

# Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 45.2 (2022)

## TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura in vojna  
Literature and War

Uredil / Edited by: Igor Žunkovič

Igor Žunkovič: **Predgovor / An Introduction**

Vanesa Matajč: **Sodobna romana o drugi svetovni vojni v njihovih tranzicijskih kontekstih**

Kristina Bojanović: **Vojna kot suspenz moralnosti**

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Marta Zambrzycka: **Images of Home in the Ukrainian Novel About the War in Donbass**

Tone Smolej: **Podoba nemškega častnika v treh slovenskih romanih**

Miloslav Gudovič: **Heideggerjeva vojna predavanja o Hölderlinu**

Časlav D. Koprivica: **Bojevniška eksistenca v delih Ernsta Jüngerja in Stanislava Krakova**

Igor Žunkovič: **Vojna v literaturi: doživljanje vojne pri literarnem branju**

Anja Mrak: **Vojni roman Slavenke Drakulić *Kot da me ni pri pouku književnosti***

## RAZPRAVE / ARTICLES

Ardita Ibishi, Lindita Tahiri: **Child Narrators in Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* and Ismail Kadare's *Chronicle in Stone***

Mohamad Mosavat, Faezeh Mohajeri: **The Rhetoric of Imagism in the Cinopoetry of Jean Cocteau and Abbās Kīyārustamī**

Hosseini Pirnajmuddin, Maryamossadat Mousavi: **The Posthuman in Susan Howe's "Periscope"**

## TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura in vojna  
Literature and War

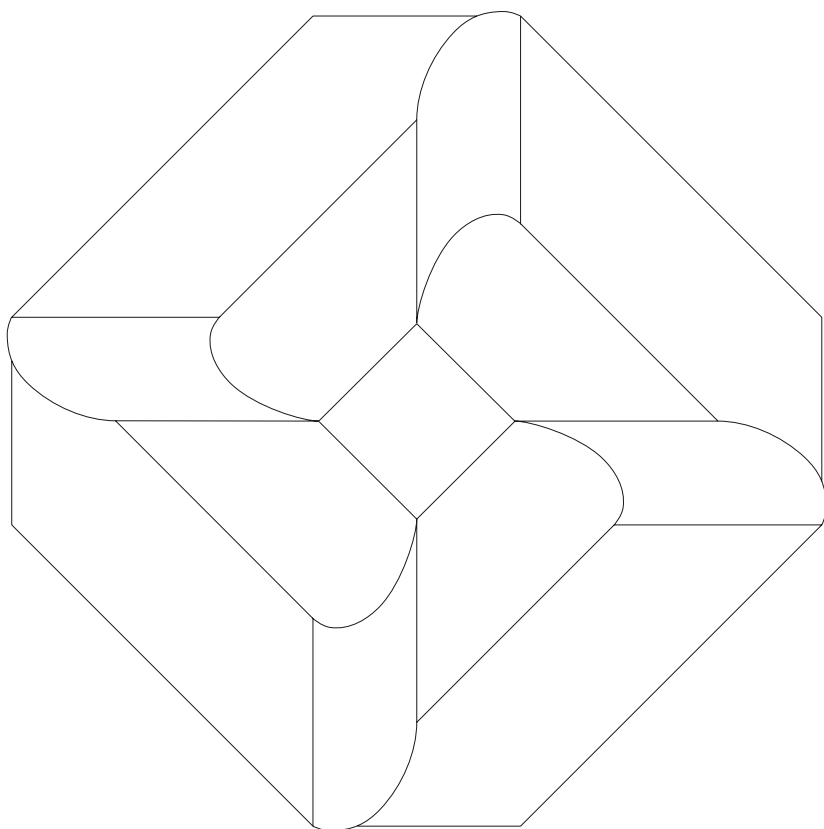
Uredil / Edited by: Igor Žunkovič

- 1 Igor Žunkovič: **Literatura in vojna (predgovor)**  
7 Igor Žunkovič: **Literature and War (An Introduction)**
- 13 Vanesa Matajč: **Sodobna romana o drugi svetovni vojni v njihovih  
tranzicijskih kontekstih**
- 37 Kristina Bojanović: **Vojna kot suspenz moralnosti: Lévinas in literatura  
holokavsta**
- 53 Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Marta Zambrzycka: **Home, Family, and War:  
Images of Home in the Ukrainian Novel About the War in Donbass**
- 73 Tone Smolej: **Kranjčev Wutte, Svetinov Wolf in Jančarjev Mischkolnig:  
podoba nemškega častnika v treh slovenskih romanih**
- 87 Milosav Gudović: **Glas praznika v nevihtnem času: Heideggerjeva vojna  
predavanja o Hölderlinu**
- 101 Časlav D. Koprivica: **Bojevniška eksistenca v delih Ernsta Jüngerja in  
Stanislava Krakova**
- 117 Igor Žunkovič: **Vojna v literaturi: doživljanje vojne pri literarnem branju**
- 131 Anja Mrak: **Kako poučevati nepredstavljivo: vojni roman Slavenke  
Drakulić *Kot da me ni* pri pouku književnosti**

## RAZPRAVE / ARTICLES

- 145 Ardita Ibishi, Lindita Tahiri: **Comparative Analysis of the Mind Style: Child  
Narrators in Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-  
Time* and Ismail Kadare's *Chronicle in Stone***
- 167 Mohamad Mosavat, Faezeh Mohajeri: **The Rhetoric of Imagism in the  
Cinpoetry of Jean Cocteau and Abbās Kiyārustamī: A Comparative Study**
- 187 Hossein Pirnajmuddin, Maryamossadat Mousavi: **"Mackerel and Porpoise / Was  
This the Last of Us": The Posthuman in Susan Howe's "Periscope"**

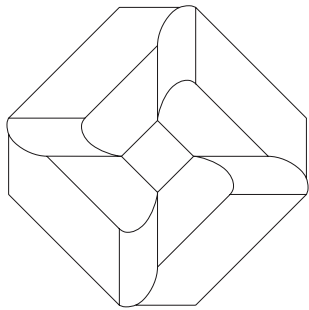
# *Primerjalna književnost*



## **Tematski sklop / *Thematic section***

Literatura in vojna  
*Literature and War*

Uredil / *Edited by*: Igor Žunkovič



# Literatura in vojna (predgovor)

Igor Žunkovič

Evropska in svetovna književnost sta od samega začetka prežeti z vojno in bojevanjem. Gilgameš pokonča svetega bika boginje Ištar in Ahil si pokori Trojance ter pokonča Hektorja. Oba junaka najstarejših literarnih stvaritev, Gilgameš in Ahil, si prizadevata doseči nesmrtnost in oba ta želja vodi k ubijanju in vojni. A *Ep o Gilgamešu* in *Iliada* sredi orisa sveta, polnega junaške etike, ki zapoveduje doseganje nesmrtnosti prek premagovanja nasprotnika, izrišeta še prizora samorefleksije, v katerih presenetljivo podobno reflektirata smoter takšnega početja. Takole Utnapištim pravi nesmrtnost iščočemu Gilgamešu: »Speči in mrtvi, kako podobna sta si med seboj! / Mar ni v obeh obrazih upodobljena smrt? / Naj bo človek preprost, naj bo imenitnega rodu, [...] kadar se izpolni človeku njegova usoda / ter izpusti pri stražar pri vratih podzemlja / njegovo dušo na beli dan, / takrat se zbero anunaki, vzvišeni bogovi, na posvet [...] toda smrt – njen dan je vsem nepoznan!« (*Ep o Gilgamešu* 66) Podobno Ahil odgovarja Odiseju, ki ga prepričuje, naj se vrne nazaj v boj: »Delež enak je obema, zmuznetu in srčnemu borcu, / ista je častna odlika strašljivemu, ista junaku, / smrti ne uide lenuh, ne mož, ki veliko je storil.« (Homer 189)

Prav v isti meri kot vojna je v svetovni književnosti tematiziran dvom v njen smisel in dvom v smotrnost ubijanja. S tega gledišča je literatura o vojni pogosto obenem tudi protivojna literatura.

Literarna veda poskuša razumeti vojno v literaturi s pomočjo literarnozgodovinskih analiz, pripovednoteoretičnih analiz in kulturoloških interpretacij. V okviru prvih iščemo značilnosti literarnega vojnega diskurza in njegove zveze ter razlike z drugimi diskurzi o vojni, v okviru drugega značilnosti literarnih reprezentacij bojevanja in vojn, v okviru tretjega pa značilnosti kulturnega konteksta literarnih orisov vojne, na primer pomena travme v literaturi. A z vseh treh vidikov je najpomembnejša značilnost literature o vojni njena izkustvena dimenzija. Literarne obravnave vojne imajo svojo resnico, ki je niti zgodovinske knjige niti eseji in pričevanja ne morejo enakovredno doseči. Njihova resnica je resnica posameznika, ki doživlja vojno v kontekstu svojih osebnih okoliščin, obarvanih na najrazličnejše načine, na primer prek njegovega spola, socialne situacije, družinske in nacionalne perspektive, eksistencialne refleksije, doživljanja smrti in nesmrtnosti, a tudi smisla, upanja, nostalgije in ljubezni.

Literatura seveda lahko tematizira ekonomske, socialne ali idejne vzroke za vojne, prave cilje vojskujočih se strani in zgodovinske posledice vojn, vendar se zdi, da je pravo delovišče literature razkrivanje tega, kako se v teh zgodovinskih posledicah, ciljih in situacijah znajdejo posamezniki. V literaturi gre za več kot le dejstva: gre za opise pristne izkušnje posameznika ali slehernika, ki se bralcu zdi verjetna in prepričljiva. Prek branja spoznamo in doživimo vojno, kakor jo vidi drugi – spoznamo in doživljamo vojno slavo, a tudi trpljenje in nemoč, prijateljstvo in bratstvo, a tudi nestrpnost in sovrašтво.

Zato učinek vojne literature nikdar ni le estetski, ampak je tudi družbeni, moralni in psihološki. Pravzaprav v svojem prispevku o *Černobilski molitvi* Svetlane Aleksijevič ugotavljam, da je estetskost katalizator, ki omogoča in morda mestoma tudi sproža doživljanja bralcev, značilna posebej za literarna besedila, na primer vživljanje in identifikacijo. Spričo zgodovinskega trenutka, v katerem se nahajamo, se povsem jasno zavedamo, da so posebej v vojni literaturi v ospredju pogosto moralni in psihološki učinki branja. Na to vplivajo okoliščine, v katerih danes razpravljamo o literaturi in vojni. V Evropi ponovno živimo v času, ki določene avtorje propagira, druge prepoveduje, posamezna mnenja in poglede širi, druga cenzurira. Kot literarni teoretik, pa naj se sliši še tako kruto in brezobzirno, to popolnoma razumem, saj vem, kako literatura deluje; kot bralec pa vsakršno cenzuro in propagando popolnoma zavračam, ker omejujeta mojo svobodo in žalita mojo moralno razsodnost.

Ko smo se pred dobrim letom dni pripravljali na oblikovanje tematske številke revije *Primerjalna književnost* na temo literatura in vojna, si nismo predstavljali, da bo ob njenem izidu v enaki meri kot o vojni literaturi v evropskem kontekstu smiselno razpravljati tudi o literaturi v vojni. Prav tako so vse razprave nastale pred eskalacijo vojne v Ukrajini, čeprav se eden izmed prispevkov te tematike dotika posredno prek geografskih in zgodovinskih referenc, drugi pa jo naslavlja neposredno. Zato je morda na mestu tudi vprašanje, kakšno vlogo ima v vojni literarna veda – s pričujočo tematsko številko pravzaprav kažemo, da je v vojnem času branje literature izredno pomembno, obenem pa še, da je družbeno, psihološko in moralno pomembno tudi znanstveno razpravljanje o tej literaturi.

\*\*\*

Tematski sklop »Literatura in vojna« tvori osem prispevkov štirih slovenskih in štirih tujih avtoric in avtorjev. Tematike člankov so razno-

like, in sicer od strategij poučevanja o vojni literaturi do tvorjenja zgodovinskega spomina na vojno. Raznolike so tudi uporabljene metode, značilne za metodološki pluralizem sodobne literarne vede – od hermenevtične prek imagološke do primerjalno-literarnozgodovinske.

Prispevek Vanese Matajč obravnava dveje romanov, ki tematizirata obdobje druge svetovne vojne, in sicer *Ko golobice izginejo* finske avtorice Sofi Oksanen in *Nokturno za Primorsko* Alojza Rebule. Avtorica primerja tekstualne strategije soočanja s spominjanjem in zgodovino v relativno sodobnih romanih, pri čemer oboje vzporeja tudi s strategijami dostopa do preteklosti, ki jih razvije sodobno zgodovinopisje. Ugotavlja, da so v obeh romanih uporabljene strategije zelo podobne, in sicer tudi v kontekstualnem smislu, tako da v kolektivni spomin skupnosti vnašata nove, prej zamolčane teme.

Kristina Bojanović s pomočjo analize Levinasove filozofije drugosti in prek primerov iz vojnih romanov Elija Wiesela, Ericha Marie Remarqua in Davida Albaharija vojno razlaga kot odsotnost oz. suspenz moralnosti. Avtorica izpostavi pomen literature kot medija, ki izraža osebni vidik tega suspenza, to je po Levinasu prekinitve kontinuitete osebnosti. Toda konec vojne in konec morije kot prekinitve kontinuitete osebnosti pomeni tudi težavno in travmatično vračanje osebnosti, in sicer predvsem skozi spominjanje. V tem smislu proces spominjanja – tudi kulturnega spomina, o katerem piše Vanesa Matajč – razume kot odgovornost preživelega (Wiesel) ali odgovornost potomca (Albahari). V tej izkušnji Kristina Bojanović v skladu z Levinasovo izpeljavo etike vidi pot miru kot obstoj jaza z malo začetnico, brez sebičnosti in egoizma.

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk in Marta Zambrzycka v članku »Home, Family, and War: Images of Home in the Ukrainian Novel About the War in Donbass« privzemata podobno metodološko izhodišče kot Matajč in deloma Smolej, saj njuna primerjava temelji na tematski in motivni analizi besedil. Avtorici obravnavata večje število sodobnih romanov o vojni v Donbasu, v središče pa postavljata dva romana, in sicer *The Boarding House* Serhiya Zhadana in *The Eastern Syndrome* Julie Iljukhe. V zvezi s tema romanoma avtorici zanima predvsem podoba doma, ki ga razumeta bodisi metaforično bodisi dobesedno kot kraj ali celo hišo. Avtorici poudarjata individualizirano perspektivo romanov, ki v nasprotju in kontrastu s širšimi zgodovinskimi, političnimi in družbenimi konteksti vojne izrisuje usodo posameznika. Podoba doma je torej sled gradnje identitete posameznika, njegovega odnosa do sebe in tudi do drugih, ki so prežeti s podobami vojne in zaznamovani s travmo, označeno skozi osamljenost, brezdomstvo, strah in nezaupanje.

Tradicionalno imagološko analizo treh slovenskih romanov o drugi svetovni vojni izvede Tone Smolej. Avtorja zanima doslej manj raziskana podoba Nemca oz. nemškega častnika v slovenski književnosti, in sicer v romanih *Bele so vse poti* Miška Kranjca, *Ukana* Toneta Svetina ter *In ljubezen tudi* Draga Jančarja. Vsak častnik, Kranjčev Wutte, Svetinov Wolf in Jančarjev Mischkolnig, je obravnavan primerjalno in celovito tako, da je med njimi razpoznati številne zanimive vzporednice, ki kažejo najbrž že na specifične značilnosti vojnega diskurza v literaturi. Vsi trije imajo na primer razmerja s slovenskimi dekleti, lahko imajo slovenske korenine ali pa so pripadniki nemške manjšine na Slovenskem, zaradi česar svoje delovno okolje med vojno dobro poznajo – poznajo pa seveda predvsem ljudi, njihova medsebojna razmerja, pripadnosti in strahove, kar znajo tudi izkoristiti v svoj prid. So intelektualci, ki se med vojno, kot ugotavlja Smolej, iz zastopnikov idealistične kulture pesnikov in mislecev prelevijo v pripadnike imperalistične kulture sodnikov in rabljev.

Milosav Gudović raziskuje Heideggerjevo razumevanje posameznih Hölderlinovih himn, in sicer zlasti himne *Spomin* in himne *Kot če na praznik*, iz katerega izpelje možnost preseganja vojne, ki je bila seveda kontekst Heideggerjevega raziskovanja Hölderlinove poezije. Heidegger je najbrž tudi na podlagi lastnega predvojnega simpatiziranja z nacizmom, predvsem pa potem na podlagi izkušnje totalne vojne s pomočjo Hölderlinove poezije – na primer prek njegove podobe krilate vojne – išče pot soočenja človeka s samim seboj, vojne s samim seboj, ki bi lahko pomenila zmago nad najnižjimi strastmi človeške duše. Takšna vojna ni stvar sovraštva, ampak spominjanja na enotnost in transcendo, ki je bila v totalni vojni izgubljena. Za celotno skupnost se to dogodi na praznik, ki je čas poustvarjanja izvornih vezi njenih pripadnikov med njimi samimi in obenem s transcendo.

Tudi Časlav Koprivica skozi fenomenološko obravnavo vojne esejistike Stanislava Krakova in Ernsta Jüngerja odpira problematiko samospraševanja v vojnem času. Ključni pojem avtorjevega razumevanja bojevanja kot ravnanja človeka je situacija ali bolje bojvniška situacija, ki jo razume v skladu s Heideggerjevo filozofijo prisvojitve, to je kot situacijo, v kateri se človek ne le znajde, ampak iz katere potem tudi živi in deluje. Izjemnost bojvniške situacije predstavi prek pričevanj dveh avtorjev, ki sta tovrstno situacijo doživela v jarkih prve svetovne vojne. Njun uvid, utemeljen na izkušnji vojaških rovov prve svetovne vojne, je pravzaprav pretresljiv, saj kaže, kot meni Koprivica, kako sovražnik eksistira šele, ko je ubit.



Zadnja prispevka tematske številke »Literatura in vojna« posegata h kognitivnim in pedagoškim teoretičnim razumevanjem književnosti, da pojasnita posebne praktične vidike rabe in učinkovanja književnosti o vojni. Igor Žunkovič se v članku »Vojna v literaturi: doživljanje vojne pri literarnem branju« ukvarja z vprašanjem, kako se branje literarnih besedil o vojni razlikuje od neliterarnih zgodovinsopisnih ali esejističnih besedil na isto temo. Na podlagi aktualnih nevrokognitivnih spoznanj o načinu branja literarnih besedil na primeru pričevanjske proze Svetlane Aleksijevič ugotavlja, da polnost literarnega branja izhaja predvsem iz strateških narativnih značilnosti literarnih besedil, medtem ko estetskost služi kot katalizator specifičnih učinkov literarnega branja, na primer vživljanja in identifikacije.

Anja Mrak v članku »Kako poučevati nepredstavljivo: vojni roman Slavenke Drakulić Kot da me ni pri pouku književnosti« pretresa ustreznost načinov, na katere se aktualno srednješolsko berilo *Branja 3* sooči z didaktičnimi zagatami ob predstavitvi grozljivosti vojne mladim odraslim. Ob analizi odlomkov iz berila in spremljajočega didaktičnega instrumentarija se avtorica usmeri k raziskavi širših etičnih in pedagoških implikacij literarnih branj o ubojih, spolnih zlorabah, stigmatizaciji in odgovornosti za zločine. Ugotavlja, da uspešne strategije ne zanemarjajo konteksta, so jezikovno občutljive in ne posplošujejo krivde. Mrak literaturo razume kot eminentni prostor odpiranja teh zahtevnih etičnih in družbenih vprašanj, ki pa zahtevajo izdelane didaktične strategije, upoštevajoč kontekst branja (družbeno politična razlaga) in bralca (morebitne osebne izkušnje, osebnostne značilnosti itn.).

## LITERATURA

- Ep o Gilgamešu*. Prev. Mirko Avsenak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.  
 Homer. *Iliada*. Prev. Anton Sovre. Ljubljana: DZS, 1965.



# Literature and War (An Introduction)

Igor Žunkovič

European literature and world literature are permeated with war and wartimes from the very beginning. Gilgamesh kills the sacred bull of the goddess Ishtar and Achilles subdues the Trojans and kills Hector. Both heroes of the oldest literary works, Gilgamesh and Achilles, strive for immortality, and both of these desires lead to murder and war. But the *Epic of Gilgamesh* and *The Iliad*, amidst the design of a world of heroic ethics that enjoins the attainment of immortality by overcoming the enemy, also show scenes of self-reflection in which they ponder the purpose of their actions in remarkably similar ways. Thus Utnapishtim makes immortality for the seeking Gilgamesh: “The image of Death cannot be depicted. / (Yes, you are a) human being, a man (!) / After Enlil had pronounced the blessing, / the Anunnaki, the Great Gods, assembled. / Mammetum, she who forms destiny, determined destiny with them. / They established Death and Life, / but they did not make known ‘the days of death’.” (*The Epic of Gilgamesh* 90) Similarly, Achilles answers Odysseus, who persuades him to return to battle: “He that fights fares no better than he that does not; coward and hero are held in equal honour, and death deals like measure to him who works and him who is idle” (Homer)

Like war, doubt about its meaning and doubt about the expediency of killing are also themes in world literature. Seen in this light, war literature is often also anti-war literature.

Literary studies attempt to understand war in literature through literary historical analysis, narratological analysis, and cultural interpretation. In the first, we look for the characteristics of literary discourse of war and its connections and differences with other discourses; in the second, we look for literary representations of fighting and war; and in the third, we look for the cultural context of literary representations of war, such as trauma in literature. Among all three aspects, however, the most important feature of war literature is its experiential dimension. Literary treatments of war have their own truth, which neither history books nor essays nor witness testimonies can achieve in equal measure. Their truth is the truth of the individual who experiences the war in the context of his or her personal circumstances, colored in many ways,

such as by his or her gender, social situation, family and national perspective, existential reflection, experience of death and mortality, and also of meaning, hope, nostalgia, and love.

Literature can, of course, address the economic, social, or ideological causes of war, the true goals of the warring parties, and the historical consequences of wars, but literature's real job seems to be to show how individuals find themselves in these historical consequences, goals, and situations. Literature is about more than facts: It is about descriptions of the real experiences of an individual or about experiences that seem plausible and compelling to the reader. Through reading, we know and experience war as others see it—we know and experience the glory of war, but also suffering and helplessness, friendship and brotherhood, but also intolerance and hatred.

Therefore, the impact of war literature is never only esthetic, but also social, moral and psychological. In my paper on Svetlana Aleksijevič's *Chernobil Prayer*, I note that esthetics is a catalyst that, especially in literary texts, enables and perhaps even triggers experiences such as empathy and identification in the reader. Given the historical moment in which we find ourselves, we are aware that the moral and psychological implications of reading are often foregrounded, especially in war literature. We are once again living in Europe in a time that propagates certain authors, bans others, spreads individual opinions and views, and censors others. As a literary theorist, as cruel and ruthless as this may sound, I fully understand this, because I know how literature works; as a reader, however, I strictly reject all censorship and propaganda, because they restrict my freedom and offend my moral judgment.

A little over a year ago, when we were preparing the thematic issue on literature and war, we could not imagine that it would become—apart from discussing war literature in the European context—also necessary to think about literature in the times of war. Also, all papers predate the escalation of the war in Ukraine, although one of them touches on it indirectly through geographical and historical references and another one addresses it directly. Therefore, the question of the role of literary studies in war may be relevant—this thematic issue shows that reading literature in wartime is extremely important, but also that scholarly engagement with literature is socially, psychologically, and morally important.

\*\*\*

The thematic section “Literature and War” consists of eight articles by four Slovenian and four foreign authors. The topics of the articles are diverse and range from strategies for teaching war literature to the creation of a historical memory of war. The methods used, which is characteristic of the methodological pluralism of modern literary studies, are also diverse—from hermeneutic to imagological to comparative-literary-historical.

The article by Vanesa Matajc deals with two novels about the World War II period, namely *Ko golobice izginejo* by Finnish author Sofi Oksanen and *Nokturno za Primorsko* by the Slovenian Alojz Rebula. The author compares the textual strategies of dealing with memory and half-past history in relatively modern novels with the strategies of accessing the past developed by contemporary historiography. She finds that the strategies used in both novels are very similar in content, especially by introducing new, previously silenced topics into the collective memory of the community.

Kristina Bojanović, through an analysis of Levinas’ philosophy of otherness and using examples from war novels by Eli Wiesel, Erich Maria Remarque, and David Albahari, interprets war as the absence or suspension of morality. The author emphasizes the importance of literature as a medium that expresses the personal aspect of this suspension, that is, according to Levinas, the interruption of the continuity of personality. But the end of the war as an interruption of the continuity of personality also means a difficult and traumatic return of the personality, especially through memory. In this sense, she understands the process of remembering—including cultural memory—as the responsibility of the survivor (Wiesel) or the descendants (Albahari). In this experience, Kristina Bojanović, in accordance with Levinas’ derivation of ethics, sees the path of peace as the existence of a self without egoism and selfishness.

In their article Katarzyna Jakubowska-Krawczyk and Marta Zambrzycka take a similar methodological approach as Matajc and, in part, Smolej, in that their comparison is based on a thematic and motivic analysis of the texts. The authors discuss a number of contemporary novels about the war in Donbass, focusing on two novels, *The Pension* by Serhiy Zhadan and *The Eastern Syndrome* by Julie Ilyukhe. In the context of these two novels, the authors are particularly interested in the image of home, which they understand either metaphorically or literally as a place or even a house. The authors emphasize the individualized perspective of the novels, which depicts the fate of the individual in contrast to and in distinction from the broader historical,

political, and social contexts of the war. The image of home is thus a trace of the individual's identity formation, his relationship to himself and also to others, permeated by images of war and marked by trauma characterized by loneliness, homelessness, fear, and mistrust.

Tone Smolej performs a traditional imagological analysis of three Slovenian novels about World War II. The author is interested in the little explored image of a German officer in Slovenian literature, namely in the novels *Bele so vse poti* by Miško Kranjec, *Ukana* by Tone Svetina, and *In ljubezen tudi* by Drago Jančar. Each officer, Kranjec's Wutte, Svetina's Wolf and Jančar's Mischkolnig, is treated comparatively and comprehensively, so that many interesting parallels can be seen between them, which probably point to some distinctive features of the discourse of war in literature. For example, all three have relationships with Slovenian girls, have Slovenian roots, or are members of the German minority in Slovenia, which makes them well acquainted with their working environment during the war. They are intellectuals who, as Smolej notes, go from being representatives of the idealistic culture of poets and thinkers to members of the imperialistic culture of judges and rabbis during the war.

Milosav Gudović examines Heidegger's understanding of individual Hoelderlin hymns, particularly the hymn *Gedaechtnis* and the hymn *Wie an einem Feiertag*, from which he deduces the possibility of overcoming the war, which was, after all, the context of Heidegger's exploration of Hoelderlin's poetry. Heidegger is probably also looking for a way to confront a man with himself, a war of a man with himself that could mean victory over the lowest passions of the human soul. Such a war is not about hatred, but about remembering the unity and transcendence lost in a total war. For the whole community this happens on a day of celebration when the original bonds of its members with each other and at the same time with transcendence are restored.

Časlav Koprivica also opens up the theme of self-questioning in wartime through a phenomenological treatment of the war essays of Stanislaw Krakow and Ernst Juenger. The author's key concept for understanding war as human behavior is a situation, or a wartime situation, which he understands in terms of Heidegger's philosophy of appropriation, that is, a situation in which man not only finds himself but also lives and works out of it. He presents the uniqueness of the war situation through the testimonies of two authors who experienced such a situation in the trenches of the World War I. Their findings are indeed shocking, as they show, according to Koprivica, that the enemy exists only when he is killed.

The last two articles touch on cognitive and pedagogical theoretical understandings of literature to explain specific practical aspects of the use and impact of war literature on readers. Igor Žunkovič explores the question of how reading literary texts about war differs from reading non-literary historiographical or essayistic texts on the same topic. Based on recent neurocognitive findings about the ways of reading literary texts and by examining the case of testimonial prose by Svetlana Aleksijevič, the author concludes that the richness of literary reading comes primarily from the strategic narrative features of literary texts, while esthetics serves as a catalyst for specific effects of literary reading such as empathy and identification.

Anja Mrak examines excerpts from the high school *Reader 3* and related didactic tools. The author focuses on exploring the broader ethical and pedagogical implications of literary reading on murder, sexual abuse, stigmatization, and responsibility for crime. She notes that successful strategies do not neglect context, are linguistically sensitive, and do not generalize blame. Mrak sees literature as an eminent space for opening up these challenging ethical and social issues, which require sophisticated didactic strategies that take into account the context of reading (sociopolitical interpretation) and the reader (possible personal experiences, personal characteristics, etc.).

#### WORKS CITED

- The Epic of Gilgamesh*. Trans. Maureen Gallery Kovacs. Palo Alto: Stanford University Press, 1989.
- Homer. *The Iliad*. Trans. Samuel Butler. <https://www.gutenberg.org/files/2199/2199-h/2199-h.htm#chap09>. Access 14. 6. 2022.





# Sodobna romana o drugi svetovni vojni v njihovih tranzicijskih kontekstih

Vanesa Matajč

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

<https://orcid.org/0000-0001-7306-0766>

[vanesa.matajc@ff.uni-lj.si](mailto:vanesa.matajc@ff.uni-lj.si)

*Članek primerjalno analizira motivno-tematska razmerja dveh sodobnih romanov, v katerih je časovno središče zgodbe obdobje II. svetovne vojne, s sodobnim znanstvenim zgodovinopisjem in spominopisjem o vojni v njihovih referenčnih kulturnih prostorih. Na vojno v slovenskem prostoru se nanaša slovenski roman Alojza Rebule *Nokturno za Primorsko* (2004), na vojno v estonskem prostoru pa roman *Ko golobice izginejo* (2012) finske pisateljice Sofi Oksanen. Primerjalna analiza temelji na aplikaciji novohistoristične primerjalne analize »tekstov in kontekstov« v teorijo kulture spominjanja. Kombinacija obeh pristopov pokaže, da se oba romana kot literarna teksta motivno-tematsko ujemata z njunima zgodovinopisnima in spominopisnima kontekstoma v obdelavi novih, predhodno relativno zamolčanih tem spomina na II. svetovno vojno in njene specifične geopolitične konsekvence v obeh (re) nacionaliziranih kulturnih prostorih. *Nokturno* oblikuje eno, *Golobice* pa množstvo sintetično povezanih podedovano-spominskih tem, ki so se predhodno vzdrževale predvsem v domeni komunikacijskega spomina in predstavljajo t. i. razdeljeni spomin. Primerjalna analiza tako vodi v sklep, da oba romana s svojima strukturacijama pripovedi očitno sodelujeta v sodobnem, tranzicijskem preformiranju kulturnega spomina na to, še bližnjo in živo preteklost vojne in njenih geopolitičnih konsekvenc v njihovih zgodbeno-referenčnih kulturnih prostorih (re)konstituiranih nacionalnih držav.*

Ključne besede: literatura in vojna / slovenska književnost / finska književnost / kultura spominjanja / druga svetovna vojna / nacionalna identiteta / Rebula, Alojz: *Nokturno za Primorsko* / Oksanen, Sofi: *Ko golobice izginejo*

## Uvod: dejavnik naroda in druga svetovna vojna v srednji in vzhodni Evropi

V postsocialističnem prenavljanju kulturnega spomina skupnosti novih ali rekonstituiranih nacionalnih držav »Vzhodne Srednje«<sup>1</sup> Evrope je prav obdobje II. svetovne vojne ter njenih specifičnih politično-ideoloških okoliščin (in iz tega izhajajočih povojnih konsekvenc) v prostoru posamezne skupnosti tisto obdobje, ki še posebej intenzivno proizvaja t. i. razdeljeni spomin. Vzrok za to lahko iščemo v medvojni kritični ogroženosti samega obstoja posameznih etničnih, nacionalno samopredeljenih skupnosti, ko so okupacijski režimi na njihovih poselitvenih ozemljih izvajali bodisi politiko asimilacije v agresorjevo skupnost bodisi likvidacije za to »neprimernih« skupnosti. Zgodovina teh kriznih, limitnih razmer v obdobju okupacije ozemelj pa je v devetdesetih letih 20. stoletja, po propadu večnacionalnih socialističnih držav (ZSSR, SFRJ) in z razveljavljanjem njihovega politično-ideološko univerzalističnega zgodovinopisja v teh prostorih izpostavljena prevrednotenju (prim. Calic, Kuljić, Lukić idr.)<sup>2</sup> v (re)konstituiranih nacionalnih državah:<sup>3</sup> glede na postsocialistični »povratek« k nacionalni ideologiji, ki jih je utemeljila, se zdi vodilni vidik prevrednotenja konfliktno vprašanje, ali in kako je bil ta *ali* oni način preživetja konstruktiven za preživetje celotne nacionalne skupnosti in s tem tudi za njeno sodobno politično emancipacijo v suvereni nacionalni državi. Če torej II. svetovna vojna v sodobni skupni zgodovini nesporno pomeni

---

<sup>1</sup> »Pojem Vzhodne Srednje Evrope [prevod pojma: gl. Dović 167] smo izbrali zato, ker so alternativni pojmi Mitteleuropa, Srednja Evropa in Vzhodna Evropa [...] preobremenjeni s preteklimi imperialnimi oziri.« Gre za »neke vrste ozko nevtralno cono med na zahodu nemško in na vzhodu rusko politično in kulturno oblastjo, trak, ki se razteza od baltiških do južnoslovanskih dežel in Albanije.« (Cornis-Pope, Neubauer 4)

<sup>2</sup> Calic (prim. 438) v obdobju razpada ZSSR in SFRJ zaznava odkrit nastop »desničarskih in nacionalističnih opozicionalcev« zoper komunistični režim. Kuljić (227) ugotavlja, da tranzicijsko soočenje s preteklostjo poteka na »javnem, družbeno zaželenem in ritualnem ozadju antikomunizma.« V soočenju s preteklostjo deluje tudi književnost: »preobrat v l. 1989 pogosto pomeni preprosto zamenjavo komunizma [...] z nacionalistično ideologijo. Na ta način so že v osemdesetih letih sprejeli spremembo mnogi srbski in hrvaški zgodovinski romani« kot »nacionalistični zgodovinski romani«, kar Jasmina Lukić (482) zazna sicer v »mnogih postsocialističnih deželah«.

<sup>3</sup> Ker herderjanska »matrica« imaginiranja naroda (prim. Juvan, *Prešernovska* 327) vključuje dejavnik ozemlja kot poselitvenega prostora nacionalno opredeljene skupnosti, je dejavnik nacionalne kolektivne identitete v okupiranih prostorih načeloma še okrepljen.

krizno-obdobno preteklost tedaj ozemeljsko okupiranih skupnosti, pa sodobno spominjanje vojne v postsocialističnih družbah srednje in vzhodne Evrope izraža »spomin v krizi«, ki naj bi bil značilen za tranzicijska obdobja (prim. Kuljić 118). Izraža ga lahko tudi sodobni roman, ki tematizira II. svetovno vojno v prostorih (re)konstituiranih nacionalnih držav. Kako? To vprašanje bo vodilo primerjalno analizo dveh sodobnih romanov v njihovih motivno-tematskih razmerjih s sodobnim znanstvenim zgodovinopisjem in spominopisjem iz njihovih zgodbeno-referenčnih prostorov, ki sta dve (re)konstituirani nacionalni državi. Za primerjavo sta izbrana romana Alojza Rebule *Nokturno za Primorsko* (2004) in Sofi Oksanen *Ko golobice izginejo (Kun kyyhkysset katosivat, 2012)*,<sup>4</sup> in sicer zaradi mnogih skupnih značilnosti referenčnih prostorov njihovih zgodb v času II. svetovne vojne in okrog nje.

### **Zgodovinsko-referenčne podobnosti v obeh primerjanih romanih**

Rebulov *Nokturno za Primorsko* se po jezikovnem in motivno-tematskem kriteriju umešča v slovensko književnost. Referenčni prostor romana je Primorska kot zahodni obmejni prostor večinsko slovenske etnične poselitve večinsko slovenske, referenčni zgodovinski čas pa zgodba okvirja (gledano od konca proti začetku) v prve mesece po II. svetovni vojni s tedanjo stalinistično prakso socialistične oblasti (tedaj v večnacionalni državi FLRJ, pozneje SFRJ) ter pred njo medvojnega nacističnega režima (tedaj v coni Adriatisches Küstenland) ter pred njim pred- in medvojnega fašističnega režima (ki l. 1922 prevzame oblast v Kraljevini Italiji). Roman prikazuje nasilje vseh treh režimov

<sup>4</sup> Izbor tega romana, ki se nanaša na preteklost prostora z večinsko estonsko etnično poselitvijo, izhaja tudi iz začudenja, ki ga je po izidu (2008) vzbudila monografija *The Columbia Literary History of Eastern Europe Since 1945*. Monografija obravnava fikcijo v zgodovinskem kontekstu vladavine socializma (in malce po njenem koncu) v Jugoslaviji, Bolgariji, Madžarski, Češkoslovaški, Poljski itn. (prim. Segel 13–14), vendar je obsežen del vzhodnoevropskih književnosti v nacionalnih jezikih skupnosti, ki so bile prej podrejene ZSSR, skoraj prezrt, čeprav je monografija izšla skoraj dve desetletji po perestrojki. Razlog za takšno redukcijo ne more biti razlikovanje med socialističnimi državami izven tedanje ZSSR in republikami v ZSSR, ker to možnost spodnese vključitev nekaterih »postsovjetskih« književnosti: kratka obravnava ukrajinske (327–328) in litovske (319–326), bežna omemba »postsovjetske Belorusije« (319, 327), za književnosti Latvije in Estonije pa se zdi, kot da ne obstajata. To je še bolj osupljivo spričo dejstva, da prav ti dve in litovsko dodatno povezuje baltski (regionalni kulturni) kontekst zelo očitne skupne zgodovine 20. stoletja.

nad slovenskim primorskim prebivalstvom, najbolj množično in najhujše v času II. svetovne vojne.

Roman S. Oksanen *Ko golobice izginejo* se po jezikovnem kriteriju umešča v sodobno finsko književnost: izvorno je bil napisan v finščini. A brez poznavanja tega podatka bi ta roman, sodeč po njegovi motivno-tematski strukturi, prej umestili v estonsko književnost, saj so dogodki njegove zgodbe umeščeni v prostor večinsko estonske poselitve, literarne osebe pa so iz estonske skupnosti. Avtorico, ki je potomka finsko-estonskih prednikov, s tem prostorom in skupnostjo povezuje »podedovani spomin« na še bližnjo rodbinsko preteklost. Prikazani čas dogajanja je osredinjen na II. svetovno vojno, a tudi na čas (do l. 1966), ko se kot neposredna posledica vojne ustvarja »razdeljeni spomin«. Gre torej (gledano od konca proti začetku zgodbe) za čas sovjetskega socialističnega režima v okviru ZSSR, pred tem pa nacističnega in pred tem prvega, predvojnega sovjetskega režima v estonskem prostoru. Roman prikazuje nasilje obeh režimov nad estonskim prebivalstvom, najhujše v času vojne. Vojni čas je posebej obsežen repozitorij (razdeljenih) spominov v obeh prostorih.

*Golobice* S. Oksanen in Rebulov *Nokturno* družita še dve važni zgodovinsko-referenčni podobnosti: oba romana se nanašata na bližnjo preteklost dveh različnih nacionalnih skupnosti, ki pa sta se v 20. stoletju močno angažirali v separatističnem tipu nacionalizma (kot ga opredeli Joep Leerssen), v težnji po konstituciji neodvisne nacionalne države.<sup>5</sup> V času II. svetovne vojne je nacionalni vidik kolektivne identitete kritično ogrožen. Dodatno zastruje to ogroženost (in intenziteto nacionalno-identitetnega dejavnika) še prostorsko-identitetna podobnost: oba romana izpostavljata obmejnost vsak svojega dogajalnega prostora, *Nokturno* romansko-slovanski obmejni prostor, ki je bil v fašistični perspektivi »terra irredenta« in s tem objekt italijanizacije, *Golobice* pa prostor, ki je bil z lokacijo med Srednjo, Vzhodno in Severno Evropo<sup>6</sup>

<sup>5</sup> »[O]ba mala naroda sta bila skozi zgodovino večinoma pod tujimi oblastniki, a nikoli nista opustila sanj in prizadevanj za lastno, neodvisno državo.« (Potrč 381) Zgodovina estonske države se prav tako kot slovenske začenja ob izteku I. svetovne vojne: estonski deklaraciji neodvisnosti (februar 1918) sledi nemška okupacija, ki sproži vojno za neodvisnost, po njej pa (drugače od slovenske zgodovine) suvereno Republiko Estonijo leta 1921 pravno prizna antanta. Pakt Ribbentrop – Molotov (23.8. 1939) Estonijo umesti v sovjetsko interesno cono in je nato priključena Sovjetski zvezi.

<sup>6</sup> V 20. stoletju je postala važna tudi (morska) obmejnost s Finsko, tako v zavezniškem sodelovanju zoper ZSSR in Tretji rajh kot tudi v kritični presoji povojne zahodne »konstrukcije drugega«: povojna geopolitična obmejnost z »Zahodom« oblikuje zgodbo avtoričinega prvega romana, *Stalinove krave* (2003). Njen roman *Očiščenje* (2008) pa

zgodovinsko nenehno »objekt« kolonizacijske prilastitve ter germanizacije oz. (zlasti po vojni) rusifikacije.

## **Metodološki ekskurz: teorija kulture spominjanja in novi historizem**

Predpona *post-* signalizira, da postsocialistične družbe opredeljuje nanašanje na *neposredno predhodne* družbenozgodovinske okoliščine, ta preteklost pa je zaradi svoje časovne bližine dejansko neločljiva od sedanjosti, saj je bila doživeta v neposrednih izkustvih še živih sodobnikov ali pa sicer nič več živih, vendar generacijsko najneposrednejših prednikov. Njihova izkustva so v njihovih spominskih obdelavah in ustno-komunikacijskih prenosih (prim. Assmann 49) posredovala doživljanje te preteklosti prvi in drugi generaciji potomcev, v katerih deluje kot »podedovani spomin«, tudi: »postspomin« (gl. Hirsch), posebej ko gre za travmatične dogodke skupnosti. Te »žive« spominske vsebine intenzivno soustvarjajo sedanjost. V tranzicijskem, »post«-obdobju se te neposredno- ali »podedovano«-izkustvene osebno-spominske vsebine šele oblikujejo v kolektivno relevantne teme, ki se bodo (ali pa ne) zatrdile in vgradile v prenovljeni kulturni spomin skupnosti postsocialističnih družb: v tej fazi zaradi različnosti izkustev in posledično divergentnega vrednotenja še bližnje preteklosti soustvarjajo (za tranzicijo torej značilen) »spomin v krizi, v katerem se porodi potreba po izboru vsebin, ki osmišljajo vedenje in delujejo integrativno ter mobilizirajo in okvirjajo delovanje« (Kuljić 118). Sodobni roman, ki se (ne le v postsocialističnih družbah) nanaša na še bližnjo preteklost »svojega« referenčnega prostora, v različnih žanrih, kot so med drugimi roman časa (*Zeitroman*), biografski, avtobiografski, pričevanjski, heteropričevanjski roman (in tudi biofikcija) itn.,<sup>7</sup> soustvarja selekcijo in literarno-reprezentacijsko oblikovanje podobnih si osebno-spominskih vsebin v kolektivno relevantne motive in predvsem teme kulturnega spomina.

Motiv in tema sta »izrazito relacijski, kontekstno pogojeni in medbesedilni shemi predstavljanja« oz. »se uvrščata med 'družbene okvire spomina'«. (Juvan, *Literarna* 280) Motivno-tematsko strukturiranje

---

kritično prikazuje obmejnost z »Vzhodom«: v središču zapleta sta potomka estonskih priseljencev v Rusijo in stara sorodnica v (post)socialistični Estoniji.

<sup>7</sup> V slovenski literarni vedi za žanrsko identiteto romana časa gl. Hladnik (zlasti 8, 35), za problematiko historiografske metafikcije v cono postspomina gl. Koron, za pričevanjski in pričevanjsko-referenčni roman gl. Matajč (»Medbesedilna razmerja«), na splošno o specifični žanrov »med dokumentarnostjo in fikcijo« gl. Sivec Skrt.

še bližnje preteklosti II. svetovne vojne v sodobnem romanu s tem utemeljuje metodološko aplikacijo novohistorističnega *creda* o »tekstih in kontekstih«, ki »neločljivo krožijo« (Veeseer xi), v teorijo kulture spominjanja. To ponuja hipotezo, da je v kulturnih prostorih postsocialističnih družb (re)konstituiranih nacionalnih držav razvidna močna motivno-tematska medbesedilnost sodobnega romana (kot literarnega teksta) o še bližnji preteklosti z referenčnim kontekstom sodobnega znanstvenega nacionalnega zgodovinskega in spominopisja. Potencial njune usklajenosti povečuje skupni vidik *nacionalne* relevance izbranih tem, s katerimi se prenavlja kulturni spomin nacionalne skupnosti. V obsegu tega članka je mogoče samo zasnuti preverjanje hipoteze, torej s primerjalno analizo samo dveh romanov v njihovih razmerjih s konteksti. Pozornost pa je pri tem usmerjena seveda tudi na roman kot literarno zvrst, ki »komunicira« v specifikah literarnega diskurza in s tem vsaj načeloma razpira tudi prenekatero ambivalenco v posplošeni prenavljeni podobi nacionalne preteklosti, posebej v odnosu do politično-ideološko tendenčnih prilastitev nacionalno-kolektivno relevantnih tem. (In ker članek obravnava literarno artikulacijo tem, ob katerih se je vzpostavljala »razdeljeni spomin«, spomin pa je – v razliki z zgodovino – vselej emotiven (prim. Kuljić 114), se zdi na mestu pripomba, da je predmet članka sam način (oz. en njegov vidik), kako se dogaja preformiranje kulturnega spomina, ne pa kakršna koli že politično-ideološka in/ali emotivna »vrednotenja« rezultatov analize.)

### **Rebulov roman *Nokturno za Primorsko* (2004)**

Zgodba romana je osredinjena na protagonista, ki ga bistveno opredeljujeta duhovniško poslanstvo in nacionalna kolektivna identiteta. Dogodki iz življenja Florijana Burnika so nizani v časovnem razponu od začetkov njegove duhovniške službe do njegovega izginotja. Zgodovinsko-kontekstni čas zgodbenih dogodkov na Primorskem sega od dvajsetih let 20. stoletja do povojnega poletja 1945. Motivika romana vključuje številne eksplicitno ali implicitno prepoznavne zgodovinske dogodke in osebe, ki jih je dokumentiralo sodobno znanstveno zgodovinskega. Med dogodki in osebami so posebej prepoznavni npr. konkordat med Vatikanom in Musollinijevo fašistično vlado ter njegove konkretne posledice za delovanje katoliške Cerkve v primorsko-slovenski skupnosti, nemški katoliški protinacistični časopis *Der gerade Weg* in njegov urednik Fritz Gerlich in njegova smrt v nacistično-režimskem terorju nad politično opozicijo, antifašistična

dejavnost Virgila Ščeka in drugih pripadnikov tajne organizacije primorske slovenske duhovščine (prim. Pelikan, *Tajno*), kapitulacija Italije kot ene od sil osi v II. svetovni vojni, prodor nemške vojske skozi Gorico, navzočnost in ofenziva nacistično-armadne 162. turke-stanske divizije (Pirjevec 383 in 466, prim. Cerkvenik), navzočnost partizanskega IX. korpusa itn. Prav tako vključuje roman številne motivne reference na znanstveno-zgodovinsko dokumentirane in v spominopisju prikazane pojave, ki so oblikovali vsakdanja izkustva, shranjena v kolektivnem spominu primorske skupnosti: to so npr. italijanske učiteljice v šolah in drugi pojavi, značilni za »kolonijo v bližini«,<sup>8</sup> fašistično-režimske konfinacije slovenske inteligence (tudi protagonista romana), nacistično-režimske deportacije v koncentracijska taborišča, požiganje vasi in druge oblike vojnega terorja, načini podpiranja OF in partizanskih enot, komunistična zborovanja, pojavi povojnega nasilja itn.

Struktura pripovedi sledi političnozgodovinskemu sosledju treh režimov in vsakega od treh delov romana uvaja motto. Prvi motto se nanaša na utemeljitveni narativ primorskega upora: poimensko priključuje spomin na žrtve iz vrst prvega antifašističnega in hkrati slovenskega narodnoobrambnega gibanja, tj. organizacije T.I.G.R. »To je bil čas, ko so čez Vipavsko dolino vršeli demoni in je Nanos čakal na kres v spomin Bidovca, Marušiča, Miloša in Valenčiča ...« (Rebula 4) Motto I. dela romana, ki prikazuje predvojno fašistično nasilje nad slovensko skupnostjo, s tem torej sugerira napoved oboroženega odpora v vojni, ki ga bo prikazoval središčni, drugi del romana. Predvojni upor T.I.G.R.-a ni bil utemeljen v komunistični ideologiji in zato predhodno ni bil posebej izpostavljan, je pa bazoviške žrtve kot antifašistične upornike močno vzdrževal primorsko-slovenski kulturni spomin. V postsocialističnih okoliščinah se izpostavlja v državno (in tudi meddržavno, v kontekstu čeznacionalne skupne/deljene zgodovine) organizirani komemorativni praksi, zdaj uradno vgrajen v vseslovenski kulturni spomin oz. nacionalno zgodovinsko.

Motto II. dela romana sugerira vojni čas dogajanja po nemški okupaciji: »To se je godilo ono pomlad, ko je nemška turkmenistanska divizija prečesavala Trnovski gozd ...« (Rebula 84). V tem delu pripoved povezuje motive civilne, tudi duhovnikove podpore OF partizanstvu

<sup>8</sup> Koncept »kolonije v bližini« (*proximate colony*) vpelje Robert Donia. Za povezavo s Primorsko, pod fašizmom v okviru Julijske krajine, gl. Matajč (»Border Fascism«): predvojna fašistična politika asimilacije »drugorodcev« in nasilje nad nelojalno primorsko-slovensko populacijo je v slovenski književnosti, ki se nanaša na ta prostor in čas, predstavljano v značilnostih »kolonije v bližini«.



z motivi nemško-armadnega terorja in represalij nad civilisti v vojni vsakdanjosti. »Sunek vrat, brez trkanja, kot vdor zgodovine. 'Heil!' [...] 'Svojim faranom boste sporočili, da bo vas v štiriinštiridesetih urah požgana.' 'Požgana?' 'Zaseda je napadla naš tovornjak.' [...] 'Kar je ljudi, bodo odpeljani.'« Protagonist to prepreči s sklicem na oficirjevo vero. A to je izjema v okupacijskem terorju. »Komen so požgali nekaj tednov po zasedi v bližini vasi.« (Rebula 105, 107) Temu se pridružujejo motivi uvoza ideološkega razkola na komunizem in politični katolicizem iz osrednjeslovenskega prostora v obmejni primorski. Na koncu II. dela se protagonist sooči s strašno posledico notranjega razkola tudi v partizanstvu, v katerem prevzema izvajanje oblasti stalinistična praksa. Protagonist poslušá pripoved, kako se je predvojni komunist Ferdo uprl vosovcu: »'Ali bomo komunisti ali samo tehniki revolucije?'« (ibid. 137). Čez čas protagonist uzre Ferdovo truplo v gozdu, čeprav naj bi bil mrtvec po informacijah štaba na neki nalogi. »Morda niso bili mučenci samo na katoliški strani ...« (ibid. 150). Zadnji stavek se motivno (in idejno-sugestivno) povezuje s prizorom, ki sledi: opisom nacistične aretacije nemškega katoliškega protinacista Gerlicha, o čemer bere protagonist, potem ko pokoplje Ferda. Nacistična deportacija v Dachau doleti tudi protagonista.

Tretji motto sugerira povojni čas dogajanja: »To je bilo onega čudovitega maja, ko je povratnik iz Dachaua padel na kolena in poljubil most na Soči ...« (ibid. 154). Večina pripovedi III. dela obsega motive stalinističnega terorja oblasti nad vsakomer, ki ji ne izkazuje brezpogojne pokorščine, te motive pa povezuje zlasti tudi z oblastnim (politično-ideološko univerzalističnim) razvrednotenjem nacionalne identitete. Protagonistu je kot duhovniku pripisan status narodnega izdajalca. Ravnanje oblasti je (tako kot bo – precej obsežneje – tudi v romanu S. Oksanen) prikazano kot očitno ideološko ponarejanje biografskih dejstev (osebne zgodovine) v zaporedju treh zaslišanj protagonista, od katerih so očitki v zadnjem ali neresnica ali absurd. Ob absurdnosti obtožbe, da je narodni izdajalec, se protagonist prvikrat zoperstavi povojni oblasti kot »socializmu«. Nakazano je, da to pomeni njegovo (tajno) smrtno obsodbo. »Po treh dneh so našli nad stezo pri skalovju njegov brevir, še višje pa njega, pokritega z dračjem.« (Rebula 199) Odlomek, ki sledi in je tudi zaključek pripovedi, ponovno sugerira podobnost v idejni drži resnične zgodovinske osebe, nemškega katoliškega antinacista Gerlicha, in Rebulovega fiksijskega lika duhovnika.

Idejni okvir romana (kot pogosto v Rebulovem opusu) nastaja v orisu razmerja med katoliško vero/Cerkvijo in narodom: v dialogih



in refleksijah se protagonist sooča »z enim od temeljnih vprašanj slovenske zgodovine prve polovice 20. stoletja, z vprašanjem t. i. ideološkega 'reda vrednot'«. (Pelikan, *Zgodovinski* 47) Pripoved vodi ideja neločljivosti religiozne (katoliške) in nacionalne (slovenske) kolektivne identitete (ki temeljno opredeljuje protagonista), pri čemer je druga, nacionalna identiteta, višje osmišljena s prvo, religiozno. Zgodovinopisne raziskave so pokazale, da je ideologija političnega katolicizma na Slovenskem pred II. svetovno vojno vgradila dejavnik naroda v katoliško kolektivno identiteto, ki jo je pripisala slovenski skupnosti kot dominantno. Etnocidna politika okupatorjev (italijanizacija, germanizacija) v okupiranih slovenskih prostorih je sprožila upor, v katerem je v času II. svetovne vojne vodstvo prevzela komunistična ideologija kot ideološka opozicija političnemu katolicizmu. Vojne razmere se v osrednjeslovenskem prostoru sprevržejo v državljansko vojno. V obmejnem primorskem prostoru »kot narodno povsem sprejemljive sobivajo vse oblike upora, ne glede na ideološke razlike« (Pelikan, *Zgodovinski* 48), vendar tudi obmejni prostor ni imun na »uvoz« razkola: Rebulov roman ga eksplicitno posreduje v protagonistovih (polemičnih) dialogih s številnimi ideološko zelo različnimi sogovorniki. Ti dialogi, protagonistove refleksije in situacije predočajo argumente za protagonistovo zavračanje ideološkega razkola v slovenski skupnosti in kolaboracije z okupatorjem: med drugim se sklicuje na svojo predhodno primorsko izkušnjo fašističnega etnocida nad slovenstvom in na vrednoto naroda v povezavi z vrednoto krščanstva. Obenem III. del romana niza negativistično izbrane motive za prikaz stalinističnih praks. To bi lahko služilo tudi kot osnova za antikomunistično-tendenčno naravnost romana (uskajeno z delom postsocialističnih nacionalnih zgodovinopisij),<sup>9</sup> vendar pripoved situacijsko predoča razliko med stalinistično prakso sovjetskega socializma proti koncu vojne in po njem ter prakso predvojnega komunizma (npr. v delovanju odpornika Ferda), ki jo protagonist refleksivno in dialoško zbližuje s svojim krščanskim delovanjem. Roman s tem vzdržuje relativno ambivalenco do politično-ideoloških posplošitev.

<sup>9</sup> Kuljić to perspektivo prepoznava kot značilnost postsocialističnih prostorov bivše Jugoslavije, opredeljeno s pojmom viktimizacija (celotnega naroda). »Pogosto žrtve postanejo ključni in uradni pojem: [...] v Srbiji ob koncu 80. let in na Hrvaškem v 90. letih 20. stoletja je vse bolj prisotna teza, da sta obe naciji žrtvi Jugoslavije [...] na status žrtve pretendirajo vsi.« (Kuljić 218) To utemeljuje s psihološko razsežnostjo »spomina v krizi«: [č]im bolj je zaostrena kriza, močnejša in bolj emotivna je podoba preteklosti: je hkrati idealizirana in demonizirana.« (Kuljić 118)

Celota vseh treh delov Rebulovega romana je motivno-tematsko usklajena z znanstveno-zgodovinopisnimi rezultati sodobnih raziskav oz. zgodovinopisno dokumentiranih usod nekaterih medvojnih podpornikov ali akterjev slovenskega političnega katolicizma ali krščanskega socializma (posamezni duhovniki,<sup>10</sup> politiki kot npr. primorski Stanko Vuk<sup>11</sup> itn.) Te spominske vsebine (teme) so se predhodno vzdrževale predvsem v kulturnem spominu politično-emigrantskih ali zamejskih slovenskih skupnosti kot (tudi literarno) zapisovana skupna preteklost, lahko pa (ustno) v komunikacijskem spominu lokalnih skupnosti. Z vidika slovenskega »matičnega« prostora se jim lahko pripiše status predhodno zamolčanega spomina, ki prestopa v preformirani kulturni spomin skupnosti.<sup>12</sup> Pri tem lahko kot tema iz cone »razdeljenega spomina« vzbuja divergentne vrednotenjske emocije.

»Institucionalizacija kulture spominjanja se začne s prehodom spominjanja v kulturni spomin.« (Kuljić 21) Proces se usmerja k zamejitvi in zatrditvi spomina v »absolutno preteklost« (prim. Assmann 54–55), v tem primeru (slovensko) nacionalno. V opisanem medbesedilnem kontekstu se predhodno zamolčana »primorska« tema narodnoobrambno delujočih primorskih duhovnikov (in tudi krščansko-socialističnih politikov) pod fašizmom in nacizmom v sodobnem znanstvenem zgodovinopisju oblikuje tudi kot vseslovensko relevantna spomska tema (prim. Pelikan, *Tajno*). S tem se usklajuje Rebulov roman, ki pa – v razliki z znanstvenim zgodovinopisjem – predhodno zamolčano spominsko temo idejno interpretira z neločljivostjo ideje

<sup>10</sup> Rebulova zgodba o fikcijskem liku primorskega duhovnika je v nekaj biografskih ozirih primerljiva z zgodbo primorskega duhovnika Filipa Terčelja (1892–1946). Med zgodovinsko realnimi osebami kot liki Rebulovega romana je v sodobnem slovenskem zgodovinopisju raziskano delovanje npr. Virgila Ščeka. V sodobnem nemškem zgodovinopisju, ki z novimi temami reaktualizira II. svetovno vojno in predstavlja medvojni položaj različnih družbenih skupin, med drugimi bavarske katoliške skupnosti pod nacizmom, pa je raziskano tudi antinacistično delovanje Fritza Gerlicha.

<sup>11</sup> Zgodbo primorskega književnika in krščanskega socialista, večletnega zapornika v fašistični ječi in po vrnitvi v Trst žrtve politične likvidacije je kratko omenil roman Borisa Pahorja *Zatemnitev*, v roman jo je oblikoval Fulvio Tomizza (*Mladoporočenca z ulice Rossetti*), vključena je v dramo Tamare Matevc (*Zaljubljeni v smrt*). V literarnih besedilih ostaja odprto, katera medvojna politična opcija je izvedla umor. Raziskavo tega vprašanja je ponovno odprl komunikacijski spomin (priče izpovedi likvidatorja) in v znanstvenem zgodovinopisju Martin Breclj v *Anatomiji političnega zločina*.

<sup>12</sup> Primer je lahko postavitev kipa duhovnika Filipa Terčelja v Ajdovščini (2010), delo Mirsada Begića. Besedilo na plošči ob cerkvi izpostavi njegovo narodnoangažirano in slovstveno dejavnost.

naroda in krščanstva.<sup>13</sup> S tem ima duhovnikova zgodba potencial sinekdohe za celoto nacionalne skupnosti,<sup>14</sup> ki naj se (kot subjekt enako-pravnega naroda) legitimira na katoliškem religioznem temelju in jo pri tem nacionalno-eksistenčno limitno ogrožajo politično-ideološki režimi fašizma, nacizma in komunizma. To nakazuje eden od številnih protagonistovih sogovornikov, župnik Melhior: »Zdaj vidim, da grem iz ene sužnosti v drugo. Ta je sicer slovensko in slovansko obarvana, je pa sužnost.« (Rebula 126) S tem sogovornikom se protagonist skozi roman običajno ne strinja. Z vidika protagonistovega konca je možno interpretirati, da bi se protagonist s to izjavo naposled strinjal. A roman na to ne daje eksplicitnega odgovora. Celota romana je osredinjena na eno, duhovniško temo in z njo kulturno-spominsko modelira še bližnjo, vojno preteklost in njene potencialne konsekvence za slovensko skupnost 20. stoletja. Posredno to eno-tematskost potrjuje ožja žanrska opredeljenost *Nokturna*: v širšem okviru romana časa je *Nokturno* duhovniški roman.

### **Roman Sofi Oksanen *Ko golobice izginejo* (2012)**

V sodobni historiografski usmeritvi ustne zgodovine nastajajo znanstveno komentirane zbirke individualnih (ustnih) pričevanj o bližnji preteklosti in, širše, v sodobni »zgodovini od spodaj« tudi komentirane zbirke individualnih (pisnih) pripovedi o življenju. V tem kontekstu se dokumentirajo tudi »spomini, ki so bili [predhodno, v času ZSSR] zanikani spomini, spomini, ki so skoraj izginili« (Paju 87) in se lahko kot skupno-relevantne spominske teme vgrajujejo v prenovljeni kulturni spomin. Nespregljiv primer akomodacije »zgodovine od spodaj« v prenavljanje nacionalno-skupnostnega kulturnega spomina se zdi prav estonski projekt iz zadnjih let pred razpadom ZSSR: na pobudo (1988) Združbe za estonsko dediščino (Eesti Muinsuskaitse Selts) in (1989) Estonskega literarnega muzeja v Tartuju je bilo »v nekaj letih [...] zbranih tisoče strani zabeleženih spominov« (Hinrikus 69) na čas vse od prve estonske države (1918)

<sup>13</sup> Škamperle (45) opredeli Rebulo kot religioznega avtorja in katoliškega pisatelja.

<sup>14</sup> To razširitev nakazuje zgodovinopisna analiza literarizacije novejšje slovenske zgodovine, ki primerja Rebulov *Nokturno* in roman *Zatemištev* Borisa Pahorja. Oba umeščata dogajanje na Primorsko pod fašizmom, a različno »prikazujeta položaj iz zornega kota primorskega partizanstva na eni in vloge primorske duhovščine na drugi strani in tako primorska situacija [...] izstopa iz vseslovenskega konteksta, a hkrati problematizira dogajanje v njem.« (Pelikan, »Zgodovinski« 49)

preko sovjetske, nato nacistične okupacije in povojne ponovne umestitve Estonije v državo ZSSR. Zbiranje se je začelo še pred razpadom ZSSR: glede na čas zapisa<sup>15</sup> so bili ti spomini v statusu Foucaultevega pojma »kontramemorije«. <sup>16</sup> Roman *Golobice* je motivno-tematsko precej usklajen s temi osebno-spominskimi vsebinami, vsaj kolikor je to razvidno iz obsežnega izbora teh pripovedi o življenju v angleškem prevodu (*Carrying Linda's Stone*). Ta obsega zgodovinopisno komentirani izbor življenjskih pripovedi (*life narrative*) žensk, ki pa seveda govorijo tudi o moških, otrocih, starih starših itn. in s tem vključujejo zgodbe različnih članov družine, širše rodbine in sosedskih skupnosti posamezne pripovedovalke. Tudi naslov izbora ni naključen: Linda je mitska (!) junakinja, mati junaka iz estonskega epa o davni preteklosti *Kalevipoeg*. Eksplicitno povezano s prenavljanjem kulturnega spomina pa je zgodovinopisno delo *Memories Denied*, ki kombinira komunikacijsko-spominske vsebine, podane v spominih in pričevanjih, dokumente različnih oblasti in povzete orise dogodkov z navedenimi dokumentarnimi ali zgodovinopisnimi referencami. Za primerjavo »tekstov in kontekstov« bo tu uporabljen še sodobni znanstveno-zgodovinopisni pregled estonske zgodovine 20. stoletja (Pajur in Tannberg), objavljen v založništvu Univerze v Tartuju (kar smemo razumeti kot znanstveno relevantno predstavitev nacionalne zgodovine, in sicer v angleškem prevodu, torej namenjeno mednarodni skupnosti).

Prikazani čas zgodb(e) v romanu *Golobice* obsega dogodke med letoma 1941 in 1966, v središču pa je vojni čas. Doživljanje osrednjih likov romana soustvarjajo tudi njihovi spomini na izkustva izpred časa vojne (kot v pripovedih ljudi iz omenjenih zbirk) in priklicujejo dogodke, ki pogojujejo specifično vojno v estonskem prostoru. Roman to pripovedno poudarja z diskontinuiranim razmeščanjem dogodkov v sosledje poglavij in z motivno-tematsko kompleksnostjo: sintetično povezuje več nacionalno-relevantnih in predhodno »zanikano«-spominskih tem. Referenčni zgodbeni dogodki so v romanu (po analogiji z razmerjem

<sup>15</sup> »Življenjske zgodbe so se zbirale že v sovjetski dobi. Mnogo ljudi je zaupalo svoje zgodbe Literarnemu muzeju in jih predalo rokopisnemu oddelku, ne da bi želeli ali upali na objavo v tej dobi. Ustvarili so sporočila za neznano prihodnost«. »Različni estonski muzeji in arhivi v celoti hranijo od šest do deset tisoč avtobiografskih besedil ali spominov.« (Hinrikus 69, 70)

<sup>16</sup> Delujejo kot »izzivanje državne hegemonije nad diskurzivno domeno preteklosti. Lahko se pojavijo tudi ob menjavi režima, kar s seboj prinaša novo interpretacijo preteklosti, kot to ilustrira uradna zavrnitev prejšnjih sovjetskih zgodovinskih narativov v Srednji in Vzhodni Evropi.« (Gibson 43)

med osebnim in kolektivnim spominom) razporejeni v individualne, a neločljivo (rodbinsko in/ali vaško-skupnostno) povezane zgodbe treh osrednjih literarnih likov.

Roland Simson je v precej »črno-beli« karakterizaciji dveh moških likov nedvoumno »pozitivec«: je sin razlaščenega in nato izginulega (deportiranega) lastnika manjše kmetije, vseskozi pa predvsem upornik, angažiran za suverenost Estonije. Kot okupatorja dojema tako sovjetski kot nacistični režim. Dojemanje obeh, enako kot predhodne carsko-ruske oblasti ter ekonomskih privilegijev baltsko-nemškega plemstva v estonskem prostoru kot tujega (kolonialnega) gospostva, je utemeljeno v zgodovinskih dejstvih (v »kontekstih«).<sup>17</sup> Zato se Roland v teku vojne torej ne vključi v Estonski korpus, ki ga formira Rdeča armada zoper nacistično okupacijo, in prav tako se ne vključi v Estonsko legijo, ki jo formira okupatorska nemška nacistična vojska zoper sovjetsko okupacijo. Je vojak iz skupine, ki se v zavezniški Finski<sup>18</sup> izuri za boj, predvidoma v bodoči estonski vojski. Po nemški okupaciji organizira množične prebege estonskih vojaških obveznikov in civilistov čez morje. Po izdaji je ujetnik v nacističnem koncentracijskem taborišču Klooga. Po ponovnem prihodu Rdeče armade ter ponovni priključitvi Estonije v ZSSR je upornik zoper sovjetsko nadoblast v gozdni gverili: vojak t. i. *gozdnih bratov (bratovščine)*.<sup>19</sup> Ko sovjetska oblast te skupine

<sup>17</sup> Tretjerajhovsko gospostvo je obnovilo predhodno nemško obvladovanje estonskega prostora: ob izteku I. svetovne vojne je baltsko-nemško plemstvo, ki je še v začetku 20. stoletja posedovalo 58 % zemljišč v pretežno agrarni Estoniji in imelo zlasti v Talinu (prim. Talivee) do leta 1904 tudi kulturno in politično premoč, spričo »boljševiske grožnje v neposredni soseščini« pozvalo na pomoč Berlin. (Pajur in Tannberg 10, 15, 17–18, Paju 80–81) Tedaj je nemška vojaška zasedbačasno onemogočila uveljavitev prve estonske deklaracije neodvisnosti. Z uspešno izrabo okoliščin I. svetovne vojne in predrevolucijskega vrenja v Ruskem carstvu l. 1917, ko je Vseestonski kongres v Tartujučasni vladi poslal osnutek zakona o estonski avtonomiji, je bil slednji v tej inštituciji sprejet 5. 6. in je odpravil baltsko-nemške, po švedski kapitulaciji l. 1710 pridobljene »srednjeveške privilegije«. Oktobrska revolucija in sprememba režima (zlasti z opcijo pridobitve zemlje po razlastitvi nemških veleposestnikov v pretežno agrarni Estoniji) pa je imela somišljenike tudi v Estoniji. A kmetje niso dobili zemlje in (tudi spričo nasilja) je podpora boljševizmu precej upadla (prim. Paju 78–81).

<sup>18</sup> Med II. svetovno vojno so se estonski vojaški obvezniki, ki so se hoteli izogniti mobilizaciji v nacistično nemško vojsko in se boriti proti sovjetski Rdeči armadi, vključevali tudi v finsko vojsko. (Pajur in Tannberg 53)

<sup>19</sup> Angl. prevod: *Forest Brothers* (Pajur in Tannberg 72) oz. *the forest brethren* (Jõe-Cannon 56). »Gozdna bratovščina« izvaja gverilsko-vojaški odpor zoper sovjetsko okupacijo med letoma 1944 oz. 1945 in 1953 in v njej naj bi (z različno dolgimi obdobji udeležbe) delovalo okrog 30.000 moških oz. 3 % populacije estonskega pro-

*gozdnih bratov* v začetku petdesetih let dokončno uniči, Roland velja za prebežnika na Švedsko. (Konec naj tu ostane nepovedan.) Drugi osrednji lik *Golobic*, nedvoumno »negavec«, je Edgar: Rolandov bratranec, nekoč študent univerze v Tartuju,<sup>20</sup> leta 1941 dezerter (kot mnogi Estonci) iz Rdeče armade in Rolandov sočlan »finske« estonske vojaške enote (predstavljen kot slabič). Po nemški okupaciji kolaborira: je podporni izvajalec nacistične (kolonizacijske) ekonomije (petrokemične industrije z delovno silo iz koncentracijskih taborišč), vključen tudi v izvedbo nacističnega genocida nad Judi v estonskem prostoru (prim. Paju), nacistični oblasti pa izda bratranca in lastno ženo, Rolanda in Juudit. Po vrnitvi Rdeče armade se Edgar pretvarja, da je taboriščnik iz Klooge. Kljub temu ga režim deportira v Sibirijo. Po vrnitvi si ustvarja kariero kot (lažna) priča na montiranih procesih, KGB-jevec (»tovariš Parts«). Vohuni in piše sovjetsko »zgodovinsko« knjigo »V srži nacistične okupacije«. Pisanje je krinka za iskanje Rolanda, ki ve za njegovo kolaboracijo z nacisti in bi ga lahko uničil, kot Edgar uničuje druge v svoji (sprva) preživetveni strategiji v povojnem režimu (prim. Oksanen 217). Tretji osrednji lik romana je Juudit: Edgarjeva žena, meščanka iz Talina. Med vojno na Rolandov ukaz zapelje nemškega častnika, se zaljubi, išče preživetveno varnost in kolaborira z Nemci, ob tem (neprepričano) pomaga v organizaciji estonskih prebegov. Po vrnitvi sovjetske oblasti jo Roland skriva v svoji gozdni gverilski enoti. Leta 1948 se vrne v mesto, naleti na soproga, (spet neuspešno) zaživita skupaj, a vsaj od montiranega procesa, na katerem »priča« soprog, je psihično uničena: razpeta med željo po znosnih ekonomskih pogojih, strahom, kdaj jo bo režim razkril, in naraščajočo travmo. (Konec zamolčimo.) Proti koncu roman uvede četrti lik, Evelin, iz generacije potomcev. Zaplete se s »sovražnikom države«, kar njo in njene prednike vodi v Edgarjevo KGB-jevsko past.

Zaradi motivno-tematske kompleksnosti romana lahko le nekaj motivnih primerov in simbolni pomen pripovedne strukturacije romana služi za primerjalni vpogled v ujemanje vrednosti, ki je v predstavljanju estonske bližnje, predvsem vojne preteklosti dodeljena

---

stora, podporno pa več: »[ž]enske so vzdrževale obsežen podporni sistem, mnoge so bile zaradi svoje podpore bratovščini ustreljene ali obsojene na težko delo v Sibiriji.« (Jõe-Cannon 56) Ta ženski podporni sistem je nakazan ob Rolandovi usodi tudi v romanu *Golobice*. Povojne, t. i. marčevske množične deportacije (25.–29. 3. 1949), ki so zaobsegle veliko število žensk (in otrok) (Jõe-Cannon 53), so močno oslabile gozdno gverilo oz. »vojno po vojni«: »več kot 20.700 ljudi je bilo deportiranih iz Estonije v Sibirijo«. (Pajur in Tannberg 72)

<sup>20</sup> Tam se je formirala ideja o neodvisni Estoniji (prim. Paju 63).

estonski neodvisnosti in kolektivni identiteti nacionalnosti: v romanu, spominopisju in znanstveno-zgodovinopisnem pregledu nacionalne zgodovine 20. stoletja.

Parateksti naslovov poglavij »citatno« predstavljajo vsakokrat prikazano leto dogajanja v vizualnem mediju poštnih znamk. To je znak zgodovinsko-žanrske identitete tega romana, ki s tem jasno sporoča, da se fikcijska pripoved utemeljuje v dokumentirani pretekli realnosti: znamke so materialna evidenca vsakokratne oblasti nad prostorom. Vizualni citat v naslovu poglavja dopolnjuje navedba kraja zgodbenih dogodkov (za 1941: Sovjetska socialistična republika, nato Generalni komisariat Estonija / Državni komisariat za vzhodna območja). V dinamiki tega simbolnega kodiranja oblasti nad časom in krajem dogajanja opazno (in zgodovinsko dejansko) ni neodvisne estonske oblasti, ki pa jo v pripoved stalno priključuje Rolandovo doživljanje dogodkov. Razmerje med obojima sugerira *okupacijski* status vsakokratne oblasti na znamki. Eksplicitno se takšna opredelitev predhodnih oblasti izpisuje v sodobnem nacionalnem znanstvenem zgodovinopisju in prevladuje v spominopisju.<sup>21</sup> Poleg tega tako Roland kot Juudit sprva doživljata nemško okupacijo kot osvoboditev izpod sovjetskega režima – a samo za trenutek.<sup>22</sup> Juuditino doživljanje:

Mesto je bilo še vedno polno ran in izsesano do praznega, ulice so se pogrezale pod trupli konj in sovjetskih vojakov, med njimi je mezelo od hroščev, toda kmalu bo tudi to odstranjeno. [...] iz ruševin se bo dvignil mir, [...] deportiranci se bodo morda vrnili [...], ne bo več trkanja na vrata sredi noči, Nemčija

<sup>21</sup> Referenčna obdobja so (v naslovih enotno) poimenovana kot: »Sovjetska okupacija«, »Nemška okupacija«, »Estonska udeležba v II. svetovni vojni«; »Sovjetska Estonija«. (Pajur in Tannberg 47, 48, 52, 55) Ali: »Sovjetska okupacija (1940–41)«, »Nacistična okupacija (1941–1944)«, »Znova sovjetska okupacija (1944–53)«, »Post-stalinistično obdobje (1953–1985)«. (Jõe-Cannon 50, 52, 53, 56) Ali: »Prva sovjetska okupacija«, v opisu medvojnega časa prav tako: »nemška okupacija«, nato pa: »Sovjetsko obdobje«. (Hinrikus 67, 77 itn.), »oba okupatorja, Nemci in Rusi« (Paju 270) itn.

<sup>22</sup> Paju opozarja, da je bilo nacionalsocialistično gibanje v neodvisni Estoniji ob koncu I. 1933 »kriminalizirano«, tudi zaradi preprečitve obnove vpliva baltskih Nemcev in zaščite judovske manjšine (160–164). Drugačna je bila situacija poleti 1941 po umiku Rdeče armade iz Estonije: »občutek hvaležnosti« je sprejel »nemške zavojevalce, kot da bi ti rešili Estonijo pred srhljivim zlom. Po zapiranjih, deportacijah in množičnih umorih, ki so zaznamovali sovjetsko okupacijo, je estonsko prebivalstvo, vključno z mnogimi Judi naivno verjelo, da bo nemška okupacija človečnejša.« »Prihod Nemcev je imel v različnih delih Estonije različen pomen. Moja mama je videla nemški požig njene domače vasi. A v [...] mestu Pärnu so Nemce praznično sprejeli,« podobno v drugih mestih. Temu sledi povzemanje ene od pričevalk in opis nacistične represije nad Judi. (Paju 270–275)



bo dobila vojno – boljše prihodnosti si ni bilo mogoče zamisliti. [...] Toda čeprav si je to Juudit še pred nekaj trenutki močno želela, ji je misel v delcu sekunde postala nevzdržna in [...] brezbriznost je zamenjal strah pred tistim, kar bo prišlo. (Oksanen 34)

### Rolandovo doživljanje:

Vse to je pomenilo, da smo se odkrivali boljševoikov. [...] izvod časnika Järve. Na prvi strani sem zagledal zapis v črnem okvirčku [...]. 'V spomin na vse, ki so padli za osvoboditev Estonije' [...]. Ostale sem pustil, naj blebetajo. Nenadoma sem spoznal, da že živijo v osvobojeni državi. Kot da se ne bi nikoli borili. Kot da bi že nastopil mir. [...] Je bilo res že vsega konec? [...] Ali smem res že upati, da nam bodo kmalu vrnili kmetijo [...] Morda se bodo deportiranci iz Sibirije lahko vrnili v domovino [... A se takoj ove ] Vojne ni bilo konec. [...] Bil sem prepričan, da bodo mobilizacijske uredbe boljševoikov [...] kmalu zamenjale nemške. (Oksanen 44–45)

V obeh doživljanjih se ponovi (in ob še mnogih ponovitvah posebej izpostavi) spomin na (tu prvo) množično deportacijo v Sibirijo kot motiv, ki priklicuje temo kolektivne travme.<sup>23</sup> V naslednjem poglavju sledi Juuditina misel, ki osmišlja naslov romana in sugerira strah tudi pred nemško-nacistično okupacijo: »odvrnila [...] je pogled od ženske, ki je v izložbi [...] nameščala veliko fotografijo Hitlerja, odmaknila je pogled od napisa 'Hitler, osvoboditelj' [...]. V bližini bolnice so nemški vojaki lovili golobice [...]: 'Lonec je že pristavljen!'« (Oksanen 48–49).

Kulturni spomin se oblikuje tudi v simbolnem kodiranju spominskih vsebin, ki si jih delijo številni osebni spomini. Pomenljiv motiv, eksplisiten simbol nacionalne kolektivne identitete je nacionalna zastava: v *Golobicah* je pomen izobešenja nacionalne zastave s Pikk Hermann,

---

<sup>23</sup> Sovjetske množične »junjske deportacije« Estoncev v Sibirijo se omenijo tudi ob uradniškem načrtu o izvedbi nacističnih deportacij Judov v Estoniji; avtor poročila je kolaborant Edgar. (Oksanen 172) Omenjane so tudi na začetku in koncu I. dela romana ob usodi Rolandovega očeta (25, 86). Izpostavlja jih sodobno estonsko nacionalno zgodovinsko: »[č]e so aretacije sprva zajele predvsem predhodno elito (konec l. 1940 [...]), se je represija kmalu razširila na vse socialne ravni in ustvarjala atmosfero strahu [...] Vrhunec je dosegla 14. junija 1941 v sočasnih množičnih deportacijah iz Estonije, Litve in Latvije. Rezultat je bila nasilna deportacija 10.000 Estoncev brez kakršnega koli sojenja [...]. Moške žrtve deportacije so bile aretirane in poslane v delovna taborišča, kjer je večina od njih umrla ali bila ubitih, ženske in otroci pa so bili prisilno izseljeni v Sibirijo.« (Pajur in Tannberg 48) Marčevske deportacije l. 1949 so doletele »več kot 20.700 ljudi iz Estonije« (ibid. 72–73). Zgodovinski pregled z obsegom besedila o deportacijah, roman pa s ponovitvami omemb in z vsaj dvakratno omembo strahu Estoncev »pred vlaki« nakazujeta, da so sovjetske deportacije v kolektivnem spominu posebej močna kolektivna travma.



stolpa gradu Toompea v Talinu,<sup>24</sup> izpostavljen ob odhodu nemške vojske in pred prihodom Rdeče armade, v času petdnevne samostojnosti Estonije (18.–22. 9. 1944), kar je sovjetsko zgodovinopisje zamolčevalo (prim. Oksanen 331). Isti dogodek omeni Paju (281) s sklicem na poročilo finskega časopisa (1944) in ga predhodno argumentira kot zanikani spomin, odsoten v sovjetskem šolskem kurikulumu. V sodobnem estonskem zgodovinopisnem pregledu je prav gesta izobešenja nacionalne zastave omenjena trikrat: ob datumu estonske državnosti (24. 2. 1989) ter v kronološkem pregledu ob prvi razglasitvi neodvisnosti l. 1918 in ob odcepitvi od ZSSR (Pajur in Tannberg 86, 111). Usodo nacionalne zastave ob prihodu ali nacistične ali sovjetske vojske omenja več »življenjskih zgodb« v *Carrying Linda's Stone*. Na ceremonialne oblike, v katerih se prezentirajo osrednje kolektivno-spominске teme v kulturi spominjanja, se nanaša v *Golobicah* motiv ilegalnega opozicijskega študentskega spreveda v Talinu leta 1965, ta pa referira na starodavni estonski upor (»noč sv. Jurija«, 23. april 1343) – tedaj germanskemu – gospostvu, ki ga beleži nacionalno zgodovinopisje (prim. Jõe-Cannon).

Dejstvo, da sta zgodbi Juudit in Edgarja (proti koncu pa tudi zgodba Evelin) podani v tretjeosebni pripovedi, »pozitivec« Roland pa dobi prvoosebno-pripovedni privilegij lastnega glasu, dodatno nakazuje, da implicitni avtor v upodabljanju te skupne estonske vojne preteklosti najbrž ni nevtralen v predstavljanju prej zamolčanih skupno-spominских estonskih tem (in potencialno razdeljenega spomina). Dodatno podpira to vrednotenje sama strukturacija pripovedi, ki se postopno razcepi v povsem očitno jukstapozicijo dveh podob preteklosti. Eno gradi (personalna) pripoved dogodkovno povezanih zgodb predvsem Rolanda, Juudit in Edgarja (proti koncu še Evelin, povojne potomke); fokalizacija se po poglavjih premešča med temi liki. Pripoved pa sčasoma začnejo prekinjati označeni ali tudi neoznačeni deli besedila (vključno z motti) kot vložna pripoved o celo tudi nekaj istih dogodkih (zlasti v nacističnem taborišču Klooga), ki pa jo *piše* eden od teh likov, torej Edgar. Iz te »zgodovinopisne«, mestoma tudi lažno-pričevanjske prvoosebne pripovedi »udarja« citatni politično-ideološki diskurz s frazami, kot so npr.: (predvojna) »meščansko-fašistična Estonija« (Oksanen 218) ali »[t]ik preden je sovjetska vojska Estonijo rešila izpod jarma nacističnega suženjstva ...« (ibid. 368; podobne formulacije so citirane v Paju). Izven te vložne pripovedi pa je roman v oznakah vojne usklajen

<sup>24</sup> Retoriko prostora estonske prestolnice Talin in simboliko gradu analizira študija Elle-Mari Talivee.

s sodobnim estonskim zgodovinopisjem in spominopisjem.<sup>25</sup> Glede na predhodno pripovedovane »iste« vojne dogodke v Rolandovi zgodbi se Edgarjevo pisanje o estonskem »nacističnem zločincu« Rolandu/Marku razkriva kot grotesken konstrukt: režimsko-zgodovinopisno ponarejanje preteklosti.<sup>26</sup> Tretjeosebno personalno pripovedovana Edgarjeva doživljanja in izkustva se seveda razlikujejo od njegove pisne ponaredbe preteklosti. Še več: falsifikator o svoji pripovedni manipulaciji tudi razmišlja, tako da je razmerje med pripovedovanjem falsifikata in falsifikatorjevo refleksijo o pisanju falsifikata – metafikijsko razmerje, ki dodatno groteskno-parodično sugerira fikcijski značaj te njegove medvojne estonske »zgodovine«. To, pripovedno-vložno metafikijsko razmerje tudi eksplicitno simbolno razveljavlja sovjetsko zgodovinopisje o Estoniji v okvirni strukturi jukstapozicije dveh podob estonske medvojne preteklosti.

V drugi podobi preteklosti pa personalna pripoved zgodb(e) osrednjih likov motivno-tematsko oblikuje vsebine, ki so bile predhodno politično-ideološko nezaželene (estonsko doživljanje sovjetske okupacije kot nasilja, množičnost dveh deportacij, podpora prebivalstva povojni odporiški vojski) in s tem v statusu »zamolčanega« ali uradno »zanikanega spomina« ali »kontramemorije«. Ta v tranzicijskih prostorih sicer praviloma ustvarja tudi »razdeljeni spomin« ali delovanje »konfliktnih si pogledov« (Hinrikus 75). Zgodba četrtega lika, Evelin kot potomke generacije tistih, ki jih je usodno opredelila vojna, najprej nakazuje, da bi lahko pripovedno »argumentirala« malce manj negativni-

<sup>25</sup> Z vidika kontrapunktnega branja je v *Golobicah* in »kontekstih« diskurzivno pomenljiva odsotnost sovjetsko-zgodovinopisnega poimenovanja II. svetovne vojne kot »domoljubne« oz. *domovinske vojne*. »[D]ruga svetovna vojna je postala v ZSSR uradno znana kot 'velika domoljubna vojna'« (Hobsbawm 162); to poimenovanje se je v ruskem in beloruskem prostoru ohranilo tudi v času razkroja ZSSR, kot lahko razbiramo npr. v pričevanjih, ki jih zbere Svetlana Aleksijevič (v publikacijah *Last Witnesses* (2019) ali *Vojna nima ženskega obraza* (2021); izvirnika sta izšla leta 1985), ali v postsovjetskih zgodovinopisnih študijah, npr. *Deti Velikoi Otechestvennoi voiny* (2002) N. K. Petrove. V estonski zgodovini je zmaga nad nacizmom povezana s ponovno sovjetsko oblastjo. Zapletena situacija estonskega prostora med letoma 1941 in 1945 je v estonskem spominopisju in sodobni znanstveno-zgodovinopisni nacionalni zgodovini poimenovana kot »II. svetovna vojna« (npr.: »Estonian involvement in World War II«; Pajur in Tannberg 52 in drugje).

<sup>26</sup> Prosovjetsko pisanje estonske medvojne zgodovine se lahko razume kot referenca na del sovjetske zunanje politike (prim. Hinrikus), ki se po vojni usmeri v mednarodno diskreditacijo zelo številčne emigrantske estonske skupnosti in njenih političnih prizadevanj za rekonstitucijo neodvisne Estonije: diskreditacijo (»meščanskih«) »nacionalistov« vzpostavljajo argumenti o potencialni estonski medvojni podpori nacističnemu režimu na Baltiku.

stično podobo povojne sovjetsko-estonske vsakdanjosti in s tem utemeljevala »razdeljeni spomin« na to obdobje: zgodba potomke zajema čas v obdobju »otoplitve« v ZSSR. Evelin (iz kmečke družine) se je »rešila kolhoza« (Oksanen 346), je študentka v Talinu in v danih režimskih pogojih načrtuje mirno življenje z družino, domom in uradniško službo: to je uresničljivo, čeprav zaznava pomanjkanje in ponotranji previdnost pred režimom. Sprva bi za njeno dojetje resničnosti zlahka veljalo to, kar opaža Ene Kõresaar, ko raziskuje življenjske zgodbe povojnih generacij estonske skupnosti: »četudi je sovjetska era izrisana negativno, je vsakdanje sovjetsko življenje opisano v pozitivni luči.« (povzema Hinrikus 75) Vendar nakazana katastrofa, potem ko ljubezen pripelje Evelin med študente, ki manifestirajo idejo estonske neodvisnosti, močno prevprašuje dejanskost poststalinistične »odjuge« in v tem roman ni usklajen z omenjenimi življenjskimi zgodbami: zdi se, da iztek pripovedi ne daje tematskih argumentov za »pozitivni spomin« na poststalinistično obdobje. (Po ustnih informacijah avtorici članka je bila recepcija romana v estonskem prostoru ambivalentna.)

Mnoge motive, ki neposredno oblikujejo življenja osrednjih likov *Golobic*, in teme, ki jih povezujejo, primerjalno najdemo torej tudi v pripovedih o življenju in pričevanjih, ki se nanašajo na življenje v med- in povojni Estoniji. Dogodki v romanu ustrezajo kronologiji iz znanstvenega zgodovinopisja. Zaradi fokusacije na estonski prostor roman natančneje ne razvije kolektivno-spominske teme deportacij v Sibirijo, jo pa mnogokrat priklicuje v omembah. Tudi kolektivno-spominska tema povojne estonske emigracije na Zahodu je zato razvita le v Edgarjevi falsificirani »zgodovini«. In nazadnje v *Golobicah* tudi ni važnejših motivov rusifikacije,<sup>27</sup> slednje pa sicer ni v nasprotju s sodobnim kontekstom referenčnega prostora zgodbe: »[v] razpravi o postsovjetskih estonskih zgodovinskih učbenikih Heiko Pääbo prikaže, kako estonski učbeniki zavračajo idejo iz sovjetskega obdobja, da Estonija pripada ruskemu civilizacijskemu svetu, in preokvirijo pripoved o estonski zgodovini v kontekstu baltiške regije kot alternativne regionalne identitete in zgodovinskega prostora.« (Gibson 43)

---

<sup>27</sup> Zgodovinopisje izpostavi naraščajočo redukcijo estonskega deleža v populaciji socialistične Estonije: od 90,6 % leta 1897 pade na 61,5 % leta 1989. Številke govorijo v prid rusifikaciji prostora, nanje pa močno vplivajo množične deportacije estonske populacije in politična migracija. (Pajur in Tannberg 72)

## Za sklep

Primerjalna analiza obeh sodobnih romanov o vojni in njihovih znanstveno-zgodovinskega in spominopisnih kontekstov je pokazala njihovo precejšnje motivno-tematsko ujemanje: tudi oba sodobna romana oblikujeta podobo II. svetovne vojne kot še bližnje, in sicer eksistenčno-limitne preteklosti estonske in slovenske etnične, nacionalno opredeljene skupnosti z eno temo (*Nokturno*) oziroma sintezo več tem (*Golobice*), ki so se predhodno vzdrževale kot »zamolčani spomin« pretežno na liniji komunikacijskega spomina. Z literarnim oblikovanjem teh tem oba romana sugerirata njihovo nacionalno-idejno relevantnost za vključitev v postsocialistično preformirani kulturni spomin v (re)konstituirani nacionalni, slovenski oziroma estonski državi. Kljub visokemu ovrednotenju nacionalnega vidika kolektivne identitete pa oba romana ali eksplicitno (*Nokturno*) ali potencialno odpirata idejo naroda čezetnični vrednoti nacionalne države: *Nokturno* z religiozno idejo narodu nadrejenega krščanstva in z likom italijanskega duhovnika, ki v času fašističnega poitalijančevanja podpira slovenski odpor, *Golobice* pa s potencialno judovskim priimkom lika,<sup>28</sup> ki mu je v predstavljanju estonskega boja za neodvisno nacionalno državo pripisana vloga »pozitivca« v zgodbi. V tej (interpretacijski) možnosti se *Golobice* (torej potencialno) razlikujejo od zbirke pripovedi o življenju *Carying Linda's Stone* ali znanstveno-zgodovinskega pregleda estonske nacionalne zgodovine 20. stoletja, saj tema judovske manjšine ali etničnih manjšin v njiju ni očitneje razvita, pač pa jo obsežno razvija zgodovinsko delo z vložnimi spomini in pričevanji *Memories Denied*, ki tudi to temo umešča v predhodno zamolčani oz. »zanikani spomin« in tudi z njo, s tem pa tudi z idejo čezetničnosti nacionalne države prenavlja estonski kulturni spomin.

---

<sup>28</sup> Slovenska prevajalka romana Julija Potrč (384) opozarja, da priimek Simson lahko konotira njegovo estonsko-judovsko »poreklo«. Roland prepoznava izkustvo režimskega nasilja (deportacije, taborišča) kot skupno za estonsko in judovsko skupnost v II. svetovni vojni. (Prim. Oksanen 173)

LITERATURA

- Assmann, Jan. *Kultura pamćenja*. Prev. Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta, 2011.
- Calic, Marie-Janine. *Zgodovina jugovzhodne Evrope*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2019.
- Cerkvenik, Denis. *Operacijska cona za Jadransko Primorje od 1943 do 1945 s poudarkoma na pravnem statusu in kolaboracionizmu*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2021.
- Cornis-Pope, Marcel, in John Neubauer. »General Introduction«. *History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures of the 19th and 20th centuries*. Vol. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia, PA: John Benjamins, 2004. 1–18.
- Dovič, Marijan. »Slovenska literarna kultura v okviru Vzhodne Srednje Evrope«. *Primerjalna književnost* 31.2 (2008): 159–169.
- Gibson, Catherine. *Borderlands between History and Memory. Latgale's Palimpsestuous Past in Contemporary Latvia*. Politics and Society in the Baltic Sea Region 4. Tartu: University of Tartu Press, 2016.
- Hinrikus, Rutt. »Life stories as memory«. *Carrying Linda's Stones. An Anthology of Estonian Women's Life Stories*. Ur. Suzanne Stiver Lie, Lynda Malik, Ilvi Jõe-Cannon in Rutt Hinrikus. Talin: Tallinn University Press, 2009. 67–90.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York, NY: Columbia University Press, 2012.
- Hladnik, Miran. *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009.
- Hobsbawm, Eric. *Čas skrajnosti. Svetovna zgodovina 1914–1991*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2000.
- Jõe-Cannon, Ilvi. »A look at Estonian history«. *Carrying Linda's Stones. An Anthology of Estonian Women's Life Stories*. Ur. Suzanne Stiver Lie, Lynda Malik, Ilvi Jõe-Cannon in Rutt Hinrikus. Talin: Tallinn University Press, 2009. 44–66.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Juvan, Marko. *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: LUD Literatura, 2012.
- Koron, Alenka. »Holokavst med zgodovino in fikcijo: primer Litellovega romana *Sojenice*«. *Primerjalna književnost* 38.3 (2015): 173–184.
- Kuljič, Todor. *Kultura spominjanja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Lukič, Jasmina. »Recent historical novels and historiographic metafiction in the Balkans«. *History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures of the 19th and 20th centuries*. Vol. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia, PA: John Benjamins, 2004. 480–493.
- Matajč, Vanesa. »Medbesedilna razmerja med ustno zgodovino in literaturo v pričevanju«. *Acta Histriae* 19.1–2 (2011): 301–318.
- Matajč, Vanesa. »Border Fascism in the Venezia Giulia: the issue of 'proximate colony' in Slovenian literature«. *Acta Histriae* 24.4 (2016): 939–958.
- Oksanen, Sofi. *Stalinove krave*. Prev. Julija Potrč Šavli. Ljubljana: Beletrina, 2019.
- Oksanen, Sofi. *Ko golobice izginejo*. Prev. Julija Potrč. Ljubljana: Beletrina, 2016.
- Oksanen, Sofi. *Očiščenje*. Prev. Bibi Ovaska Prelesnik. Radovljica: Didakta, 2011.
- Paju, Imri. *Memories Denied*. Helsinki: Like Publishing Ltd., 2006.
- Pajur, Ago, in Tõnu Tannberg. *History of Estonia 1918–2017. A brief overview*. Tartu: University of Tartu Press, 2017.

- Pelikan, Egon. »Zgodovinski roman med nacionalno identiteto, ideologijami in 'zgodovinskimi žanri'«. *Primerjalna književnost* 30.3 (2007): 43–53.
- Pelikan, Egon. *Tajno delovanje primorske duhovščine pod fašizmom*. Ljubljana: Nova revija, 2002.
- Pirjevec, Jože. *Partizani*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2020.
- Potrč, Julija. »Estonija med dvema ognjema«. *Ko golobice izginijo*. Avtorica Sofi Oksanen. Ljubljana: Beletrina, 2016. 379–389.
- Pucherová, Dorota, in Róbert Gáfrík, ur. *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2015.
- Rebula, Alojz. *Nocturno za Primorsko*. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Segel, Harold B. *The Columbia Literary History of Eastern Europe Since 1945*. New York, NY: Columbia University Press, 2008.
- Sivec Skrt, Nina. *Etika in literatura v pripovednih žanrih med dokumentarnostjo in fikcijo*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2020.
- Škamperle, Igor. »Religiozna motivika v literarnem delu Alojza Rebule«. *Rebulov zbornik*. Ur. Marija Pirjevec. Trst: Mladika, 2015. 43–48.
- Talivee, Elle-Mari. »Literary Tallinn at the end of the nineteenth century: the structure of its townscape: an overview«. *Neohelicon* 41.1 (2014): 51–62.
- Veeser, H. Aram, ur. *The New Historicism*. New York, NY; London: Routledge, 1989.

## Two Contemporary Novels about the World War II in Their Contexts of the Transition Epoch

Keywords: literature and war / Slovenian literature / Finnish literature / culture of remembrance / World War II / national identity / Rebula, Alojz: *Nocturno for the Littoral* / Oksanen, Sofi: *When the Doves Disappeared*

This article presents a comparative analysis of two contemporary novels about the World War II from the aspect of the relations of their motifs and themes with contemporary scientific historiography and memoirs about this war in their respective cultures. The Slovenian novel *Nocturne for the Littoral* (2004) by Alojz Rebula refers to the World War II in the Slovenian space, and the novel *When the Doves Disappeared* (2012) by the Finnish author Sofi Oksanen refers to the World War II in the Estonian space. The analysis is based on the application of New Historicism's comparative analysis of "texts and contexts" to the theory of memory culture. It reveals a correspondence of motifs and themes in both novels with the historiographical and memorial contexts in the referential spaces of their narratives, in the sense of the emergence of the "new", hitherto relatively repressed themes of the memory of World War II and its pronounced geopolitical consequences in both referential (re)nationalised cultural spaces. *Nocturne* forms one, *The Doves* a multiplicity of synthe-

ically interwoven themes of inherited memory previously maintained mainly in the realm of communicative memory, creating an entangled memory. The comparative analysis leads to the conclusion that both novels participate in the contemporary transformations of cultural memory in the age of transition, i.e., in the cultural memory of the still recent past of the World War II and its geopolitical aftermath in the two cultural spaces of (re)constitutionalized nation-states as referential spaces of their stories.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091:94(4)«1939/1945»

821.163.6.09Rebula A.

821.511.111.09Oksanen S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.01>





# Vojna kot suspenz moralnosti: Lévinas in literatura holokavsta

Kristina Bojanović

Univerza Donja Gorica, Humanistični študij, Donja Gorica B.B. 81000, Podgorica, Črna gora  
<https://orcid.org/0000-0002-3288-6171>  
kristina.bojanovic@gmail.com

*Članek obravnava Lévinasovo idejo vojne kot suspenza moralnosti in idejo miru kot vladajoče moči, ki konstituira etični pomen sveta, in sicer tako, da analizira koncept etike in drugosti, ki sta stržen Lévinasove filozofije. Prispevek s poudarjanjem etičnih zapovedi, ki se kažejo v odgovornosti in dolžnosti do drugega, nemožnosti umora drugega, bližini njegovega obraza – v nasprotju do sprijenosti vojne in njenega zunajmoralnega značaja – ponuja možne odgovore na izziv pozabe in izničenja drugega v stanju vojne. V tekstu so zato obravnavani primeri strahot iz koncentracijskih taborišč, kot jih poznamo iz bogate literature holokavsta, v središču pozornosti je predvsem delo Noč Elija Wiesela. Poleg tega članek skuša tematizirati možne sledi človekoljubja in etike neskončnosti, in sicer tako, da preiskuje podobe odnosov do drugih, ki pa so pogosto tudi v nasprotju z Lévinasovim razumevanjem etičnega; pri tem so poleg Wiesla uporabljeni tudi zgledi iz Remarquja in sodobnega srbskega pisca Davida Albaharija.*

Ključne besede: literatura in etika / Lévinas, Emmanuel / vojna / holokavst / Drugi / Wiesel, Elie: *Noč*

Emmanuel Lévinas, mislec judovskega rodu, je podobno kot številni intelektualci v 20. stoletju neposredno izkusil vojno. Kot otrok je bil priča prve svetovne vojne, boljševiške revolucije in ruske meščanske vojne. Leta 1940 je bil ujet v Rennesu, skupaj z deseto francosko armado, ki se je umikala pred nemškimi silami. Drugo svetovno vojno je preživel v delovnem taborišču za judovske jetnike v bližini Hannovra. Celotno Lévinasovo družino, starše in dva mlajša brata, so umorili nacisti. Po drugi svetovni vojni je napočila francoska vojna v Indokini, potem vojna za neodvisnost Alžirije ter dolga hladna vojna med Sovjetsko zvezo in Zahodom. Leta 1948 je izbruhnila vojna za samostojnost Izraela, pozneje pa tudi izraelski spopadi z arabskimi sosedi. Lévinas je bil priča vseh teh dogajanj.

Vojna je osrednja tema uvoda njegovega poglavitnega dela *Totaliteta in neskončno*. Prvič je omenjena že v drugem stavku te knjige, nepo-

sredno po sloviti začetni misli, ki se glasi: »Zlahka bomo soglasni s tem, da je najpomembnejše, da nas morala ne vara.« (Lévinas, *Totalité* 5) *Totaliteta in neskončno* je obsežna razprava, ki ni posvečena le dejstvu, da nas morala ne vara, temveč podaja različne dokaze o tem, da je prav morala, ne epistemologija ali ontologija, edina priložnost, ki človeštvo varuje pred prevaro. Za Lévinasa je vojna najboljši »indic«, da je morala ukanila človeštvo, da je iskrenost zgolj epifenomen, vloga ali maska v globljem, še nizkotnejšem početju. Ideja o vojni kot pojavu, ki je absolutno nasproten morali, sploh ne preseneča, če se ozremo na Lévinasovo izkustvo vojne. Toda nevarnost, ki jo vojna predstavlja, nima nič skupnega z njegovimi specifičnimi življenjskimi izkušnjami. Vojna je, nasprotno, nedoločen, trajen izziv. Eden izmed načinov razumevanja naslova *Totaliteta in neskončno* je referenca na razliko med »vojno in mirom«, branje te knjige pa je svojevrstno potovanje od vojne k miru.

V *Totaliteti in neskončnem* se tematika vojne prvič pojavlja z vprašanjem. Vprašanje sodi k filozofiji, k temeljnemu spraševanju, prevpraševanju temelja: »Mar se jasnovidnost – odprtost duha za resnično – ne kaže v naziranju permanentne možnosti vojne?« (Lévinas, *Totalité* 5) Vprašanje je na prvi pogled precej čudno. Ko govorimo o sili vojne, uničevanju in smrti, ki jih s seboj prinaša, vojna nedvomno grozi morali. Ali je vojna potem filozofsko vprašanje, ki temelji na *odprtosti duha do resničnega*? Lévinas takoj nudi rešitev te uganke: »Stanje vojne razveljavlja moralo in pušča institucije brez večne obveznosti njihove večnosti in s tem uničuje brezpogojne imperitive. Stanje vojne že vnaprej meče senco na človeška dela. To moralo izpostavlja zasmehu. Politika se takrat, tako kot umetnost predvidevanja in zmage v vojni, vsiljuje kot samo izvajanje uma. Zoperstavlja se morali tako, kakor se filozofija zoperstavlja naivnosti.« (5) Tu ni ničesar nejasnega. Najbolj brezpogojna med brezpogojnimi zapovedi, »največnejša«, če smemo tako reči, med večnimi obveznostmi je zapoved: »Ne ubijaj.« Življenje je nujen pogoj vseh človeških prizadevanj in dolžnosti, bodisi da gre za moralo, umetnost, religijo ali znanost.

## Onstran totalitete

Zakaj duh v svoji vidovitosti, v svoji odprtosti za resnico, naposled vedno zasluti možnost vojne? Lévinasov odgovor se glasi: »Tega, da se bit filozofskemu mišljenju razkriva kot vojna in da ga ne prizadeva samo kot najočitnejše dejstvo, ampak kot sama očitnost ali resnica resničnega, ni treba dokazovati s pomočjo mračnih Heraklitovih frag-

mentov.« (Lévinas, *Totalité* 5) Povezovalna nit med vidovitostjo duha, resnico in vojno v Lévinasovi misli je pojem totalitete: »Obraz biti, ki se kaže v vojni, se zgoščuje v pojem totalitete, ki vlada zahodni filozofiji.« (6) Resnica resničnega se vselej zgošča v pojmu totalitete. Zakaj? Kaj to sploh pomeni? Ta prispevek je poskus iskanja odgovorov, ki sledi Lévinasovim izvornim idejam o etiki, dobrem, vojni in miru. Interpreti ne smemo odmisлити lastne pacifistične predispozicije, saj bi dvomiti o tem, da smo *varuhi svojega brata* – z Lévinasovega gledišča – pomenilo postaviti pod vprašaj osebno odgovornost, izneveriti se bližnjemu in podleči zlu. Filozofijo kot ontologijo »pretresajo« takšne pozicije, ta vztraja pri svojih pravicah in goji mnenje, da ni nič merodajno, če ni potrjeno pred sodiščem razuma. Vendar uganka ostaja: ali razum res lahko zre *Dobro* samo? Ali je razum korelativen dobroti? Ali je morala racionalna? Ali bi o morali morali soditi po merilih resnice? Ali razum lahko, skladno z lastnimi standardi, o sebi samem sodi kot o dobrem? Če je duhovna vizija resnice ultimativna in če je vojna fundamentalna, potem so odnosi med ljudmi navsezadnje stvar politike, diplomacije, retorike, strategije in taktike. Nikakor ne morale.

Ljudje se med vojno množično, pogosto celo zverinsko ubijajo. Zato je vojna več kot nasprotje moralnosti: je njen skrajni suspenz. Medtem ko morala sloni na absolutni drugosti drugega, se pravi na neskončnosti dobrote, je vojna zelo blizu absolutnemu *zlu*. S svojo totalizacijo in eliminacijo drugega preseže sleherni opozicijo. Lévinasovo etiko alteritete in kritiko vojne lahko povzamemo z naslednjo shemo: 1. absolutno Dobro prihaja od *zgoraj* in se razkriva prek transcendence moralne vzvišenosti drugega, ki je venomer *nad mano*; 2. absolutno zlo prihaja od *spodaj* in se v izraziti obliki kaže v umorih in pobojih, v suspenzu moralnosti; 3. življenje je nenehni *boj* dobrega proti zlu, boj sočutja proti ravnodušnosti na osebni ravni, boj za pravico proti krivičnosti v družbi, ekonomiji in politiki.

Lévinasovo mnenje, da vojna in nasilje predstavljata »prekinitev kontinuitete osebnosti« (Lévinas, *Totalité* 6) in prisiljevanje človeka k izneverjanju ne le svoji dolžnosti, temveč tudi lastnemu bistvu, nasprotuje zahodni filozofiji vojne, totalitete in evidence. Filozofija je pred Lévinasom poznala drugega samo v odisejadi, prek *spoznanja*, prek nasilja asimilacije, se pravi nedopuščanja drugemu biti in ostati drugi. Lévinasovo delo, nasprotno, prinaša veliko slovo od takšnih koncepcij istovetnosti in Istega, od ontologije totalitete. Drugi je za spekulativno filozofijo v celoti, od Parmenida do Heideggerja, bodisi identičen z jazom bodisi najhujša nevarnost zanj. Če je razmerje med jazom in drugim razmerje identitete, je drugi zgolj odtенок ali del jaza. Če pa

je drugi definiran kot izvor nevarnosti, potem je nekako »legitimiran« strah pred alteriteto. Upravičevanje ubijanja temelji na takšni – reflektirani ali nereflektirani – drži. Pri Lévinasu je ta veriga nasilja odločilno pretrgana: odgovorni jaz, s temeljnim etičnim odnosom do drugega, spodkopava prvenstvo ontologije. Poudarek je na *miroljubni orientaciji*, ki (po)govor predpostavlja vojni (Lévinas, *Humanisme* 39). Lévinas se tako končno poslovil od filozofske tradicije, njegov prelom z »imperijem« ontološke misli pa terja radikalni nauk o razmerju jaz – drugi. Za razliko od Schopenhauerja, ki v drugem vidi le subjektivno projekcijo jaza, in eksistencialista Sartra, za katerega je drugi utelešenje samega pekla, Lévinas v svojem etičnem nauku zanika vsak skupni imenovallec subjekta in drugosti drugega. Drugi je vzvišen, transcendenten, neprimerljiv, asimetričen, neenak, odvezan od biti. Ni odkritje, iznajdba jaza, ampak obratno: podaja zavest s svojim razkritjem. Njegovo *obličje* se izmika vsakemu zajemu, pogledu in dotiku. Drugi je namreč absolutna razločenost in ne spoznavnoteoretska panoramska distanca.

Lévinas namesto Heideggerjevega pojmovnega para biti in bivajočega postavlja dobro in drugega ter namesto ontološkega etično vprašanje. Temeljna teza njegove misli se glasi: *Dobro je drugače in boljše kot bit*. Zgodovina filozofije je po Lévinasu pravzaprav zgodovina obremenjenosti bivajočega od biti, ki v sebi skriva »nagon po samoohranitvi« in obstoju za vsako ceno. Filozofi so tako rekoč le »beležili« bit, ki je zmeraj *premagovala* bivajoče; zato Lévinas ontologijo, če je izpeljana dosledno in do konca, vidi kot teorijo *vojne* – boj med bitjo in ničem – in jo potemtakem tudi zapušča zaradi izstopa iz zank ontologije. Vojna namreč »kot po naravi izhaja iz bližine raznoterih raziskovanj biti« (Lévinas, *Humanisme* 39). Lévinas to zaostreno izrazi tudi z naslednjo besedno igro: »Vojna je potezal/junaško delo (*geste*) ali drama zainteresiranosti za bit.« (Lévinas, *Autrement qu'être* 5)

Radikalno etično slovo od Heideggerjeve filozofije je svojevrstno sprevračanje ontološke diference: bit tu ni več horizont smisla bivajočega, temveč je bivajoče instanca, ki prinaša smisel biti. Postavljanje etike pred ontologijo Lévinas doseže z *razločevanjem* bivajočega od biti. Ta razločitev ni golo razlikovanje, pač pa absolutni pretrg – gre za bit brez bivajočega in bivajoče brez biti. Da bi se končno poslovili od ontološkega obzorja, potrebujemo etični dogodek, etiko. Neposredni, etični odnos je odnos *iz obličja v obličje* z drugim, pri čemer Lévinas vedno znova poudarja, da drugi ni objekt čutne zaznave in ga ne moremo speljati na spoznavno danost ali predstavo. Obraz je način, »kako drugi sebe prezentira, presegajoč *idejo drugega v meni*« (Lévinas, *Totalité* 43). Srečanje *iz obličja v obličje* je nespeljiva relacija, ki nima nič

skupnega s totalizirajočo idejo biti. Obličje, ki me gleda, me obenem afirmira, ne ukinja moje svobode, ampak me kliče k odgovornosti in mojo svobodo šele utemeljuje. Obličje je nenasilje in mir. V obličje je vpisana zapoved »ne ubijaj«. Drugega se ne da identificirati, njega ne morem obvladati. Lahko imam le *izkušnjo drugega* oziroma izkušnjo z drugim, in sicer prek epifanije obličja.

Etika temelji na skrbi za drugega, na ganjenosti (ali vsaj neravnodušnosti) zaradi smrti drugega in s tem tudi možnosti umiranja zanj. V spisu z značilnim naslovom *Med nami* Lévinas zagovarja obrat »tistega 'na sebi' in 'za sebe', tistega 'vsak zase' v neki etični jaz« (Lévinas, *Entre nous* 238). Etični dogodek v osebni relaciji med jazom in drugim vodi onstran biti ali čeznjo. Lévinasova filozofska vizija drugosti kljub slovesu od ontologije istovetnosti ne ukinja nauka o biti, temveč le zanika (predvsem heideggerjevsko) predpostavko, da je razumevanje biti zadnja instanca vsakršnega smisla. V novi etični konstelaciji je, kot že večkrat rečeno, začetek in konec mišljenja in dejanja skrb in odgovornost za drugega. Na to namiguje že naslov spisa *Totaliteta in neskončno*. Pojem totalitete v Lévinasovem besednjaku zapopade vse oblike mišljenja, ki izključujejo in omalovažujejo glas drugega ali ga nasilno prevajajo v glas ontologije Istega. Lévinasova etika alteritete je *alternativa* zmagi in dominaciji istovetnosti. Delo *Totaliteta in neskončno* naj bi tako pokazalo, da odnos do drugega ne zahteva samo osvoboditve drugega od oblasti istovetnosti. Skozi etično relacijo se tudi samo Isto osvobaja *od sebe* in svoje nasilnosti. Takšna relacija zdravi identiteto, ki je *alergična* na drugost.

Področje morale in pravice, kjer je »človečnost človeka« zasidrana in ustanovljena, se konstituira kot razmerje do absolutno Dobrega, ki se »manifestira« skozi absolutno drugost obličja, čisto moralno transcendenco. Etično sestvo, ki je obremenjeno s to transcendenco, je oblikovano kot nenehna težnja, nepotešljiva želja po *Dobrem onstran biti*. Konkretno etično življenje, boj za opravljanje moralnih dejanj in vzpostavljanjem pravice, se dogaja na polju *zgodovine*, relativnosti dobrega in zla. Relativnost obeh na tem polju lahko ocenjujemo glede na bližino ali oddaljenost od čistega Dobrega, ki jim daje *absolutno* orientacijo.

## **Lévinasova etika v luči literature holokavsta**

Vojna je porog celotnemu takemu etičnemu shematizmu, norčevanje in norost, ki postavi pod vprašaj ne le dobro, temveč tudi zlo, in jih naredi ontološko nepomembne, sociološko in psihološko celo naivne.

Medtem ko absolutno Dobro omogoča konkretno etično območje, ga vojna po svoje sprevača v zunajmoralno sfero. Preobraža ga v amoralno igro sil, interakcij, katerih pomen nima nič skupnega z dobrim in zlom. Podobno kot absolutno Dobro »od zgoraj« je vojna takorekoč neprimerljiva in bi jo lahko razumeli kot svojevrstno alternativo tako dobremu kot zlu, saj predstavlja uničenje morale in pravice kot takih. Zrcalna podoba etičnega je z vojnega gledišča nekaj zunaj-etičnega, čisto polje moči. Kar je v miru uboj, nepravice odvzem življenja človeškemu bitju, v vojni postane multiplicirano in napol legalizirano ubijanje, pokol in uničevanje *sovražnika*. Negativnost vojne ni ne zlo ne goli nič, ampak ravnodušnost do morale, *ne-sramnost*. Vojna z Lévinasovega vidika ni samo kršitev morale ali prestop osnovnih norm. Med vojno kraljuje totalno nasilje, absolutizirano nasilje, sila proti sili. Umori in poboji so zato »najbanalnejši« dejstvo v zgodovini človeštva. O tej »najbanalnejši«, hkrati pa tudi najbolj tragični »okoliščini«, pričajo številna literarna dela, ki tematizirajo in zvesto prikazujejo mučenje in smrt v nacističnih taboriščih. In ne samo to, literarni teksti, ki so posvečeni holokavstu, ne opisujejo le grozljive industrije smrti in zverinstva, spričo katerih nam ledeni kri, temveč tudi popačenja medčloveških razmerij znotraj samih koncentracijskih taborišč. »Pogoji« in pravila, ki so vladala v teh prostorih uničujoče muke, so lahko otopili čut za drugega in naredili, da ta povsem izgine ali se spremeni v ravnodušnost. Drugi je v takšnih razmerah pogosto postajal sovražnik in breme. Glavno pravilo jetnikov je bila skrb zase, postavljanje sebe na prvo mesto. Ela Lingnes-Rainer, ki je živa zapustila Auschwitz, to natančno opisuje: »Kako mi je uspelo preživeti v Auschwitzu? Moje načelo je bilo: jaz sem na prvem, drugem in tretjem mestu. Po tem ni ničesar, nato spet jaz, in šele pozneje vsi drugi.« Gre za mračno resnico mračnih krajev in časov, v katerih se človeški zahtevi za solidarnostjo, vpisani v sami prisotnosti bližnjega, ki trpi isto muko, zelo redko res ugodni. Narašča občutje sovraštva do drugega, ki seje bedo in zlo, hkrati pa sotrpini ni več naš najbližji *človek*, ampak gola konkurenca v boju za vodo in hrano.

O brutalnosti taborišč, v katerih so izvajali brezprimerne eksperimente uničevanja človeškosti, trupla pa so postala »tovarniški« izdelki v rasistični industriji, je pisal tudi Elie Wiesel. Ta avtor je imel podobne izkušnje kot Lingnes-Rainer, saj je tudi sam preživel strahote koncentracijskih taborišč Auschwitz in Buchenwald. V znani knjigi *Noč* je zabeležil svoje spomine iz ognja nacističnega pekla. Ogenj tu seveda ni nobena metafora, temveč *usoda* ljudi, ki so bili brez osebne krivice in mimo vsake pravice množično sežgani. *Noč* prinaša celo vrsto opisov straho-

tnih misli, ki obsedajo glavnega junaka romana, in podobe okrutne brezskrbnosti za bližnjega. To seveda ne pomeni, da izključuje poznejši sram, a vseeno odseva razdiralno moč taborišča in vojne, ki uničujejo človeka v človeku, njegovo pacifistično globino, ali enega človeka pred drugim. Morda najizrazitejša romaneskna podoba, ki to sodbo potrjuje, je opis trenutka, ko se v zavesti samega Wiesela (junaka – priče) porodi prepričanje, da bo preživel samo, če izgine drugi: njegov lastni oče. Enkrat je opazil, da očeta ni zraven in je celo pomislil: »Oh, če ga ne bi niti našel! Ko bi se le osvobodil tega bremena in odgovornosti, bi vse svoje sile lahko napel na lastni obstoj, skrbel bi le zase.« (Wiesel 165) Ker je oče postajal vse bolj nemočen in nebogljen, je Elie sklepal, da je konec blizu in da se bo po očetovem slovesu osvobodil hudega bremena ter povečal upanje na lastno preživetje. To podobo suspenza človeštva še dodatno radikalizira nasvet, ki ga drugi jetnik daje Wieselu: »Na tem mestu ne obstajajo oče, brat, prijatelj. Vsak izmed nas živi in umira sam ... nehaj dajati svoje porcije kruha in juhe svojemu ostarelemu očetu ..., s tem samo škoduješ sebi. Dejansko pa bi lahko dobil njegove porcije hrane.« (192–193) Neskončni sram, ki se, kljub takšnim mislim, pojavi v duši pisatelja in akterja te okrutne drame, je izid redukcije človeka na golo življenje, redukcije človeka zgolj na telo, na lačen trebuh in lastno senco: »Ne bom si nikoli oprostil. Nikoli ne bom oprostil svetu, ker me je nagnal v kot, ker je iz mene naredil drugega človeka, prebujal hudiča v meni, najpodlejšega duha, najnižji instinkt.« (17) Takšen sram, večni sram, je podoben motivu sramu iz Lévinasovega dela: gre za sram, ki izhaja iz tega, *kakšen* je nekdo, in ne iz njegovega ravnanja ali početja. Prevladati sram ni lahka naloga, saj je to občutje nerazdružljivo povezano z vodilno naravnostjo eksistence: biti in delati na škodo drugega.

Ko na resničnost gledamo z Lévinasovimi očmi, si slehernega dejanja in misli, ki naj bi povzročila škodo drugemu, v *resnici* niti ne moremo zamisliti. Nezamisljivo je prelivanje krvi in vse krvave »iznajdbe«, kot so koncentracijska taborišča. Nezamisljiv je obraz, ki je podoben posmrtni maski, nezamisljiva je odpoved drugemu, bodisi mučitelju ali žrtvi. Toda kako človek v situaciji trpinčenja v vojni in »lagerjih« sploh lahko ima in ohrani to svetlo idejo in prvotni odnos? Kako sploh lahko *živi* etiko sredi velikega trpljenja, zaradi katerega um otopi in pade v indiferentnost ter osredinjenost na golo fizično *preživetje*? Zakaj si v takšnih mejnih situacijah in izkušnjah najprej želi ohraniti in odrešiti smrtno telo in ne svoje nesmrtno duše? Kako je sploh mogoče razumeti drugega, ki počne neprikrito zlo? Kako prenesti dementni in mrzli svet, v katerem nehumanost postaja humana, uniformirane osebe pa disci-



plinirano in neusmiljeno morijo civiliste, medtem ko nemočne starce in zbegane otroke dohiteva roka (ali peč) morilca? Kako si sploh lahko predstavljamo, da se lahko v eni sami noči pretrgajo vse medčloveške vezi, razbijejo in izginijo cele družine, da se uničuje skupnost, ljudstvo, navsezadnje pa tudi *človek*? Ali tisti, ki so sledili plemeniti dolžnosti varovati šibke, in tisti, ki so vztrajali pri mučenju in ubijanju nemočnih ter neoboroženih, res lahko pripadajo istem etičnem redu? Kaj bi na to rekli otroci, ki v taboriščih niso dočakali zore svobode in so za vekomaj obsojeni na plamen surove vojne – *noči človeškosti*?

Številna literarna dela, pa tudi filmi o holokavstu pričajo o tem, da so ožigosani in omalovaževani drugi v taborišče stopali s strahom, konfuzijo, osuplostjo in šokom, hkrati pa z zmeraj paradoksnim upanjem, vero, z meglenim občutkom, da monstroznega množičnega umora preprosto ne more biti, da se nič podobnega ne bo zgodilo, ker si ga človek pri zdravi pameti niti ne more predstavljati. Soočanje z zaprtim ozračjem taborišča in usodo, katero mnogi niso slutili niti v najhujših sanjah, terja veliko notranjih duhovnih moči. Vera v Boga je pri jetnikih včasih popolnoma izginila, pri redki manjšini pa je postajala še globlja, močnejša. Zaupanje sočloveku je obenem padalo v nezaupanje, ki je postopoma privedlo k *smrti drugega v meni*. Spet se bom ozrla na Wieselovo delo, na dve podobi iz romana *Noč*:

V začetku je bila vera, otročja, in zaupanje, ki je zaman, in iluzija, ki je nevarna. Verovali smo v Boga, zaupali človeku in živeli v iluziji, da je v slehernega izmed nas položena sveta iskra Božjega plamena, da vsakdo izmed nas nosi, v lastnih očeh in v lastni Duši, odsev Božje podobe. To je bil izvor, če ne tudi vzrok vseh naših nadlog. (15)

Nikoli ne bom pozabil tega plamena, ki je za vedno požel mojo vero. Nikoli ne bom pozabil te nočne tišine, ki mi je na veke vekov vzela željo po življenju. Nikoli ne bom pozabil trenutkov, ki so ubili mojega Boga in mojo dušo ter moje sanje, ki so dobile obraz puščave. Tega nikoli ne bom pozabil, celo če bi bil obsojen živeti tako dolgo, kolikor živi sam Bog. Nikoli. (79)

Preživeli, ki je spoznal, da se pozaba ne sme zgoditi, mora pričati tako za mrtve kot za žive, posebno pa za naslednje generacije. Preživeli žrtvam ne želi odvzeti preteklosti, ki pripada skupnemu spominu, saj pozaba ne bi bila le žalitev, temveč tudi nevarnost. Pozabiti mrtve je novi zločin. Kdor jih pozabi, jih dejansko znova umori. Odgovornost je zato v mračnem času prekletstva ključna beseda. Ko se človek odloči za pričevanje, to naredi zaradi otrok, ki se šele bodo rodili. Priča namreč noče, da njegova preteklost postane njihova prihodnost. Tudi molk je neke



vrste pričevanje. Govor brez besed. Po Wieselovem mnenju so sveti (p)ostali le tisti, ki so umrli, preden se je pogrom končal. Vsi preživeli so bili prisiljeni narediti grozljive stvari. Niso preživeli najboljši, ampak najhujši, tisti namreč, ki so se odpovedali etičnemu ravnanju, ki so bili pripravljene (pre)živeti na škodo drugega. In prav to je morda glavni element njegove dokumentaristične proze: soočanje s samim sabo in priznanje, da je etično dejanje nad vsem, se pravi da stanje vojne in izkušnja taborišča suspendirata občutje osnovne moralnosti. Morda zato, ker se Wiesel močno zaveda svojih *vernih* sonarodnjakov, ki so, *živeč lastno smrt* v taborišču, nenehno govorili: »Bog nas preizkuša. Želi videti, ali smo zmožni premagati slabe instinkte, ubiti satana v sebi. Nimamo pravice do obupanja. Če pa nas Bog neusmiljeno graja, to samo pomeni, da nas še bolj ljubi ...« (95)

Suspens moralnosti, ki se dogaja med vojno, je le po imenu podoben »suspensu etičnega«, o katerem piše Søren Kierkegaard v delu *Strah in trepet*. Danski mislec namreč tematizira biblični motiv Abrahamovega žrtvovanja sina Izaka. Bog je, po pripovedi iz Prve Mojzesove knjige, preizkušal Abrahama tako, da mu je naložil nekaj, kar je za običajno, človeški logiki podrejeno moralno zavest očitni *absurd*. Ni ničesar strahotnejšega in bolj oddaljenega od morale, kot je izročitev lastnega sina za žgalno žrtev. Zato je pripravljenost za žrtvovanje najljubšega bitja dejanje, ki po Kierkegaardovem prepričanju pomeni prestop meja etičnega življenja in vstop v odnos, ki je višji kot vsa človeška etika, sfera *občega*. Suspens, za katerega tu gre, je *teleološki*, saj ima smoter, ki preseže sleherni zakon skupnosti in nravnosti. Etični stadij v Kierkegaardovi misli »prevaja notranje življenje v pravni red, ki je uveljavljen v družbi, v lojalnost institucijam in principom ter v občevanje z ljudmi« (Lévinas, *Noms* 78). Abrahamova odločitev in odziv na Božjo voljo, ki se temeljno razlikuje od zakonov nravnosti, sloni na *moči absurda*. Oče je absurdno pripravljen odpovedati se življenju lastnega sina in – skladno z imanentno, svetu prilagojeno pametjo – *ubiti* edinca, najbližjega izmed vseh bližnjih. Abraham je, kakor piše Kierkegaard, seveda lahko pomislil, »To se vendar ne bo zgodilo ...« (Kierkegaard 115), in takšna ideja bi nedvomno bila izraz živega *upanja*. Tu je poudarek na glagolu »pomisliti«, saj oče in očak, junak te zgodbe, svojih pričakovanj ni mogel podeliti z nikomer. Njegovo početje je absurdno, hkrati pa je vanj vpisano upanje v spremembo *višje* volje, ki ji Abraham neomajno sledi. Ta sprememba se je dejansko zgodila: v trenutku, ko je Abraham »iztegnil svojo roko in vzel nož, da bi zaklal svojega sina« (1 Mz 22,10), ga je Bog z opominjajočo besedo angela *razorožil* in mu razkril žrtvenega ovna. Od takrat se ta gora v kraju Morija imenuje »Gospod bo preskrbel« (1 Mz 22,14).

Toda kaj se dogaja med *vojno* kot suspenzom moralnosti? Odgovor na to so omenjeni prizori taborišč. Ko so jetniki pomišljali in morda zase šepetali, »to se vendar ne bo zgodilo«, pogosto niso izražali vere v Boga, ki bo poskrbel, temveč jih je obvladalo začudenje in dvom. Ta abrahamovska misel ima zdaj povsem nov prizvok. Absurdna sila vojnega nasilja se v temelju razlikuje od moči absurda, ki krepí pove-zavo z Absolutnim. Za mnoge judovske trpine je bilo nepredstavljivo, da bi jih nekdo ubil samo zato, ker so, kar so. Strah in trepet pred Nadnaravnim so bili prisiljeni zamenjati s trepetom pred surovo, preveč naravno silo. Marsikateri Abraham in Izak je v taborišču postajal žrtev brez pravice do slovesnosti žrtvovanja. Teleologija, zaradi katere je izpeljan program pogroma, ni imela nič skupnega z omenjenim suspens-zom etike. Za razliko od biblične zgodbe v vojni zgodovini suspens izvaja *zločinec*: krvnik suspendira tako religijo kot moralnost, a tega ne ne stori spričo višje, supranaturalne volje, temveč spričo domnevne višje rase in najnižjega biologizma. Takšen teleološki suspens človeštva je poslednja resnica uboja nedolžnega drugega. Abraham je, na koncu starozavezne pripovedi, »povzdignil oči in pogledal« (1 Mz 22,13). Tudi pogled Emanuela Lévinasa zahteva recipientov pogled navzgor, da bi se lahko videlo kaj več. Da bi se vid povzdignil, a ne zavoljo presejanja etičnega, pač pa v imenu njegove nove utemeljitve. Etika za Lévinasa ni območje občega in se ne more oddeliti od religije. Vojna je suspens moralnosti zato, ker človeka v zadnji instanci pogosto reducira na *golo življenje*, ker uničuje in ukinja prvotno golost obličja, naposled pa tudi samo obličje drugega.

Lévinas je prepričan, da zapoved »ne ubijaj« ni samo prepoved ubijanja, temveč temeljna opredelitev ali opis človeškega dogajanja biti, stalne pozornosti glede nasilne in ubijalske usmerjenosti proti drugemu. Prepoved ubijanja je pogojena z relacijo do neskončnega ali z idejo neskončnega v nas samih. Drugi nam ne zoperstavlja presežne *moči*, ampak neskončnost lastne transcendence. Ta neskončnost je močnejša kot uboj in se nam upira že z obličjem, s katerega lahko vselej razberemo nemo sporočilo, »ne smeš ubijati«. Neskončno ohromi sleherno moč z neskončnim uporom proti ubijanju, z uporom, ki sije na obličju drugega, v popolni goloti njegovih brezbrambnih oces. Tu obstaja neko razmerje z uporom brez upora – z *etičnim uporom*. Epifanija obličja omogoča »merjenje« neskončnosti skušnjave ubijanja, a ne samo kot popolnega uničenja, temveč kot *etične* nemožnosti (radikalne nesprejemljivosti) te skušnjave in zločinskega poskusa. Biblične zapovedi so za Lévinasa primer etične relacije do drugega. Imperativi »ne ubijaj«, »ljubi tujca«, »ljubi bližnjega kakor samega sebe« terjajo izstop jaza

iz sebe in usmeritev pozornosti k drugemu. Razmerje z drugim je v najglobljem smislu mirotvorno. Radikalna drugost drugega absolutno, se pravi etično nalaga: »ne ubijaj« se sliši v ozadju vsake besede ali geste. »Jaz sem varuh svojega brata« in kot tak stojim pred drugim, preden postavim kakršno koli vprašanje. Z drugimi besedami: *jaz sem/leksistiram toliko, kolikor sem varuh svojega brata, se pravi zato, ker sem varuh svojega brata*. Jaz etično obstaja(m) samo kot bratov varuh. Jaz je samo na sebi etično podrejen drugemu. Samo s to bližino se lahko v miru približamo drugemu. Samo v tej bližini je vzpostavljen etični smisel sveta. Varuški jaz tako dobi prednost nad *grabežljivim* subjektom. Taborišče kot prostor suspenza moralnosti razkriva zablodo metafizičnega egotizma. O tem Lévinas piše v delu *Humanizem drugega človeka*: »Nepokopani mrtvi v vojnah in taboriščih za iztrebljanje opolnomočijo idejo o smrti brez prihodnosti in tako skrb zase naredijo tragikomično, v iluzijo pa pretvorijo pretenzije *animal rationale* na to, da ima privilegirano mesto v kozmosu in da je zmožna vladati ter totaliteto biti zedinjati v samozavesti.« (Lévinas, *Humanisme* 73)

Ko je človek priča smrti, talec vsakdanjega ubijanja, ko se ne more izogniti taboriščnim prizorom – saj ga tlačitelj zmeraj sili, da bi gledal trupla drugih –, a v sebi še prepozna in čuti sled vzvišenega, lahko v njegovi duši vznikne veličastno občutje: odsotnost potrebe po maščevanju. Celo v povsem brezupnem, brezizhodnem položaju, ko sebe in svoje sonarodnjake dojame le kot prekleto duše, obsojene na tavanje po ničevem svetu, je *nemaščevalni talec* dokaz obstoja iskre neskončnega. Ta iskra ima silo odrešitve za vse in za vsakogar. Njene sile ne uniči niti potreba po telesnih užitkih, ki jim ljudje instinktivno podlegajo, brž ko popusti pritisk jetniškega življenja. Elie Wiesel v nekem odlomku svojega romana to povzema z besedami:

Prvo, kar smo naredili kot svobodni ljudje: navalili smo na hrano. Mislili smo samo na to. Ne na maščevanje, ne na starše. Samo na kruh. In ko nismo bili več lačni, še vedno ni bilo nikogar, ki bi pomišljal na maščevanje. Naslednjega dne so nekateri mladeniči pohiteli v Weimar, da bi pobrali krompir in oblačila ter da bi spali s puncami. Ampak od maščevanja nič – niti sledu. (199)

Iskrenje neskončnega ne odseva le vere v človeštvo drugega, ne glede na vso njeno krhkost, temveč tudi dokazuje, da niti jaz ni povsem zamrl, da se lahko okrepi. Tu se nam vsiljuje scena iz Remarquejevega romana *Iskre življenja*. Ob koncu druge svetovne vojne mora kolona nemških beguncev (žensk, otrok in starcev), pripadnikov poraženega naroda, zapustiti rojstna mesta, ki so zasuta z bombami. Remarque mojstrsko opisuje njihovo srečanje s kolono vojnih nasprotnikov:

Niso čutili maščevalnosti. Tudi sovraštva ne. Ženske in otroci so bili povsod enaki in navadno je usoda zadela nedolžne pogosteje kot krive. V tej utrjeni množici jih je gotovo bilo mnogo, ki niso zavestno hoteli ali storili nič takega, da bi si to zaslužili. Tudi jetniki so to čutili. Šlo je za nekaj popolnoma drugega. S posameznikom ni imelo ničesar opraviti; tudi z mestom pravzaprav ne; niti z deželo ali z narodom; to je bil prej občutek neznanske, neosebne pravičnosti, ki je vzniknil v trenutku, ko sta se koloni srečali. Poskusili so zakriviti velikanski zločin in skoro se jim je posrečil; postave človečnosti so zavrgli in skoro poteptali; zakon življenja so opljuvali, razbičali in strli; rop je postal zakonit, rop zasluženo dejanje, nasilje zakon – zdaj, v tem trenutku brez diha, pa je teh štiristo žrtev samovolje nenadoma začutilo, da je dovolj – da je spregovoril Nekdo in da je nihalo zanihalo nazaj. Začutili so, da ne bodo rešene samo dežele in ljudstva, marveč postave življenja same. Bilo je tisto, kar ima mnogo imen – in najstarejše in najpreprostejše med njimi je bilo: Bog. In pomenilo je: Človek. (Remarque 143)

Nasilje, ki besni kakor kuga in s svojimi klicami vedno znova prebujata sovraštvo, razkriva dve vrsti obličij: spreminjajoče se človeško obličje, ki skuša iz prestrašenosti prerasti v blaženstvo, in nespremenljivi obraz tiranskega reda. Mir je plod vseh žrtev vojne, ne glede na to, kateremu taboru pripadajo. Mir so si izborile le žrtve. Vojne je konec, ko nastopi mir in etična osmislitev žrtve.

V svojem eseju *O miru* Ernst Jünger piše, da za resnični mir ni dovolj ne hoteti vojne, temveč je potrebna tudi drugačna, višja hrabrost:

Mir je izid duhovnega prizadevanja, duhovne sile. Do miru pridemo, ko se naučimo pogasiti rdeči ogenj v sebi in svoja srca osvobodimo sovraštva in njegove uničujoče moči. Tako vsak izmed nas, kot luč, ki raste, premaga mrak okoli nas. Žarek svetlobe je nekaj več in ima več moči kot gosta tema. Naš pristni boj je boj med uničevalno in življenjsko silo. (76–77)

Lévinas pravi, da mir ne moti totalizacije vojne z lastno zmago, ampak s preseganjem samih vojnih dosežkov. Nič ni šibkejše in hkrati nič močnejše, kot je moralna moč. Moralna sila seveda ni močnejša kot realna, ampak je *boljša*. Lévinasu gre za to, da filozofija, ki se ukvarja z resnico in resničnostjo, prizna radikalno transcenco etike, kajti stroge etične naloge so globlje in pomembnejše kot filozofske. Sram, trpljenje, obveznost, odgovornost in pravičnost so za nas nekako dani, še preden jih lahko spoznamo. Preden spoznamo dobro, ga lahko eksistencialno uresničujemo. Uvajanje nekognitivne moralne dimenzije v filozofski diskurz je značilni efekt Lévinasovih spisov. Ta mislec zahteva odgovornost sebstva pred načelom »jaz mislim«, ki je temelj vsake vednosti. Morala transformira sebstvo in družbo, a ne z

glasom, ki obdaja totaliteto, marveč z odnosom do *presežka*, ki je venomer zunaj totalitete: ta presežek ni nič drugega kot zapovedovalno *obličje drugega*, ki obvezuje in kliče k odgovornosti. Ob tematizaciji tega presežka, ki nas vzpostavlja pred kakršnokoli ontološko opredelitvijo, si Lévinas v delu *Etika in neskončno* postavlja retorično vprašanje: »Ali družba s svojimi institucijami, univerzalnimi formami in zakoni izhaja iz omejevanja posledic vojne med ljudmi ali omejevanja neskončnega, ki se razkriva v etičnem razmerju človeka do človeka?« (Lévinas, *Ethique* 85)

Etičnega razmerja ne moremo zreducirati na epistemično raven vzrokov in posledic. V ozadju takšnega gledišča je po Lévinasu zmeraj neko nasilje in poskus vladanja totalitete resničnosti. Tiranija kavzalnosti je prisotna tudi v zgodovinopisnih in stratejskih znanjih o vojni. Razumevanje neskončnega potrebuje drugačen vidik in način gledanja:

Neskončno se odpira samo etičnemu pogledu: ne *spoznavamo* ga, temveč je v *občevanju* z nami. Občevanje z bitji, ki se začne z besedami 'ne ubijaj', zato ne sledi shemi naših običajnih relacij do sveta, kjer subjekt spoznava ali požira objekt kot hrano, kjer gre za zadovoljitev potrebe. Občevanje se ne vrača na izhodiščno točko, ne spreminja se v zadovoljstvo, v samouživanje, v samospoznanje; z njim se začne duhovna pot človeka. (Lévinas, *Difficile* 26)

V mišljenju, ki temelji na izvorni etičnosti, je relacija z drugim zmeraj pomembnejša kot »idealizem zavesti o boju«. Grožnja boja se lahko kaže na obrazu, a osredinjenost na boj in bojni izraz je v osnovi pozaba prvobitne epifanije obličja. Obličje žrtve, s tem da je izpostavljeno pogledu, že nenasilno prepoveduje uboj. V etičnem razmerju je uboj pravzaprav nekaj nemogočega. Lévinas to radikalno trditev pojasnjuje takole: »Nemožnost uboja nima realnega, ampak le moralni značaj. Dejstvo, da uzrtje obličja ni *izkustvo*, temveč izstop iz svojega jaza – ne zgolj samoobčutenje, pač pa soočanje z drugim bivajočim –, je zagotovljeno s 'čisto etičnim' značajem takšne nemožnosti.« (26) Lévinas jasno razdeli sfero moralnih in zunajmoralnih faktov. Šele zaradi suspenza moralnosti, se pravi nemožnosti suspenza (primarnega) etičnega odnosa, uboj postane nekaj faktično možnega: »Ta postane mogoč, ko ne gledamo v obličje drugega.« (26) Takšna zaostrena formulacija seveda ne pomeni, da ubijalec med hladnokrvnim ali krvoželjnim ubijanjem ne more *opazovati* žrtve. Lévinas pravzaprav poudarja, da zločinec nikoli v resnici *ne gleda* drugega, temveč ga le zaslepljeno motri in uničuje. A niti prisotnost žrtve v obzorju zločinca ni nujen pogoj »uspeha« njegovega nepravilnega početja.

Takšne Lévinasove ideje najdejo ilustracijo in podporo v še enem izmed kanonskih del iz korpusa literature o holokavstu. Roman Davida

Albaharija *Götz in Meyer* prikazuje monstroozen način ubijanja jetnikov v judovskem taborišču Zemun. Naslovni protagonisti, nemški podčastniki v okupiranem Beogradu, so prevažali judovske civiliste v specialnem kamionu do taborišča na Sajmištu. Žrtve niso niti slutile, da so pravzaprav zaprte v plinski celici na kolesih in da bodo ob koncu vožnje postale gola trupla. Obrazi žrtev niso bili dostopni ne fizičnemu ne duhovnemu vidu svojih morilcev. Tako so, v čistem suspenzu moralnosti, vojaki še lahko verjeli, da »samo opravljajo svoje delo«. Lahko so bili prepričani, da jih hladna legalnost rešuje padca v najglobljo izdajo vsega etičnega. Po logiki vojne, ki jo opisuje tudi Lévinas, so lahko pričakovali celo odlikovanja (Lévinas, *Totalité* 246).

Albaharijev pripovedovalec je profesor literature, ki skuša ustvariti družinsko drevo in poveže izgubljene niti preteklosti. Opis njegove more je za našo temo precej zanimiv:

Sanjal sem, na primer, kako blodim po labirintu družinskega drevesa; blodim dolgo, podplati me skelijo; naposled opazim izhod in veselo pritečem k njemu ter se najdem na vhodu v paviljon na Sajmištu, zadušen z močnim vonjem strahu in obupa; čutim prodor slabosti in se želim skriti; stisnjen v kotu, kljub vsem poskusom, ne morem izbruhati ničesar; potem v daljavi opazim Götzja in Meyerja v belih bolniških uniformah; z iztegnjenimi rokami, brez obrazov, gresta proti meni. Takšne sanje mi krčijo obraz. (Albahari 124)

Bele bolniške uniforme tu najbrž simbolizirajo čistost in pripravljenost na *pomoč bližnjemu*, h kateremu so podane *čiste roke*. Toda suspendirana moralnost upravičeno pomeni *odsotnost obličja*. Če sta morilca bila »zaščiten« pred prizori lastnih žrtev, ki nevidne izginjajo v budnosti, v preveč budnem stanju izginjanja etičnega razmerja, potem estetski zakon prikaza pripovedovalčevih sanj zahteva, da tudi »sublimna« zločinca ostaneta brez obrazov. Teh obrazov pripovedovalec sicer ne želi obsojati ali uničiti. Vsa pripoved dokazuje, da mu gre predvsem za *razumevanje* (monstruozne) drugosti. Zato je odsotnost obraza predstavljena v sanjski podobi, kateri jaz načeloma *ne more vladati*. Tako je izvrstno upodobljena brez-obraznost morilca, in ne pisateljevo pretanjena volja po maščevanju. Obraz sanjalca je skrčen ravno zaradi odsotnosti epifanije neskončnega. To je resnični izvor njegovega strahu. Epifanija neskončnega po Lévinasu pomeni primat miru nad vojno, saj vojna ni »prvi in primarni dogodek srečanja« (Lévinas, *Totalité* 218).

V delu *Drugače kot bit ali onstran bistva* Lévinas kontrastira »vojno vseh proti vsem« in »nespeljivo odgovornost enega za vse« (Lévinas, *Autrement qu'être* 203), sovraštvu pa zoperstavi mir prijateljstva in obličja. Mir, ki ni zgolj priložnost za ekonomsko izmenjavo. Čeprav je trgo-

vina nedvomno boljša kot vojna, je alternativa »vojna ali trg« daleč od etične relacije in kaže na »zadihanost duha« (5). Lévinas pripominja, da sploh »ni gotovo, da je bila vojna 'v začetku' pred oltarji« (151), se pravi preden so nastali prostori miru, s katerih človek zre *navzgor*. Na zaključnih straneh *Totalitete in neskončnega* beremo:

Miru ne moremo izenačiti s koncem bojev, ki se končujejo zaradi manka borcev ali s porazom enih in zmago drugih, tj. s pokopališči ali prihodnjimi univerzalnimi cesarstvi. Mir mora biti moj mir, mir v okviru neke relacije, ki izhaja iz jaza in pelje k drugemu, mir v želji in dobroti, v katerih jaz vzdržuje in hkrati eksistira brez egoizma (Lévinas, *Totalité* 342).

Sleherno sebstvo je enotni nosilec obveznosti in odgovornosti, moralni zemljevid, ki v svoji etični nepopolnosti nosi svet v celoti. Lévinas rad citira besede Markela iz *Bratov Karamazovih*: »Vsi smo krivi za vse in pred vsem, in jaz več kot drugi.« To je misel, na katero me obvezuje prisotnost obličja drugega v goloti svojega opominjevalnega, »Tukaj sem«. (Lévinas, *Autrement qu'être* 186). Zahtevi po moralnosti in pravičnosti sta različni od nalog kognitivne naravnosti, obenem pa sta pomembnejši kot vsa teorija, saj misliti moral(n)o ne pomeni predati se čistemu razmišljanju, temveč prevzeti odgovornost, biti odgovoren za bližnjega in za vse. Takšna je teža moralnega sebstva, ki je nikakor ne moremo premeriti s človeškimi merili. Singularnost je nenadomestljiva odgovornost, moralno »breme«, s katerim je tesno povezana vsa usoda sveta.

## LITERATURA

- Albahari, David. *Gec i Majer*. Beograd: Stubovi kulture, 1998.
- Jünger, Ernst. *The Peace*. Hinsdale, IL: Henry Regnery Company, 1948.
- Kierkegaard, Søren. *Fear and Trembling / Repetition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.
- Lévinas, Emmanuel. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Pariz: Bernard Grasset, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Haag: Martinus Nijhoff, 1971.
- Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Haag: Martinus Nijhoff, 1974.
- Lévinas, Emmanuel. *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Pariz: Albin Michel, 1976.
- Lévinas, Emmanuel. *Ethique et Infini*. Pariz: Fayard; Radio-France, 1982.
- Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Pariz: Fata Morgana, 1987.
- Lévinas, Emmanuel. *Noms Propres*. Pariz: Fata Morgana, 1987.
- Remarque, Erich Maria. *Iskre življenja*. Prev. Stanko Jarc. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966.
- Wiesel, Elie. *La Nuit*. Paris: Minuit, 2007.



## War as a Suspension of Morality: Levinas and the Literature of the Holocaust

Keywords: literature and ethics / Lévinas, Emmanuel / war / holocaust / the Other / Wiesel, Elie: *Night*

Drawing on the concepts of ethics and otherness that are central to the philosophy of Emanuel Levinas, this article examines Levinas's notions of war as the suspension of morality and of peace as the dominant force that gives ethical meaning to the world. By emphasizing the ethical imperatives reflected in responsibility and duty to the Other, the impossibility of killing, the proximity of the Other and his face, in contrast to the impudence of war and its immorality, the text offers possible answers to the problems of forgetting and erasing the Other in the state of war. In this context, the author draws on examples of horror in concentration camps, referring mainly to the book *Night* by Elie Wiesel. In addition, an attempt is made to address possible traces of philanthropy and the ethics of infinity by examining images of attitudes toward the Other that are often at odds with Lévinas's understanding of the ethical, using examples not only from Wiesel but also from Remarque and the contemporary Serbian writer David Albahari.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-312.6:17

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.02>



# Home, Family, and War: Images of Home in the Ukrainian Novel About the War in Donbass

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk, Marta Zambrzycka

University of Warsaw, Faculty of Applied Linguistics, Department of Ukrainian Studies, Szturmowa 4, 02-678 Warszawa, Poland

<https://orcid.org/0000-0002-6281-7011>, <https://orcid.org/0000-0002-2123-8531>

[k.jakubowska@uw.edu.pl](mailto:k.jakubowska@uw.edu.pl), [m.e.zambrzycka@uw.edu.pl](mailto:m.e.zambrzycka@uw.edu.pl)

*This article focuses on one of the most pressing issues in Ukraine today, the ongoing war in the Donbass. Using selected examples of Ukrainian prose, the authors analyze the impact of the war on the fate of individuals and their families. However, the theme goes far beyond the literary text and touches on important social and political issues facing Ukraine today. The authors understand prose as one of the narratives of culture, which not only conceptualizes reality in a certain way, but also has a real impact on social attitudes. Contemporary Ukrainian prose about the war in the Donbass analyzes many stereotypes about the inhabitants of eastern Ukraine, shows them in their complicated family relationships, and also takes up one of the most universal literary motifs, namely the figure of the house in the face of a disruption of its everyday order. Characteristic of this prose is the individualized perspective, which aims not only to present events on a broad political level, but above all to draw attention to the impact of these events on the individual. Such an individualized perspective is an effective means of reaching the recipient and making him aware of the multidimensionality of the military conflict taking place before our eyes.*

Keywords: literature and war / Ukrainian literature / war in Donbass / home / family relations

## Introduction\*

The war, dragging on in eastern Ukraine since 2014, the emergence of the separatist DRN and LNR republics and the annexation of Crimea are extremely important events not only from the point of

---

\* Editorial note: the journal has received and accepted this paper before the Russian invasion of Ukraine in February 2022. The editorial team believes that the recent war in Ukraine makes the type of research conducted in this article even more pertinent.

view of defense and national integrity, not only exposing a number of yet unsolved social, identity and awareness related problems, but also exerting dominant influence on contemporary Ukrainian culture and literature. Topics related to Ukrainian-Russian armed conflict, and the situation in the area referred to by the Ukrainian authorities as temporarily occupied territories (Separated Territories of Donetsk and Lugansk Districts) are naturally and increasingly so becoming important motifs in films (both fiction and documentary), drama and stage performances, journalist and biographical texts, as well as literary fiction and poetry. The texts analyzed here raise problems related to the armed conflict going on in Ukraine, but it should be emphasized that the issues discussed in the article have a more universal overtone and are pertinent to areas and populations affected by war.

### **The many meanings of a home**

Culture in its several dimensions is not just a running commentary on reality, it can also be an instrument of true change, even in the sphere of awareness. To some extent, it also applies to literary fiction being an example of building a narrative about current events, based on in-depth reflection. What is characteristic for literature (or at least for many of its instances) is a personal, individualized outlook intended to not only show events in a broad political perspective, but above all to draw attention to the impact that these events have on a human being and on families, especially—but not only—on those who live in the area of warfare or in the occupied territories. The prose dealing with the war in Donbass dismantles stereotypes about the inhabitants of eastern Ukraine, shows them in the context of complicated family relationships, and embraces one of the most universal literary motifs, namely that of a figure of a home confronted with a situation which ruins the day-to-day accepted order of things. Here, the concept of home includes both literally understood space inhabited by an individual or a family, but also extends to the shared cultural, linguistic and historical background. So, home can be both a house, the proverbial “roof over my head” and the people who live there, and a specific region, village, city or the entire country. The war destroys the home space in all its aspects.

This brings us to the main subject of this text, to the images of home (understood both in the literal sense—as a place of residence of an individual or a family—as well as in the broader sense of the home-

land) at the time of the escalation of conflict and the outbreak of war. We are going to discuss this motif basing on the example of two novels: *Internat (The Boarding House)* by Serhiy Zhadan and *Shidnyi syndrom (The Eastern Syndrome)* by Julia Iljukha. In this article, we will try to show that the relationship between the protagonist and his/her home space is a kind of compass, an indicator of their identity transformation under the influence of external events. Although we will trace these processes on the examples of Ukrainian novels, several may turn out to be characteristic of other literary works written in countries torn apart by war.

The current situation in Ukraine has transformed the subject of war: now it is not just an element of historical memory, but a prevailing problem. No wonder, then, that it occupies a significant place in Ukrainian literature—both in books which document the past and recall its witnesses, and in fiction and poetry. As much as they are tragic, military developments of recent years have contributed to the growth of war narratives, and have deepened them—probably for the first time in Ukrainian literature—adding anthropological, existential, and psychological contexts that allow for an in-depth analysis of the situation of individuals engaged in combat, and those that have become accidental participants of skirmishes. The new way of writing about war is a phenomenon going beyond the Ukrainian context, and embraces a wider space of post-Soviet states.

### **The war in Donbass in the literature**

The literature on the currently ongoing Russian-Ukrainian war in Donbass is written from many points of view, not only by Ukrainian authors (Polishchuk, “Zobrazyty”), nonetheless, it seems that the context of micro-stories or “grassroots narratives” mentioned by the Polish researcher, in which the ethical dimension is most important, constitute an adequate interpretation framework for most works. Notwithstanding the events presented by the authors from the point of view of individuals actively participating in military operations or from the viewpoint of accidental victims of war, most narratives focus on the individual and the emphasis is on the destructive effects of war, both on the personal level (family, professional, social), as well as in a wider social dimension. Such an optics—the perspective of the participants of military operations—is shown, among others, in an excellent novel *Slidy na dorozhi* by Valery Ananiew (2018), as well as in *Tochka nul*

(2017) by Artem Chekh. In both novels the authors describe personal, individual war experience. Showing without embellishments the reality of war, as well as the ruthless and embarrassing truth about the condition of the Ukrainian army, both authors emphasize wartime influences exerted on a sensitive and intelligent individual, torn out of his life and “thrown to the front lines.” Both Serhiy Zhadan in his novel *Internat* (2017) and Tamara Horiha-Zernia in her *Docia* (2019) describe the war from the perspective of people experiencing loss, trauma, breakdown of home and family, and necessity of resettlement. The latter work is one of many examples of literary reflection on the situation of women and children during the war. Another is Julia Iljuha’s novel *Shidnyi syndrom* (2019), discussed later in this article, where the author touches upon the topic of post-traumatic syndrome experienced by war veterans (including female soldiers), previously absent in Ukrainian prose. Poetization of military experiences is another interesting phenomenon. Those experiences are shown from an extremely subjective, unreal perspective—this type of narrative is represented by the extraordinary work *Lito ATO* (2015) by Olaf Klemensen. *Ilovaisk* (2015) by Yevheniya Polozy is a kind of journalist investigation on the borderline of reportage and fiction. The same author, analyzing the causes and course of the tragedy at Ilovaisk, refers to individual testimonies of participants of the “Ilovaisk siege.” Texts written by Russians or authors writing in Russian, including Serhey Loyko and Volodymyr Rafeenko, deserve special attention. The first Russian writer and *Los Angeles Times* war correspondent is the author of a text on the borderline of fiction and reportage which testifies to the dramatic 242-day defense of the Donetsk airport which took place at the turn of 2014/15. In spite of the reportage flair, the author introduces personal themes here as well, creating a fictional hero who, on top of his war ordeals, struggles with personal dramas. Although from the literary viewpoint the book leaves much to be desired, it undoubtedly constitutes an important narrative about the contemporary Russian-Ukrainian war. Another author, Volodymyr Rafeenko, is a Ukrainian writer from Donbass, who spoke and wrote only in Russian until the outbreak of the war and was deeply immersed in the context of Russian culture and literature (Yurchuk). This tradition is evident in his excellent, multi-layered and enigmatic novel *Dovhi chasy* (written in Russian and translated into Ukrainian in 2017). Sparkling with quotes and allusions to Yefofeyev, Bulgakov, Dostoyevsky or Tolstoy, and written in the spirit of macabre grotesque bringing to mind, for example, the prose of Victor Pelevin, Rafeenko’s text is one of the most interesting voices of the ongoing war to be

heard in contemporary Ukrainian prose. Rafeenko's demonic vision, in which war is a kind of absurd with death as the only way out, was appreciated by critics and other Ukrainian authors, among others by Yulia Yurchuk: "The famous Ukrainian writer Yuri Andrukhovych praised *The Length of the Day* as the best Ukrainian novel in many years, and Zhadan said that this was the most important novel about the war where reality is shown from the perspective of an inferno." (Yurchuk) A Polish-Ukrainian scholar, Agnieszka Matusiak, has a following comment: Rafeenko's novel is "the most important Ukrainian book since the publication of Yuri Andrukhovych's *Moscoviada* and Oxana Zabuzhko's *Polovi doslidzhennja z ukrainskoho seksu*. What's more, this is truly intellectual prose, which Ukrainian literature has not known since the times of Viktor Domontowych/Petrow's *Bez gruntu*." (Matusiak 81)

The novels discussed above, and two novels presented further in the text, show war as a destructive factor ruining the lives of individuals. This perspective makes it possible to place these novels in the context of "grassroots narratives" with an ethical dimension mentioned earlier, that is, in the stream of war narratives introduced into the post-Soviet space by Svitlana Alekseyevich. This approach is diametrically opposed to the trend mythologizing warfare, and giving it the status of a heroic legend strongly associated with political ideologies (Stomma 7), or pointing out the sacred reality features (Caillois) of the war in the understanding of Otto's sacrum as *tremens* and *fascinatis* (Otto). Yaroslav Polishchuk wrote in detail about the fact that the currently emerging Ukrainian war literature is dominated by subjective, individual, ethical perspective, in which the experiences of individuals, "minor" human tragedies, reflections and attitudes are emphasized. The poetics of "minuscule stories" about the war is part of the tendency to study literature from the ethical point of view, a perspective that has dominated English language literary studies since the 1990s.

Assuming the perspective of grassroots narrative, it is impossible to avoid the theme of the house as a space summing up basic values which constitute an individual. As a result of the shock of the experience of war this space is destroyed, and attempts to rebuild it are tantamount to man seeking his own place in the world, redefining his own identity in the face of a traumatic experience.

## Zhadan: anti-death in non-homes

Zhadan shows residents rooted in Donbass with all their problems, identity conflicts and all their baggage of experiences. It is not only a physical space, but above all a mental one, because it is most strongly defined by the human mentality. The topic of Donbass and its inhabitants is not new to Ukrainian literature, it has existed in it for over a century. In the article “Donbas: crisis of identity,” Yaroslav Polishchuk quotes *Almanac Literary Donbass* and reminds that Donbass began to be written in the 1940s (Polishchuk, “Donbas” 16). More publications and magazines were created over time. As we have already written, the situation of the armed conflict in the East of Ukraine has caused an extremely lively interest in the history, culture, and identity of these lands. A good example of this are the novels we analyze, in which the authors deal with the image of Donbass developed over the years. These are mainly metaphors relating to the steppe landscape, Soviet industrialization, extremely hard physical labor, the crisis of the post-Soviet period, dehumanization and existential void (Polishchuk, “Donbas” 14–15). The works analyzed by us make extensive use of them, trying to deal with the history happening in front of our eyes. They are characterized by the creation of an inextricable weave of modernity and Soviet times. The authors, as it were, stand apart between the two realities, trying to find a place for themselves in them. As noted by Yulia Ilchuk, Zhadan “shows the persistent presence of transit zones between the present and the past” (Ilchuk 259). This is clearly visible not only in the *Internat*, but also in the collection of poetry *Zhyttja Mariji* published in 2015, in which the author combines the spiritual dimension with the struggles of war life. In it, the writer also uses the metaphor of the house, showing how its meaning is gradually transferred from the sacred sphere to the profane. Zhadan moves from the image of the house to the non-home, and also, as Alla Demchenko notices, “an anti-death bearing death or acting as a hellish space belonging to the Devil” (Demchenko 217) and force them to confront the traumatic realities of combat, of taking lives and putting their own in jeopardy. In the orderly life of a local teacher, he finds an apparent stabilization of his home, he temporarily renounces his home only when he can try to save his humanity. Himself temporarily homeless in his three-day journey, Zhadan’s main character comes across homelessness all around.

## Iljukha: Donbass dreaming

Literary figure of home house figure is at the foundation of Julia Iljukha's novel *Shidnyi syndrom*, published in 2019, which—in the form of a manuscript—received second place in the “Коронація слова” competition in 2018. What the novel shares with Serhiy Zhadan's *Internat* is a picture of quite complex family relationships and the fate of those who happened to be living or stayed in Eastern Ukraine during the outbreak of the Ukrainian-Russian armed conflict and the emergence of separatist republics. Another aspect shared by the two novels is that their protagonists remain in a state of suspension, torn out from everyday life, forced to abandon their homes and families, and to begin their own agonizing journey. Due to this state of suspension or a form of eradication, in both novels, the figure of home refers less to the present fictional time and more to the past (in reminiscence) and the future (in dreams and fears). Like in Zhadan's novel, the protagonists' dream is to return to the safe space of the abandoned home or build a new place that could be called a home. However, because in Julia Iljukha's novel the lives of three main characters intertwine, and only one of them is originally from Donbass, their attitude to memories of home and their dreams and fears vary dramatically. At the intersection of the two novels, there is also lack of declarations of political commitment and indefinite world outlook of the main characters. The war forces them to revise their attitudes and reflect on the way they act and, at the same time, everything they do is driven by private, personal motives and their main longing is to return to a normal life rebuilt in the conditions of peace.

Serhiy Zhadan's *Internat* is firmly rooted in the climate of the positional warfare in eastern Ukraine. The author shows the tragedy of military operations from the perspective of an ordinary inhabitant of the territory affected by the political conflict, who finds out that suddenly his house is in the middle of a very sensitive area. The inspiration for the final form of *Internat* was the Debalseve offensive.

The novel *Internat* is spanned by the protagonist's departure from his family home to bring back his nephew from the boarding school under fire and come back home with him. The domesticated space occupies an important place in the narrative; however, the writer is far from idealizing it. On the contrary, showing the life of the house and its inhabitants, it reveals various aspects of the existence of a post-Soviet man, a resident of Donbass which continues to be a theatre of war. Traditionally, home was the center of the world which revolved around



it. Home gave shelter, a sense of security, being the most important point of reference. Józef Tischner emphasized the fact that home constituted an area of private familiarity (see Tischner). It provided opportunities to withdraw from the world and shelter from other people, strangers, from what was yet undomesticated. In Zhadan's novel home is the only part of the protagonists' "own territory," it separates them from the rest of the world and allows to apply their own rules. Even if not everyone accepts them.

Beata Spieralska, in "Dach nad głową. Pojęcie domu w językach indoeuropejskich" draws attention to the connection between human personality and the inhabited space. Moreover, the researcher points to the notion of home as a form of reflection of the personality, embedded tastes, concepts, and ideas (Spieralska). Such construct of home is one of the aspects of the world of Donbas described by Zhadan, because it is in the description of the way it functions that we learn about Pasha's mentality, his values and everyday life of his family.

## The home and the homeland

By constructing the space of home in his novel *Internat* the way he did, Serhiy Zhadan endowed the space with the task of a detailed description of life in Donbass. He used the space of the house to create a symbol of the condition of the people of Donbass. It is tightly knit with the history of this land and with the persistent questions about the identity of its inhabitants. These issues are also part of the image of the main protagonists. They constitute a part of the main character's internal debate, the subject of Pasha's conversations with his nephew, but they are most likely to make themselves felt when Pasha is stopped at successive checkpoints and he must answer the question—"Who are you?". His teaching profession identifies him more accurately than nationality. This attitude prevails not only because of fear but is also a reflection of the way his family home has operated for years, which, unlike many other literary images, is not a model of the cultivated Ukrainian tradition.

Magdalena Sulima writes: "[T]he word 'home' sounds similar in many languages: in Farsi it is *dam*, in Greek *domos*, and in Latin *domus*. We associate them all in with the concept of construction or building: a man is at home because he built a house or had it built. A house is a specific space, separated and inhabited by people where they feel at home, protected from the outside world." (Sulima in Cisko 82) The



house that the Pasha family lived in was not built with their own hands. Its history is closely linked to the history of Donbass. The house was built after World War II by German prisoners of war. The protagonist values it highly because he associates the fact with solid construction and meticulous execution of the building works.

Nevertheless, from the very beginning, the house is stigmatized by someone else's history, and not always easy. It is not a place in keeping with Ukrainian traditions and customs, not a house and location carefully chosen by later residents. The writer has shown this cutting oneself off from one's tradition of being rooted in the land when he gave an account of what happened to Pasha's family next-door neighbor. When the part of the building he lived in burned down, he did not try to rebuild anything or settle in again, he simply boarded a train and left, thus cutting himself off from the space he had inhabited for years. The building was part of a housing estate built around the station and subjected to its rhythm. The collapse of the industrial and railway infrastructures associated with the socio-political changes of the nineties was closely connected with hard times for the inhabitants of the area. The next storm they had to face was the Ukrainian-Russian war. It was the war that forced the main protagonist, against his will, to leave the family home and set off on a journey to bring home the nephew from the boarding school. The journey, however, contrary to his expectations, became a symbolic comeback, a discovery of true values of home.

In the foreground of the account of what happens at home, there are complicated family relationships. This space seems to be lacking warmth and love. The hearth and home of the house is the TV which is never turned off. Home has been deprived of important codes, signs, meanings, and symbols attributed to an abode for centuries. One could say, quoting Le Corbusier, that it became a "Machine for Living." Residents treat it instrumentally and it may seem they sometimes treat themselves instrumentally, too. During his journey across the war-torn territories Pasha realizes, however, that the family relations are not the result of wrong attitudes, but rather the effect of struggling and hardships that people living in this territory were not spared. He remembers his childhood and events which alienated the family and which strengthened his belief that regardless of what he might do or plan, his life would take its own course.

## The traumas of the war

Both Zhadan and Iljukha talk about families and individuals affected by the war conflict, raising several issues related to the identity of the inhabitants of eastern Ukraine, with ideological differences dividing the Ukrainian society, they both analyze the impact of war trauma on the human psyche. They also point at the positive aspect of increasing self-awareness as a result of a huge shock of being confronted with a situation as extreme as war. The main difference between the novels is that Iljukha draws attention to the psychological effects of the war trauma on participants of combat operations. In her interviews, the author, who herself worked as a volunteer at the front lines, says that her book is about people returning from the war with their bodies but spiritually never left the war theatre. In spite of the fact that they do not declare specific political views or attachment to the broadly understood cultural tradition, the protagonists of *Shidnyi syndrom* are involved in armed struggle, supporting the Ukrainian army, though not for patriotic reasons, they experience a threat to their own lives and taking someone else's life. The war fundamentally affects their future, condemning some to fall, leaving others in a void, and giving yet others an unexpected chance for a new life.

The author avoids duplicating stereotypes and simplifying patterns that distort the image of Ukrainian society. She highlights a huge diversity in word viewpoints and extreme differences in attitudes in the assessment of current events which restricts, if not prevents communication, at the same time creating non-obvious characters which combine many contradictory attitudes. One example is Vasil, a Ukrainian-speaking young boy from the town of Rivne, who even while studying in Kharkiv, the Russian speaking city, does not give up using the Ukrainian language, which obviously causes problems. He is treated with a mixture of indulgence and contempt, like a freak: "Everyone happens to talk about him. Someone grows Madagascar cockroaches, someone does not clean teeth for years. And our Wasia speaks Ukrainian. Everyone has their quirks." (Iliuha 15) Despite the mockery and even problems with passing exams, Vasil does not give up his native language. However, he is not, as might be expected, a truly positive hero and patriot, defending his homeland with nothing else on his mind.

The plot of *Internat* develops within the space of three days, when the main character Pasha, a Ukrainian language teacher, travels across war-torn areas. Kostiantyn Wozdvestenskoy wrote: "It is a novel about

responsibility, however grandiose it could sound. Behind the line of everyday events is not difficult to see all the rest. Social conflicts in which Donbass and the entire contemporary Ukraine live. And the choice is simple: will you run away from responsibility your whole life or will you take on a little bit?" (Vozdvyzhens'kyi)

He recalls the times when he started college in the big city, and a poignant sense of alienation that he experienced there, and longing for home. Whenever he could, he would come back home but, as if in spite of what he had felt in the city, he separated himself from the family and locked him in his room, building a wall between the past and the present. The protagonist's reflections during his journey, when he faces danger every now and then, make him aware that his home, although not perfect, is the center of his world. It is where he feels safe. It is a space where every corner is familiar, a territory saturated with emotions and memories.

A house filled with a thousand meanings [...] known by heart [...]. The family you were used to as you are used to your own body. Parents—still alive and healthy, from which you are moving away more and more, who understand you less and less, although it does not worry you at all: it is enough that they are just somewhere there, not far from you. (Zhadan, *Internat* 227)

The family situation has changed significantly. His mother passed away, his sister is never there, traveling, but his father is at home all the time, and his presence consolidates this space and makes the home a safe haven: "Silent evenings, dark nights. How much fun there is in all this, how much warmth." (Zhadan, *Internat* 308) Those who travel, experiencing the horrors of war, more and more often think of home as promised land and a lost paradise. Inna Bulkina wrote that there is not so much around "hybrid warfare," but "hybrid reality that pulled Pasha out of his comfort of balancing himself into 'his' and 'not his.' These are terribly conventional categories: for him 'not mine' is everyone who is on the way home" (Vasylenko and Bulkina). The protagonists' dream is to see familiar faces. Their fear and anxiety are that their home may no longer be a safe space, that the brutal war may have crossed the threshold, they would like to prevent it at all costs and protect all the residents. The residents of the house by the station hope to save it from the war, and the experience of their travels also means that a change in perception of their own internal wars. They want to make the house and the days, weeks and years spent in it an alternative peaceful world. They realize, however, that as a result of military action, the house, too, may be destroyed.

Zhadan shows Donbass residents, rooted in the area, with all their problems, identity conflicts, and all their baggage of experiences. It is not only a physical space but, above all, psychological because it is most strongly defined by the mentality of man. The leitmotif of Donbass and its inhabitants is not new to Ukrainian literature, it has been present there for over a century. Yaroslav Polishuk, in his article "Donbas: crisis of identity," recalls Literary Donbass and reminds the reader that Donbass appeared in narratives in the 1940s. With time, more publications and magazines appeared. As we said before, the armed conflict in the Eastern Ukraine resulted in intense interest in the history, culture and identity of these territories.

### **The home and homelessness**

The war and its effects make the protagonists homeless, drag them out from familiar territories and force them to confront the traumatic realities of combat, of taking lives and putting their own in jeopardy. The main protagonist of Zhadan's novel is not a type of free spirit who sees the joys of life in travelling the world and looking for adventure. Pasha values peace of mind and predictability. He finds apparent stabilization in the orderly life of a local teacher. He temporarily renounces his home when it is the only way to save his own humanity. Himself temporarily homeless during his three-day journey, Zhadan's main protagonist comes across homelessness all around. He encounters homelessness both in his meetings with people forced to abandon their homes, and in deserted buildings along the way. Standing blocks of flats with no signs of life, no light, with broken windows; empty houses, some concealing traces of recent crimes instill fear and disgust in him. Sometimes, however, in their temporary homelessness, the characters in the novel attempt to find shelter in such places. Nevertheless, more often they seek places that are hidden away, considered safer, consequently overpopulated, for example, basements and cellars. Their inhabitants, hiding from artillery and air force attacks try to make those closed and cramped spaces their home, camping out, as if they wanted to settle down there and feel at home for a moment, securing bedding on the floor or creating a makeshift kitchen with a camping stove.

It is the railway station which becomes the clearest symbol of homelessness, filled with women and children who have nowhere to go, regarded to be temporarily displaced persons. Terrified, tired, clutching to all their meagre belongings, as if suspended in time and space. When

they watch the horrors of war, looking out of the windows, sometimes watching their own homes burning, their belief that outside the walls of the station there is only chaos and death becomes stronger, “they sit there as if in a church in a besieged city, they think that no-one will grab them or get to them there, they look through the windows and see the world that which is becoming ever narrower” (Zhadan, *Internat* 52). Zhadan vividly compares this space to a prison for women, a prison from which they can, in fact, escape but with a high probability escape may be a true encounter with death.

Alla Demchenko finds an image of the homelessness also at the railway station in the volume *Zhyttia Mariji*. According to the literary researcher, it becomes the image of a lost paradise and a lost homeland (Demchenko 210). The researcher also emphasizes the borderline character of the space located between what is known and familiar, and all what is alien, evident also in *Internat*. As much as in the poems she perceives hope interwoven in this space, in the novel the image of the train station is terrifying and depressing.

Homelessness is at the heart of the very institution of *Internat*. After all, a boarding school is a space inhabited by children abandoned by their parents. The headmistress does not try to make it a substitute for a family but is dedicated to creating a safe space for her pupils, where they could develop to the best of their abilities. Their experience of abandonment and the stigma of being unwanted children undermines their belief that the world is a nice place. With the horrors of war, it becomes unbearable. The headmistress is trying hard to shield the young people entrusted to her care and prevent external circumstances from breaking their humanity. The boarding school metaphor applies not only to abandoned children, but to all of the Donbass’ novels. As we read in the novel, “these people have also lived for a long time in a kind of a boarding school, in a situation resembling an orphanage ...” (Zhadan, *Internat* 182).

This feeling of abandonment and desperate clinging to memories, and often also to the habits inherited from the Soviet era, has the power to save what was best in their lives: their childhood, stabilization, relative prosperity. This nostalgia becomes a kind of weapon against the uncertainty of everyday life and helps preserve the dignity of the inhabitants of a strong country, understood in its own specific way.

Yaroslav Polishchuk suggests that the boarding school metaphor should be viewed as a category of a non-place, therefore, a space devoid of any sense or destiny. An individual cannot take root in this space, remaining lonely and homeless, losing his identity (Polishchuk,

*Hibrydna*). This view is shared by Alla Demchenko who emphasizes the fact that “staying in such a place brings about spiritual homelessness which leads the protagonists to a symbolic anti-home” whose image “extends its limits to the concept of destroying identity [...] we are talking about a destroyed mental landscape that turns into a landscape of trauma” (Demchenko 215).

*Shidnyi syndrom*, on the other hand, best describes the category of homelessness as the relationship between an individual and the state in the context of war and the realities of existence following the return from the front lines. The two protagonists undergo a kind of uprooting and are deprived of what is most important to them. For both Maksim and Vasil, family life and a safe, familiar space of home had been the foundation of existence and the center of all thoughts, motivation and actions. Maksim found happiness in this space and Vasil, though the family he started was not very happy and living with his wife was rather an imitation of intimacy, he felt an obsessive attachment to the idea of the family as the only permanent point of reference. His addiction to his wife was largely due to his conformism and the need to feel safe, but the home space was a place where he wanted to return, regardless of the difficult relationships at home.

Maksim loses his family, Vasil returns to his wife, however, their post-front life together inevitably runs into dire straits because his wife cheats on him and because of a mental trauma, which the protagonist is unable to cope with. Tatiana is thrice homeless, as she has never had a real family, and the spaces in which she lived belonged rather to the category of anti-houses. Tatiana first abandons her family home, running away from the drinking and never-ending violence, then leaves her sadistic husband and also leaves Russia, in the eyes of which she is now a traitor, having joined the Ukrainian army. Tatiana has never had a real home, but the dream of home drives all her actions and influences her decisions.

## **The loneliness of the veteran**

The motif of homelessness, feelings of being estranged and having no support is particularly important in the context of those returning from the front lines. The state for which they fought turns out to be inefficient, incapable to provide the veterans with adequate help and psychological support. Tatiana, who is trying to legalize her residence status faces mounting bureaucratic problems, making her reflect bit-

terly on the dysfunctionality and a specific “ingratitude” of the state, “those numerous legionaries who fought on the Ukrainian side initially cherished the hope that the country they were ready to die for [...] would repay them, by granting citizenship for example. But even this timid hope quickly dissipated” (Iliuha 162). The state which she and others fought for turns out not to be the home where they wait for you with open arms. Although it is dysfunctional and in many respects pathological, Tatiana finally finds shelter in her new country and a hope for fresh, and finally peaceful and normal existence. When she is given permanent residence, she tries to adopt a boy from an orphanage, beginning a new part of her life.

Administrative paradoxes are intertwined with a particularly unpleasant negative attitude of some people towards members of the armed forces, experienced by the protagonists right after they return. When Vasil steps out of the train at Kharkiv railway station, a passer-by throws insults at him, calling him “Bandera gang member” and “murderer.” These social divisions, as well as impunity for war criminals and administrative inefficiency, paint a pessimistic picture of a state torn not only by war with an external enemy but also unsuccessful both at systemic or social levels. Such a state cannot be and is not a real and safe haven for the protagonists returning from the front lines. This is clearly demonstrated by Vasil’s despair who, blinded by drunkenness, kills some people in the bar, recognizing in one of them a mercenary hired by the separatists. Vasil’s reflection, on the senselessness of war and his own (though not voluntary) sacrifice, underlines the situation in which veterans after returning from the front lines have found themselves: “Why did he give the war a year of his life, what were the secrets, shots when the enemy returns so easily to the streets of the city he defended? Why did the war take him away from himself, why did it take my soul, leaving behind a wound that would never heal again?” (Iliuha 233)

The situation of war veterans outlined in the novel is reflected in political, sociological and press analyses, whose authors point out the problems faced by soldiers returning from the front lines. Bartosz Pachuta writes:

In the soldiers voice one can hear hostility towards the authorities, there are accusations of inaction, corruption and inefficiency in finding a settlement to the conflict. It is often difficult to say where the enemy is really hiding: [...] All this negatively affects not only their physical condition but above all their mental state. [...] Will they be able to function properly again after the war? (Pachuta)



In the context of these novels, “homelessness” should be understood in a metaphorical rather than in the literal sense, since inadvertent loss of home and associated psychological processes characteristic of homelessness are not typical experiences of any of the protagonists. What should be taken into account, nonetheless, is that the very concept of homelessness is extremely complex and may be defined in various ways, while the experience of sudden political and social shock can be, and very often is one of the many reasons for losing a space considered to be home (regardless of whether it is a real home/apartment, region or state). Barbara Moraczewska, quoting the classification of homelessness, points at a category that may be defined as “short-lived,” “acute,” and “embracing people who lost their place of residence as a result of a special coincidence” (Moraczewska 115). The coincidence is not necessarily a war, confronting people with a dramatic change in living conditions, taking away familiar places and their loved ones, forcing them to stray, hide, look for new places to live, is often associated with a long-lasting trauma of adaptation to new living conditions in a foreign country, culture, or language.

## Conclusion

In Zhadan’s and Iljukha’s novels, the concept of homelessness refers more strongly to the loss of the sense of security, to being temporarily uprooted and having no support, it is associated with a sense of helplessness in the face of the collapsing reality as one has known it. In the end, the protagonists either return to their homes or create new familiar spaces. Nevertheless, the war-induced condition of homelessness in both texts goes beyond the experiences of the characters and, although not explicitly expressed, suggests and is a reminder that, as a result of hostilities, including the war in Donbass, thousands of people really and irrevocably lost their homes and their loved ones. War and other social and political upheavals are incomprehensible and somewhat abstract to those who have not experienced them. Perhaps this is also why it is worth remembering that, as the author quoted above writes: “To become homeless it is enough to find oneself in an unfavorable situation which one cannot cope with alone. After all, every homeless person once had a home, family, friends, a job, dreams and hopes which were annihilated ...” (Moraczewska 123–124)

Both the discussed novels, using literary plots and protagonists, try to tell a tale about the war in Ukraine. Serhiy Zhadan depicts people



who face the war only at one of its stages. They don't know what may happen next, whether or not their homes will survive or they themselves will survive. They return home, breathe in the fragrance of fresh sheets, a symbol of love and care of the oldest inhabitant, but how long this fragrance is going to hang around in the house at the abandoned railway station remains an open question. A war, especially one that is not yet over, is difficult to describe. Urszula Jarecka says: “[With respect to] historical wars, ended and closed, their features are easier to discuss than in the case of recently ended wars or those that are still raging. This is also one of the main problems associated with discussing modern wars. Interpretation of the events cannot be entirely certain, because not all facts are known and not all contexts have been revealed.” (Jarecka 96) If it is at all possible. Perhaps literature presenting individuals involved in the conflict may draw an objective outline of war, and help unravel the tangle of stereotypical ideas about residents of Eastern Ukraine, or Ukraine in general. Bartosz Pachuta said: “The conflict in Eastern Ukraine is the greatest European calamity of the 21st century to date, and its effects will be felt for a long time.” (Pachuta) Contemporary Ukrainian literature is trying to confront this problem, describing several of its aspects, showing the proportions of individual tragedies and failed attempts of the government, incapable of securing safety or providing assistance. Indeed, literature is not only fiction, neither a mere comment on or reaction to events, but an attempt to change that reality.

#### WORKS CITED

- Caillois, Roger. *Człowiek i sacrum*. Trans. Anna Tatarkiewicz and Ewa Burska. Warsaw: PWN, 1995.
- Cisło, Maciej. “Budować—chronić wzrastanie.” *Więź* 2 (1983): 104–106.
- Demchenko, Alla. “Poetyka triady ‘dim-ne-dim-antydim’ v zbirci Serhiya Zhadan *Zhyttia Mariji*.” *Suchasni literaturoznawchi studiji. Fenomen domu v literaturoznawchij perspektyvi* 13 (2016): 207–216.
- Hundorova, Tamara. “Post-Chornobyl: transhresji katastrofizmu i suchasna ukraïnska kultura.” *Ukraïnski transhresji XX-XXI st. Zvilnity majbutnie vid mynuloho?*. Ed. A. Matusiak. Wrocław-Lviv: LA Piramida, 2013. 190–211.
- Hundorova, Tamara. “Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm.” *Teksty Drugie* 6 (2014): 249–263.
- Ilichuk, Yuliya. “Hearing the voice of Donbas: art and literature as forms of cultural protest during war.” *Nationalities Papers* 45.2 (2017): 256–273.
- Iliuha, Iulia. *Shidnyi syndrom*. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia, 2019.
- Jarecka, Urszula. “Świat na krawędzi, współczesne wojny w dyskursie medialnym.” *Kultura Współczesna* 95.2 (2017): 94–107.

- Matusiak, Agnieszka. "O 'ludziach bez duszy' i misterium narodzin nowej Ukrainy." *Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe* 2 (2017): 80–88.
- Moraczewska, Barbara. "Bezdomność. Definicja, problemy, rozwiązania obecne oraz historyczne odwołanie do ludzi luźnych." *Studia Gdańskie. Wizje i rzeczywistość* 10 (2013): 113–128.
- Otto, Rudolf. *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Transl. Bogdan Kupis. Warsaw: WKR, 1999.
- Pachuta, Bartosz. "Tykający problem Ukrainy. *Nowa Europa Wschodnia*." *Zw.It*, 27 Sept. 2016. Web. Access 10. Dec. 2021. <<https://zw.lt/opinie/tykajacy-problem-ukrainy/>>
- Polishchuk, Yaroslav. "Zobrazyty vijnu." *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe* 3 (2017): 27–50.
- Polishchuk, Yaroslav. *Hibrydna topografija. Misca i nemisca v suchanij ukrainskij literaturi*. Chernivci: Knyhy XXI stolittia, 2018.
- Polishchuk, Yaroslav. "Donbas: crisis of identity." *Oriens Aliter. Journal for Culture and History of the Central and Eastern Europe* 2 (2018): 13–26.
- Spieralska, Beata. "Dach nad głową. Pojęcie domu w językach indoeuropejskich." *Konteksty* 58 (2004): 33–36.
- Stomma, Ludwik. *Antropologia wojny*. Warsaw: Iskry, 2014.
- Swain, Adam, ed. *Re-constructing the Post-Soviet Industrial Region: the Donbas in transition*. London: Routledge, 2007.
- Tischner, Józef. *Filozofia dramatu*. Kraków: Znak, 1998.
- Vasylenko, Halia, and Inna Bulkina. "Serhij Zhadan. Internat." *Krytyka* 22.1–2 (2017). Web. <<https://krytyka.com/ua/reviews/internat>>.
- Vozdvyzhens'kyi, Konstantyn. "Internat: vijna then mokroju psiatynoju. Novyi roman nareshiti dorosloho Zhadana." *Texty*, 26 Sept. 2017. Web. Access 10. Dec. 2021. <[https://texty.org.ua/articles/79859/Internat\\_vijna\\_tkhne\\_mokroju\\_psatynoju](https://texty.org.ua/articles/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynoju)>.
- Yurchuk, Yulia. "Writing the War. Literature About the War in Donbas." *Baltic Worlds* 2 (2009). Web. <[https://texty.org.ua/articles/79859/Internat\\_vijna\\_tkhne\\_mokroju\\_psatynoju](https://texty.org.ua/articles/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynoju)>.
- Zhadan, Serhiy. *Zhyttia Mariji*. Chernivci: Meridian Chernowitz, 2015.
- Zhadan, Serhiy. *Internat*. Chernivci: Meridian Chernowitz, 2017.

## Dom, družina in vojna: podobe doma v ukrajinskem romanu o vojni v Donbasu

Ključne besede: literatura in vojna / ukrajinska književnost / vojna v Donbasu / dom / družinski odnosi

Članek obravnava eno najbolj perečih aktualnih vprašanj Ukrajine, trenutno vojno v Donbasu. Na izbranih primerih ukrajinske proze avtorici analizirata vpliv vojne na usodo posameznikov in njihovih družin, čeprav tema presega literarni tekst, saj se dotika pomembnih družbenih in političnih vprašanj, s katerimi se danes sooča Ukrajina. Avtorici prozo razumeta kot kulturni nara-tiv, ki ni le način konceptualiziranja realnosti, temveč tudi realno vpliva na družbena stališča. Sodobna ukrajinska proza o vojni v Donbasu analizira šte-vilne stereotipe o prebivalcih vzhodne Ukrajine, jih prikazuje v njihovih zaple-tenih družinskih odnosih, zajema pa tudi enega najbolj univerzalnih literarnih motivov, in sicer podobo doma v trenutku, ko se poruši z njim povezani red vsakdanjosti. Za takšno prozo je značilna individualizirana perspektiva, ki ne želi zgolj predstaviti širšega političnega dogajanja, temveč predvsem opozoriti na vpliv tovrstnih dogodkov na posameznika. Takšna individualizirana per-spektiva je učinkovito sredstvo nagovarjanja naslovnika in ozaveščanja o števil-nih razsežnostih vojaškega spopada, ki se odvija pred našimi očmi.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.161.2.09

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.03>



# Kranjčev Wutte, Svetinov Wolf in Jančarjev Mischkolnig: podoba nemškega častnika v treh slovenskih romanih

Tone Smolej

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana  
<https://orcid.org/0000-0001-8544-2198>  
tone.smolej@ff.uni-lj.si

*Vermaht je bil kot organizacija soodgovoren za številne zločine v času nacizma, saj je veljal za jekleni temelj režima. Nemškimi vojakom je bilo ukazano, da v boju proti partizanom ne smejo pokazati nikakršne dobrodušnosti, ampak sovraštvo, superiornost ter smisel za neusmiljeno izkoreninjenje komunistov. Kakšna je literarna podoba nemškega častnika, ki je med drugo svetovno vojno deloval na slovenskem ozemlju? Odgovor na to vprašanje bom skušal najti pri treh slovenskih pisateljih (Miško Kranjec, Tone Svetina in Drago Jančar), ki so se tega podjetja lotili v različnih časovnih obdobjih. Vsem pa je skupno, da so opisovali dogodke v zadnjih letih vojne, torej po italijanski kapitulaciji, ko je na našem ozemlju prišlo do koncentracije nemškega vojaštva. Kranjčev poročnik Otto Wutte je del njegove nedokončane tetralogije Za svetlimi obzorji, Svetina svojega majorja Helmuta Wolfa vpelje v romanu Ukana, Jančar pa v romanu In ljubezen tudi opiše lik Obersturmbannführerja Ludwiga Mischkolniga.*

Ključne besede: literatura in vojna / slovenska književnost / druga svetovna vojna / nemški častniki / Kranjec, Miško / Svetina, Tone / Jančar, Drago

## Otto Wutte

Miško Kranjec v drugem delu »Bele so vse poti« svoje nedokončane tetralogije *Za svetlimi obzorji* vpelje poročnika Otta Wutteja.<sup>1</sup> Njegova družina je izvirala iz južne Štajerske, stara starša sta še govorila slovensko,

---

<sup>1</sup> Raziskava je nastala v okviru programske skupine P6-0265 Medkulturne literarnovedne študije, ki jo iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

oče po selitvi ob razpadu monarhije nikoli več ni spregovoril v jeziku prednikov, hkrati je otrokom poskušal zbrisati iz srca sled daljne dežele. Obiskovali pa so jih daljni sorodniki, ki so se trudili z nemščino, objokovali življenje v Jugoslaviji in spraševali, kdaj bo prišel Hitler. Mladi Wutte jih je pomiril z besedami: »Bald werden wir kommen und alles in Ordnung bringen.« (Kranjec 13) Wutte je po anšlusu deloval kot vpliven učitelj in zanesljiv nacist, poročen s kolegico, zagrizeno članico stranke, ki mu je očitata nenemško poreklo ter nearijsko kri. Ko je obiskovala gospodinjski tečaj v Gradcu, je Wuttejeve večkrat obiskovala Lenčka, femme-enfant, ki je svojo okolico ozarjala s svojevrstno otroško ljubkostjo. Ker se je ločeval od žene, se je sčasoma zaljubil vanjo in ji ponudil zaroko. »Kakor opravimo s Poljsko, pridem pote« (17), ji je pisal s fronte. Na Poljskem je ugotovil, kako Poljaki utesnjujejo Nemcem večno pretesni življenjski prostor. Prebiral je *Mein Kampf* in *Mit 20. stoletja (Der Mythos des 20. Jahrhunderts)*. Bolj kot Hitlerjeva politična avtobiografija bi lahko učitelja zanimala knjiga Reichsministra Alfreda Rosenberga, ki je z rasnimi teorijami razlagal evropsko politično zgodovino. Nemška srednja Evropa naj bi bila branik proti jugu, glavna grožnja pa je na vzhodu, kjer vlada rasni kaos. Boljševizem se je namreč lahko oblikoval samo znotraj rasno in duševno bolnega narodnega telesa (Rosenberg 214).

Wutte se je vrnil na južno Štajersko, ki je bila pomembna, saj je sam Hitler gauleiterju Siegfriedu Uiberreitherju med svojim obiskom Maribora 26. aprila 1941 zabičal: »Machen Sie mir dieses Land wieder deutsch.« Poročnik je menil, da se bodo kmečki ljudje hitro preobrnil na nemško, teže pa bo z inteligenco, ki je okužena s srbizmom, jugoslovanstvom in boljševizmom, zato bo treba z njo ravnati eksemplarično. Čeprav ga je lastni oče opominjal, da tudi sam izvira iz tega slovanskega blata, se ima za Avstrijca, zato se pred pravimi Nemci počuti manjvrednega. Tudi zaročenka Lenčka ga sprašuje, če se bo kot nemški častnik sploh smel poročiti z ženo druge krvi. Wutte pa ji odvrne, da to ne velja za Štajersko, kjer so naši ljudje. Ko ga je videla v poročniški uniformi, mu je zaupala, da je žalostna, ker nimajo več domovine. Sporoči mu tudi, da ga ne more več imeti rada, ker je pri tem pomagal. Sočasnemu kritiku je njun dialog vzbujal »izrazit občutek patetičnosti in premočrtne idejne koncentracije« (347). Čeprav se poskuša Wutte v pismih Lenčki predajati sanjskemu svetu prihodnosti, mu ona postavlja neprijetna vprašanja, koliko nedolžnih ljudi je pobil. Bandite je po njegovem mnenju treba pobijati tudi, če ni vojne. Sama pa meni, da nekdo, ki ima rad svojo domovino in jo hoče osvoboditi, ni bandit.

Lenčka mora prenašati očitke matere, češ da količkaj pošteno slovensko dekle ne bi smelo imeti nič s kakim Nemcem, ter opazke mlajše sestre Gelč, ki sodeluje s partizani. Ko Wuttejevi vojaki streljajo na partizana, ki sta se skrivala pri Lenčkinih starših, po nesreči ubijejo njenega očeta. Mama, ki se je vrgla nanj, je odrinila Lenčko, z roko pokazala na Wutteja in jo v srdu in žalosti poslala k njemu. Wutte se zave, da je v tem trenutku »nekaj usodnega prečkalo njegovo življenjsko pot« (Kranjec 475). Čeprav ji ponuja pomoč, ga Lenčka zavrne, češ da bo ostala na svojem domu, kjer z Wutejevim imenom zastrašuje hlapca, ki bi rad prevzel premoženje. Kljub dvomom o nemški zmagi, ki so se mu pojavljali že od poraza pri Stalingradu, in ugotovitvi, da kljub ranam in odlikovanjem nikoli ne bo mogel napredovati, ker ni obiskoval častniške šole oziroma izviral iz vojaške rodbine, Wutte partizanstvo pojmuje kot zahrbtni banditizem. Ob sebi ima skeptičnega pribočnika, ki ga kritično opazuje, kako muči ujetnika, saj se zdi, da je pobesnel kot stekla zver.

Pozimi 1944 se poskuša Štirinajsta divizija iz Hrvaške prebiti na Štajersko in Wutte deluje kot štabni častnik. Ko mu polkovnik zaupa, da so v tej deželi vsi banditi in da je treba pobiti tudi otroke, ki to že so ali pa še bodo postali, se Wutte spomni Lenčke: »Mar je tudi ona bandit?« (Kranjec 1236) Hkrati pa ugotavlja, da bo težko živel z dekletom banditskega naroda. Lenčki se Wutte še vedno vsiljuje v srce, zato upa, »da se mu ne bi zgodilo kaj hudega, čeprav hkrati želi, da se tudi banditom, ki so vdrli na Štajersko, ne bi zgodilo nič hudega« (1437). Kranjec naj bi z odnosom med Lenčko in Wuttejem potrdil svojo izhodiščno tezo o absurdnosti subjektivnih zvez med dvema na smrt spopadenima narodoma (Miler 347). Wutte se vrne na Lenčkino kmetijo ravno med spopadom hlapca s partizani. Ko poskuša Gelč streljati nanj, ga Lenčka zaščiti s svojim telesom, nato pa se ji priključi še mama in skupaj ga med streljanjem rešujeta v hišo (Kranjec 1473). Kakšna bi bila nadaljnja usoda nemškega poročnika in njegove slovenske zaročenke, ni znano, ker Kranjec nikoli ni napisal tretjega in četrtega dela tetralogije. Delo je ostalo mogočen, pripovedni torzo, saj je bilo po pisateljevih lastnih besedah »preblizu dogodkom in nekaterim ljudem« (Zadravec 504). Morda so Kranjca vznevoljili slabi kritiški odzivi, ki jih je obžaloval tudi Tone Svetina (Hofman 434).

## Helmut Wolf

Leta 1965 je Svetina z romanom *Ukana* v slovensko književnost uvedel lik, ki ga dotlej še ni poznala (Jan 547), saj si je za glavnega junaka izbral nemškega majorja Helmuta Wolfa. Ta naj bi po končani vojaški akademiji študiral še psihologijo,<sup>2</sup> nadrejeni general pa mu očita, da mu je študij bolj škodil kot koristil, ker zapleta enostavne stvari, čeprav mu priznava, da je »tovarna idej« (Svetina, *Ukana* 1 29–30). Pred službovanjem na Gorenjskem je Wolf, ki je bil v mladosti nekaj časa tudi v socialističnem gibanju, deloval med državljansko vojno v Španiji, nato v Franciji in na Norveškem, za kar je prejel železni križec I. reda.

Že zgodnji kritik Jerovšek se je spraševal, zakaj je Svetina izbral Wolfa za izpovedovanje idej (Jerovšek 591). Pri založbi Borec, kjer je roman izhajal, so nekatere motili »predobri in prepametni« Nemci, urednika pa je najbolj vznemirjal Wolf s svojo ničejsko miselnostjo (Svetina, *Ukana. Roman o romanu* 275).

Čeprav v *Mein Kampf* Nietzscheja ni citiral, se je Hitler leta 1934 ob obisku filozofovega weimarskega arhiva poklonil njegovemu doprsnemu kipu in tako sprožil njegovo čaščenje v obdobju nacionalsocializma oziroma njegovo nacifikacijo. Tako kot je nacistično gibanje zasenčilo preostanek sveta, je Nietzsche kot posameznik zasenčil sile svojega časa, je deset let pozneje, ob stoletnici njegovega rojstva, dejal Alfred Rosenberg (Golomb in Wistrich 1). Že med prvo svetovno vojno, ko Nietzsche sploh ni veljal za uradnega filozofa cesarstva, so 150.000 nemškimi vojakom razdelili posebno izdajo *Zaratuстре*. Ko je med drugo svetovno vojno postal prerok nacistične revolucije, so postala njegova dela za vojsko nujno potrebna. Leta 1941 je založba Kröner za »nemške borce in vojake« izdala antologijo Nietzschejevih misli z naslovom *Meč duha* (*Schwert des Geistes*) (Holub 215–216). Svetina je postal pozoren na Nietzscheja, ko je v pogorju Krna ob okostju poročnika gorskih lovcev odkril usnjeno torbico z dnevnikom, ki se je začel s citatom iz knjige *Tako je govoril Zaratustra*. Tedaj je spoznal, da se bo moral dokopati »do resnice naših sovražnikov« (Svetina, *O boju* 7).

Wolf ima v svoji knjižnici *Voljo do moči* (*Der Wille zur Macht*), čeprav sam pogosteje navaja delo *Tako je govoril Zaratustra* (*Also sprach*

<sup>2</sup> Tudi Svetini psihologija ni bila tuja, ko se je v akademskem letu 1958/59 vpisal na študij filozofije in pedagogike. Občo psihologijo mu je predaval starosta Mihajlo Rostohar. Dva semestra je pri Almi Sodnik poslušal zgodovino filozofije, pri Vladimirju Seliškarju spoznavno teorijo in Feuerbacha (glej Osebni izkaz Toneta Svetine. ZAMU). Svetina je še kot kopalni mojster na Bledu prebiral Ušeničnikov *Uvod v filozofijo* in Vebrovo *Etiko* (Hofman 436).



*Zarathustra*), ki ga je vneto prebiral v prvih letih akademije. Rad se zaustavlja ob naslednjem izreku: »Kdor ni ptica, naj ne seda na robove prepadov«. (Nietzsche, *Tako je govoril* 119) Gre za navedek iz nagovora slavnim modrijanom, ki jim Zarathustra očita, da niso orli, zato tudi niso okusili sreče v grozi duha. Wolf se ima za takšnega orla: »Vse, kar zemlja priklepa nase, kar ostaja na tleh, ko se ptice dvigajo v višave, jih sovraži in jim zavida. Pred temi so ptice vedno v nevarnosti. In kaj more ptica? Lahko jih prezira, vendar mora misliti nanje, ker ni ptice, ki bi lahko živela samo na nebu. Meni naši zelo zavidajo. Jaz pa živim mimo njih. Če sem močan, bom močnejši. Če sem slabič, naj podležem.« (Svetina, *Ukana 1* 24) Major obožuje Nietzschejev poetični slog pisanja, posebej blizu mu je Zaratustrov govor o državi, ki je najhladnejša od vseh hladnih pošasti, vseč mu je tudi navedek o hitrih opicah, plezajočih druga čez drugo proti prestolu v blatu (Svetina, *Ukana 1* 597), ki mu služi za razmislek o svetu kaplarjev in generalov. Za Wolfa je izvor bolezni industrijske civilizacije v tem, da ima kaplar komando nad generali, namesto da bi bilo obratno. Major razmišlja tudi ob Zaratustrovi misli, da je človek umazana reka (Nietzsche, *Tako je govoril* 13): »In vse bolj umazana je v civilizaciji strojev in vse bolj nesmiselna v svojem toku. S seboj nosi bedno armado plavajočih ljudi iz vojne v vojno. Ali se bo kdaj ta reka očistila?« (Svetina, *Ukana 1* 697) Tudi v nadaljevanju se Wolf sklicuje na ta Zaratustrov uvodni govor, kjer se prvič omenja nadčlovek in smrt boga:

O, človeštvo, kako si bedno! Ali tvoj obstoj na Zemlji res ne more dobiti višjih oblik? Kje je Nietzschejev nadčlovek? Ob tem propadanju množic in posameznikov je povsem nemogoč. Kakor iver se ziblje na valovih umazane reke, ki se steka v ocean teme in nesmisla. Umrl je bog ... in z njegovo smrtjo umira tudi človek namesto, da bi se dvignil. Njegov krik po rešitvi se izgublja v megleni somrak dvajsetega stoletja. (Svetina, *Ukana 3* 310)

Sčasoma je Wolf prišel do naslednje ugotovitve:

Čudil se je, kako plehko so razumeli Nietzscheja. In kako so se oddaljili od človeka bodočnosti. Ko bi mož še živel in videl vso to industrijsko mašinerijo, ki bo požrla na milijone ljudi, preden se bo razletela, bi mu bilo najbrž žal, da je napisal svoja dela v nemščini. Tistim, ki se nanj sklicujejo, danes ni prav nič mar, da današnji Nemci niso več misleci, temveč roboti. (Svetina, *Ukana 3* 595)

Omenjeni odlomki so zanimivi, saj Wolf kritizira nacionalsocialistično prisvajanje filozofa. Nietzschejeva filozofija ni problematizirana, kar bi morda pričakovali od pisatelja, ki je izhajal iz do nemškega filozofa s

zelo sovražne marksistične ideologije.<sup>3</sup> Ob tem velja poudariti, da je Svetina prebiral izvirnega Nietzscheja, kjer je najti mnogo odlomkov, v katerih se slavi vojaška sposobnost (Safranski 272). Wolf se tolaži z ohrabrujočimi mislimi iz *Somraka malikov* (*Götzen-Dämmerung*) o pojmovanju svobode, ki je za nemškega filozofa pripravljenost žrtvovanja ljudi za svojo stvar, vštevši tudi samega sebe. Svoboda pomeni, da možati, bojni in zmagoviti instinkti gospodujejo nad instinkti sreče. Svoboden človek je vojščak (Nietzsche, *Somrak* 85). Wolf ob tem razmišlja, kdaj je lahko človek najbolj svoboden: ugotovi, da popolnoma srečen ne more biti (Svetina, *Ukana* 4 182).

Wolf ni naklonjen veri, saj poudarja, da sam ne veruje v nič, razen v vodjo in zmago (Svetina, *Ukana* 1 165). S citatom iz *Volje do moči* smeši cerkev, ki da pošilja v pekel vse velike ljudi. Na vsem nebu ni niti enega zanimivega človeka, kar je samo namig ženskam, kje bodo našle rešitev (Svetina, *Ukana* 3 493–494). Wolf je dobro poznal Zaratustrov govor o starih in mladih ženičkah, v katerem je izrečena misel, da je treba moškega vzgajati za vojno, žensko pa za oddih vojaku. Moški naj se boji ženske, ki ljubi (Nietzsche, *Tako je govoril* 76). Wolf sam je prepričan, da je moškemu nevarna predvsem lepa ženska, ki lahko omami vojaka: lepota je moč ženske, kot je moč lepota moškega (Svetina, *Ukana* 1 20). Sicer pa svoje sočastnike opozarja na Nietzschejev izrek: če greš k ženski, ne pozabi biča (Svetina, *Ukana* 3 699).

Nadrejeni nad njegovim nihilizmom niso navdušeni, saj naj bi takšna neurejenost nasprotovala »idejni čistosti tvorcev novega reda, ki naj deluje tako zanesljivo kot precizen stroj« (Svetina, *Ukana* 1 29). Wolf je že nekaj časa kandidat (*Anwärter*) za članstvo v NSDAP, ki ga noče sprejeti, zato kljub zaslugam ni povišan v podpolkovnika. V vinjenem stanju je nekoč celo izjavil, da je *Mein Kampf*, ki ga ima poleg Rosenberga še vedno na svojih policah, dolgočasno branje. Bolj so nad njim navdušeni kolaboranti v partizanskih vrstah, npr. njegov vrinjenec Hrast, ki po razkritju takole zagrozi partizanom: »Vojna mu je šport in obveščevalna služba konjiček. Je umetnik kombinacij in ekstravaganc. [...] Vam je nevaren bolj kot ves okosteneli, birokratski gestapovski aparat, ki se težko prilagaja vaši taktiki. Ni nacistični fanatik in ne zagrizen German. Razume dušo partizanske vojne. Ne sovraži partizanov ne Slovencev, še manj Slovenk.« (Svetina, *Ukana* 1 525) Če ima bežečega partizana, ki ga da streljati, za spoštovanega sovražnika, pa Wolf belogardistom ni naklonjen, saj ponovi Napoleonovo misel, češ da ljubi izdajo, a ne mara izdajalcev (Svetina, *Ukana* 1 52,

<sup>3</sup> O marksističnem in levičarskem soočanju z Nietzschejem glej Kos 66–67.

600). Občasno obvešča sovražnike o napovedanih aretacijah, hkrati pa nasprotuje teroriziranju nedolžnega prebivalstva in uničevanju vasi.

Že zgodnja kritika je opazila, da ima Svetina do svojega majorja dvoumen odnos, saj ni absoluten vernik novega nemškega reda, ampak je v bistvu kot intelektualec poln dvomov (Jerovšek 591). Kljub nekaterim simpatijam, ki jih pisec goji do svojega ciničnega majorja, prikazuje predvsem njegove temne plati. Wolf ljubi vojno, navdušujejo ga vojašnice – katedrale 20. stoletja, uživa ob delovanju uničujočih sil, peklerska godba topov pa je zanj najlepša simfonija (Svetina, *Ukana 2* 123). Čeprav je pretkan zasliševalec, obiskovanje jetnišnice v Begunjah slabo vpliva nanj, saj ni maral »gledati posledic svojih zamisli v tako bednih oblikah« (Svetina, *Ukana 2* 453). Ko podrejenemu častniku sporoči, da bo njegova agentka zastrepila partizansko četo, ta ne more prikriti osuplosti, saj se mu strup ne zdi vojaški. Wolf mu odgovori s kopico retoričnih vprašanj:

Ali je to vojaško, kar delamo s civilisti na Poljskem in v Rusiji? Ali je vojaško, ko Američani zasipajo z bombami naša mesta, pobijajo žene in otroke? In koncentracijska taborišča na tej in na oni strani? Pa uničevanje židovskih otrok in žena? Ali mitraljiranje preživelih brodolomcev torpediranih ladij na Atlantiku, kar delajo naše podmornice. Pa streljanje talcev in požiganje naselij, kar dela tudi vaša enota? (Svetina, *Ukana 1* 674–675)

Svetinov roman pojmuje vojno predvsem kot vohunsko ukano, ki si jo nastavljata vojskujoči se strani (Dolgan 287). Wolf v partizansko četo vrine Ano, lepotico s folksdojčarskimi koreninami. Študentka germanistike, ki jo Wolf na začetku privlači, dobro pozna tako staro idealistično nemško kulturo Goetheja in Schillerja kot tudi imperialistični »novi nemški duh« Hitlerja in Rosenberga (Svetina, *Ukana 1* 63). Na misiji se zaljubi v partizana in prestopi na drugo stran, Wolf je očitno zane-maril Nietzschejevo svarilo, da se je treba bati ženske, ki ljubi. Ko se zadnjič srečata, govorita o ljubezni. Ujetnica Ana majorju zabrusi, da ni sposoben vračati ljubezni, sam pa meni, da ga je ljubezen do nje naredila bolj človeškega. Kljub drugačnim bralskim pričakovanjem Wolf Ano izpusti. To je storil že prej z njeno sestro Melito, sodelavko OF, ter s komisarjem Gorazdom, ki ga je s tem zavestno pahnil v težave, saj ga soborci osumijo vohunjenja za gestapo. Pridobil pa je simpatije Doris, dvojne agentke, ki ljubi oba.<sup>4</sup> Po ljubljenu – erotični opisi so vzbujali

<sup>4</sup> V Doris je verjetno opisana usoda Olge B., Rozumekove ljubice, ki jo je OZNA likvidirala marca 1945 (Gaspari 16). Ob pomoči Gasparijeve razprave je mogoče najti številne podobnosti med Wolfom in Helmuthom Rozumekom. Tudi on je bil le kan-

pohujšanje v režimski kritiki (Jan 550) – Doris Wolfu prizna, da so partizani od nje zahtevali njegovo likvidacijo. Major ji odpusti, a je ne more zaščititi pred partizanskim maščevanjem. Pred eksekucijo Doris javno razbremeni krivde Gorazda, a mu hkrati prizna, da je Nemca ljubila nadvse. Wolf pozneje ukaže njeno ekshumacijo, v plitki jami celo sam s prsti z obraza odstrani drobce peska, »kot bi jo hotel obuditi k življenju« (Svetina, *Ukana* 4 300). Nato pa jo pokoplje na kraju, kjer bo počivala v miru.

Bolj kot vosovci, ki mu neuspešno nastavljajo zasede, Wolfa ogrožajo njegovi lastni kolegi, proti katerim uspešno spletkari. Majorja Bocka, ki ga toži centrali v Berlinu, spodbuja v spopad s partizani, ki se zanj slabo konča. Podobno strategijo ima tudi s stotnikom Kurtom von Graffom, ki ga preverja po naročilu Reichssicherheitshauptamt (RSHA). Medtem ko Wolf osvaja njegovo ženo Gretchen, arijsko Venero, stotnika prepusti vojnim nevarnostim. Pozneje Graff umre v zasedi, ki je bila namenjena Wolfu. Svojo tajnico Lotte pa uporabi kot vabo za nadležne častnike, ki jih zalotijo med orgijo. Občasne besedne dvoboje ima tudi z generalom SS, ki se do njega vede paternalistično, a ga vedno ščiti.

Že Jan je v majorju prepoznal sledi Helmutha Rozumeka, šefa blejskega gestapa (Jan 547), česar Svetina ni zanikal (Svetina, *O boju* 118). Tako kot Rozumek tudi major Wolf še pred kapitulacijo pobegne in se izogne sodišču. Z letalom, s katerim v slovo še zadnjič zajadra nad Blejskim jezerom, se poda na Bavarsko, kjer ga čaka Graffova vdova: »Svojo vlogo je odigral na samem robu. Zastor je padel. Ko se bo ponovno dvignil, bodo igrali novo igro, pred drugo publiko, z drugačnim okusom. Temu se bo treba prilagoditi.« (Svetina, *Ukana* 4 501).

## Ludwig Mischkolnig

Drago Jančar je navdih za svoj roman *In ljubezen tudi* (2017) dobil v fotografiji, ki mu jo je neznani pošiljatelj poslal po nekem njegovem literarnem nastopu na EPK v Mariboru: »Zadaj je pisalo Po vašem

---

didat za NSDAP, kar mu je onemogočalo napredovanje v hierarhiji, med sodelavci pa je veljal za spletkarja. Kot Wolf se je tudi on rad sprehajal okoli jezera v ženski družbi in je veljal za bonvivana. Kritiziral je teroriziranje domačinov, s katerimi je želel biti v prijateljskih odnosih. Določene aktiviste OF je izpustil in si s tem pridobil podobo tihega simpatizerja upornikov, kar je sprožilo preiskavo RSHA, med katero mu je stal ob strani general Rösener. Rozumekove metode so bile predvsem manipuliranje z aretiranimi in vrinjanje agentov v partizanske enote.

nastopu – za spomin na Maribor. [...]. Še danes ne vem, kdo je bil. Fotografija je dejansko sprožila začetek romana, ki sem ga imel že dolga leta v načrtu.»<sup>5</sup> Na zdaj že znameniti fotografiji vitko svetlolaso dekle v karirastem krilu, lahki jopici in temnih nogavicah nasproti hotela Adler na tedanji Burggasse opazi mimoidočega nemškega oficirja. Fotografija sproži zgodbo. Ker v častniku prepozna mladostnega znanca Ludeka Mischkolniga, steče za njim in ga ogovori. Pred kakšnimi petnajstimi leti so skupaj smučali na Pohorju in mladenič v modrem puloverju jo je, še majhno punčko, pobral, ko je padla v moker sneg. Sonja pozneje pove, da je študirala medicino na Univerzi Karla in Franca v Gradcu, Mischkolnig pa jo popravi, da se zdaj imenuje Reichsuniversität Graz, saj so smešna avstrijska imena opustili. Pohvali njeno nemščino, ker vsako besedo izgovori razločno. Tisti, ki so se tega jezika naučili, bolje dojamejo njegovo moč in lepoto. Sam se je kmalu po skupnem smučanju odpravil v Gradec, kjer je obiskoval tečaj čiste nemščine – nemščine Goetheja in Schillerja –, da bi se znebil odurnega mariborskega dialekta. Sonja ga pouči, da je mariborska nemščina ostanek bavarskega narečja in da so njegovi predniki prišli z Bavarske, česar ne sprejme z navdušenjem, saj priznava samo enotno Štajersko. Prav je, da so Sonjinega profesorja nemščine, ki je študiral v Goethejevem mestu in razlagal takšne teorije, izselili v Srbijo, na gnojišče Evrope. Sonja ugotovi, da Ludwig ni več Ludek izpred petnajstih let. Ker je Mischkolnig, Obersturmbannführer, trenutno v službi Sicherheitsdienst (SD), Sonja posreduje za svojega prijatelja Valentina, ki da je bil po pomoti aretiran. V romanu je na zanimiv način predstavljena medvojna vloga pripadnikov nemške manjšine:

Na nekatere med njihovimi pripadniki, ki so v času okupacije zasedli položaje v civilni, tudi policijski upravi, so se Slovenci včasih obračali po pomoč ... poznali so se iz šol, tovarn, družabnega življenja, športnih prireditev itd. Za take primere vem. Med njimi so bili zelo brutalni ljudje, a tudi ljudje, ki so bili ne glede na svoje nacionalistično prepričanje pripravljeni pomagati.<sup>6</sup>

V času razcvetele ljubezni sta bila Sonja in Valentin ljubitelja romantične poezije Goetheja, Puškina in Byrona, zlasti pa pesnitve *Maj* Karla Hynka Máche, katere začetek o času ljubezni sta si rada recitirala. Poezija preмага vse, razen vojne (Jančar 166). Čehi so bili med obema vojnama v Mariboru zelo priljubljeni, zlasti ko je v mesto pripeljal vlak prijateljstva. Máchov *Maj* pa je bil še dolgo prava himna mladih zaljubljenecv (166).

<sup>5</sup> Drago Jančar, pismo T. Smoleju, 11. 3. 2020.

<sup>6</sup> Drago Jančar, pismo T. Smoleju, 11. 3. 2020.

Ko se Mischkolnig poglobi v Valentinov primer, ugotovi, da bi lahko geodeta, ki je bil aretiran v nejasnih okoliščinah, pridobil za zaupnika. Ker ga je Sonja prevzela s svojo milino, bi ji lahko storil uslugo, ne da bi »za milimeter odstopil od zvestobe svoji službi, svojim jasnim nalogam« (Jančar 41). Ko je Valentin podpisal izjavo o lojalnosti, ga je Mischkolnig izpustil z besedami, naj se zahvali Sonji, s čimer je zavestno ustvaril razdor.

Častnik je v nasprotju s Sonjo in Valentinom, navdušencema nad poezijo, ljubitelj glasbe, saj je bil član Männergesangvereina. V Mariboru so imeli Nemci med obema vojnama močno razvito glasbeno delovanje. Mischkolnig je z zborom pel Bachovo kantato 147 (*Herz und Mund und Tat und Leben*): »Samo oči mora zapreti in jo sliši, melodijo neskončne harmonije. Mesto in dežela bosta nekoč takšna, prelita z Bachovo lepoto. Ne samo zaradi visokega, najvišjega ukaza, Führerjevega jasnega sporočila, da je deželo treba narediti nemško, temveč zato, ker je izpolnjeval svoje sanje.« (Jančar 51) Ob tem se lahko spomnimo Vercorsove novele *Molčanje morja* (*Le Silence de la mer*), v kateri nemški častnik, ki je hkrati glasbenik, pred francosko družino igra Bachov osmi preludij, kar komentira takole: »Bach ... Samo Nemec je mogel biti. Naša zemlja ima ta značaj: ta nečloveški značaj. Hočem reči: ki ga ni mogoče meriti s človeškimi merili.« (Vercors 18) Podobi dveh nasprotujočih si Nemčij, idealistične in imperialistične, ki sta se oblikovali po prusko-francoski vojni, sta se med nacizmom zblížali, saj sta se tedaj v istem Nemcu pojavili obe hkrati. Hans Frank, odgovoren za številne vojne zločine na Poljskem, je bil odličen glasbenik in občudovalec Beethovna. Emil Ludwig je zato Nemce opisal kot »barbare in glasbenike« (Carré 219).

Ko Mischkolnig v svojem stanovanju sprejme Sonjo, prestavi iglo na začetek plošče in dekletu se zdi, da bo obisk do konca spremljal Beethovnov (najverjetneje 5.) klavirski koncert: »Dotaknil se je njenih las. Roka mu je zdrsela po laseh na njeno ramo in tam obstala. Srce ji je začelo spet divje utripati [...], klavir je zdirjal v finale, orkester mu je komaj sledil, udarci klavirja, udarci srca.« (Jančar 91) In še: »Siloviti udarci klavirja, bliskovita bravuroza se je zlila v melodično bučanje orkestra, zadnji takti, konec. Plošča se je v prazno vrtela na gramofonu.« (92) Sonji se je nato zdelo, da »telo velikega kuščarja v temi leze nanjo, z mokrim jezikom ji liže vrat, legvan, varan, zver s tankimi ostrimi zobmi, oblivala jo je slabost ... a nenadoma je telo kuščarja popustilo, omahnilo, uplahnilo, umaknilo se je« (92).

Mischkolniga vznevolji ne le ponesrečeno srečanje, ampak tudi to, da je Valentin, potem ko se je hladno poslovil od Sonje, izginil. Predvideva,

da bodo ubežnika ustrelili partizani, saj imajo tistega, ki pride živ iz gestapovskega zapora, za agenta (Jančar 118), hkrati pa ga razjeda bes, da je zaradi ženske zanemaril dolžnosti. Mischkolnig, ki je obseden z birokracijo, o čemer priča njegova obsesija z naročanjem žebeljev za rakve, je prepričan, da je le kolesce v velikem mehanizmu. Z metaforo drobnega kolesca v mehanizmu so se poskušali prikazati tudi drugi nacisti, v njegovem nenehnem opozarjanju na pomanjkanje žebeljev pa je mogoče prepoznati banalnost zla, pojav, s katerim je Hannah Arendt opisala še enega zelo prizadevnega nacističnega funkcionarja.

Iz maščevanja je Mischkolnig podpisal ukaz, da je Sonja »zu überführen in Lager-Nord«. Valentina, ki ga v partizanih dejansko sumijo, da je gestapovski vrinjenec, je tako še drugič rešila Sonja: »[Č]e je v lagerju, potem ni okupatorjeva sodelavka, to je menda enkrat ena.« (Jančar 231) Poslana je v Ravensbrück, nato pa v lagerski bordel, ki jo je povsem razčlovečil. Spomin na Sonjo je pri Valentinu bledeel, njeno fotografijo je odnesla voda, ko so prečkali Savo. Po vojni pa se očitno ne srečata.

Na koncu romana nam Jančar opisuje medicinsko sestro Katico, ki so ji gestapovci ubili moža, kako neguje ranjenega begunca iz taborišča Šterntal, kjer so bili takoj po vojni zaprti Nemci. Sčasoma se z njim zbliža:

Čutila je njegov pogled na sebi. Morala bi reči nekaj odsekanega in razločnega in vrata bi se spet zaprla, odšel bi po stopnicah nazaj v klet. Molčala je in gledala v strop tudi po tem, ko je stopil bliže in sedel na posteljo. S hrbtno stranjo dlani je pobožal njeno roko, ki je negibno ležala ob njej, srh ji je šel po koži, ko je dotik zdrsil gor do ramena in se je tam obrnil in spremenil v prijem, imel je vlažno dlan. [...]. [V] njegovem pogledu je bila neka odločenost, tudi če bi mu ukazala, naj se umakne, se ne bi umaknil, morda bi se umaknil, če bi zakričala, da bi skozi odprto okno njen krik odmeval po prazni ulici, takrat bi se morda umaknil in izginil nazaj v klet. – Zapri okno, je šepnila. Vstal je in stopil k oknu. Umaknila se je na sredo široke zakonske postelje in odkrila odejo. (Jančar 336)

Ljubezni se v vojnih romanih končajo tragično, a ta zveza je posebej simbolična: »Človeško sočutje in celo ljubezensko zблиžanje je poskus pomiritve, odpuščanja, celo sprave. A to v času, kakršen je bil, ni bilo mogoče. Nekateri bralci so mi rekli, da so jih ti prizori pustili močno notranje razdvojene. Prav je, čeprav tega nisem načrtoval, kar samo od sebe se je tako razvilo.«<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Drago Jančar, pismo T. Smoleju, 11. 3. 2020.



Ko mu podari moder pulover, je bralcu jasno, da je begunec, ki se izdaja za Mirana, Mischkolnig. Katica izve resnico od njegovega sojetnika, ki ga privedejo v bolnišnico, zato zahteva, naj takoj zapusti hišo. Nazaj grede iz avtobusa vidi truplo v modrem puloverju, na katerega je padal moker sneg. Kot v predzgodbi romana ...

## Sklep

Obravnaval sem tri nemške častnike, ki so jih ustvarili ideološko različni slovenski pisatelji. Vsi trije častniki se zapletejo s slovenskim dekletom. Lenčka je celo zaročenka poročnika Wutteja, Ana pa se na začetku prostovoljno druži z majorjem Wolfom. Najperfidnejši je esesovec Mischkolnig, ki Sonjo, nekdanjo mladostno znanko, sili v spolni akt, če hoče rešiti svojega fanta, nato pa jo iz maščevanja in zaradi svojih lastnih frustracij pošlje v koncentracijsko taborišče. Wolf in Wutte sta svojima dekletoma kljub zaostrenim razmeram naklonjena. Celo več, major izpusti Ano, čeprav ga je izdala, Lenčka pa reši zaročenca pred partizanskimi streli. Omenjeni junakinji imata sestro, ki je aktivno vključena v osvobodilno gibanje. Ljubezenska zgodba med slovensko mladenko in nemškim častnikom se v slovenskem romanu ne more končati srečno. To velja tudi za stranske zgodbe drugih slovenskih deklet nemškega častnika. Ponesrečena zveza med agresivnim častnikom in dekletom prispodablja medvojni odnos med Nemci in Slovenijo. Mischkolnig, pripadnik nemške manjšine, je mladost med obema vojnama preživel v Mariboru, Wutte ima celo slovenske korenine, zato sta oba izrazito sovražna slovenski Štajerski. Edino Wolf je naklonjen Slovincem in še zlasti Slovenkam. Nemški častnik je v slovenskem romanu večinoma intelektualec. Najmanj Mischkolnig, ki je občudovalec nemške glasbe Bacha in Beethovna. Nekdanji učitelj Wutte prebira Hitlerja in Rosenberga, Wolf, ki je študiral tudi psihologijo, meditira ob Nietzschejevih odlomkih, kar mu omogoča določeno distanco do nacističnega režima, prepričan je tudi, da so Nemci iz mislecev postali le roboti. Vsi trije nemški častniki, ki izhajajo iz idealistične kulture pesnikov in mislecev (*Dichter und Denker*), se v vojnih aktivnostih dokončno oblikujejo v pripadnike imperialističnega naroda sodnikov in rabljev (*Richter und Henker*).



## LITERATURA

- Arendt, Hannah. *Eichmann v Jeruzalemu*. Prev. Polona Glavan. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- Carré, Jean-Marie. *Les écrivains français et le mirage allemand (1800–1940)*. Paris: Bovin, 1947.
- Dolgan, Marjan. »Poskusi slovenskega velikega teksta ali junaške epepeje«. *Slavistična revija* 30.3 (1982): 279–303.
- Epkenhans, Michael, in John Zimmermann. *Die Wehrmacht – Krieg und Verbrechen*. Stuttgart: Reclam, 2019.
- Gaspari, Andrej. »Zadeva Rozumek«. *Razgledi muzejskega društva Bled* 11 (2019): 3–23.
- Golomb, Jacob, in Robert S. Wistrich. »Introduction«. *Nietzsche, Godfather of Fascism: on the uses and abuses of a philosophy*. Ur. Jacob Golomb in Robert S. Wistrich. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. 1–16.
- Hofman, Branko. »Tone Svetina«. *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978. 423–444.
- Holub, Robert C. »The Elisabeth Legend: the cleansing of Nietzsche and the sullyng of his sister«. *Nietzsche, Godfather of Fascism: on the uses and abuses of a philosophy*. Ur. Jacob Golomb in Robert S. Wistrich. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. 215–234.
- Jan, Rado. »Ob ponatisu 1. dela trilogije Toneta Svetine Ukana«. *Sodobnost* 15.5 (1967): 543–552.
- Jančar, Drago. *In ljubezen tudi*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Jerovšek, Janez. »Tone Svetina. Ukana«. *Borec* 18 (1967): 591–592.
- Kos, Matevž. *Poskusi z Nietzschejem. Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi*. Ljubljana: Slovenska matica, 2003.
- Kranjec, Miško. *Za svetlimi obzorji II. Bele so vse poti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963.
- Miler, Jaka. »Kranjčevi liki v II. delu tetralogije *Za svetlimi obzorji*«. *Borec* 15 (1964): 344–347.
- Nietzsche, Friedrich. *Volja do moči*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako je govoril Zaratustra*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Somrak malikov*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 2006.
- Rosenberg, Alfred. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. München: Hocheneichen-Verlag, 1941.
- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche. Biografija njegovega mišljenja*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2010.
- Svetina, Tone. *O boju, porazih in zmagi. Razmišljanje ob vojnogodovinskem romanu Ukana*. Ljubljana: ČZP Komunist, 1971.
- Svetina, Tone. *Ukana 1*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Svetina, Tone. *Ukana 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Svetina, Tone. *Ukana 3*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Svetina, Tone. *Ukana 4*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Svetina, Tone. *Ukana. Roman o romanu*. Ljubljana: Borec, 1986.
- Vercors. »Molčanje morja«. *Oči in svetloba*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1950. 3–36.
- Zadravec, Franc. »Kranjčev 'roman' *Za svetlimi obzorji* kot ustroj fikcije in modela (dokumenta)«. *Slavistična revija* 29.4 (1981): 503–528.

## Kranjec's Wutte, Svetina's Wolf and Jančar's Mischkolnig: The Image of a German Officer in Three Slovenian Novels

Keywords: literature and war / Slovenian literature / World War II / German officers / Kranjec, Miško / Svetina, Tone / Jančar, Drago

The Wehrmacht was responsible for many crimes during the Nazi era, as it was considered the steel foundation of the regime. The German soldiers were instructed not to show benevolence in the fight against the partisans, but hatred, superiority, and a sense of ruthless extermination of the communists. What is the literary image of a German officer who was active on Slovenian territory during the World War II? In this article, I attempt to find the answer to this question in the novels of three Slovenian writers (Miško Kranjec, Tone Svetina and Drago Jančar) who started writing in different periods of time. What they have in common, however, is that they describe the events of the last years of the war, i.e. after the Italian surrender, when the German army concentrated on Slovenian territory. Kranjec's Lieutenant Otto Wutte is part of his unfinished tetralogy *Za svetlimi obzorji*, Svetina's novel *Ukana* introduces the Major Helmut Wolf, and Jančar's novel *In ljubezen tudi* describes the figure of Obersturmbannführer Ludwig Mischkolnig.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.04>

# Glas praznika v nevihtnem času: Heideggerjeva vojna predavanja o Hölderlinu

Milosav Gudović

Inštitut za preučevanje krščanskega izročila, Langusova 29, 1000 Ljubljana  
<https://orcid.org/0000-0003-1760-337X>  
zvontisine@gmail.com

*Članek obravnava tematiko vojne skozi prizmo izbranih odlomkov Heideggerjevih tolmačenj poezije. Osrednji del razprave je posvečen delu Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu in predavanjem o himni »Spomin« (»Andenken«). Hermenevitično soočanje s Hölderlinom sredi viharja druge svetovne vojne ni bilo estetski beg pred okrutno resničnostjo. V knjigi Zgodovina Bitja (Die Geschichte des Seyns) Heidegger poudarja pojem »totalne vojne« kot splošnega, zunanjega razdiranja. Nasprotje tej tendenci lahko prepoznamo v Hölderlinovem motivu »krilate vojne«. V interpretaciji, ki jo tu predlagam, je »krilata vojna« pesniško ime človekovega notranjega premagovanja slabih nagonov in dolgo gibanje navzgor – od sovražnega srda do odprtosti in prisrčnosti. V luči takšnega branja se vojna kaže kot »nevihtno« obdobje, ko pozaba tega najvišjega podviga duše doseže svoj vrhunec. Heideggerjevo »pesniško mišljenje« in Hölderlinova miselno bogata poezija utirata skupno pot od praznine totalne vojne do praznika kot simbola popolne sprave in osmislitve časa.*

Ključne besede: literatura in filozofija / vojna / nemška poezija / Hölderlin, Friedrich / Heidegger, Martin

Refleksije o odnosu med literaturo in vojno nas vodijo na področje srečanja dveh zapletenih in večpomenskih izkazovanj antropoloških moči. Na čisto formalni ravni besedi »literatura« in »vojna« napotujeta na nedvomno različni, a včasih zelo sorodni in povezani polji človeškega znanja. Tako oblikovanje literarnega gradiva kot sodelovanje v vojnih spopadih terjata uporabo raznih veščin, katerih razvitost neposredno in razvidno vpliva na to, ali se bo določeni prijem posrečil ali pa spodletel, propadel. Raba peresa in meča, kot vemo, nista zmeraj med seboj usklajena. Ni nobena skrivnost, niti prazna metafora ne, da je tudi pero precej močno orožje. O tem pričajo kritike in polemike, goreče izme-

njave idej, silovitost v obrambi lastnih stališč in napadu na tuja, ki ves čas zapolnjujejo literarno in celotno kulturno sceno, celo v navidezno mirnih časih. Pero je lahko tudi orožje, s katerim se končuje rožljane drugega, bolj ubijalskega orožja. Takšno je pero, ki ga državniki in diplomati primejo v roke po dolgem plapolanju duhov razdora, sovraštva in nemira. Orožju je kajpak podobno pero pisca, ki v viharju vojne, vidnega ali še nevidnega brezpotja, služi kot sredstvo zagovarjanja in nagovarjanja, spodbude ali upora. Takrat pisateljevo pero, če se ne prepušti hazarderstvu in ne izda poklicanosti ustvarjanja v mračnih časih, izgubi svojo prvotno lahkost. Ker ga vleče teža odgovornosti, postaja glasnik odločitve, da je treba stopiti v vojno z »drugimi sredstvi«.

Pero s svojo ostrino lahko rani, poreže Drugega in druge, ali z močjo podpisa preseka vojne spopade. Pero je potencialno orožje agitacije, propagande, pričevanja. Toda obratna smer je enako smiselna: orožje, predmet vojaške večšine, v sebi nosi silo peresa. Z njim se vojak podpiše, pusti krvavo, zmeraj osebno in neponovljivo sled. Sled človeškosti ali nečloveškosti. V pričujoči kratki razpravi se ne bom osredinil na to drugo skodelico na moralni tehtnici, čeprav je vsekakor zanimiva za premislek bojevniskega etosa in njegovih prikazov v literaturi različnih obdobj. Tema moje razprave ni bojevnništvo in vojna v književnosti. Pozornosti ne bom posvetil imaginacijski in dokumentaristični literaturi o vojni. Pogleda ne bom usmerjal k usodi herojev, ki postajajo junaki pesniških sag, temveč k delu Friedricha Hölderlina in njegovi oživitvi v času druge svetovne vojne, in sicer v razlagah Martina Heideggerja. Okvir tega poskusa torej ni niti kritiška literatura o vojni, niti beletristika, ki nastaja *med* vojno in zvesto neguje njeno topiko in motiviko. Gibal se bom v polju Heideggerjevega izvirnega posredovanja književnosti in poskusil osvetliti težnjo mišljenja, da si sredi hude vojne vihre izbori novo pot in najde možnosti novega samorazumevanja individualnega in skupnega življenja na evropskem Zahodu.

Heidegger se je že pred drugo svetovno vojno marljivo ukvarjal z interpretacijo Hölderlinove pesniške dediščine. Od začetka tridesetih let je, išoč rešitve raznoterih težav lastne fenomenologije, s prijaznostjo učenca tolmačil bitke, ki jih je v jeziku in za jezik vodil ta véliki in dolgo zanemarjeni nemški pesnik. Takšna hermenevtična izkušnja mu je lahko dala vedeti, da je literarno ustvarjanje venomer svojevrstno vojevanje avtorja za bistveno, pristno besedo, ki gnezdi in živi v bralčevi zavesti. Hölderlinovo pesništvo to navsezadnje zanesljivo in prepričljivo dokazuje. V njegovih spretno izklesanih in mukoma izvojevanih besedilih je Heidegger iskal podporo in zgodovinsko oporoko, v pesnikovem mirotvornem in bolečem liku pa je prepoznal novega vodnika

očetnjave »na zatonu«, novi vir navdiha za nacijo, ki je bila že zdavnaj obremenjena z mnogimi zablodami in poškodovana z lažno, a mikavno blaginjo modernega, desakraliziranega sveta.

Skupaj z interpretacijami Hölderlinovih pesmi se je Heidegger v akademskem zavetju vojnih spopadov prepuščal vrednotenju Nietzschejevega opusa, ki ga je epohalno umestil v zaključno obdobje zgodovine metafizike. Razpon te zgodovine je v predavanjih iz istega obdobja zaznal že pri izhodiščih helenskega mišljenja. Sad takšnega zanimanja so pomembni zapisi o Anaksimandru, Parmenidu in Heraklitu, pa tudi o Platonovi filozofiji, ob neizbežnem prislusku subjektivističnim odmevom platonskega duha, ki so bili značilni za nemški idealizem visoke modernosti. Že iz te kontekstualne sheme je jasno, da Heideggerjevo vojno pero ni služilo interesom nacistične revolucionarne prakse. Služilo je, nasprotno, kot orožje spodkopavanja vulgarnih miselnih poti in zank, ki so iz svojega topega mraka prežale na radovedno univerzitetno mladino. Heideggerjeva posredovanja Hölderlina niso bila znamenje bega pred surovo in strašno resničnostjo v idilične predele lirike. Povratak k antičnim vzorcem ni pomenil umika iz lastnega trenutka zaradi učenega navdušenja nad starodavno kozmologijo. Tu je prišlo do izraza odločno prizadevanje filozofa, da pri poslušalcih prebudi čut za »skupno stvar« in višje naloge sodobnosti.

Iz-redno stanje vojne, navidezni red še neporažene domovine, je bilo za Heideggerja priložnost opomniti študente, da je v mejni situaciji potrebno narediti introspekcijski korak nazaj. Čuta za skupno stvar zato ni treba razumeti kot nacionalni, z vojaškimi pohodi opiti *sensus communis*, ki stremi k brezpogojni zmagi in podporo tej želji išče v »očetnjavskem obratu« preobčutljivega pesniškega genija z Neckarja. Filozof je s svojo zapeljivo frazeologijo in zanimivimi hermenevtičnimi potezami puščal nepogrešljivo sled v duhovni zgodovini Nemčije, verujoč, da ne krade in ne ponareja Hölderlinove pisave zaradi nečimrnih pedagoških smotrov in okrepitve še tako neomajnih teoretskih predsodkov. Lastno pisno sled v obdobju zatona nekdanjih idealov je razumel kot sled na sledi merodajnega literarnega izročila. Hölderlinovo kanonsko mesto, zavarovano s Heideggerjevimi prejšnjimi razlagami in z ustvarjalno prisvojitvijo njegovih estetskih idej, se je v vojnih seminarjih še dodatno okrepilo in postalo neodtujljivi del nove strategije tolmačenja literature pa tudi samega sveta kot svojevrstnega odprtega umetniškega dela. Hölderlin je postal »junak« Heideggerjevega razvejanega in obsežnega dela, junak, čigar osebna usoda je interpretativno žrtvovana zaradi razkritja zagonetne usode Nemcev in vsega evrocentričnega obzorja v vrtincu vojne in po njej.

Izkustveno izhodišče takšne recepcije pesnikovega dela je bila *totalna* vojna, o kateri je Heidegger pisal v zbirki fragmentov *Zgodovina Bitja*, na predvečer novih bojev, na kratko prekinjenih z mirom v Versaillesu (Heidegger, *Die Geschichte* 50). Izraz »totalna vojna« je filozofska prepesnitev *totalne* mobilizacije, dogajanja, ki ga je v stilistično izvrstni sintezi navdihnjenega pričanja in kritičnega odmika opisal Ernst Jünger. Heidegger je ob razvijanju jüngerjevske ideje v smeri svojega miselnega programa opazil, da totalnost vojne ostaja še bolj nemišljena takrat, ko je na vse strani razglašena in glasovi o njej gromko donijo. »Povsod«, dodaja filozof v svoji diagnozi, »je veliko nevznemirjenih« (50). Kakšna je ta totalna vojna, ki toliko ljudi pušča zunaj bojišč, njena polja pa ostajajo zabrisana, nejasna, megljena? Nevznemirjeni niso brez strahu ali nemira spričo vzburkane resničnosti, temveč so nemarni in nezmožni osmisлити burjo, ki jih vendar obvladuje in jim grozi. Bistvo totalne *mobilizacije* po Heideggerju ni nič drugega kot *mahinacija* (*Machenschaft*), spletko, v kateri je vse, kar se dogaja, dosledno omejeno na izdelanost, oblikovanost s človeško roko.

Vsesplošno spravljanje v vojno gibanje je le povnanjenje davno začete in čudovito zakrinkane igre. Ta totalna igra je s Heideggerjeve razgledne točke videti ontološka *par excellence*, »saj je totaliteta – v resnici slab – naziv za *bit* bivajočega« (Heidegger, *Die Geschichte* 50). Z vojno zadeta totaliteta tu pomeni »oblikovanje bivajočega, ki se izmika običajnim izkušnjam in ga zato ni mogoče omejiti, saj nastaja privid, da total vojne vendar kaže na pomanjkljivosti in zato ni totalen« (50). Za razloček od nevznemirjenih, neposvečenih, miselno imobiliziranih množic, je filozof dolžan misliti bistveno gibanje onstran videza in za potrtimi vrstami civilistov, za trmastimi kolonami vojakov v maršu opaziti duhovno žerjavico, ki naj bi med vidnimi valovi razsvetlila odločilno pozabo totalitete in človekove hermenevitično opredeljene vloge v spletu sveta. Pozaba celote in ne-premišljenost se kažeta v razcvetu zanesenjaštva, opis katerega nas spet vrača k metaforiki peresa in lahkosti: »Zanesenjaštvo prhuta naokrog kot odmevajoče množstvo nedojetih, nikoli prevprašanih – ker jih ni mogoče prevprašati – besed in izjav Hölderlinovega pesništva ter Nietzschejevega mišljenja.« (49) Heidegger se zaveda dejstva, da se avtorsko pero, čeprav ima lastno težo, lahko zlahka, lahkomiselnost zlorabi. Zato v isti sapi detektira napačno recepcijo očetnjavskega obrata: »Peneči se zvarek domnevnih zaklinjanj, najpogosteje v himnični obliki, se daje kot uvid in védenje in bi rad ponujal spremstvo za 'življenje'. Povsod gre za oblike samo-ustanavljaljočega se opustošenja (*Verwüstung*), ki ne obvladajo samih sebe ...« (49)

Iskra, ki jo Heidegger opazuje kot vseplameneči začetek totalne vojne, je *srd* (Heidegger, *Die Geschichte* 49). To ni zgolj minljivo, ampak vzgibavajoče in razdiralno občutje mahinacijskega človeka. Totalna vojna je vojna za izgubljeno totaliteto. Besneča težnja po tehniškem vladanju celoti človeškega izkustva je le način prikrivanja in urejanja opustošenja. Človek seveda ne more predolgo skrivati svojega srda, saj na dan slej ko prej privrejo strupene puščice zle volje. Podobno velja tudi za himnično priseganje, s katerim se s srdom prežeta volja sublimira v poziv k izpolnitvi vojne pravice. To ne more dolgo – za pogosto plemenitim, čistim zanosom – skrivati kalnega žela praznosti in duhovnega poraza. Heideggerjevi dialogi s Hölderlinom med drugo svetovno vojno so naznanili vrnitev himne kot slovesne pesmi vojnih in državnih *mehanizmov* k himni kot lirski literarni obliki, da bi mišljenje v opisu polnega hermenevtičnega kroga znova prišlo do vrelna polnega, *organskega* življenja naroda kot zgodovinske skupnosti. Hölderlinove pesmi so bile za filozofa prolegomena novega ustroja Nemštva. Onstran kulturno-politične mahinacije je ta poezija želeni pisni predložek nepisanega zakona, stvarne konstitucije bodočega narodnega bivanja, in sicer ne glede na to, kako se bo vojna v resnici končala: s triumfalnim korakom bodrih mladeničev ali z belimi zastavami opešanih herojev.

V ozadju Heideggerjevih interpretacij je bil naslednji miselni obrazec: da bi bilo spoštovanje *nacionalne* himne smiselno in da bi temu sledil resničen in bogat *uvid*, je treba dostojno prisluhniti pesniku-vidcu in njegovim *umetniškim* himnam. Da bi tovrstna prisega dejansko imela moč pristnega *védenja*, mora mlada nemška intelektualna aristokracija spoznati Hölderlinov lirski glas, prepoznati njegovo neponovljivo barvo in prodreti v njegovo zadnjo globino. Spričo tega je Heidegger pozabi totalitete v razpršenem žarišču totalne vojne zoperstavil pesnikov topos *spomin* in istoimenski himni posvetil ciklus zimskega semestra leta 1941/1942.<sup>1</sup> Že v uvodnih opombah filozof poudarja, da Hölderlina ni izbral zato, ker njegova poetika posebno ustreza pretanjeni

---

<sup>1</sup> Leta 1943 je Heidegger ta predavanja predelal v obsežno študijo, ki je bila prvič objavljena v zborniku ob stoti obletnici pesnikove smrti, pozneje pa je bil vključena v znana in vplivna *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Naslovna »razjasnjenja (Erläuterungen)« tu niso *analitični* posegi v Hölderlinovo simboliko, njihov osnovni namen ni bistrenje tekstov v njihovi estetski izoliranosti. Heidegger, nasprotno, meri na to, da se Nemci šele v bližini Hölderlinovih himen lahko naučijo jasnejšega razumevanja epohalnega dogajanja, v katerem sodelujejo. Po Heideggerjevem prepričanju se bo prav ob Hölderlinovem pesništvu Nemcem razjasnil trenutek in položaj očetnjave. Tako bodo zaslišali glas (*Laut*), ki razkriva skrite in komaj prepoznavne naloge zgodovine.



postmetafizični misli, kaj šele zato, ker so njegova dela postala stvar *mode* (Heidegger, *Hölderlins* 8). Moda je namreč po naravi nekaj neobveznega, naloga trenutka, minljiva privrženost minljivosti. Pesnika je, nasprotno, izbral, da bi z njegovimi ne-modnimi lirskimi detajli osvetlil omenjeni nerazbirljivi »total«: dosege in razmere vojne nesreče, pa tudi zdavnaj napovedani zlom celotnega sveta življenja.

Vojne razvaline so bile za Heideggerja prvi, vidni plan in poslednje dejanje nekega globljega, dolgega propadanja. Zato je svoje poslušalce ob interpretaciji himne »Spomin« (»Andenken«) ves čas opozarjal na zamolkli, a neizpodbitni zlom humanistične tradicije. Hölderlinova himna na videz prinaša le lepo prgišče vtisov s potovanja po južni Franciji. Vendar Heidegger v njej vidi nekaj več kot dokument iz pesnikove osebne zgodovine, več kot verzificirani potopis s primesmi kriptičnih idej. Obisk Bordeauxa in srečanje z »južnimi ljudmi« in »rjavimi ženami«, o katerih piše Hölderlin, mislec bere kot del pesnikove širše, skrbne zazrtosti v *helenski* jug. Hkrati je skušal svojega duhovnega vodnika in »ogrodje« *drugačne* Nemčije iztrgati iz verig humanizma goethejevskega in schillerjevskega kova. Rešitev nesporne krize po Heideggerju ni to, da bi se namesto drame *Faust* v vsakdanji prtljaji izobraženih rojakov v prihodnje znašle pesmi avtorja, ki je veliko bližji njegovemu individualnemu okusu. Hölderlin ni bil *sredstvo* kulturnega preporoda, antipod Goethejevemu optimizmu in kozmopolitizmu, temveč ustvarjalec, čigar delo naj bi peljalo iztrgalo novi rod iz utečenega, trhlega sekularnega reda. Vojna je le nenadoma razkrila pravi obraz te humanistične konstelacije: nemoč, kaos, neskladnost. Heidegger je upal, da bo s svojo hermenevtično didaktiko pripravil izstop iz okvira, v katerem je vse duhovno zlahka izenačeno s kulturnim, slednje pa usodno podrejeno antropocentrični perspektivi. Ena izmed tipičnih potez Heideggerjevega pisanja je kritika takšnega vladajočega gledišča. S tovrstno kritiko so njegovi teksti tako nasičeni, da ponekod mejijo na maniristično negacijo. A to ne pomeni, da je rušenje (ali oznanitev še razrušene) filozofske in splošne konstelacije, ki jo Heidegger imenuje humanizem, obenem tudi konec vsakega interesa za *resnico* o človeku. Pesnik se je dotaknil te resnice že v začetnih verzih »Spomina«, kjer je ubesedil priljubljeni veter, pred udarom katerega se lirski jaz ne umika:

Severovzhodnik veje,  
 najljubši od vétrov  
 mi, ker ognjenega duha  
 in dobro plovbo obljublja ladjarjem. (Hölderlin 189; v. 1–4)



V naslednjih vrsticah beremo:

A pojdi zdaj in pozdravi  
lepo Garonno  
in vrtove Bordeauxa  
tam, kjer se po ostrem bregu  
v dalj vije brv in v tok  
pada globoko potok, tam zgoraj pa  
v dalj zre plemenit par  
hrasta in srebrnega topola;

še dobro spominjam se tega in kako  
širne vrhove nagiba  
brestov gozd nad mlinom,  
na dvorišču pa raste figovec. (189; v. 5–16)

Heidegger v tem ne prepozna pesnikove evokacije prejšnjih vtisov. Osredinja se na motiv *pozdrava* in mu dodeli samostojno, esencialno vlogo, s čimer ga izloči iz najbližjega pomenskega tkiva. Zato nekje proti koncu prvega poglavja svojih predavanj pravi, da »pozdrav ni namenjen pokrajini, mestu ali toku, potoku ali gozdu in človeški delavnici, temveč samemu človeku« (Heidegger, *Hölderlins* 58). Takšen pristop je bil od nekdaj nevalgična točka filološko naravnanih tolmačev, saj odstopa od vseh pravil eksegeze, pa tudi filozofskih piscev, ki so bili mnenja, da se tako z obraza njihove privilegirane vede prehitro snema koprena metodološke strogosti. Toda Heideggerju ni bilo preveč mar za napade iz obeh taborov. Razvejal je svojo interpretacijsko paradigmo in namenoma osvobajal filološke in filozofske metode njihove navidezne nedotakljivosti.

Ko od samega začetka napoveduje, da v svojih interpretacijah pesništva ne bo »mučil s pojmi« (Heidegger, *Hölderlins* 5), mislec pravzaprav prisega, da bo obvaroval hermenevtiko pred izginotjem med pesniškimi podobami. Literarni motivi so tako zaradi kristalizacije skritega konteksta de-motivirani in prestavljeni v osnovno strukturo neskritih motivov in namenov interpretativne preobrazbe umetniškega besedila. Pesniško prelistavanje spominov in naklonjena vrnitev k naravnim lepotam postaneta del neke višje enotnosti. Združuje ju silnejša spona, »spominjanje je pozdravljanje« (Heidegger, *Razjasnjenja* 91). Pesniški spomin pozdravlja človeka v njegovi resnici, na kar namiguje besedna zveza »ognjeni duh«. Najpopolnejši izraz človeške eksistence je njegova duhovna ognjevitost. Dobra plovba je človekova poklicanost, ki ji ta nikoli ne more odgovoriti sam iz sebe, z lastnimi močmi. Ognjevitost duha, čeprav se lahko pomnožuje in plodi, ni nič drugega kot dar. Ta

notranji plamen je človeku dan, a nikoli ni gola empirična danost, marveč živa *obljuba*.

K bistvu obljube sodi *možnost* izpolnitve, vendar je obljava tudi jamstvo, ki se mu človek lahko izneveri. Ob-darjenost z ognjenim duhom v svojem pomenskem spletu vključuje hrabrost in svobodo, obenem pa obeta, da bodo ljudje dobro brodili in naposled prebrodili eksistencialne težave, se pravi da bodo brez brodolomov in potapljanj v temne vire in valovje nesmisla prestali samo existenco kot repetitijo izzivov. Ognjeni duh ni naravna svetloba, *lumen naturale*, ki v moderni misli teži k osamosvajanju od neustvarjene nebeške svetlobe in nekako ugrablja gotovost spoznanja, temveč podarjena »zmožnost«, ki človeku omogoča razbrati vso dinamiko in dramo ne-gotovosti. Z notranjim žarkom biti je človek hkrati pozdravljajoče in pozdravljeno bivajoče. Kot nosilec ognja duha je namreč obljubljen, dan kot možnost izpolnitve, dovršitve, in obljublja-joči, saj je poklican vztrajati pri tem, da v srečanju z drugimi ljudmi in stvarmi opravi lastno nalogo, izpolni lastno bit, samstvo kot dano zadanost. Tako kot človek lahko da lažno in prazno obljubo, se lahko sam aktivno ali pasivno prepusti laži in praznini eksistence ter zgreši svoj prvi in najvišji smoter. Pra-etosna performativa obljube in pozdrava določata glavne konture eksistence. Heidegger razlikuje med »praznim pozdravljanjem nepremišljenega občevanja« in »redkostjo pristnega pozdrava« (Heidegger, *Razjasnjenja* 91). Pristni pozdrav je redek, saj se le v redkih trenutkih zares *spominjamo*, vračamo k nekemu dogodku, obličju ali pojavu. Popolni spomin in popolni pozdrav je miselna, na vrhuncih tudi *pesniško miselna* usmerjenost k poreklu in smislu ognjenega duha.

V vseh Heideggerjevih tolmačenjih Hölderlinovih del se to poreklo dosledno pojavlja v figuri *svetega*. Severovzhodni veter, ki piha v začetnih verzih himne, je veter, v katerem se oglašča in kaže »sestav svetega (Gefüge des Heiligen)«, kot piše filozof v *Razjasnjenjih* (66). Omenjena podoba je zato blizu Hölderlinovi prvi pozni himni »Kot če na praznik ...«, ki ji je Heidegger posvetil še enega izmed vojnih esejev.<sup>2</sup> Pesnik se tu spominja božjih »vseživečih moči« in pravi, da »v pesmi veje njih duh« (Hölderlin 11; v. 37). Sveto navdihuje človeka z ognjenim duhom,

... ko od dnevnega sonca in tople zemljé  
raste in hudourij, teh v zraku, in drugih,  
ki bolj pripravljena v globinah časa  
in polnoznačnejša in nam dojemljivejša  
med nebom in zemljo potujejo in med ljudstvi. (11; v. 38–42)

<sup>2</sup> Heidegger je v začetnih letih druge svetovne vojne ta esej večkrat bral pred zainteresiranim občestvom, nato pa ga je prvič natisnil v Halleju, pri založniku Niemeyerju.

Neposredno pred tem opisom naletimo na paralelo med sijočim pogledom in razgorevanjem pesniškega navdiha:

In kakor možu ogenj v očesu blešči,  
ko zasnoval je kaj vélikega, tako je  
na novo ob znamenjih, delih sveta, zdaj  
ogenj vžgan v dušah pesnikov. (11; v. 28–31)

Sijaj v očeh je izraz zadovoljstva pred veličino, pred tistim, kar zahteva nekaj več od ravnodušnega opazovanja. Tudi ta sijaj je, kot vemo iz lastnih izkušenj, svojevrstni dar. Lahko neutrudno delamo na zasnavljanju kakšne veličine, ampak sijaja v očeh nikoli ne moremo sami zagotoviti in »utrditi«, kaj šele osvojiti. Sijaj je zunanji kazalec tega, da človekova še obdarjena duša ni postala pepelišče, da se nečemu še lahko čudi. V Hölderlinovi prisposobi pa obstaja neka razpoka, ki jo velja prav posebej razložiti: ko človek naredi kaj velikega, ko se sooči z velikim navdihujočim fenomenom, ga prešine nevsakdanje zadovoljstvo. Toda za znamenja, o katerih piše Hölderlin, vendarle ni značilna *takšna* veličina. Izraz »dela sveta« tu sicer meri na *vojne*, ki jih pesnik primerja z nevihtami. Čeprav se te besede, *in concreto*, najbrž nanašajo na napoleonsko obdobje, je njihov obseg nedvomno širši od najbližje zgodovinske asociacije idej. Naravnim nevihtam so v obzorju človeških zadev podobni vojni pohodi, saj vnašajo nemir in motijo spokojni življenjski tok. Ognja, ki je vžgan v dušah pesnikov, ne bi smeli enačiti s srdom opustošenja, ki sem ga prej naznačil za osnovni afekt, celo simptom vserazdiralnega opustošenja v totalni vojni. Ognjeni duh vzgibava spomin na *drugačen* odnos do totalitete, celote resničnosti in vseh reči, vsega bivajočega.

Če se vrnemo k sami himni »Spomin« in ognju Hölderlinove duše, ki je v njej zaiskril, bomo opazili nenavadno besedno igro. Pesnikova pot spominjanja svetega je »krilata vojna« (prim. Hölderlin 191; v. 44). V zvezi s tem se nam vsiljuje negativna primerjava: srd se kot bistvena poteza subjektivistično (samo)ujetega človeka razkriva v križarjenju krilatih pošasti in prestavljanju svetovne vojne na nebo, v prostor premoči letalske tehnike; pesniško spominjanje je netehnični vzlet, kretnja *duha* navzgor. V prejšnjih opisih je Hölderlin primerjal pesnike z ladjarji, v nadaljevanju pa jih predstavlja kot »slikarje« (prim. Hölderlin 191; v. 42), ker v raznih odtenkih, skladno s sestavom in barvo svoje duševnosti, prikazujejo tisto, kar se nikoli ne more popolnoma prikazati. Ne zavračajo krilate vojne, v kateri se duša vzpenja k *nevidnemu* nebu. Ta nevidna vojna je bolj dragocena kot vse vidne, prizadevanja, ki jih terja, pa so pomembnejša kot vse militarne strategije in tehnike.

S tem smo se približali bistvu razlike med nevihtami v *globinah* časa in nevihtami na površju vidnega, o kateri govori pesem »Kot če na praznik ...«. Vojna proti gnevnuemu samouveljavljanju, proti srditosti – proti razpoloženju, ki uteleša kljubovalni odnos do Boga in Božjih nalog – je popolnejša in pomembnejša kot vsaka zunanja, frontalna, čutno zaznavna vojna. Hölderlin celo pravi, da so nam takšne nevidne nevihte *dojemljivejše*, bližje. Ne zato, ker se je lažje pogrezniti v nevidno kot v vidno vojno, temveč zato, ker se pred vsakim predstavljivim ali resničnim totalnim spopadom godi globinska vojna za temeljni odnos do totala sveta. Krilata vojna, o kateri poje Hölderlin, ni napad na višave, ikarjevski vzpon k soncu, ki se končuje neslavno. Sam Hölderlin, s pesniško primerjavo pesnikov in slikarjev slika pot duha kot boj proti gravitaciji srca, boj duha proti sebi in svojemu padcu, zaradi Duha, ki človeku daje krila in mu dopušča priti *nadse*, da bi sebe in svoj svet videl bolje in ostreje. Da bi svet brez žalnega žela poznal in po lastni najgloblji, pozdravni bitnosti znova zgradil.

Pesniki so čuvaji spomina na sveto in se jim pod »Božjimi nevihtami« spodobi prebivati »z odprto glavo«, kar pomeni, da so pesniki *v umu in besedah odprti za glas Boga*. Božje nevihte (za razloček od vidnih) niso primerljive z vojnama, v katerih se goji srd. Odprtost za nevihte Višnjega je dovzetnost za *krilato* vojno, v kateri človek, ko enkrat stopi vanjo, ne neti gnevne volje, ampak jo premaguje in kvalitativno preobraža. V predgovoru k svojemu slovitemu predavanju *Kaj je metafizika?* Heidegger najde protiutež gnevu v *milosti in naklonjenosti* (*Huld*), v sledi celilnega ognja z neba, v sledi obdarjenosti s svetim. Nebeški ognjeni duh je dar, ki sinove zemlje – če ga pomnijo in ohranjajo – rešuje nevarnosti. Največja izmed nevarnosti pa je, kolikor lahko zaslutimo iz Hölderlinove prve, *praznične* himne, zapiranje srca za žarek Transcendence. Totalna vojna, ki je slavila svojo črno rapsodijo v trenutkih, ko je Heidegger tolmačil Hölderlinove himne, je sad odločnega zavračanja in celo pozabe »krilate vojne«, zamegljevanja obzorja za pomembnejšo, odločilnejšo, izvorno vojno, katere glavno bojišče je človeško *srce*. Podobno prej omenjenemu »sijaju v očeh« tudi srce lahko postane zgolj patetična, prazna beseda, a to ne pomeni, da se ji dejansko smemo odpovedati in jo prepustiti grozeči praznini. Srce je namreč – po Heideggerjevem branju Hölderlina – »tisto, v čemer se zbira najlastnejše bistvo tega pesnika: tišina pripadnosti objetja svetega« (Heidegger, *Razjasnjenja* 69).

Hölderlin je v himni »Kot če na praznik ...« jasno orisal razpon možnosti, vojni vzpon od *trdega* do čistega srca. »Trdo srce« ni močno, ker je stekališče vojne vrline, vojaške neomajnosti. Pesnik ne apostro-

fira *takšnega*, epskega momenta. Srce je trdo, ker je neobčutljivo, otrplo in povsem pogreznjeno v svetno samopozabo. S srdom ogrobelo srce je med vojno proti samemu sebi predramljeno od *Drugod* in se s to postopno preobrazbo odpira za čistost. Totalna vojna se godi v horizontalni ravni in predstavlja zaključno etapo človekove odtujenosti od Transcendence, poslednji poganjek pomračitvenega skiciranja antropične entropije. Hölderlinovska »krilata vojna« je, nasprotno, nepreštevni zbir bojov na *vertikalni osi*, na lestvi biti. Hölderlinova poezija je pogosto oblikovana poetološko, v njej se išče upravičenje in opredelitev pesništva kot duhovnega poklica. Pesnik je tu vedno paradigma *človeka*. Resnični smisel resnične, *krilate* vojne, težnje *navzgor*, je ta, da človek na ne-gotovi poti eksistence z novo čistostjo srca premaga njegovo okornost in mrak. Hölderlinova misel srca je panenteizem (vse-v-boštvo): nauk o vseprisotnosti »skupnega duha« (Hölderlin 11; v. 43), Boga, v stihijah narave. Misli tega skupnega Duha so podarjene pesnikom in se v njihovih dušah »*tibo* končujejo« (Hölderlin; poudarek je avtorjev). Pesniki so glasniki volje, ki nadrašča srd sveta, in njihove besede naj bi prelomile, utišale in preobrazile boja-željnost v prsih smrtnikov. Vojna človeka v sebi proti samemu sebi, proti svojim nižjim nagnjenjem, je vojna za *možnost* obdarjenosti s čisto pristrčnim, ne-srditim in srčnim odnosom ter s čistimi, ne krvavimi rokami. Heidegger v svoji interpretaciji pravi: »'Čist' za Hölderlina vselej pomeni toliko kot 'izvoren'«. (Heidegger, *Razjasnjenja* 69) Kaj pa pomeni biti izvoren? Ohraniti neskaljenost in prvobitnost. Praznična himna je tako s skrivnostnimi nitmi znova povezana s himno »Spomin«: proti samopozabi lahko v resnici vojuje samo tisti, ki se spominja ali *misli na* svojo prvo in najbistrejšo zmožnost, na odgovor svetemu, odziv nanj.

Dan spominjanja na sveto je praznik. Heidegger je v obeh različah interpretacije Hölderlinovega »Spomina« posebno pozornost posvetil temu motivu. Na sledi podobnega miselnega obrazca pozni Gadamer razglasi praznični element življenja za izjemen način aktualizacije, uresničitve *lepega* (prim. Gadamer 52–70). To je gotovo blizu Hölderlinovim nameram, saj pesnik sam svet, zbir posvečenih reči in posvečujočega ali *pozdravljajočega* odnosa imenuje lepa in – s teološkim odtenkom besed – »božjelepa Narava« (Hölderlin 9; v. 13). Tako kot pozdrav, ki se v običajnih okoliščinah včasih sprevača v prazno formalnost, tudi praznik, čeprav gre za izpolnjeni *pozdravni* čas, lahko zbledi in postane zgolj *dela prost* dan. Zvest Hölderlinovim lirskim uvidom Heidegger spreminja ta profanacijski vidik: praznik ni dan, ki je osvobojen vsakdanjih obveznosti, ampak dan, ki prekinja

praznino vsakdana in opominja na *osmislitev* (*Besinnung*). Praznični čas je poln »spomina na tisto, kar je bistveno« (prim. Heidegger, *Hölderlins* 64). Zanimivo pa je, da niti Hölderlin niti Heidegger praznika ne razumeta kot dionizičen, razuzdan čas, ampak kot čas *zbranosti* okrog svetega. V individualni zgodovini človeka, ki je deležen bistvene vojne, boja z (odtujenim) jazom, pesnik razlikuje dve naravnosti srca. V splošni zgodovini – kar seveda velja tudi na ravni individualnih usod – je opazil stalno spremembo simbolov dneva in noči. Dan simbolizira živo prisotnost Boga in bogov, noč pa je posvetni čas, iz katerega je vse božje odsotno, na begu. V noči odsotnih bogov je povsod prisoten *nemir mabinacije*. Končno utelešenje tega nemira je bila po Heideggerjevih razlagah Hölderlinovih jezikovnih iger svetovna vojna. Vojna, v kateri je človek planetarnega Zahoda najgloblje zapadel svetovni noči.

Kontrast vojni kot razlezenemu nesmislu in razdiralnemu času filozof najde v novi figuri praznika. Praznik ni dan brez dela, ampak brez boja. Prej sem že poudaril, da je bil cilj Heideggerjevih eksegez Hölderlina pri bralcih prebuditi čut za skupno zadevo, za nujnost konstitucije, oblikovanja skupnosti. Zdaj je treba poudariti tudi to, da osnova tvorjenja družbe ni vojna, ampak prazničnost: zgoščeni in polni, smiselni čas. Praznik po Heideggerju ni samo priložnost za prevrednotenje vsakdanjosti, temveč tudi nasprotje razrušenju. Praznik je gradnja ali obnova zveze med Božjim in človeškim svetom, nasprotje nevihtnemu pohodu na bivajoče in slavnostni dan vedrine, bogočloveškega srečanja, mira in splošne sprave. Spomin na božanska bitja – Hölderlin jih ves čas imenuje »nebeščani« – vrže človeka »globoko med žive« (Hölderlin 15; v. 71). Pesnik je vržen – in tako dejansko obdarjen, izbran – v *globino* življenja, ne v sfero običajnih del in dni. Uvid in védenje, s katerim je skupni Duh ovenčal himnopisca, je uvid v globino, v nerazkrito resnico življenjskega toka. Biti med živimi ne pomeni glodati zemeljske dneve, ampak ohranjati spomin na nesebičnost svetega in poučevati druge. Takšen spomin je mera življenjskosti. Tu in zdaj. In vekomaj.

Zadnji verz himne »Spomin« je nemški mislec pogosto navajal, saj je v njem zgoščen nauk o pesniškem ustvarjanju: »Kar pa ostaja, ustanavljajo pesniki.« (Hölderlin 193; v. 59) Pesniki so, naj parafraziram Heideggerjeve besede iz *Pisma o humanizmu*, od svetega angažirani za sveto (Heidegger, *Wegmarken* 313) in kot taki ustanavljajo, opisujejo *hieronomni* krog smisla skupnosti. Utišanje in preobrazba gnevnega v milostni, pozdravni in zdravilni odnos do resničnosti je končni mir, s katerim se končuje krilata vojna. Ker je fronta te vojne človekova

*duša*, mir, ki ga pesnik s svojim lastnim peresom podpisuje, ni *zunanj*a prekinitev sovražnih akcij. Da bi bila ustanovljena skupnost smisla in miru, skupnost, ki v miru išče in ima svoj smisel, ni nujno, kot rečeno, preprosto zamenjati ideale Goetheja in Schillerja z novo pedagogijo ali idolatrijo. Ni treba namesto estetskega uživanja v viharniški literaturi vztrajati pri hölderlinovski, a še vedno humanistični vzgoji. Potrebno si je priklicati v spomin prav ustanovitveno, mirotvorno silo »Goethejevih« besed (Heidegger, *Grundbegriffe* 31), ki imenujejo nekaj dragocenejšega kot vse bojne zmage in lovorike:

Nad vsemi vrhovi  
je pokoj. (Goethe 48; v. 1–2)

Te besede so v Heideggerjevi recepciji odmevale kot spodbuda k zadnji, najgloblji negaciji totalne vojne. K novemu, izvornemu tonu človeške biti.

#### LITERATURA

- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam, 1977.  
 Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedichte*. Berlin: Bong, 1900.  
 Heidegger, Martin. *Die Geschichte des Seyns* (GA 69). Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1998.  
 Heidegger, Martin. *Grundbegriffe* (GA 51). Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1991.  
 Heidegger, Martin. *Hölderlins Hymne »Andenken«* (GA 52). Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1992.  
 Heidegger, Martin. *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Ljubljana: Nova revija, 2001.  
 Heidegger, Martin. *Wegmarken* (GA 9). Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1976.  
 Hölderlin, Friedrich. *Pozne himne*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2006.

## The Voice of Celebration in Stormy Times: Heidegger's War Lectures on Hölderlin

Keywords: literature and philosophy / war / German poetry / Hölderlin, Friedrich / Heidegger, Martin

This article discusses the theme of war through the prism of selected passages from Heidegger's interpretations of poetry. The central part of the discussion is devoted to explanations of Hölderlin's poetry and insights from the lectures on the hymn "Remembrance" ("Andenken"). The hermeneutic examination of Hölderlin in the midst of the World War II did not mean an esthetic escape from the cruel reality. In *The History of Beyng* (*Die Geschichte des Seyns*), Heidegger emphasized the notion of "total war" as universal, external destruction. The opposite of this tendency can be seen in Hölderlin's motif of "winged war." In the interpretation I propose, the "winged war" is the name for the inner overcoming of man's vile tendencies and a long upward movement—from hostile anger to openness and cordiality. In the light of such a reading, war turns out to be a "stormy" time in which the oblivion of this most important achievement of the soul reaches its climax. Heidegger's "poetic thinking" and Hölderlin's rich poetry pave the way from the emptiness of total war to the feast as a symbol of the complete reconciliation of time and meaning.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 1Heidegger M.:821.112.2.09-1Hölderlin F.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.05>



# Bojevniška eksistenca v delih Ernsta Jüngerja in Stanislava Krakova

Časlav D. Koprivica

Univerza v Beogradu, Fakulteta za družbene vede, Jove Ilića 165, 11040, Beograd, Srbija  
<https://orcid.org/0000-0002-9548-6597>  
caslav.koprivica@fpn.bg.ac.rs

*Prispevek predstavlja fenomenološko razlago bojne situacije oziroma bojevniške eksistence na podlagi esejistične literature Ernsta Jüngerja in vojne proze Stanislava Krakova, dveh izjemnih junakov in prič prve svetovne vojne. Razlaga temelji na motivu situacije, ki ga tu uporabljamo v skladu s Heideggerjevim konceptualnim posegom v delu Ontologija – hermenevtika faktičnosti. Razprava izhaja iz uvida, da je pojem situacije splošna osnova dojemanja vsakršnega konkretnega življenja, paradigma situativnosti pa naj bi igrala odločilno vlogo v filozofiji eksistence, se pravi v samorazumevanju poznomodernega človeka. Ta uvid je predpostavka poglobljene razgrnitve vojaške situacije in njenega pomena za refleksijo o človeškem položaju v sodobnem svetu. Razmišljanja ob Jüngerjevi esejistiki in Krakovovi avtobiografski prozi lahko pokažejo, da je bila prav rogovska eksistenca na frontah prve svetovne vojne merodajna tako za zlom kulture, ki se je zgodil pred izbruhom vojne, kakor za obdobje po versajski pogodbi in »miru«, ki je neposredno sledil.*

Ključne besede: literatura in vojna / avtobiografska literatura / prva svetovna vojna / Jünger, Ernst / Krakov, Stanislav / bojevanje / filozofija eksistence / hermenevtika faktičnosti

Morda drži, da ni noben kolosalni spopad v evropski in svetovni zgodovini tako silno odmeval med ljudmi in ljudstvi kot prva svetovna vojna. Čeprav je sama vojna pojav, ki po starosti sovpada s človeško kulturo kot tako, je bil ta izredni dogodek za povojno javno zavest na začetku stoletja nekaj radikalno »novega«: evropski človek je s tem končno dobil priložnost, da se o sebi samem – o posamični in skupni, kulturni eksistenci – marsikaj in zanesljivo nauči. Na dramatičnost doživetja svetovne vojne je bržkone vplivala tudi korenita sprememba prejšnjega svetovnega stanja. Osnovni vtis o velikanskem spopadu je bila dominacija modernih tehničnih sredstev. Vojna strategija in vojaško izkustvo v celoti ni nikoli prej bilo toliko močno in odločilno zaznamovano s fenomenom tehnike. Zaradi eklatantnega nesoglasja med humanističnim idealom in množičnimi poboji, ki so po vsej Evropi pustili

globoke, neizbrisne sledi, je eden glavnih doživljajskih otenkov te neprimerljive vojne bil tudi očitni in povsod vladajoči *nesmisel*.

## Bivanje v situaciji modernega človeka

Srbski pisatelj Stanislav Krakov in nemški literat Ernst Jünger se nista *znašla* v ognju prve svetovne vojne po naključju. Videti je, da sta bila oba avtorja epohalna *avantgarda* (ali v vojaškem besednjaku: predstraža) človeštva v skrajno zaostrenih časih. Na prvih bojnih položajih sta tako rekoč v živo izkusila propad starega in rojstvo novega sveta. Linija fronte je bila zanju vidik, linija obzorja celotnega obdobja. Pisec vojak je z nje lahko prebiral tisto, kar se je silovito in bliskovito pojavljalo na zgodovinskem odru. Razbiral je nenavadne fenomene, ki so postajali reprezentativni za razumevanje novega, drugačnega planetarnega prizorišča.

Veliko razpotje sveta, cezura svetovne zgodovine, je v svetovni vojni paradokсно najbolj razvidno s točke, na kateri je fizično vidno polje najožje: iz rova. V Krakovovi in Jüngerjevi prozi lahko opazimo implicitne »filozofske« prikaze takšne eksistencialne situacije. Šele ko je človek spravljen v izkopano luknjo ali – simbolično – v prepad »zemeljskega Hada«, lahko živo začuti svet in sebe v svetu, lahko zazna temeljno nelagodje *vrženosti* (nem. *Geworfenheit*) v eksistenco. V jarek vrženi vojaki so prototip poznomoderne eksistence, njihovo prebivanje v rovu pa se – kot je postalo jasno takoj po vojni – v bistvenem smislu nikakor ne končuje na fronti. *Biti vržen* pomeni biti *prisiljen* prebivati v situaciji, ki je človek nikoli ni dejansko izbral. Celo več: to situacijo nuje, ne glede na vso svojo prilagodljivost nelagodnemu in neznanemu, si lahko komaj naknadno eksistencialno *prisvoji* (v heideggerjevskem pomenu *prisvojitve* iz spisa *Bit in čas*). Človek ne živi le *v* situaciji, pač pa tudi eksistira *iz nje*. Bivati iz situacije, katere *konceptualno moč* določa pojem *vrženosti*, v tem kontekstu pomeni bivati iz okoliščin, ki jih ne določa človek sam. Biti vržen se pravi pre-našati eksistenco, nositi dano, dodeljeno bitje kot *tegodno breme*, kot nekaj tujega, s čimer je huda usoda »zadolžila« in obremenila človeško bitje.

Evropski človek se – vsaj od trenutka, ko je izgubil totalno orientacijsko moč *mita* – vselej nekako mora orientirati na podlagi *lastnih* pojmovanj, slutenj, uvidov itn. V eksistencialnem stanju vrženosti je zatorej sama orientacija postala nekaj spornega, »dezorientiranost« pa je živo znamenje primanjkljaja življenjsko-praktičnega znanja. Za

sodobno eksistenco je posledica tega manka očitna v globokem občutju *izročnosti lastni situaciji*. Od tod izvira tudi spremljajoče razpoloženje nemoči. Naravo izročnosti natančno opisuje Ortega y Gasset:

Človek krize pa je ostal brez tega sveta, znova je vpeljan v *okrožje čiste okoliščine* – v obžalovanja vredno dezorientiranost. Takšna življenjska struktura odpira širok prostor za najrazličnejše tonalnosti v čutenju življenja; pa vendar, skupni imenovalac vseh teh tonalnosti je negativen; človek izkuša hladno skepso ali jezo zato, ker čuti zablodelost ali obup ter herojsko počne veliko stvari. To pa izvorno ne poteka iz herojstva, temveč iz brezupnosti njegove situacije. (Ortega y Gasset 123)

Zadnji stavek namiguje na odločnost, ki nastaja kot življenjska *odvrnitev* (*Erwiderung* – heideggerjevski motiv). Ta izhaja iz epohalne ne(z) možnosti zastopanja trdnih intelektualnih in eksistencialnih stališč. Izročnost situaciji, ki se posledično kaže kot spoznavna nemoč, v človeku pospešuje občutek lastne efemernosti, naključnosti. Opredelitev tega stanja najdemo v naslednji formulaciji: »Ko gre za najbolj temeljne pojme, prek katerih premišljujemo stvari, ali o najosnovnejšem sloju, na katerem so one oblikovane – pravzaprav ne moremo razumeti, zakaj je nekaj takšno in ne denimo drugače.« (Withy 71)

Moja vrženost v stanje situativnosti, v samo bivanje-v-situaciji, je načeloma nespoznavna. Nikoli ne morem vedeti njenega (metafizičnega) *odkod*. Samo pradejstvo bivanja v situaciji zame zmeraj ostaja megleno in skrivnostno. Neusklajenost med prizadevanjem za uresničenjem lastnih namenov in pritiskom okoliščin je le malokdaj res presežena. Redka izjema je *entuziastična pasivnost* na bojnem polju:

Ko gre vzplameneli junak v boj, se uresničuje človekova identifikacija s silami, ki ga vzgibavajo. To je istovetnost, o kateri navadni ljudje lahko le sanjajo v svojih najboljših trenutkih. Celotakšni ljudje, najsi bodo še toliko vajeni predstavljanja in čakanja, niso povsem pozabili tistih trenutkov svojega življenja, v katerih *naj bi razmah delovanja izhajal iz samih okoliščin*. To zlitje s čisto gibalno silo bi lahko imenovali, če uporabimo izraz Roberta Musila, *utopija motiviranega življenja* (Sloterdijk 19; poudarek je avtorjev).

Utopičnost navedenega spleta razmer je v tem, da v takšnem stanju, ki so ga mnogi avtorji avtobiografske vojne proze opisovali kot zbeganost, vročni tok zavesti in telo delujeta tako, kot da bi ju vzgibal neki čudni avtomatizem. Protagonist takrat nastopa v polnem soglasju s svojo situacijo. Ta ga več ne prisiljuje, prav nasprotno: spontano mu dopušča biti to, kar v resnici že je. Tedaj je, vsaj za hip, na delu utopija čiste identitete.

Moja situativnost je zaznamovana z vrženostjo, saj sem že vselej v njej in me v odločilnem smislu venomer nekako prehiteva. Nikoli nisem priča »lučaja«, s katerim sem vržen v svojo situacijo, v svoj eksistencialni »slučaj«. To bi bilo *a priori* nemogoče. Skrivnost vrženosti je v tem, da nikoli ne vem, *odkod* sama situacija v resnici izhaja. Za razliko od nesituativnega oziroma nadsituativnega vedenja – in to je večinoma tisto, ki se imenuje »metafizično«, v pomenu atemporalnosti in nespremenljivosti – situativno vedenje vedno ostaja neke vrste ne-vedenje. Vendar je treba situativnost kot tako skrbno ločevati od vrženosti. Slednja je na delu predvsem v primerih, kadar lastno situacijo, ne glede na morebitno začetno nelagodje, razumemo tako, kot da je ni mogoče osmisliti, saj v njej vedno ostaja težka »gošča« neprosojne, grozljive in gole *haecceitas*, mojega bivanja-iz-situacije. Takrat postajam zgolj *človek brez značilnosti*. Kot vrženi živim v svojevrstnem *brezdomnem prebivališču*, v *lastni tujini*. S tem pa postaja prepad med izkustvenim prostorom (*Erfahrungsraum*) in obzorjem pričakovanja (*Erwartungshorizont*), ki ga je izpostavil R. Kosellek, še globlji kot v zgodnji in zreli modernosti. Zato se zdi, da nam nič od tega, kar vemo, ne pomaga jasno slutiti, kaj bo iz dane situacije naposled sploh nastalo.

## Bojevniška eksistenca: uvodne opombe

Skrajna negotovost prihodnosti, eksistencialni kazalec kriznega stanja, doseže svoj vrhunec v vojaški situaciji ob koncu *belle époque*. Sovražnik, ki grozi z druge strani, izza linije izkustvene dojemljivosti, je »živa metafora« *vsakokratne* neprosojnosti življenja. Sovražnik, ki na »brisanem« prostoru med rovi ves čas in neomajno ogroža moje življenje, simbolizira nelagodno nedoumljivost moje prihodnosti. »Naši« in »njihovi« rovi so zgolj uborna nadomestila za prostor bližnjega in znanega, za gotovost doma. Rov je pribežališče v eksistencialni izgnanosti iz domačega okolja in se kot tako lahko najde kjerkoli, odvisno od diktata in logike same vojne. Če je »vojna služba neke vrste izgnanstvo iz lastnega življenja, prestavitev iz domačnosti« (Hynes 8), potem je rov kontingentno zaklonišče v stanju radikalne odsotnosti vsake bližine. Trepet pred sovražnikom in nejasni strah pred neznanim, še neosvojenim prostorom je bržkone izraz bojzani pred tem, kar se bo zgodilo v prihodnosti. A velja tudi obratno: nelagodje pred seboj samim je orodje spoznanja in razumevanja drugega kot sovražnika: nekoga, ki je do mene neprijazen in nenaklonjen. Prestrašenost od drugega je, z drugimi besedami, prefigurirana s samostrahom (*Selbstangst*). Sovrašтво drugega je

torej zgodovinski značilni simbol dejstva, da bitje, ki mi je dodeljeno, in situacija, iz katere živim, v resnici nista več moja.

Ko se na odru poznomoderne meščanske družbe pojavi »posadka« ali »moštvo«, se pravi množstvo posameznikov, ki svojo lastno eksistenco ne občutijo kot nekaj bližnjega, pride na površje *obrazec sovražnika* in univerzalna vrednostna negativnost, izkustvo človeške nedomačnosti v sodobnem svetu. Potem sovražnik – ne nujno dejanski, konkretni, temveč konceptualizirani, *ontološki* – strukturno izhaja iz posameznikovega lastnega sovraštva, se pravi iz tega, kar je njemu samemu *v njem samem* sovražno. Ideje, ideologije, kulturni programi, geopolitični projekti – vse to je nekaj drugotnega, »pena« in nadgraditev. Naj parafraziramo Sartra: drugi lahko postanejo pekel, ker je pekel *že* v meni. Sovraštvo drugega do mene je, po neki epohalnoeksistencialni zakonitosti, izid mojega lastnega samo-nelagodja, samo-nerodnosti. Pekel in raj pa obstajata zato, ker obstajajo drugi. Drugi, ali husserlovsko rečeno: *moj Ti*, meni »daruje« raj. Ne-moj drugi me »obsoja« na vrženost v pekel. Radikalna odtujenost drugega, ki je predpostavka odprtega sovraštva, je utelešenje moje zaostrene samoodtujenosti; vzajemna *hostilizacija* človeštva je znamenje odločilnega nelagodja: dejstvo, da sem sebi samemu tuj ali da čutim tujost drugega, da mi je svet postal nekaj tujega, pravzaprav razkriva to, da vsi živimo v *zgodovinski mejni in preveč napeti situaciji*.

Ta resnica je že prej dozorevala v nedrjih evropske zgodovine, vendar ni bila pravočasno preiščena. Od zadnje tretjine 19. stoletja je bilo v akademskih krogih veliko vrednih poskusov refleksije *krize kulture*, a se je evropski človek, po dolgem nabiranju raznoterih samoprevar, soočil z resničnostjo skrajne eksistencialne napetosti šele v najbolj surovi in okrutni obliki: v izbruhu »Velike vojne«. Ta konkretni zgodovinski primer je oznanil *éidos* same vojne. Rečeno s prisposodobom: heglovska Minervina sova je bila prisiljena leteti čez bojna pogorišča biološke snovi in »substanco« kulture, kmalu pa tudi čez sive pejsaže postversajskega sveta. Tedaj je na povojnem zemljevidu postalo razvidno tisto, kar so najbolj nadarjeni duhovi – izvidnice in predhodnice evropske človeškosti – izkusili že na svojih *položajih*, na bojiščih. Izkazalo se je namreč, da figuri izrednega stanja in mejne situacije sploh nista premagani, da se *frontalna eksistenca* »totalne mobilizacije« ni končala v rovih in pod vojaškimi plašči. Človeštvo se je še naprej nahajalo v dramatičnem epohalnem vrtincu in čutilo velikansko nepresojnost biti. Povojni »mir« je bil dejansko nevarno in slabo obrzdano stanje *globinske vojne za svet*.

## Smoter bojevnškega življenja

Stanislav Krakov (1895–1968), korifeja srbskega literarnega ekspresionizma, nam je zapustil spomine iz obdobja vojn 1912–1918, prevedene v literarna in memoarska dela. Njegova dela so izredno spričevalo *homo bellicusa* 20. stoletja in podajajo vrhunske obrazce literarne fenomenologije bojevnške situacije. Pri njegovem virtualnem pandanu, Ernstu Jüngerju, »mislečem bojevniku« (Heidegger, *Zu Ernst* 227), ta fenomenologija postaja celo nesistemska *filozofija bojevnštva*.

*Im-Kampf-Sein*, »bit(i) v boju«, ni oznaka za eno samo vrsto izkustva. Gre za reprezentativno in splošno izkustvo človeštva v času zloma kulture in bankrota humanitete, ko se napetost skupnega življenja »končuje« z neusmiljenim zagovarjanjem svoje »stvari« – vse do svoje lastne ali sovražnikove smrti. Na bojni, frontni meji med »našimi« in »njihovimi« se v tem času budi barbarstvo, ki izhaja iz tega, da je civilizirani človek nezmožen razrešiti številna protislovja svoje situacije. Zato strani v spopadu oziroma bojevnške skupine in države ne morejo doseči resničnega soglasja ali vsaj nujnega kompromisa.

Fenomen boja je – ne glede na vso strahotnost – nekaj vseprisotnega, zgodovinsko utečenega in samoumevnega. Ravno zaradi tega je njegova pojasnitev težka in dvomljiva. Jüngerjev prispevek h konceptualizaciji tega fenomena je izredno pomemben, celo neprecenljiv. Nemški avtor razlikuje med »zunanjim« in »notranjim« doživetjem, kar je podobno diferenci med pristnim in nepristnim motrenjem tega fenomena. Ob »zunanjem« doživetju boja zlahka spregledamo dejstvo, da gre za neizogibno človeško zadevo, za specifični izraz človeškega življenja, naj se to sliši še tako paradokсно, saj se bojevnška »praksa« kaže prav v uničevanju posameznih življenj. Boj in njegov najbolj dramatičen izraz, vojna, je inherenten sami eksistenci in ni – kakor se lahko zdi z zunanjega, »humanističnega« vidika – nekaj *par excellence* nečloveškega, se pravi nekaj, kar *venomer* pomeni popolno izgubo humanosti.

Boj je, med drugim, »sel« resničnega. Sam Jünger o tem pravi: »Kar se v boju kaže kot pojav, to bo jutri os, okrog katere bo življenje še hitreje donelo.« (Jünger 70) Pojavnost boja lahko razumemo kot soočanje (vsaj) dveh načel, dveh »zadev«, ki sta med seboj nasprotni. Ključ spora je v tem, katero načelo bo zmagalo in postalo *bodoča življenjska os*. Morda ob izbruhu prve svetovne vojne noben hegemon – pretendent na to »osno« mesto ni mogel ostati blizu pristne pravičnosti ali ostati zvest kozmični perspektivi. Konec tega velikega spopada je pokazal, da je šlo za vojno, ki ima svoje faktučne, formalne in znane zmagovalce, čeprav bistvenih zmagovalcev ni bilo; nihče namreč ni zmagal,

če za kriterij zmage vzamemo pravico in resnico, sam svet in njegovo prihodnost. V naglašeni humanistični kritiki so ti kriteriji postali temelj moralne (ne)sprejemljivosti vojne.

Načelo, ki se na koncu dokoplje do osnega mesta življenja, se pozneje, v obdobju miru, po navadi ne pojavlja kot problematično in sploh ne pride pod vprašaj, prav nasprotno: spokojno in skrito od javne zavesti in kritike še naprej nosi temelje nove svetovne realnosti. Mar to ni v očitni koliziji s postversajskim svetom, katerega temelji so bili nedvomno postavljeni narobe in izzvali neskončne razprave in prepire, ki so naposled pripeljali k izbruhu nove svetovne vojne?

Resnični boj je vselejšnji fenomen prepira, v katerem se življenje spopada s samim seboj, za sebe samo, se pravi za lastno avtoesencializacijo na podlagi lastne dejanskosti. Ta avtoesencializacija naj bi končno ukinila vsako nadaljnjo borbo. Dokler se ta vsegodovinski smoter ne uresniči in ne pride na plan, boj ostaja »večni« fenomen, in to ne zaradi neke človeške neozdravljive zlobe ali pokvarjenosti, temveč zato, ker se stanje boja lahko premaga le *sub specie teleologiae*, z doseganjem popolnega svetovnega reda. Pristni smoter boja kot ontološkega fenomena je torej ta, da se boj zgodovinsko/ontično konča, in sicer tako, da novih bojnih izbruhov ne bo več. Boj je potemtakem – če se na stvar ozremo sledeč Heglu – drugo ime za pojav zgodovinskosti kot bistvenega izraza vsakokratne nepopolnosti aktualnega stanja sveta.

Vendar ni vsaka vrsta spopada, se pravi izmenjave nasilnih dejanj, istovetna z bojem. Ta ima po Jüngerjevem mnenju jasen *metafizično-ontološki smisel*. Spopad, v katerem protagonisti – vsaj na nezavedni ravni – ne sodelujejo zaradi nekega višjega, »osnega« načela, ali zaradi konkretne skupnosti in »ideje blaginje«, temveč inkarnirajo slepo, breznačelno nasilje, za Jüngerja ni izraz *ontološkega pojma boja*. To bi bil zgolj »prepír«, ki ga navsezadnje najdemo tudi med živalmi. Prepír se pogosto konča z ubojem, ampak to nikakor ni boj na življenje in smrt zaradi neke *stvari*, se pravi zaradi nekega *načela* ureditve (človeškega) sveta.

Čeprav je *modus operandi* bojevanja boj za lastni obstoj in za uničenje sovražnikov ali za njihovo podreitev, je vojna v resnici »boj za boljši svet« – kakor so pogosto z utopističnim patosom pridigali predstavniki modernih progresističnih ideologij. Vojna je cezura med bivšim in prihodnjim svetom, ko je svetovni čas iztirjen, breztalnost in bivanje brez opore pa doživlja svoj zenit. Ravno to je tisto, kar človeka spravlja v najhujše nelagodje skrajne začasnosti eksistence, življenja le v trenutku, v *Jetzt-Zeitu*: tedaj je *včeraj* nepomembno, *jutri* pa popolnoma nepredvidljivo. Tu se mimogrede velja spomniti, da je bila prednost sedanosti



pred preteklostjo in prihodnostjo za Heideggerja indikator eksistencialne propadlosti (*Verfallenheit*). Vojna je zato eksemplarni vrhunec izkustva vrženosti.

Pa vendar: tudi v situaciji bojevanja je, po Jüngerjevem mnenju, treba res živeti – in ne samo biti vegetativno in borbeno funkcionalen. Pristni bojevnik v *eksistencialnem* smislu postaja tisti, kateremu kljub vsej neznosnosti *takšne* vrženosti uspe, da si nekako *prisvoji* vojno situacijo. Ta bojevnik se v vojni pravzaprav *udomi* in najde začasno, a vendar dovolj dobro nadomestilo doma sredi brezdomnosti vojnega stanja. Jünger o tem piše:

... ko sem še pred štiriindvajsetimi urami povsem bil pračlovek, ki se v pečinah udomačuje (*sich häusert*) in se bori za golo življenje. Zdaj čutim, da je obstoj opitost, življenje, divje, sijajno, vroče življenje pa je – goreča molitev. Moram se izraziti, moram se izraziti za vsako ceno, da bi trepetavo spoznal: živim, še živim. (Jünger 63)

Odsotnost osebnega izražanja lastne situacije – še posebno njenega bojnega vidika – potencialno izziva eksistencialno aberacijo. Kdor namreč v boju ostane le na ravni »objektivnosti« situacije, pogosto dezertira ali znori. Kdor se pa z bojem opije in se v opitosti tudi »naseli«, dejansko izgubi zvezo z življenjem, postane odvisen od takšnega stanja in se celo po vojni nikoli več ne vrača v »normalno« stanje: »Namesto strahu, da ne bom ubit, nastaja strašna opitost: ubijati.« (Krakov, *Život* 88) Ko mejna situacija mine, ko bojevnik ni več na robu med obstojem in propadom, nastopi (živčna) umiritev, ki lahko, če se ob tem le pospeši doživetje lastne življenjskosti – izraz tega je Jüngerjevo: »živim, še živim« –, prispeva k takšnemu izkustvu duha, ki je mirnodobni eksistenci seveda povsem tuje.

Mejna situacija se v teh trenutkih pretvarja v hiperepistemično izkušnjo. »Živim, še živim« tu ne pomeni »preživel sem, spet sem se izognil smrti«, temveč »*res* sem živ, zdaj bolje čutim lastno življenjskost«. Bolje čutiti pa ne pomeni jasno in v celoti razumeti »smisel življenja«, duhovno zapopasti neki inteligibilno-čustveni »ekstrakt« celotne »snovi« tega, kar vsakdanje življenje s seboj nosi, temveč doseči višjo raven doživljanja in višjo prosojnost lastne življenjskosti, ki naj bi bila v prihodnje vodilna predpostavka vseh posameznih doživetij. Vojno življenje na robu propada, v neposredni bližini smrti, podaja temelj nekega bolj poglobljenega izkustva poznejše eksistence. Vojna tako postaja prava učiteljica življenja.



## Dom v ne-lastnem

Za tiste, ki so vrženi v kotel vojne – ali množičnega trpljenja –, *novi dom* dane mejne situacije postaja vojna enota na položaju, bojišče, taborišče, morišče. Gre za kraj, kjer bo človek ostal za vekomaj, telesno ali duhovno. Drugi dom vojakov, trpinov, junakov in žrtev se le pre-pisuje, nikoli ne briše. Prizorišča trpljenja, uničenja in slave so njihovo novo, pogosto tudi zadnje in odločilno *odkod*. Stanislav Krakov skladno z Jüngerjevim uvidom o tem piše v delu *Življenje človeka na Balkanu*: »Tu, pod tem nizkim, sivim nebom, za planino v megli, je moje *pravo življenje*, ali, morda, moja [pristna] smrt. Toda to je *moj svet*.« (Krakov, *Život* 196; poudarek je avtorjev)

Pristni bojevnik pristaja na še neznano usodo, ki je ob izbruhu vojne ni izbral svobodno, in ne more niti zaslutiti, kakšen bo njen končni izid. S sprejemanjem nekega naključnega predela in trenutka, s katerim je povezan brez lastne volje, bojevnik izraža svojo *amor fati*. To je predpostavka vojne vrline in drža, ki lahko »fatalistu« pomaga ohraniti življenje. Ko se z usodo pomiri, jo namreč lahko celo spremeni, tako da njegovo življenje na koncu preraste v delo svobode, ne le slepe nujnosti, pod katero nemočno krevsa. Bojevnik lahko premaga usodo le tedaj, ko sprejme lastno vrženost v neizbrano vojno življenje, in naposled, če se mu posreči uiti puščici smrti, živi dostojanstveno in brez sramote. *Pristni bojevnik* v dogodku vojne najde *sekundarni, začasni dom*, in sicer v pristanku na situacijo temeljne *brezdomnosti* (saj v vojni nikjer ni doma, negotovost pa je tolika, da je sleherna varnost domovinskega in domačega bivanja načeloma izključena). Bojevnik hkrati upa, da bo z zmago nekako na novo pridobil ali zgradil svoj resnični dom, svoj domači, rojstni kraj. Kljub vsej izpostavljenosti grozi bojišča tako ohranja *personalno in eksistencialno integriteto*.

Kako se nekdanji bojevniki lahko vračajo iz vojne v povsem različnih duhovno-psihičnih stanjih? Tu gre bržkone za različna razmerja do celotnega vojnega izkustva. Mark Hewitson v neki pomembni žanrski primerjavi zato po pravici zapiše: »Tako za Jüngerja kot za Remarquea je bilo ogroženo vojaško čustvo samstva« (Hewitson 315). A Jünger je bil kljub tej ogroženosti še zmeraj pripravljen govoriti o vojaški časti, medtem ko pri Remarqueu ne obstaja malone nihče, ki bi si lahko privoščil radost časti in slave. To pa lahko doživi in »uživa« le tisti vojak, čigar samstvo je skoz vojno res *prekaljeno*. Toda če je bojevnik samo prekaljen, in s tem zaščiten pred prodorom vojnih grozot v globino njegove identitete, bo dejansko imel zgolj negativno izkustvo vojne. Za ponos zaradi potrjene časti in dosežene slave je nujno nekaj več: vojne

izkušnje morajo osmotično priti do jedra vojakove personalne biti, ne da bi postavili pod vprašaj prejšnji občutek njegovega samstva. Te izkušnje ga pravzaprav nadgrajujejo, bogatijo. Vojaški ponos terja premagovanje tistega, kar Remarque v svojem poglavitnem delu paradigmatično izrazi z besedami: *Nikogaršnja zemlja je zunaj in znotraj nas*. V »nas«, se pravi v takšnem junaku »prebiva« nekaj, kar ne pripada nikomur, niti njemu samemu ne. Moderni človek, posebno po prvi svetovni vojni, veliko težje čuti globoko zadovoljstvo zaradi vojaške časti predvsem zaradi naraščajoče tehnizacije in racionalizacije vojne, kar večkratno pospeši gostoto vojnih dogajanj. Krhkost same forme modernega samstva je posledica temeljne okoliščine, da človek ni več usklajen s svetom kot s stabilnim redom in se je soočil z veliko teoretsko in praktično nalogo projiciranja in oblikovanja lastne identitete. Identiteta je za modernega človeka predvsem naloga, se pravi nekaj, na čemer je treba vedno znova delati. Predmoderni človek je svoje samstvo lahko razumel kot mimetični odgovor na veljavni kozmični red, se pravi na socialno merodajno, morda razredno diskriminativno podobo sveta. Posameznik v predmodernem obdobju ni bil individuum v normativnem pomenu besede, temveč svojevrstni tipski »odliček« stabilnega reda realnosti. Gradnja lastne identitete je, nasprotno, za modernega človeka stalno in močno breme. Njegova eksistenca je zato tudi v mirnodobnem stanju *a priori* krhka, v situaciji vojne pa postaja še šibkejša in temeljno ranljiva.

Bojovník na fronti se bori proti vsiljenosti situacije – ki jo kot tako želi spremeniti – in hkrati zbira vse sile, da bi sovražnika premagal. V takšni *aktivni angažiranosti* postaja bojni položaj del njegove lastne biti, »njegova« situacija je del njega samega. Teža vrženosti je vsaj za hip ublažena, čeprav seveda ni odstranjena. Bojovník *vzpostavlja* svoj trenutni položaj, a ne kot nekakšno zunanjo vrženost v situacijo, temveč kot nekaj, kar je prodrlo do »mesa« njegove usode, se pravi kot nekaj, kar on *eksistencialno sprejema*. Bojovník zato kljub ogromnem pritisku vojne vendarle lahko so-odloča o sebi samem. Četudi je izpostavljen skrajni nuji, oblikuje *pristno bojevniško-eksistencialno držo* in se s tem vsaj deloma razbremeni vrženosti, relativizira njen domnevno nepremagljivi realni fatalizem. Te usode v miru nikakor ni mogel dojeti, kaj šele obvladati.

Ko »polne« svobode, zaradi pritiska skrajne nuje, ni, bojovník lahko pridobi *pristno svobodo z odločno prisvojitvijo nujnosti*. Takrat, stoiško rečeno, usoda neha vleči človeka. Predpogoj za to ni le pogum, ampak tudi prisvojitvev imanentne, intencionalne logike vojne, reševanje personalne integritete. Zato je nujno, da vojna, v kateri bojovník sodeluje in

ki mu je vsiljena – čeprav je morda z veseljem šel vanjo – postane zares *njegova*. Če se to ne zgodi, ga bo vojna zmlela, pogoltnila in nepreklicno ugasnila njegovo življenje.

Iz te »interference« nujnosti vojne situacije in *ustvarjalnega doživetja* njegove eksistencialne, etične, estetske težavnosti izhaja tudi ubijalska volja v boju, če si je bojevnik seveda prisvojil lastno situacijo in če je to v konkretnih okoliščinah etično dovoljeno (saj prisvojitve nepravičnih, zločinsko izpeljanih vojnih akcij lahko uniči osebno identiteto vojaka). S tem se značaj konkretne *vojne pozicije* kot integralnega dela celotne bojevnikove situacije v temelju spremeni. Namen tega je popolna ukinitve vojne pozicije oziroma *konec vojne*. Ni nujno, da bojevnika k ubijanju prisiljuje le »ontično« sovražstvo do nasprotnika ali sovražstvo do ideje, ki jo nasprotnik zastopa. Lahko ga prisili še *prisvajajoče* se sovražstvo, ki je inherentno izrecnemu, »ontološkemu« odnosu do lastne situacije, hkrati pa je poskus premagovanja začetnega nelagodja z radikalno prisvojitvijo, ne z eksistencialnim begom od nje. Takšen beg bi dejansko pomenil umik od svoje biti, od sebe samega.

»Polno (osebno) svobodo« bojevnik navsezadnje lahko pridobi samo, če vedno znova in s strašno silo orožja odriva sovražnika z njegovih trenutnih položajev. Dosledni uspehi na tem planu vodijo h gotovi, končni zmagi. Tako *njegova*, bojevnikova svoboda na fronti, kot prisvojena nujnost, postaja pogoj in del povojne svobode skupnosti, se pravi svobodnega življenja v miru. V tem se kaže dinamična povezava izsiljenosti situacije in aktivne *eksistencialne responzivnosti pogumne in samozavestne bojevniške eksistence*. Vojna zмага, ki jo razglašča in slavi ljudstvo, je izraz bojevnikove/ljudske vojne ne-svobode. Tudi poraz je seveda nekakšen izhod – saj se tako končuje bojna prisila –, ampak izhod brez timotične izpolnitve (iz gr. *thymós*), kar se pogosto doživlja kot padec v stanje, ko je čast izgubljena. Na sledi takšnega uvida Krakov v opisu lastnega soočanja s sovražnikom lahko zapiše: »Treba ga je umoriti, ker smo zato tu, v tej široki podtalni *temnici brez strehe*.« (Krakov, *Život* 200; poudarek je avtorjev) Sovražnik je torej »kriv« zaradi bojevnikove nesvobode, in bojevnik se lahko znova osvobodi samo s tem, da sovražnika odrine, prisili in (ne naposled) ubije. Dokler tega ne stori, dokler hipotetično ne *ukine* sovražnika kot sovražnika, bojevnik ostaja podjarmljen s svojo »tiransko« voljo do nadaljevanja vojnih akcij.

## Ideja bojevanja za idejo

Kakšna je idejna osnova fenomenologije boja? Na bojnem prizorišču se križajo in med seboj spopadajo identitete, zahteve za priznavanje istovetnosti in iz njih izpeljanih pretenzij na dostojanstvo. Druga z drugo so navzkriž tudi sovražne volje. Človek je, po Sloterdijku, »nadrealna žival, ki tvega življenje zaradi cunje, zastave, peharja« (Sloterdijk 37), in sicer zato, ker drugi ne želi potrditi našega samorazumevanja in noče biti »objektivni reflektor« naše samopodobe (*Selbstbild*), česar pogosto ni mogoče razločevati od samodomišljavosti (*Selbseingebildetheit*). Na to se skladno navezuje opazka Ortega y Gasseta: »Človek je velikokrat v življenju pripravljen umreti, da bi potrdil nekatere svoje domislice.« (Ortega y Gasset 177)

Med vojno so vedno na delu različne, zoperstavljene in nespravljive interpretacije. Vojna celo tedaj, ko grozi našim življenjskim interesom in postavlja pod vprašaj naš goli obstoj, predvsem ruši podobo, ki jo imamo o sebi. To samovidenje izhaja iz naše domišljije. Usmerjati svojo ubijalsko voljo proti mesu sovražnika pomeni bojevniško operacionalizirati boj za priznanje in s tem v zmagi iskati svojo (in skupno) svobodo. Sovražnik sovražniku – kot bojevniku – ne odvzema svobode le takrat, ko mi ne dovoli delati in biti to, kar sam hoče in želi biti, ampak tudi takrat, ko ne soglaša z njegovim prepričanju o tem, kdo on sam v resnici je. Če je namreč identiteta posredovana z refleksijo, potem drugi s svojo intencionalno negacijo refleksivnega priznanja preprosto ogroža nasprotnikovo istovetnost. Kot rečeno, človekova bojevniška nesvoboda je talec sovražnikovega sovraštva. Zato umor nasprotnika v boju predstavlja uničenje tiste utelešene volje, ki drugemu simbolično krati priznanje in svobodo. Moritev sovražnika je znamenje upanja, da se bo bojevnik s takšnim ovinkarjenjem – z ubojem zaradi podrejanja drugega – na koncu dokopal do cilja: do priznanja svojega lastnega dostojanstva in svobode.

Stanislav Krakov v svojem romanu *Krila* podaja značilen prispevek k fenomenologiji vojevanja. Srečanje s sovražnikovim mesom in interkarnalna interakcija na bojišču sta tu prikazana v literarno uspešni in teoretsko intrigantni podobi: »Toda neusmiljeni bajoneti so se zarivali v *zmeraj mehko meso*. Kak izmed njih bi grobo zaškripal, ko bi prodril med kosti.« (Krakov, *Krila* 36; poudarek je avtorjev). Vselejšnja mehkost sovražnikovega mesa je edini način, da to figurira kot nekaj, kar zame dejansko obstaja. Sovražnikovo meso je »vselej njegovo« (naj parafraziramo Heideggerjevo figuro »*je-sein*«). Sovražnik v boju je *zmeraj sovražno meso*, ki v samem svojem obstoju *grozi*, celo v trenutku,

ko sovražnikove krvave oči in zaostreni bajonet niso uperjeni k mesu drugega. Zato se – skladno s fenomenologijo bojevanja – bojevniki trudi, da to meso razkosa z nabojem, bombo ali konico bajoneta. To je iz bojevnikovega zornega kota *smotrno* dejanje, in še več: bojevniki ga z razdiranjem sovražnikovega mesa (zase) šele *vzpostavljajo* kot meso. Šele s trganjem tkiva sovražnega vojaka, pripadnika sovražniške »žive sile«, to za bojevnika postane potrjeno kot že obstoječe meso, saj je bilo pred tem dogodkom le njegova predstava, trodimenzionalna slika, asociacija na še nepotrjeno *predpostavko* o krhkosti sovražnikovega, vselej ranljivega telesa. Zato bojevniki svoje sovraštvo do *sovražnega mesa*, ki na bojnem polju uteleša sovražniško *idejo*, pretvarja v togoten napad nanj, na sovražnikovo telo kot *potenco ranljivosti*.

Krakovova implicitna fenomenologija boja se nadaljuje takole: Ko bojevniki razkosa meso nasprotnika, to ni več njegova gola predstava, pričakovanje, da je pojav v njegovem vidnem polju res »človek iz krvi in mesa«. Kri, ki teče iz perceptivne danosti podobe sovražnika, je »dokaz«, da je on bil, oziroma da je meso. »Sangvinalno *a posteriori*« povratno napotuje na »karnalno *a priori*«, ki s svoje strani nadalje kaže na predstavo, v obzorju bojnega pričakovanja prisotno abstrakcijo sovražnikovega jaza. Toda sovražnik se šele kot umorjeni pravzaprav vzpostavi kot bivajoči. S tem privre na dan pervertirano »priznanje« njegove (bivše) biti. Meso, ki je sicer strukturirano kot dovolj trdo tkivo, pod nasprotnikovim bajonetom postane »mehko«. Ko je prebodeno, je tudi priznано – in sicer z bajonetom kot »nastavkom« bojevnikove zavesti ali protetičnim »organom« spoznanja same bojevniške subjektivnosti.

Šele ko bojevniki uniči nasprotnika in ga prestavi v biološko ničevost, ga ukine v prvotno reprezentacijsko abstraktnost, se pravi v značaj gole, intencionalno še nerealizirane predstave o sovražniškem drugem. V času eksistencialnega solipsizma mejne situacije »mora« bojevniki ubiti drugega, da bi s svojega vidika sploh »dokazal«, da je ta res obstajal, ne le kot sovražnik, temveč tudi kot človek. Bojevniška situacija in njena »epistemologija« je zaznamovana s pozicijo t. i. subjektivnega idealizma. Formula *esse est percipi* je ena izmed znamk moderne zahodne misli, filozofskega *Occidentia*. Na podlagi omenjenega gesla pa za bojevniško situacijo velja tole pravilo: *occidere ergo existere*. Ali še natančneje: »Ubil sem ga, torej *obstajal* je!« V tem je paradoks: dejanje bojne »evidence« vedno nastopi pozneje, *po* stvarni resničnosti svojega intencionalnega objekta. Zakaj? Ker se je v hipu, ko bojevniški jaz potrdi pravilnost lastne evidence, ta objekt že spremenil. Razen v primeru poškodbe brez smrtnega izida sovražnik preprosto ni več takšen, kakršnega bi bilo treba priznati. Ne obstaja, ni živ.

S tem se potrdi teza bojevnikovega obzorja pričakovanja, ki je posredovano s svojim lastnim mesom. V tem obzorju je podoba, ki je šla naproti z okrvavljenimi očmi, dojeta kot sovražnik, ki ga je – če ne drugače, potem zaradi lastne obrambe – bojevnik *moral* umoriti. V mesu sovražnika se stekata bojevnikov strah pred njim in sovraštvo do ideje, ki naj bi jo ta zastopal, pa tudi utelešeno morilska in uničujoča intenca, ki je usmerjena k bojevnikovemu telesu in ideji, ki jo sam zastopa in izraža. Ko bojevnik pred sovražnikom ohranja lastno eksistenco, hkrati *zase* vzpostavi tudi sovražnikovo eksistenco. Njegovo *Nicht-mehr-sein*. Dejstvo, da sovražnika *ni več*.

Sredi zanesenosti z bojem, ko lahko sluh in vid odpovesta, je razum pogosto še manj zanesljiv kot oko in uho. Kaj pa dokazuje spopad med dvema nasprotnikoma po mesu, spopad, ki je bodisi neposreden ali posredovan s smrtonosnim železom? To predstavlja kronski dokaz izhodiščne predpostavke, da je drugače oblečeni drugi, z drugačnimi znamenji na uniformi, *zares sovražnik*. Ob tem pa oba vojaka, hiteč v morilsko srečanje, drug drugemu dopuščata *sovražniško biti*. Priznanje sovražnikovega sovraštva je – po Krakovovi spominski prozi – neločljivo povezano z aktom njegovega uboja, če se v tem *kako* samega uboja potrdi dostojanstvo drugega kot *človeškega sovražnika*.

#### LITERATURA

- Heidegger, Martin. *Zu Ernst Jünger* (GA 90). Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 2004.
- Hewitson, Mark. »'I Witnesses': Soldiers, Selfhood and Testimony in Modern Wars«. *German History* 28.3 (2010): 310–325.
- Hynes, Samuel. *Soldiers' Tale*. London: Penguin Random House, 1997.
- Jünger, Ernst. *Der Kampf als inneres Erlebnis*. Berlin: E. S. Mittler & Sohn, 1922.
- Krakov, Stanislav. *Krila*. 2. izd. Beograd: Filip Višnjić, 1991.
- Krakov, Stanislav. *Život čoveka na Balkanu*. 2. izd. Beograd; Lausanne: Naš dom; L'Age d'Homme, 1997.
- Ortega y Gasset, José. *Struktura krize. Suština Galilejevog učenja*. Sremski Karlovci; Novi Sad: IKZS, 2015.
- Sloterdijk, Peter. *Gnev i vreme. Psihopolitičko istraživanje*. Beograd: Fedon, 2013.
- Withy, Katherine. »Situation and Limitation. Making Sense of Heidegger on Thrownness«. *European Journal of Philosophy* 22.1 (2011): 61–81.

## The Combative Existence in the Literature of Ernst Jünger and Stanislav Krakov

Keywords: literature and war / autobiographic fiction / World War I / Jünger, Ernst / Krakov, Stanislav / warfare / philosophy of existence / hermeneutics of facticity

Starting from Ernst Jünger's essay literature and Stanislav Krakov's military prose, both outstanding heroes and great contemporary witnesses of the First World War, the author presents a phenomenological analysis of the military situation, *i.e.*, the existence of the warrior. The study begins with the concept of situation, which is similar to Heidegger's early conceptual intervention in his *Ontology—Hermeneutics of Facticity*. The discussion starts from the insight that the concept of situation is the general basis for the perception of any concrete life; and the paradigm of situationality is supposed to play a decisive role in existential philosophy, *i.e.*, in the self-understanding of late modern man. This insight is the prerequisite for a deeper unfolding of the military situation and its significance for reflection on the position of man in the modern world. It becomes apparent that the trench existence on the fronts of the First World War was a decisive figure for the preceding cultural decline and the subsequent "peace time" after Versailles.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 165.62:94(100)«1914/1918»

821.112.2.09-312.6Jünger E.

821.163.41.09-312.6Krakov S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.06>





# Vojna v literaturi: doživljanje vojne pri literarnem branju

Igor Žunkovič

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
<https://orcid.org/0000-0003-0385-1946>  
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

*Raziskovanje literarnih reprezentacij vojne in drugih možnih zvez med literaturo in vojno je eno od najaktualnejših področij raziskovanja literature. K temu lahko pomemben delež doprinese tudi kognitivna literarna veda druge generacije, ki se ukvarja z raziskovanjem literarnega branja upoštevajoč nevrobiologijo branja ter utelešenost doživljajskih procesov med branjem. V članku prek eksplikacije teorije in analize primera Černobilska molitev nobelovke Svetlane Aleksijevič raziskujem, kakšen poseben učinek lahko ima branje literature v primerjavi z branjem zgodovinske ali neliterarne dokumentarne proze. Posebej se osredotočam na eno od uvodnih pričevanj zbirke, ki jo pripoveduje Ljudmila Ignatenko. Na podlagi razumevanja utelešenosti branja analiziram čustveni (empatični) in motorični učinek literariziranosti te zgodbe, ki poudarjata posebno izkustveno plat te zgodbe in literature nasploh. Slednji ni le v specifični literarni perspektivi ali razumevanju, ampak v možnosti posebnega doživljanja prebranega.*

Ključne besede: literatura in vojna / kognitivna literarna veda / dokumentarna literatura / Aleksijevič, Svetlana / branje / čustva / empatija

## Uvod

Raziskovanje literarnih reprezentacij vojne in drugih možnih zvez med literaturo in vojno je eno od najaktualnejših področij raziskovanja literature, in sicer ne le zato, ker živimo v stalni vojni proti nečemu oz. z nečim, temveč tudi zato, ker imamo občutek, da literatura lahko o tem nekaj pove.<sup>1</sup> Kaj lahko pove literatura, česar zgodovinske pripovedi ne morejo? Najbrž je naš prvi odgovor, da osebno plat zgodovine, tisto, kar sintetizirajoča zgodovinska pripoved ne more zaobjeti, kar nujno

---

<sup>1</sup> Raziskava je nastala v okviru programske skupine P6-0265 Medkulturne literarnovedne študije, ki jo iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

izključi, posebno, partikularno, zasebno. Menim, da ta misel drži, a zdi se mi, da to ni vse. Pri branju literature ne gre le za vrsto informacij, ki jih s to dejavnostjo dobimo, temveč tudi za način, na katerega jih sprejemamo. Teorije medialnosti, kognitivni pogledi na komunikacijo in nenazadnje zgodovinski pogledi na razvoj bralnih tehnologij razkrivajo, da ne gre za ločeni reči in da način podajanja oblikuje informacije, ki jih posredujemo.<sup>2</sup> Vse to so stara literarnovedna spoznanja, ki pa vodijo k razmišljanju o tem, kako literatura deluje, kajti znanstveni odgovor na vprašanje, zakaj beremo literaturo (o vojni), je lahko zgolj opis tega, kako branje poteka.

Za razlago svojega pogleda na možen odgovor na to vprašanje privzemam zelo ohlapen opis vojne kot družbenega dogajanja, ki povzroča travmo, obenem pa travmo razumem v psihološkem smislu kot »duševno motnjo zaradi duševnega pretresa« in v knjižnem smislu kot »zelo hudo, zelo težko doživetje« (glej pojem »travma« v SSKJ). Primer jemljem iz dokumentarne literature, ki opisuje nesrečo v jedrski elektrarni Černobil ob koncu hladne vojne. Prvi razlog za to izbiro je razširitev področja pojmovanja vojne, ki nas opominja, da obstajajo različne oblike vojne – v dvajsetem stoletju na primer hladna vojna –, ki nosijo travmatične posledice za posameznika in za človeštvo. Drugi razlog je pripovedno teoretični in se tiče pripovednih tehnik, ki omogočajo posebno delovanje in učinkovanje literature v primerjavi z neličnimi pripovedmi: izbrana zbirka vsebuje tako dokumentarna kot esejistična in literarna besedila. Šele razlikovanje med njimi pokaže poseben prostor delovanja literature. Tretji razlog pa je ekokritiški: to je raziskovanje razmerja med posameznikom, družbo in okoljem, ki je najbolj pereč problem človeštva v enaindvajsetem stoletju.

## Černobilska molitev

Pred nedavnim je bila v slovenski in mednarodni javnosti popularna televizijska serija *Černobil*. Nekaj njenih najbolj pretresljivih in prepričljivih delov je povzetih iz *Černobilske molitve* nobelovke Svetlane Aleksijevič. Posebej pretresljivo je podana tragična ljubezen moža Vasilija, gasilca, in njegove noseče žene Ljudmile. Vasilij je bil med tistimi, ki so bili najprej poklicani, da bi pogasili požar v nuklearni,

<sup>2</sup> V slovenski literarni vedi je ta tematika obširno obravnavana v posebni številki revije *Primerjalna književnost*. Uredila jo je Urška Perenič, ki v uvodniku posebej izpostavlja prav tezo Marshalla McLuhana, »medij je sporočilo«, v luči kognitivnega obrata pa jo obrne v tezo »bralec je sporočilo« (Perenič 4).

naleteli pa so na porušen nuklearni blok in po okolici raztresene kose visoko radioaktivnega materiala. Zaradi akutne izpostavljenosti radioaktivnemu sevanju je s kolegi nemudoma hospitaliziran, nato pa pripe-ljan v moskovsko šesto bolnišnico. Ljudmila mu iz Pripjata sledi v bolnišnico v Moskvo. Tako Aleksijevič opiše njuno srečanje v bolnišnici:

Vstopim ... Sedeli so na postelji, kartali in se smejali.

-Vasja! Ga pokličejo.

Obrne se: »O, bratci, z mano je konec! Ona pa me je našla tu!«

Bil je tako smešen, nosil je pižamo številka 48, sam pa je imel konfekcijsko številko 52. Pižama je imela kratke rokave in hlačnice. Zabuhlost z njegovega obraza je že zginila ... Nalivali so jim nekakšno raztopino ...

-Kako to, da je konec s tabo? vprašam.

Želi si me objeti.

-Sedi, sedi tu, ga zdravnik ne pusti k meni. Nimaš se kaj objemati. (26)

V tem kratkem odlomku so zajeta številna nasprotja oziroma napetosti, ki vzdržujejo bralčevo pozornost in obenem usmerjajo njegovo doživljanje med branjem.

- 1) Nasprotje med obiskovalko in bolniki, to je med zdravimi in bolnimi, ki jih ločuje meja, ki se je ne sme prekoračiti. Prestop te meje – kot nazorno pokaže ekranizacija zgodbe – pomeni katastrofo.
- 2) Nasprotje med gibanjem, vstopanjem obiskovalke in sedenjem, mirovanjem pacientov. V tej konstelaciji je v nevarnosti tisti, ki miruje.
- 3) Nasprotje med nestrpnostjo pričakovanja obiskovalke in sproščnim kartanjem ter klepetanjem bolnikov.
- 4) Nasprotje med kolektivnim subjektom bolnikov in Vasjo, ki z vstopom Ljudmile ponovno postane posameznik.
- 5) Nasprotje med smrtno nevarnostjo, ki ogroža Vasjo, in življenjem ter prihodnostjo, celo ljubeznijo, ki jih pooseblja Ljudmila, posledice pa nosita tudi njena hčerka Nataša in njen sin Andrej.
- 6) Nasprotje med predstavama o moškosti in ženskosti, ki se zrcalijo v tipiziranih obnašanjih obeh osrednjih likov.
- 7) Nasprotje med željo po bližini in prepovedjo približevanja, združevanja.
- 8) Nasprotje med bolnikom, obiskovalko in zdravniki/bolničarji kot tremi kategorijami ljudi.
- 9) Nasprotje med posameznikom in sistemom moči, ki obvladuje njegovo usodo.

Čeprav je nasprotij, ki jih je mogoče najti v navedenem odlomku, veliko, jih lahko relativno hitro prepoznamo, razumemo ali abstrahiramo. Vsakdo pozna tudi kontekst nesreče, skrivnostnost sovjetskega odziva nanjo in morebitne razloge za to skrivnostnost, pa še posledice te nesreče, število mrtvih, obolelih, strah, ki nas poslej navdaja, ko pomislimo tudi na civilno rabo jedrske energije. Obenem se sprašujemo, kako je z varnostjo tovrstnih tehnologij danes itn. Kontekst je neskončno dolg in odvisen od naših trenutnih potreb, občutkov in interesov ter od našega poznavanja dejstev ali vsaj prepričanja o dejstvih.

Druga plast tekstualnih značilnosti, ki jih je mogoče izpostaviti v zvezi z navedenim odlomkom, je naratološka: na tej ravni lahko prepoznamo zanimivo alternacijo prvoosebne in tretjeosebne pripovedi, zdi pa se tudi, da se s premim govorom spremeni še fokalizator (notranje, zunanje), medtem ko je pripovedovalec pretežno homodiegetski, vendar mestoma preide v heterodiegetskega, saj zgodbo pripoveduje/zapisuje pripovedovalec, ki je intervjuval protagonistko zgodbe, ki sicer prek premega govora in pripovedovanja poda večji del pripovedi. To je lahko avtorica sama, lahko pa je kdorkoli, ki vzpostavlja odnos do černobilske preteklosti in jo poskuša dojeti v njeni pričujočnosti. Stavki so kratki, odsekani, tropičja puščajo, da jih nadaljujemo sami. Zvenijo kot ukazi, o ustreznosti katerih se ne razpravlja niti razmišlja. Način pripovedovanja je torej distanciran, kot da se Ljudmile, ki pripoveduje o sebi, dogajanje samo več ne tiče, kot da se je od njega odmaknila – torej od svojega doživljanja nečesa popolnoma travmatičnega, od predčernobilske in od černobilske Ljudmile.

Vse navedeno kaže, zakaj je Svetlana Aleksijevič dobila Nobelovo nagrado. Besedilo je res pričevanje o resničnem dogodku, sobesedilo ga označuje kot resnično zgodbo Ljudmile Ignatenko, žene pokojnega gasilca Vasilija Ignatenka, je pa literarizirano. Med drugim imamo za fikcijo značilno menjavo fokalizacije, prvoosebne in tretjeosebne pripovedi, predvsem pa prevladujoče notranje fokaliziranega homodiegetskega pripovedovalca, ki mestoma preide v heterodiegetskega, značilna je še raba kratkih, odsekanih stavkov, puščanje bralcu, da dokonča misli, pripoved vsebuje dogodke, ki se vrstijo v vzročno-posledičnem redu itn.

A četudi razumemo vse to, še ne moremo docela dojeti realističnosti, polnosti in pretresljivosti učinka branja literariziranega opisa tega travmatičnega srečanja v primerjavi z neliterariziranim. Da bi ta presunljivi pojav lahko razložili, moramo upoštevati utelešenost branja/doživljanja, ki v povezavi z vidiki literariziranosti besedila tvori bralne učinke in užitke onstran abstraktnega rezoniranja o problemih, ki jih besedilo odpira. Moja teza je, da je moč literature in še posebej literarne

fikcije v učinkih utelešenosti doživljanja med branjem, ki so sicer individualno in družbeno pogojeni z različnimi konteksti (in značilnostmi besedila), vendar po drugi strani tudi z univerzalnimi vzorci delovanja kognitivnih, motoričnih, čustvenih, spominskih in drugih procesov, ki tvorijo branje.

## **Uteleženo branje**

Utelešenost jezika pomeni zvezo med posameznimi kognitivnimi procesi, vključenimi v mišljenje, jezik in nenazadnje branje, ter motoričnimi in senzoričnimi področji, odgovornimi za procesiranje povsem telesnega, fizičnega položaja v prostoru/času in v odnosu do okolja. Alvin Goldman in Frederique de Vignemont razlikujeta štiri različne opredelitve utelešenosti, in sicer utelešenost, povezano z anatomijo telesa, s telesno aktivnostjo oz. delovanjem, z reprezentacijami telesa in telesnim načinom reprezentiranja (Goldman in de Vignemont). Zanju utelešenost ne pomeni le prepričanja, da se je človeška kognicija kot skupek vseh duševnih procesov od čutenja prek čustvovanja do mišljenja izvorno odvisna od razsežnosti, dejavnosti in funkcij človeškega telesa. Obenem utelešenost po njunem mnenju ni nujno povezana z vsebino reprezentacij, ki tvorijo mišljenje; nasprotno, utelešenost pojmuteta kot način telesnega reprezentiranja. To pomeni, da je na primer razumevanje doživljanja bolečine drugega povezano ne le s procesiranjem abstraktnega koncepta bolečine, ampak visceralnega občutenja bolečine, ki se procesira na enak način, kot če bi bolečino dejansko občutili.

V zvezi z utelešenostjo jezika posebej izpostavita študije, ki kažejo, da je utelešenost mogoče razumeti kot del jezikovnega procesiranja na ravni sintakse (Ghio in Tettamanti) in tudi semantike (Aziz-Zadeh in Damasio; Hauk). Za branje literature to pomeni, da utelešena kognicija med branjem deluje na ravni sintaktičnih, ritmičnih, metričnih in drugih transformacij besedila (literariziranost) in tudi na ravni semantičnih in narativnih vidikov.

Prek branja doživljanje tistega, kar ljudje preberemo, ni le abstraktno, temveč tudi afektivno in čustveno. To je daleč od starih teorij sentimentalnosti v literaturi – ne gre za to, da bi se morali osredotočiti na nereflimirani čustveni učinek ali na posebno, čutno obliko refleksije. Nasprotno, gre za integracijo čustev in telesnih občutkov, procesov (vključno z interoceptijo ali zaznavanjem notranjega stanja organizma), pa tudi spomina, izkustev in osebne strukture osebe,

v pomensko strukturo jezika. Ne gre torej le za to, na kar sem opozoril zgoraj, da je branje v izvornem smislu povezano s telesnim doživljanjem, ampak za to, kako čustva in telesni občutki, povezani z branjem, tvorijo pomenjanje literarnega besedila.

Najpomembnejše je delovanje čustvenih besed, ki vzbujajo od nove možganske skorje starejši limbični sistem, a pomemben je tudi način, na katerega literarno besedilo vzbuja čustva in občutke ter počutje bralca nasploh. Zato je pomembna naratološka analiza in raziskava učinkovanja narativnih značilnosti besedila in tudi motivno-tematska analiza, ki zadeva delovanje leksikalne in supraleksikalne ravni besedila.

Za ustrezno razumevanje delovanja čustev med branjem je potrebno shematično poznavanje časovnosti branja, ki utemeljuje obe perspektivi raziskovanja pomenjanja literarnega besedila z vidika utelešenosti branja. Branje se prične, ko svetloba pade na mrežnico, po 150 ms se vzbudi področje VWFA (*Visual Word Form Area*, t.j. področje vidne prepoznavne besed), in med 180 do 300 ms po dražljaju signal potuje po dorsalni in ventralni poti do Brocovega in Wernickovega področja. Potem poteka nekaj, čemur pravim celostno semantično procesiranje, to je na primer procesiranje dolgoročnega spomina. Šele po 500–600 ms po dražljaju se zavemo, kaj smo prebrali. Po Paulu Armstrongu bi tak opis časovnosti branja lahko imenovali nesinhronost branja, ki kolabira v trenutku zavedanja, zaradi česar se zdi, kot da je branje nekaj hipnega, sinhronega. Dejansko pa gre za časovno segmentirane in po možganih porazdeljene procese, ki še zdaleč niso samo miselni, temveč – in to je za nas pomembno – predvsem tudi čustveni in motorični. Proces pomenjanja branja torej odpira prostor vzporedno delujočim delovanjem različnih možganskih področij, ki utemeljujejo najrazličnejše načine doživljanja. Branje literature zato ni enoten duševni proces, temveč tehnologija, ki jo tvori kopica nesinhronih kognitivnih procesov.

Čustvene besede tvorijo poseben dražljaj, ki vzbudi aktivacijo »evolucijsko starejšega limbičnega sistema, in sicer vključno z amigdalo in cingulatnim korteksom v obeh možganskih poloblah«, pri čemer do aktivacije amigdale v teh primerih pride izjemno hitro, to je po 200 (oz. 350) ms od pričetka branja (Naccache idr. 7716). Lionel Naccache idr. analizirajo vpliv subliminalnih sporočil na čustveni odziv. Ugotovijo, da ima recepcija subliminalnih čustvenih besed, ki so povezane predvsem s čustvom strahu, ki se procesira v amigdali, vpliv na aktivacije prav tega področja mnogo preden se aktivirajo klasična jezikovna področja. V skladu z nekaterimi podatki (Nakamura, Inomata in Uno) je ta aktivacija sočasna celo aktivaciji VWFA, po drugih (Naccache idr.)

pa ji sledi z minimalnim zamikom (50–150 ms). To pomeni, da lahko amigdala procesira čustveno vrednost besed sočasno z ortografskim in pred sintaktičnim ter leksikalno-semantičnim procesiranjem. Za razumevanje literarnega branja to pomeni dvojje:

- 1) čustvenega procesiranja ni mogoče zaobiti, zgodi se pred nastopom zavesti in je zmeraj del pomenske strukture besedila;
- 2) moč čustvenega doživljanja vpliva na naše estetsko presojanje, pri čemer nekatera čustva, to je tista, povezana z obrambnim mehanizmom, doživljamo močneje, zato na nas pusti globlji vtis.

Enako pomembne so raziskave delovanja motoričnega sistema med branjem in predvsem raziskave zveze med motoričnimi reprezentacijami in jezikovnim procesiranjem. Temelječ na teoriji utelešenega simuliranja je semantično procesiranje na leksikalni in stavčni ravni povezano z delovanjem zrcalnih mehanizmov v motoričnem in senzoričnem korteksu. Skratka, ko beremo o nekem delovanju ali o neki zaznavi literarne osebe, so aktivirani zrcalni mehanizmi, ki *simulirajo* občutenje ob tem delovanju in takšni zaznavi v resničnem svetu, četudi je nikdar nismo doživeli ali izvedli. Ti procesi so morda celo intencionalno občutljivi. To pomeni, da se posamezni nevroni vključijo le, če je dejanje gibanja namerno, ne pa tudi, če je naključno: ne odzovejo se, če premaknem roko, temveč le, če primem kozarec (Armstrong 179, 181).

Z vidika literarne vede so izjemno zanimive ugotovitve Leonarda Fernandina idr., ki na temelju spoznanj o delovanju zrcalnih mehanizmov in zrcalnih nevronov raziskujejo, kako celo figurativna (metaforična, nedobesedna) raba temelji na motoričnih simulacijah. Posebej zanimiv in potencialno klinično pomemben pa se zdi njihov pristop k raziskovanju te zveze: raziskujejo, ali je mogoče Parkinsonovo bolezen, ki prizadene motorični sistem bolnika, povezati s posameznimi primanjkljaji na področju razumevanja stavkov, ki so povezani z delovanjem in gibanjem. Potrdili so, da igrata motorični sistem in motorično simuliranje pomembno vlogo pri semantičnem procesiranju z delovanjem povezanih stavkov, a ne le to, »rezultati kažejo, da je celo figurativna raba glagolov, ki označujejo delovanje, odvisna od motoričnih reprezentacij« (Fernandino idr. 1515). Skratka, okvara delovanja motoričnega centra, kjer se procesira na primer tek, vpliva na razumevanje besed, ki označujejo to isto gibanje.



## Branje *Černobilske molitve*

Uvodoma sem izrazil prepričanje, da je branje literature sestavljeno tudi iz utelešenih zaznavnih, afektivnivo-čustvenih in motoričnih procesov, najbrž pa še kopice drugih, ki jih nevrokognitivna literarna veda še ni docela opisala. Toda že upoštevanje delovanja navedenih nam lahko pomaga pri razumevanju tega, katere so posebnosti branja literarnih besedil v primerjavi z neliterarnimi. Susan Sontag je v svojem znamenitem eseju *Zoper interpretacijo* kritizirala intepretacijo kot popolnoma intelektualni proces, ki čutno doživljanje med branjem predstavlja kot dano. Zato njen klic po erotiki književnosti ne pomeni osredotočanja na povsem afektivne duševne procese, ampak na njihov premislek v luči raziskovanja doživljanja literature. Današnje poznavanje delovanja človeškega telesa pa nam omogoča to področje afektivnosti razširiti in specificirati posamezne vidike, ki pomagajo pojasniti, kako lahko literarno besedilo, upoštevajoč vse potrebne kontekste (zgodovinski, kulturni, jezikovni, personalni itn.), tvori polnost svojega pomenjanja za konkretnega bralca. S tem lahko pokažemo, kako se v branju literarnih besedil kažejo načini, na katere tudi zgodovinska, družbena in celo naravna dejstva za posameznika v določenem zgodovinskem času nekaj pomenijo šele na ozadju njegovega čustvenega, telesnega in miselnega doživljanja.

To še posebej velja za literaturo, ki govori o travmatičnih doživljanjih posameznika v vojnih situacijah. Zanje je značilna nemoč in izpostavljenost posameznika, v literaturi in zgodovini dvajsetega stoletja predvsem žensk in otrok, pa tudi verskih, etničnih in drugih manjšin. Številna najboljša literarna besedila o vojni osvetljujejo prav subjektivni, osebni vidik posameznika, ki je bodisi ujet v kolesje vojnega mehanizma bodisi je njegov dejavnik. Prav to je tudi perspektiva zgodb Svetlane Aleksijevič, česar se avtorica zaveda in kar izpostavlja: »Zanima me to, kar želim poimenovati izpuščena zgodovina, nevidna sledi našega prebivanja na zemlji in v času. Pišem in zbiram vsakdanost čustev, misli, besed. Zaobjeti si prizadevam življenje duše. Življenje navadnega dne navadnih ljudi.« (Aleksijevič 33)

Čeprav gre za dokumentarno, pričevanjsko literaturo, ne gre za žurnalizem, zgodovinopisna besedila ali dokumentarno gradivo kot tako. Njene zgodbe so literarizirane in prav vidiki literarizacije, ki se naratološko razlikujejo od zgodovinopisnih, žurnalističnih in dobesednih prepisov pogovorov, svoje učinke, ki bralcu omogočajo dostop do počutja, želja, pričakovanj in strahov literarnih oseb, gradijo na utelešenosti bralčeve kognicije. Glede na takšno izhodišče namesto o analizi



in interpretaciji njenih zgodb govorim o njihovem branju, ki obenem pomeni doživljanje in iskanje pomena prebranega.

Uvodoma sem navedel odlomek iz zgodbe »Osamljen človeški glas«, ki je pričevanje Ljudmile Ignatenko, objavljeno v zbirki dokumentarne proze *Černobilska molitev*. Umeščena je na sam začetek zbirke, in sicer med oris zgodovinskega konteksta, naslovljenega »Zgodovinski podatki«, in avtoričino (samo)refleksijo pomena černobilske jedrske nesreče, naslovljeno »Avtoričin intervju s samo seboj o prezrti zgodovini in o tem, zakaj nam Černobil zamaje našo podobo sveta«. Zgodovinski podatki, ki jih navaja avtorica, so prepisi odlomkov in povzetki iz različnih znanstvenih, enciklopedičnih in drugih publikacij, ki govorijo o nesreči ter njenih posledicah. Avtoričin intervju s samo seboj pa tvori njeno lastno pričevanje o Černobilu, razmišljanje o pomenu, ki ga ima Černobil danes, ter spominjanje na potek pisanja Černobilske molitve, zbiranje gradiva, opravljanje intervjujev in dve desetletji trajajoče pisanje. Tem trem zapisom sledi prvo poglavje knjige, ki nosi naslov »Dežela mrtvih«.

Trije uvodni zapisi bralce uvedejo v:

- a) zgodovinski okvir in celo javno podobo, način javne, zgodovinske predstavitve nesreče,
- b) osebni pogled prek izkušnje posameznice in
- c) aktualizacijo problematike prek samorefleksije avtorice.

Če je prvo mogoče žanrsko opisati kot dokumentarno gradivo in tretje kot esej, je drugo, to je osebna zgodba osebe, vpletene v nesrečo, pravzaprav pričevanje – a pričevanje, ki se od dokumentarnega in esejističnega bistveno razlikuje, sicer ne bi imelo svojega mesta v uvodnem delu, temveč prej v enem od njenih osrednjih poglavjih.

Prvo posebno lastnost te zgodbe sem že omenil, to je prvoosebna pripoved. A prvoosebna pripovedi na sebi še ne pomeni specifične literariziranosti oz. približevanja dokumentarnega poročila literaturi. V bližino literature zgodbo »Osamljen človeški glas« najprej postavi njena umeščenost med tretjeosebno zgodovinsko/arhivsko dokumentarno gradivo in avtorsko esejistično samorefleksijo. Gre za to, da umeščenost zgodbe/pričevanja izpostavlja dejstvo, da gre za pripoved, ki jo pripoveduje avtorica, ki ni prvoosebna pripovedovalka/protagonistka. Ko beremo zgodbo, se torej zavedamo, da je ni napisala Ljudmila Ignatenko, marveč Svetlana Aleksijevič. Takšna struktura besedila ni opazna zgolj na ravni paratekstualne umestitve pripovedi med druge žanre, temveč tudi intratekstualno. Besedilo pušča vidne preskoke,

prelome, kontaktna smer je jasno izkazana na začetku in tudi na koncu besedila, predvsem pa se pripovedovalec izpostavi v sicer redkih, a pomembnih komentarjih, na primer pred koncem pripovedi: »Ne vem, kje mi je lepše ... (*Vstane. Stopi k oknu*). Veliko nas stanuje tu.« (Aleksijevič 30) Naratološko gledano to pomeni, da pripovedovalca ne moremo enačiti s protagonisto. To je značilnost literarnih besedil.

Po drugi strani velja tudi obratno, da je avtorica te pripovedi Svetlana Aleksijevič, vendar ni njena pripovedovalka. Tudi to je značilnost literarnih besedil (literarnega diskurza), kajti njihova izrazita ali celo posebna lastnost je, da za razliko od esejističnih, zgodovinskih, žurnalističnih in strokovnih besedil pripovedovalca ne moremo enačiti z avtorjem. To pomeni, da gre za približevanje učinkom fikcijskosti,<sup>3</sup> čeprav besedilo seveda ni fikcijsko, vendar obenem paratekstualnost in tudi posamezne naratološke značilnosti besedila – menjava fokalizacije – kažejo, da gre za prvoosebno pripoved, ki pa je vendarle predelana, urejena in posredovana.

Ta vidika literariziranosti besedila, ki ga razlikujeta od esejističnih in dokumentarnih arhivskih virov, imata na ravni branja pomembne posledice: v skladu z ugotovitvami nekaterih nevrokognitivnih študij (Altman idr.) glede na to, ali menimo, da beremo fikcijsko ali faktično besedilo, vstopimo v različna modusa branja: a) branje z iskanjem referenc iz lastnega življenja, spominskim preverjanjem veljavnosti dejstev in trditev in b) branje s spremljanjem prepričanj, želja in namenov oseb, njihovega notranjega življenja in počutja. Razlika je morda odvisna od same zavesti o fikcijskosti prebranega besedila, morda o zavesti o žanru ali pa od okoliščin branja, ki se spreminjajo glede na različne običaje ob branju različnih vrst besedil. Svetlana Aleksijevič v obravnavani zgodbi in številnih drugih zgodbah in pričevanjih iz *Černobilske molitve* bodisi paratekstualno bodisi intratekstualno prek prevladujoče notranje fokalizacije in tudi heretordiegetskih pripovednih trenutkov bralce usmerja ne k preverjanju dejstev o černobilski nesreči in morda lastnim spominom na tisto obdobje ter morda na stališče do rabe jedrske energije, ampak k notranjemu doživljanju posameznice, njenega strahu, bolečine, jeze, vztrajnosti, požrtvovalnosti in neizmerne ljubezni ter neizrekljive bolečine zaradi izgube moža in hčerke. Izgube, ki je, kot pravi Ljudmila, plod ljubezni: »Mar je res mogoče ubiti z ljubeznijo? S takšno ljubeznijo! Zakaj sta ena z drugo? Ljubezen in smrt.« (Aleksijevič 28) Bralcu Ljudmiline zgodbe prav prek tovrstnega približevanja pričevanja fikcijski pripovedni strukturi postaja časovno-prostorski okvir manj

<sup>3</sup> O kognitivnih posebnostih branja fikcije glej še Armstrong; Altman idr.

pomemben od protagonistkininega duševnega sveta. Prav to je način, na katerega se bralca v Ljudmilini zgodbi odpre možnost razumevanja travmatičnosti Černobila.

Toda kompleksnost pripovedi in način njene eksplikacije travme se s tem ne izčrpa. Uvodoma sem izpisal seznam nasprotij, ki z vsebinskega vidika tvorijo napetost zgodbe in jih je mogoče zaznati v vsakem njenem odlomku, četudi sem izbral enega od bolj reprezentativnih. Ta nasprotja pokažejo, da so čustva, h katerim je usmerjena bralčeva pozornost, kompleksna in da si mestoma nasprotujejo: nestrpnost proti sproščenosti, ljubezen in upanje proti strahu pred smrtjo, celo zavedanju smrti, želja po bližini proti želji po življenju, brezup proti upanju itn. Kar zgodba vzbuja, torej ni nekaj enodimenzionalnega, melodramatičnega, temveč kompleksnost mišljenja in čustvovanja, zaradi katere ne vemo le, da se v človeku v travmatični situaciji odvijajo nasprotujoča se občutja in misli, ampak tudi, kako se takšna situacija občuti.

K temu močno prispeva raba glagolov, ki je v celotnem besedilu in še posebej v navedenem odlomku popolnoma uglašena z gibanjem čustvenih prvin. Čustveno nasprotje med sproščenostjo bolnikov in napetostjo in nestrpnostjo obiskovalke se prekriva z gibanjem, beganjem in letenjem (dobesednim), ki ga je morala Ljudmila opraviti, preden je prišla do Vasilija, ter navidezno sproščenostjo in brezskrbnostjo bolnikov, ki ob njenem prihodu kartajo na bolniški postelji. V tej konstelaciji so v nevarnosti tisti, ki mirujejo. Enaka situacija se ponovi v zaključnem delu zgodbe, ko sta v stanovanje, bolezen in medsebojno skrb vpeta Ljudmila in njen sin Andrej, medtem ko sta ljubljenje in življenjski vrvež povsod zunaj. Andrej je Ljudmilin sin in plod zveze, ki jo je kasneje imela z drugim moškim, njen prvi otrok, hčerka, ki jo je imela z Vasilijem, je štiri ure po porodu umrla. Vzrok so bile telesne okvare in bolezninorojenke, ki so bile posledica Ljudmilinih obiskov Vasilija, med katerimi je njuna nerojena hčerka vsrkala tako visoko količino sevanja, da je štiri ure po porodu umrla. A Ljudmila Andrejevega očeta nikoli ni spustila v svoje Kijejsko stanovanje, ki ji je bilo dodeljeno po evakuaciji Pripjata: »Tam je bil – Vasja ...« (Aleksijevič 29) Zdi se, da stanovanje postane kraj kontaminacije, a ne samo z radioaktivnim sevanjem, katerega posledice prek najrazličnejših boleznin čutita Ljudmila in Andrej, temveč s preteklostjo, s Černobilom kot zgodovinskim dogodkom, ki se za Ljudmilo in njenega sina kakor tudi za številne ljudi, nenazadnje za samo avtorico besedila, še ni končal.

Upoštevajoč spoznanja o utelešenosti mišljenja je tudi doživljanje gibanja telesno in povezano z mehanizmi zrcaljenja. Bistvo literarne upodobitve travme, ki jo opisuje zgodba »Osamljen človeški glas«, bi

torej lahko bilo prav v načinu, na katerega bralec povsem fizično povezuje gibanje s specifičnim čustvovanjem, oboje pa z razvojem točno določene ideje, z razvojem pomena prebranega besedila.

Če nam branje zgodovinskih podatkov in osebne refleksije avtorice predoči Černobil kot zgodovinski dogodek, ki se še ni končal, nam literarizirana izpoved Ljudmile Ignatenko vzbudi občutenje posameznice v dogajanju samem, ki prav zaradi tega občutenja naenkrat ni nekaj preteklega in oddaljenega – nekaj, kar bi lahko v miru motrili z neprizadete, objektivne distance – ampak nekaj navzočega tukaj in zdaj za vsakega posameznega bralca.

Obenem se namreč zdi, da delovanje utelešene kognicije med branjem literarnih besedil preči zgodovinske razlike med konteksti branja in se naslanja na motorične in čustvene doživljajske mehanizme, ki niso povsem kontekstualno odvisni, temveč so predzavedni in telesni odzivi človeške duševnosti, ki tvorijo posebnost polnosti literarnega branja. To, kar literarni zapis izpovedi Ljudmile Ignatenko in drugih podobnih zgodb, ki tvorijo *Černobilska molitev*, doda k zgodovinskemu in esejističnemu zapisu o omenjenem dogodku, je torej več od subjektivnega pogleda nanj: je vzpostavitev možnosti empatičnega doživljanja protagonistikinega počutja s strani bralca. Gre za vzpostavitev možnega soobčutenja njenega: kako je biti – a ne na sebi, temveč v kontekstu razumevanja in refleksije njene osebne zgodbe v določenem zgodovinskem kontekstu.

## Sklep

*Černobilska molitev* ni roman, temveč zbirka dokumentarne proze. Njena tema je soočanje z veliko jedrsko tragedijo. Njene uničujoče posledice so še zmeraj prisotne, čeprav se morda zdi, da je ta kulminacija hladne vojne za marsikoga, ki danes razmišlja o t. i. zelenih virih energije, že pozabljena. Predvsem kaže, da so posledice v ljudeh, v njihovih travmah in bolečinah, ki se dedujejo celo v naslednje generacije, zaradi česar ni trajno le sevanje, ampak tudi bolečina ljudi. Svetlana Aleksijevič nas spominja na to, kako aktualen je Černobil: da gre za dogodek, ki za mnoge še zmeraj traja – za mesto Pripjat in njegove prebivalce pa bo trajal za zmeraj.

Černobilska molitev je sestavljena iz številnih literariziranih pričevanj o nesreči, uokvirjenih s časopisnimi, enciklopedičnimi in drugimi dokumentarnimi poročili o dogodku ter avtoričino refleksijo pomena, ki ga ima Černobil zanjo. Upoštevajoč utelešenost branja, in sicer pred-

vsem pomen čustvenega in motoričnega procesiranja med branjem ter njune zveze s konstrukcijo pomena na primeru analize zgodbe »Osamljen človeški glas«, je mogoče ugotoviti, da sta posebna vrednost in globina, ki jo v primerjavi z esejističnimi in dokumentarnimi zapisi najdemo v literaturi, povezana prav z načinom, na katerega je pripovedovana in brana.

## LITERATURA

- Aleksijevič, Svetlana. *Černobilska molitev*. Prev. Veronika Sorokin. Ljubljana: Modrijan, 2009.
- Altman, Ulrike, idr. »Fact Vs Fiction: How Paratextual Information Shapes our Reading Processes«. *Social cognitive and affective neuroscience (SCAN)* 9.1 (2014): 22–29.
- Armstrong, Paul. *Kako se literatura igra z možgani?*. Ljubljana: ZZFF, 2015.
- Aziz-Zadeh, Lisa, in Antonio Damasio. »Embodied Semantics for Actions: Findings From Functional Brain Imaging«. *Journal of Physiology-Paris* 102.1–3 (2008): 35–39.
- Fernandino, Leonardo idr. »Where is the Action? Action Sentence Processing in Parkinson's Disease«. *Neuropsychologia* 51.8 (2013): 1510–1517.
- Ghio, Marta, in Marco Tettamanti. »Grounding Sentence Processing in the Sensory-Motor System«. *Neurobiology of Language*. Ur. Gregory Hickok in Steven Small. London: Elsevier, 2016. 647–657.
- Goldman, Alvin, in Frederique de Vignemont. »Is social Cognition Embodied?«. *Trends in Cognitive Science* 13.4 (2009): 154–159.
- Hauk, Olaf. »What does It Mean?«. *Neurobiology of Language*. Ur. Gregory Hickok in Steven Small. London: Elsevier, 2016. 777–788.
- Naccache, Lionel, idr. »A Direct Intercranial Record of Emotions Evoked By Subliminal Words«. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 102.21 (2005): 7713–7717.
- Nakamura, Kimihiro, Inomata, Tomoe in Uno, Akira. »Left Amygdala Regulates the Cerebral Reading Network During Fast Emotion Word Processing«. *Frontiers in Psychology* 11.2 (2020): 1–12.
- Perenič, Urška. »H konceptu medialnosti, tretjič (predgovor)«. *Primerjalna književnost* 40.1 (2017): 1–4.
- Sontag, Susan. »Zoper interpretacijo«. Prev. Lučka Jencič. *Sodobnost* 26.4 (1978): 431–438.

## War in Literature: The Experience of War in Reading Literature

Keywords: literature and war / cognitive literary studies / documentary literature / Aleksijević, Svetlana / reading / emotions / empathy

The study of literary representations of war and other possible connections between literature and war is one of the most current areas of literary research. An important contribution can also be made by second-generation cognitive literary studies, which focuses on the study of literary reading, taking into account the neurobiology of reading and the embodiment of experiential processes in reading. In this article, I elaborate on the theory and analyze the case of Nobel Prize winner Svetlana Aleksijević's *Chernobyl Prayer* to examine the particular effect that reading literature can have compared to reading historical or non-literary documentary prose. I focus in particular on one of the introductory testimonies in the collection, narrated by Lyudmila Ignatenko. Based on the understanding of the embodiment of reading, I analyze the emotional (empathic) and motor effect of the literalization of this story, which highlights the particular experiential side of this story and of literature in general. The latter consists not only in a particular literary perspective or understanding, but in the possibility of a particular experience of what is read.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-94:028

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.07>

# Kako poučevati nepredstavljivo: vojni roman Slavenke Drakulić *Kot da me ni* pri pouku književnosti

Anja Mrak

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,  
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

<https://orcid.org/0000-0003-1461-2211>

[anja.mrak@ff.uni-lj.si](mailto:anja.mrak@ff.uni-lj.si)

*Posodobljeno berilo Branja 3 v srednješolski pouk književnosti prinaša tudi vojni roman Slavenke Drakulić Kot da me ni (Kao da me nema, 1999), ki prikazuje nedojemljive zločine proti človeštvu, posilstva, nacionalno in versko sovraštvo ter neizbrisne posledice vojne. Obravnava tematike travmatične izkušnje nasilja in zlorabe pri pouku nedvomno predstavlja svojevrsten pedagoški izziv, zato je zlasti pomembna ustreznost družbeno-politična in zgodovinska kontekstualizacija romana ter zadostna mera občutljivosti pri predstavljanju čustveno zelo zahtevne tematike, dodatno obremenjene tudi zaradi neposredne časovne in geografske bližine. V članku raziskujem možnosti zasledovanja širših predmetnih ciljev književnega pouka v okviru etične vzgoje prek literature z branjem pripovedi o travmi in izpostavim ključne točke za obravnavo tovrstnih besedil v razredu. Ob izbranih odlomkih v berilu analiziram tudi spremljajoč didaktični instrumentarij (spremno besedilo, vprašanja, podatki o avtorici), ki dijakinje in dijake usmerja pri interpretaciji dotičnega romana.*

Ključne besede: literatura in vojna / Drakulić, Slavenka: *Kot da me ni* / vojna v Bosni / travma / posilstvo / vojni zločini / didaktika književnosti / etična vzgoja

Leta 2019 posodobljeno berilo in učbenik za 3. letnik gimnazij ter štiri-letnih strokovnih šol *Branja 3* prinaša dobrodošle razširitve na področju družbenokritične in postkolonialne literature in v novem naboru izbranih literarnih del se lahko dijakinje in dijaki spoznajo tudi z romanom Slavenke Drakulić *Kot da me ni*. Roman nedvomno predstavlja svojevrsten pedagoški izziv,<sup>1</sup> saj kot pripoved o travmatični izkušnji

<sup>1</sup> Pri obravnavi literature v okviru šolske interpretacije (glej npr. Krakar Vogel) je potrebno upoštevati vse tri funkcije literarnega dela – etično, estetsko in spoznavno –, ki v medsebojnem prepletu prispevajo k umetniškosti besedila, tudi ko zasledujemo širše predmetne cilje znotraj kontekstne analize izbranega romana.

posega na eno izmed najboljčutljivejših področij, na področje človeške nedotakljivosti, obenem pa kot vojni roman podrobno prikazuje nedojemljive zločine proti človeštvu, storjene na podlagi nacionalne in verske pripadnosti.

*Branja 3* po uvodni kontekstualizaciji ponudijo odlomek, ki nazorno prikazuje osrednjo tematiko romana – zlorabo večinoma bošnjaških Muslimank v taboriščih med vojno po razpadu Jugoslavije. V delu spremljamo neimenovano žensko S., ki jo srbska nacionalistična vojska zapre v taborišče, kjer je skupaj z ostalimi ujetnicami podvržena vsakodnevnomu posiljevanju, mučenju in poniževanju. Pripoved o travmatični izkušnji je podana neposredno prek intimnih dnevniških zapiskov, ki s krajevno in časovno oznako na začetku vsakega poglavja veristično prikazujejo nedojemljivo krutost zlorabe ženskega telesa v kolesju vojne. Krožna zasnova romana – pripoved se začne v porodnišnici v Stockholmu in se nato retrospektivno po kronološkem zaporedju zopet izteče v izhodiščno točko – s sprejetjem otroka, spočetega s posilstvom, simbolično vendarle nakazuje prekinitev nenehnega vračanja v izhodiščno točko travme. Čeprav Slavenka Drakulić za protagonistko izbere nesentimentalno pripovedovalko, izobrazeno učiteljico na vasi, se v pripovedi čuti kolektivnost izkušnje vojnega nasilja, ki so mu podvržene ujetnice v tako imenovani »ženski sobi«, kar odgovarja tudi dejstvu, da je avtorica vsebino za roman črpala iz dejanskih pogovorov s posiljenimi ženskami. Roman s tem posega na področje pričevajske literature oziroma še natančneje v »heteropričevanje«, kot to označuje Vanesa Matajč (314), ki terja »etiko odgovornosti«, saj tako pričevanje oscilira med prilastitvijo glasu nekoga drugega in vzpostavitvijo subjekta, ki bi v nasprotnem primeru ostal neslišen (Matajč 314). Deljena izkušnja travme se kaže v nevidni povezanosti zlorabljenih žensk:

Kasneje se ji dozdeva, da lahko prepozna tiste, ki se jim je to primerilo. Prek načina, kako katera mahoma premolkne, ko pogovor nanese na to temo, ali iz povešanja pogleda pred sogovornikom. Res je, izdaja jih pazljivo izogibanje temi, pa izmikanje določenim besedam, pogledom ... Tajna znamenja tistega, kar tako zgrešeno imenujejo lastna »sramota«. (Drakulić 61–62)

Kompleksnost skupka pripovedi o travmi in »heteropričevanja« postavlja učitelja pred zahtevno nalogo senzibilne obravnave krutosti taboriščne izkušnje in nacionalnega sovraštva, ki ne ostaja zamejeno znotraj fikcionalnega prikaza, ampak prehaja v kolektivno resničnost našega neposrednega geografskega območja in v skupni zgodovinski ter spominski okvir.



## **Posilstvo kot sredstvo etničnega genocida**

Prvi izbrani odlomek v berilu nas neposredno uvede v brutalno resničnost taborišča. Detajlen opis posilstva, ki ga S. doživlja v stanju odmaknjenosti oziroma pobega iz telesa, prikazuje konkretnost travmatične izkušnje. Slog Slavenke Drakulić je novinarski, verističen in neizprosen; predoči nam nasilnost posega v žensko telo, ki v nadaljevanju pridobi izrazito vojaške konotacije. Obravnava romana, ki nazorno prikazuje travmatično vojno izkušnjo, zlorabo in nasilje, postavlja učitelja pred kompleksen pedagoški izziv. Do tematike je potrebno pristopiti na eni strani strokovno in tehtno, na drugi pa etično in zrelostno primerno glede na ciljno populacijo. Prvi korak je priprava dijakinj in dijakov na obravnavo občutljive teme spolnega nasilja s predhodno napovedjo tematike obravnave, ki je čustveno zelo zahtevna. Obravnavani roman obenem ostro zareže v samo konceptualno okolje pogosto narodnostno mešanih oddelkov, saj izhaja iz skupnega geografskega okolja in soodvisno prepletene polpretekle zgodovine, zato je potrebna tudi dobršna mera senzibilnosti in nepristranskosti pri obravnavi pripovedi o nasilju s strani srbskih vojakov nad večinoma bošnjaškim in muslimanskim prebivalstvom. Pomembno je, da učitelji ustvarijo varen in empatičen prostor, kjer je vsem dana možnost, da se odzovejo na in ozavešijo obravnavano tematiko. Poleg literarne analize je pomembna tudi ustrezna zgodovinska kontekstualizacija, ki pomaga pri razumevanju romana, zato je ključno, da se kot pedagogi podrobno izobrazimo o družbeno-političnih silnicah, ki uokvirjajo pričujočo pripoved.

Z odlomkom, ki so ga avtorji berila naslovlili »Kakor da nisem več tu«, vstopimo v samo središče travmatične izkušnje. Pripoved je neposredna, nesmiselnemu uporju sledi surova prilastitev ženskega telesa in naposled mentalni umik iz fizičnosti telesa in trenutka: »Ko prvi izmed njih prodira vanjo, S. začuti hipno bolečino. Potem ne čuti ničesar več, razen suvanja, zavoljo katerega se miza pomika vse bliže k oknu.« (Drakulić 67) Razkol med telesom in umom se izkaže kot eden izmed načinov boja za preživetje znotraj nedoumljivosti vojnih zločinov, na kar dijakinje in dijake opozori tudi uvajalni tekst pred odlomkom. V uvajalnem tekstu pa umanjka nadgradnja tematske obravnave, saj je potrebno individualnost osebne izkušnje, opisane v izbranem odlomku, razširiti z obravnavo spolnega nasilja kot posebne vojne strategije etničnega čiščenja. Naklepno posiljevanje žensk v času vojne na Balkanu je potrebno obravnavati kot politično dejanje, usmerjeno k sistematičnemu uničevanju nesrbske populacije na narodnostno mešanih območjih. Roman nam učinkovito prikaže vojno prilaščanje ženskega

telesa in s tem, ko avtorica umesti večino zgodbenega dogajanja v srbsko taborišče, postanejo telesa muslimanskih žensk glavno vojno bojišče (Berber 108). Tudi na podlagi zločinov, storjenih na območju Bosne in Hercegovine, sta bila posilstvo in prisilna nosečnost dodana v 7. člen Rimskega statuta Mednarodnega kazenskega sodišča, ki navaja hudo delstva zoper človečnost, definirana kot zavesten in sistematični napad na civilno prebivalstvo. Toda šele leta 2001 je Mednarodno sodišče za vojne zločine na območju nekdanje Jugoslavije prvič izreklo obsodilno sodbo za posilstva kot zločin proti človečnosti (Askin 333).

Dijakinjam in dijakom je potrebno natančno predstaviti kompleksno korelacijo med spolom in etnično pripadnostjo ter vojnim nasiljem, ki ga lahko povežemo z nacionalističnimi tendencami za nasilno vzpostavitev etnično »čistega« območja. Kot navaja Dubravka Žarkov, ni nobenega dvoma, da je bilo spolno nasilje v času vojne na območju nekdanje Jugoslavije ena izmed ključnih komponent etničnega čiščenja (Žarkov 6). Zbrana dokumentacija komisije Združenih narodov kaže, da posiljevanje ni bilo ne naključno ne slučajno, temveč sistematično in preračunljivo, usmerjeno tako na ženske kot tudi na moške in otroke (7). Posilstva so bila premišljeno in organizirano sredstvo etničnega čiščenja s ciljem odstraniti, izbrisati ali izseliti večinoma muslimansko populacijo z območij, ki jih je želela zavzeti srbska vojska. Od samega začetka vojne je na mešanih območjih postala pomembna zgolj etnična pripadnost, kar natančno prikaže tudi roman: »Od trenutka, ko so se oboroženi vojaki prikazali v njihovi vasi, je sleherna med njimi razosebljena. Zdaj so le še bolj izničene, zvedene na gručo podobnih bitij ženskega spola, iste krvi. In tu šteje samo kri, prava kri vojakov proti nepravni ženski krvi.« (Drakulić 81) Vojaško politiko masovnih posilstev podrobno raziskuje Beverly Allen v delu *Rape Warfare*, kjer navaja, da posilstva niso bila namenjena zgolj uničevanju in ustrahovanju, ampak popolnemu izbrisu celotne kulture, ljudi in njihove prihodnosti. V sprevrženi in genetsko povsem zgrešeni logiki so napadalci želeli s posilstvi doseči čim več prisilnih nosečnosti (87). Njihova strategija je bila, da bošnjaško muslimansko etnično skupnost oslabijo v samem osrčju kolektivne identitete z rojstvom »sovražnih« otrok. Za napadalce naj bi bili rojeni otroci Srbi, identiteta posiljenih žensk pa je s tem zreducirana na minimum, njihova nacionalna, etnična in verska pripadnost je izbrisana, ženske postanejo zgolj posoda za donositev otrok (xiii). Glavna junakinja romana S. se naposled odloči, da bo obdržala otroka in s tem prekinila spiralo sovraštva in nasilja, čeprav ga med nosečnostjo dojema kot breme, tumor, ki napaja njeno sovraštvo, in ostaja živ in boleč opomnik preživele travme: »Od dneva, ko je

izvedela, da je noseča, ničesar ni sovražila bolj od tega bitja. [...] Ko se je ponoči prevračala po postelji in čutila, kako se je tisto tuje telo premikalo v njenem trebuhu, je nad seboj uzrla njihove obraze, obraze moških, njegovih očetov.« (Drakulić 12) V roman pa so vpletene tudi drugačne zgodbe; zgodba o olajšanju ob rojstvu mrtvorojenega otroka in zgodba o rojstvu v begunskem taborišču, ko se krvavo nasilje prenaša naprej z detomorom: »Spominja se, da je [F.] rodila drobceno deklico. Niti krvi ni sprala z nje, S. ji je to najbolj zamerila.« (10) Pomenljiva simbolika krvi, ki ostaja na telesu, obeta zlovesče nadaljevanje sovraštva in nasilja.

Sistematična uporaba posilstva in prisilnih nosečnosti kot vojnega orožja je usmerjena k fundamentalnemu razkroju skupnosti. Posilstvo je izraz ponižanja, ustrahovanja in nadvlade, saj simbolično posega v nuklearno strukturo tradicionalne družinske organizacije in širše narodne skupnosti. Roman nam pri pouku književnosti tako ponuja izhodiščno točko za razpravo o vlogi in položaju žensk znotraj skupnosti, kako sta spol in narodna ali etnična pripadnost medsebojno prepleteni kategoriji, ki se v vojnih časih stopnjujeta v zastrašujoče razsežnosti. Meje skupnosti se oblikujejo na način, da ljudi razdelimo na »nas« in »njih«, in kot »biološke 'proizvajalke' otrok/ljudi so ženske torej tudi 'nosilke skupnosti' znotraj teh meja« (Yuval-Davis 43). »Ženska seksualnost in sposobnost razmnoževanja«, poudarja Elizabeth Grosz, »sta določujoči (kulturni) značilnosti žensk, hkrati pa jih prav ti dve funkciji postavljata kot ranljive, potrebne zaščite ali posebne obravnave, kakor jih na različne načine predpisuje patriarhalna hierarhija« (Grosz 42). Telesa zlorabljenih muslimanskih žensk lahko vidimo kot pomembno strateško točko družbe, saj predstavljajo imaginarno bariero, ki jo je potrebno nasilno predreti. Ženske se v tem primeru znajdejo v paradoksalnem položaju: čeprav so v tradicionalno patriarhalnih družbah vseskozi potisnjene v podrejen položaj, njihova telesa in reproduktivna funkcija predstavljata skrajno mejo taistega sistema, zadnji mejnik pred imaginarnim kaosom onkraj nacionalne/etnične ločnice. Spolna obeleženost njihovih teles se nedeljivo prekriva z njihovim etničnim poreklom.

Nira Yuval-Davis nadalje izpostavlja, da »čeprav je posilstvo v vojni ekstremen primer spolno zaznamovanih učinkov vojne, najhujše izkušnje vojne za vpletene ženske pogosto niso bila posilstva, temveč izguba celotne osnove njihovih nekdanjih življenj« (Yuval-Davis 170–171). Posledice spolnega nasilja nad ženskami so pogosto dvoplastne. Travmatična izkušnja zlorabe se lahko nelogično nadaljuje v zavračanje znotraj lastne skupnosti, v kolektivno stigmatizacijo, saj pogosto

ženske na podlagi »tradicionalnih predstav o časti in sramoti izgubijo spoštovanje skupnosti in podpora preživelih sorodnikov« (171). Z absurdnim premikom postane (noseča) ženska viden opomin tujosti ter se iz žrtve spremeni v krivca, ki prinaša sramoto skupnosti. Na to opozarja tudi spremeni tekst v *Branjih 3*: »[Ž]enske ne morejo zavarovati svojega telesa, a se kljub temu počutijo osramočene in celo krive. Ker je posiljeno žensko telo za muslimansko družino sramota, se javno oskrunjene ženske ne smejo vrniti domov, zanje so torej posledice posilstva v tradicionalni družbi neizbrisljive.« (Ambrož idr. 273) Vseeno pa je potrebno pri obravnavi romana, izhajajočega iz tako kompleksne družbeno-politične realnosti, paziti na preveliko posploševanje. Zgornji navedek iz berila nehote insinuira skrajno stopnjo patriarhalne mizoginosti muslimanske skupnosti. S preveč posplošeno in poenostavljeno razlago se lahko bošnjaško muslimansko skupnost nenamerno predstavi kot povsem homogeno in skupnostno organizirano tako, da vojne zločine nad ženskami vidi v luči oskrunitve njihove »časti« in zato žrtve izključi iz družbe. Med vrsticami zapisanega, da »je posiljeno žensko telo za muslimansko družino sramota« (Ambrož idr. 273), lahko nehote odzvanja ideja, da se stigmatizacija posiljenih žensk dogaja zgolj pri Muslimanih. Čeprav že sam roman opozarja na narodnostno, etnično in versko mešano prebivalstvo, uvodni tekst travmatično izkušnjo posilstva močno navezuje na versko pripadnost. Prav na to pronicljivo opozori Dubravka Žarkov, ki se sprašuje, na podlagi česa se domneva, da je posilstvo manj travmatično za neverne ženske ali za ženske, ki živijo v mestih, za srbske ali hrvaške ženske, ki prav tako prihajajo iz konzervativnih skupnosti. In nadalje: Zakaj je bošnjaška muslimanska skupnost običajno izpostavljena kot tista, ki stigmatizira in izključuje posiljene ženske (Žarkov 146)? Pri obravnavi pričujočega romana moramo zato paziti, da ne poustvarjamo orientalistične podobe o posiljeni muslimanski ženski kot ultimativni žrtvi znotraj lastne skupnosti, saj kot navaja Cheryl Berard, pri svojem delu z žrtvami posilstev na območju nekdanje Jugoslavije »ni našla nikakršnih dokazov, ki bi podpirali idejo, da so bosanske žrtve posilstev in njihove družine reagirale drugače kot druge v Evropi ter da so bile bosanske družine zelo razumevajoče in so jim nudile oporo« (Žarkov 148).

Presenetljivo je tudi, da spremeni tekst v berilu omenja zgolj žrtve vojne v Bosni in Hercegovini, ne pa tudi storilcev. Pri obravnavi tako zahtevne problematike, kot so vojni zločini na etnično in narodnostno mešanih območjih, se je potrebno zavestno izogniti pretiranemu posploševanju in pristranskosti. Zlasti pa je potrebno vzeti v obzir pogosto narodnostno mešano strukturo dijakinj in dijakov, zato

je nujna skrajna stopnja senzibilnosti in faktografske objektivnosti. Vojne zločine so izvajali posamezniki znotraj oboroženih sil Republike Srbske in različnih srbskih paravojaških skupin. Slika nikakor ni črno bela, saj so bili vojni zločini storjeni tudi s strani Hrvaških in Bosansko-Hercegovskih oboroženih sil ter celo pripadnikov mirovnih sil Organizacije Združenih narodov (Allen 43). V tem oziru je zlasti pomembna ustrezna jezikovna občutljivost, da na primer ne pride do posploševanja in enačenja Srbov z vojnimi zločinci in posiljevalci. Tudi protagonistka S. o njih razmišlja: »A tudi vojaki niso več ljudje, le da se tega bore malo zavedajo. V očeh deklet so se spremenili v nevarne odposlance neke nadosebne sile, ki jih žene, da z njimi počnejo, kar pač počnejo. S. je sprevidela, da so tudi oni ujetniki brez osebnosti, brez obraza. Njihova telesa in volja prav tako pripadajo nekomu drugemu – vojski, vodji, narodu.« (Drakulić 81) Vendar pa kolektivnost zločina ne zmanjša individualne odgovornosti vsakega posameznika v vojnem času in tudi pripovedovalka se ob razmišljanju o sojetnicah zaveda krvave vzajemnosti, ki ji je priča: »Kakor da se ne bi nagledale že dovolj smrti, se ženske podrejajo isti krvavi logiki, po kateri biti *naš* pomeni življenje, biti *njihov* pa smrt. Tudi one zlahka ubijajo, in v tem je zmaga vojne logike.« (137)

### **Vzpostavljanje subjektivitete znotraj skrajne podrejenosti**

Če nam prvi odlomek ponudi prikaz refleksne razcepitve telesa in duha zavoljo samoohranitve v travmatičnem trenutku, pa je v drugem mehanizmu za preživetje zavesten in premišljen. S. opazujemo v trenutku, ko vstopi v Stotnikovo stanovanje, in prizor na prvi pogled deluje kot povsem običajno srečanje dveh starih znancev in diametralno nasprotno s prvim odlomkom. Vendar je kaj kmalu jasno, da gre v tem trenutku zgolj za igro vlog. S. je še vedno v taborišču in razmerja moči so še vedno enaka: »[S.] ne sme zanemariti svoje vloge. Če bi se do konca in zares [opila], bi se morda spozabila, zadoščala bi ena sama napačna beseda. Zločinec, denimo.« (Drakulić 108) Vseeno je v drugem odlomku zaznati določeno mero subjektivitete, ki se v romanu nakazuje že prej. Po mesecu dni v »ženski sobi« S. v kopalnici najde torbico z ličili, s katerimi si na obraz nadene masko. Sojetnice skuša prepričati, da lahko posiljevalcem odvzamejo delček moči, če se iz nemočnih žrtev prelevijo v zapeljive ženske: »Če se bodo pretvarjale, da jim je lepo, in če bodo vojaki mislili, da so zapeljani, jih ne bodo mogli zlorabiti. Ne bodo več moški z orožjem, temveč navadni moški.« (93) Trenutek, ko se S.

zavestno odloči za ličenje in urejanje, predstavlja pomemben zgodbeni prelom, ki odpira temeljna vprašanja glede razmerja med žrtvami in storilci ter možnosti vzpostavljanja subjektivitete znotraj skrajne podrejenosti. S postavljanjem protagonistke S. v polje absolutne viktimizacije se izgubi ena izmed temeljnih podstati romana, ki nam ne prikazuje le nedojemljivega nasilja nad sočlovekom, ampak tudi neverjetno voljo in sposobnost za preživetje.

Če S. obravnavamo izključno kot žrtev vojnega nasilja, jo s tem potiskamo v zaklenjeno dinamiko razmerij, kjer so ženske vedno podrejene. Pomembno je, da izpodbijamo pogosto nekritično viktimizacijo žensk in zanikanje ženske subjektivnosti, kar nam omogoča tudi subverzivnost literarnih del, kot je pričujoči roman. Strinjam se z Neval Berber, ki zapiše, da so v romanu posiljevalci prikazani kot običajni moški, ki jih je mogoče ukaniti, ukrotiti in naposled premagati, njihove žrtve pa jim kljubujejo in se opolnomočijo tudi tako, da z njihovimi nadrejenimi sklepajo dogovore (Berber 110). Izpostavljanje S.-ine subjektivitete nikakor ne zmanjša grozovitosti nasilja nad njo, niti izključne odgovornosti posiljevalcev za zločine, čeprav se sprašuje, ali je v tem primeru sokriva (Drakulić 115). Zaveda se, da ji odnos s Stotnikom prinaša ugodnosti, ki jih druge ženske niso deležne: obvarovana je naključnega nasilja s strani drugih vojakov, ob njihovih srečanjih dobiva boljšo hrano in ne preti ji negotovost vsakodnevnih posilstev. Razmerje ji brez dvoma prinaša večje možnosti za preživetje, zato se krčevito oprime ponujene priložnosti, ne glede na to, da jo druge sojetnice iz »ženske sobe« zaradi tega prezirajo in jo dojemajo kot »pravo« prostitutko. Čeprav si želi pomagati tudi ostalim, se jasno zaveda iluzije odnosa, v katerega je potisnjena in znotraj katerega nima nikakršne moči. Njen pogum in samoiniciativnost, ki ju želi prenesti tudi na druga dekleta, izvira iz samoohranitvenega nagona in potrebe, da se izvije iz primeža pasivnosti, v katero je nasilno vključena. Subjektiviteto udejanja z nepristajanjem na njihovo igro, na nasilni scenarij vojnih posilstev: »Ko hlini, da jih zapeljuje in celo da v tem uživa, jih primora, da pristanejo na njena pravila igre. Tako jih opehari za užitek zmagoslavja. Občutek premoči Srba, ki posiljuje Muslimanko, je nadomeščen z občutkom premoči moškega, ki osvaja zapeljivko.« (106)

Na spremembo dinamike opozarja tudi spremni tekst pred drugim odlomkom, ki pa se mestoma nepotrebno zapleta v omejujoči spolni binarizem. Za potrebe natančnejše razčlenbe ga navajam v celoti:

S. svojega nesvobodnega telesa noče kar prepustiti nasilnežem, zato ga spremeni v sredstvo za pridobitev nekaterih prednosti. Če se posiljevalci sklicujejo na vojaško-moško pravico do nasilja, se moči ne more upreti z močjo, temveč z žensko zvijačo. Zato nadaljuje tisočletno spolno maškarako, v kateri ženske hlinijo očaranost nad moško močjo. Posiljevalce lahko premaga le tako, da jim ne prizna statusa vojakov, ampak jih zreducira na golo (in občutljivo) moškost, sama pa si nadene »masko zapeljivke«. Tako v odlomku sprejme vabilo Stotnika, ki si želi družbe intelektualke, na večerjo. (Ambrož idr. 274)

Uvodni tekst sicer priznava protagonistkin zavestni upor proti razvrednotenju z uporabo lastnega telesa in mimikrije zapeljevanja, vendar je problematična kolokacija »ženska zvijača«. Napeljuje namreč na idejo, da naj bi bila »zvijačnost« nekaj inherentno femininege, da naj bi obstajala posebna vrsta zvijače, ki jo ženske uporabljajo v odnosih z moškimi. Moškimi oziroma vojakom je pripisana moč, ženskam zvijačnost, s čimer se posredno vzpostavlja asimetričnost odnosov med spoloma, ki prispeva k utrjevanju binaristične miselnosti. Spremni tekst na tej točki prispeva k diskurzivni konstrukciji spolov, ki v patriarhalni ideologiji postulira konstrukte femininosti in maskulinnosti in s tem ohranja družbena razmerja moči. Femininost je ukalupljena v shemo šibkosti, seksualnosti, telesnosti, pa tudi zvijačnosti in zahrbtnosti (pomislite samo na antične podobe Klitajmnestre in Kirke ter harpij in siren). Sporna je tudi sintagma »tisočletna spolna maškarako«, ki po eni strani nakazuje na stalnost in nespremenljivost določenih družbenih vzorcev, zaklenjenih v ahistoričnost in transkulturnost, po drugi strani pa posredno nakazuje, da je moška (pre)moč zgolj navidezna, imaginarna, saj se vzpostavlja šele prek hlinjene ženske očaranosti. Realna družbeno-spolna razmerja moči so na tak način preobrnjena. Ideje, da je posiljevalce moč premagati z osvajanjem, zabrišejo kruto realnost vojnih zločinov. S. s simuliranjem zapeljevanja nikakor ne premaga posiljevalcev, kot navaja spremni tekst, ampak instinktivno igra heteronormativni spolni scenarij za ohranitev lastnega življenja, kar skuša pojasniti tudi ostalim sojetnicam: »Lahko bi jim povedala tudi bolj preprosto – morda bodo tako manj tvegale, da jih ubijejo.« (Drakulić 93) Ne glede na navidezno »normalnost« srečanj s Stotnikom njun odnos ostaja na relaciji posiljevalec–žrtev, njuna igra je zgolj iluzija znotraj krute taboriščne izkušnje. Pomemben moment subjektifikacije se zgodi v prizoru, ko Stotnik pokliče S. v svojo pisarno: »'Imate čas za večerjo?' ga vpraša S., kakor da sta v Sarajevu ali njegovem Beogradu in morata le še izbrati restavracijo.« (Drakulić 106) Spremni tekst zmotno navaja, da Stotnik »vabi« S. na večerjo. Če je v romanu povabilo na večerjo znak poguma,



celo upora proti totalnemu razčlovečenju, pa se z idejo v spremnem tekstu, da S. »sprejme« vabilo na večerjo, predpostavlja njeno svobodno voljo in zanika dejstvo, da je še vedno ujetnica v taborišču, podvržena telesnim in psihičnim zlorabam.

Umestitev romana *Kot da me ni* v nabor izbranih del v *Branjih 3* kaže na pomembne premike pri razširjanju učnega gradiva pri pouku književnosti s sodobnimi in aktualnimi temami. Spolno nasilje je še vedno vse prepogosto zavito v molk, zato je vključitev romana z eksplicitno tematiko spolnega napada ne le dobrodošla, temveč nujna izbira, ki odpira prostor za to problematiko pri pouku književnosti (oziroma kot razmišlja S.: »Molk nas ščiti, vendar ščiti tudi posiljevalce«, Drakulić 146). Ključno je, da dijakinje in dijake pred branjem pripravimo na zahtevno vsebino, s katero se bodo srečali. Obravnava spolnega nasilja lahko namreč sproži stresen odziv kot odgovor na preteklo travmatično izkušnjo, zato je, kot poudarja Ashley Valanzola, pomembno, da učitelji pozorno spremljamo znake vsakršnih atipičnih sprememb vedenja (Valanzola 185). Tudi sicer lahko čustveno zahtevne teme sprožijo travmatsko reakcijo (nelagodje, strah, jezo, žalost), zato je potrebno skrbno slediti individualni in kolektivni dinamiki v razredu. Dijakinjam in dijakom moramo ponuditi možnost, da se umaknejo, dolžni pa smo jim omogočiti tudi ustrezno psihosocialno pomoč v primeru stiske (185, 193). Pri pripravi na obravnavo tovrstnih besedil je zlasti pomembna tudi ustrezna družbeno-politična in zgodovinska kontekstualizacija, ki delo postavi v primeren okvir. Izogibati se moramo pretiranemu posploševanju in podajanju preveč enostavnih zaključkov z namenom, da bi zamejili potencialne odzive sodelujočih. Dijakinjam in dijakom moramo dati priložnost, da se odzovejo na obravnavano tematiko, obenem pa moramo postaviti jasne meje v primeru neprimernih komentarjev in opazk. Z zagotavljanjem ustreznega nivoja komunikacije vzpostavljamo varno in spoštljivo okolje, kjer spodbujamo izražanje mnenj in občutkov o prebranem. Šolski interpretaciji sledijo vprašanja, ki dijakinje in dijake usmerjajo k poglobljenemu razčlenjevanju prebrane (glej npr. Krakar Vogel). *Branja 3* v razdelkih »Pogovarjamo se« in »Razpravljajmo« ponujajo premišljene iztočnice za vodeno diskusijo ali skupinsko delo. Vprašanja med drugim izpostavljajo emocionalno komponento (»Kaj vas je v odlomkih (čustveno) najbolj pretreslo?«), širše medpredmetno povezovanje (»Ali je posilstvo po vašem mnenju zločin in zakaj?«) ter možnosti za reflektivno izražanje (»Poskusite uprizoriti prizor skrajne bolečine, muke ali trpljenja«) (Ambrož idr. 275). Obravnava romana je tako pospremljena s kompleksnimi vprašanji, ki dijake spodbujajo k razmisleku in transferju znanja z drugih področij.



Z vprašanjem »Zakaj je govoriti in pisati o tem dejanju še vedno tabu?« (275) pa jih primora k širši refleksiji o problematiki posilstva, žrtvah in storilcih. Didaktični instrumentarij posebej izpostavlja tudi film, ki je bil posnet po romanu, splošni bibliografski podatki o avtorici pa se zaključijo s pomenljivim zaključkom, da je »[z]asluga tega romana in vseh posiljenih žensk (po večini Muslimank), ki so po bosanski vojni pričale na sodišču, [...] da je posilstvo končno prepoznano kot zločin in genocid« (275).

## Sklep

Aktualni družbeni problemi in etična vprašanja so in morajo ostati del pouka književnosti, kar se odraža tudi v posodabljanju in dopolnjevanju gradiv za pouk književnosti. Literatura je eden izmed primarnih prostorov za srečevanje z Drugim, kajti omogoča nam izkustvo, ki nam bi bilo sicer nedosegljivo, obenem pa odpira varen prostor tudi za vpogled v ekstremnost travmatične izkušnje. Kot zapiše Christa Schönfelder: »Literarna besedila in njihovi fiktionalni svetovi omogočajo soočenje s travmo, pri čemer odstirajo poglede, ki so intimni in kontekstualizirani, fiktionalni in zgodovinski, psihološki in metaforični obenem. Literarni pristopi k travmi imajo torej potencial, da pri bralcih zbudijo čustveno identifikacijo in empatijo na eni strani in kritično refleksijo na drugi« (29). Kompleksnost obravnave pripovedi o travmi v okviru srednješolskega izobraževanja od učiteljev terja poglobljeno znanje in veliko mero senzibilnosti pri spopadanju s čustveno zahtevnimi temami, zato je pomembno, da smo pri pouku pozorni na ustrezno zasnovan didaktični instrumentarij, izčrpno kontekstualizacijo in občutljivo rabo jezika. Znotraj varnosti fiktionalnega okolja lahko z odkritim pogovorom o težkih in mučnih temah, kot so posilstvo, nasilje in genocid, predremo molk, ki jih vse prevečkrat obdaja. Roman *Kot da me ni* zahteva tudi poglobljeno družbeno-politično razlago z ozirom na pogosto narodnostno mešano sestavo oddelkov.

Pomembnosti etične vzgoje pri pouku pritrjujejo tudi sodobne teorije didaktike književnosti, kjer so med temeljnimi predmetnimi cilji književnega pouka navedeni tudi (širši) vzgojni cilji, ki podpirajo oblikovanje vrednostnega sistema posameznika (Krakar Vogel 67). Enaka izhodišča najdemo tudi pri čezpredmetnih ciljeh pouka književnosti, kjer zasledujemo razvijanje širših osebnostnih in socialnih zmožnosti, med katere poleg »razvijanja čuta za demokratičnost, spoznavanje drugega [in] solidarnost« prištevamo tudi »poznavanje ključnih

dogodkov, tokov, sprememb v nacionalni in mednarodni zgodovini« (Krakar Vogel 77). Strinjam se s Tomom Virkom, ki v okviru etične vzgoje prek pouka književnosti poudarja, da je bistvenega pomena, »če bomo dosegli, da bodo mladi bralci literarnih del empatično preigravali etične položaje v vsej njihovi kompleksnosti ter jih poskušali razumeti iz njih samih, ne zgolj iz svojih (ali naših [učiteljevih]) lastnih vnaprejšnjih nazorov in izkušenj (edino tako bomo zares privzgjajali kritično mišljenje). Z vsem tem bomo urili in širili etično zavest ter ostrili etično občutljivost« (71). Roman Slavenke Drakulić *Kot da me ni* s pretanjenim vpogledom v brutalnost vojne izkušnje in preizpraševanjem možnosti prekinitve neprestano ponavljajočega se (etničnega) nasilja naslavlja temeljna etična vprašanja, ki ne smejo manjkati znotraj družbeno ozaveščenega pouka književnosti.

#### LITERATURA

- Allen, Beverly. *Rape Warfare: the hidden genocide in Bosnia-Herzegovina and Croatia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.
- Ambrož, Darinka, idr. *Branja 3: berilo in učbenik za 3. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS, 2019.
- Askin, Kelly D. »Prosecuting Wartime Rape and Other Gender-Related Crimes under International Law: Extraordinary Advances, Enduring Obstacles«. *Berkeley Journal of International Law* 21.2 (2003): 288–349.
- Berber, Neval. »Writing the Rape in Post-Conflict Societies of the 1990s: John M. Coetzee and Slavenka Drakulić«. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59.1 (2018): 103–114.
- Drakulić, Slavenka. *Kot da me ni*. Prev. Sanja Polanc. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2002.
- Grosz, Elizabeth A. *Neulovljiva telesa: h korporealnemu feminizmu*. Prev. Tanja Velagić. Ljubljana: Zavod Emanat, 2008.
- Krakar Vogel, Boža. *Didaktika književnosti pri pouku slovenščine*. Ljubljana: Rokus Klett, 2020.
- Matajc, Vanesa. »Medbesedilna razmerja med ustno zgodovino in literaturo v pričevanju«. *Acta Histriae* 19.1–2 (2011): 301–318.
- Schönfelder, Christa. *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Valanzola, Ashley. »Student Disclosure: The Aftermath of Teaching About Sexual Violence in the Classroom«. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 43.2 (2021): 185–203.
- Virk, Tomo. »Literatura, etika in pouk književnosti v gimnazijah«. *Jezi in slovstvo* 64.1 (2019): 65–72.
- Yuval-Davis, Nira. *Spol in nacija*. Prev. Polona Petek. Ljubljana: Sophia, 2009.
- Žarkov, Dubravka. *The Body of War: Media, Ethnicity and Gender in the Break-up of Yugoslavia*. Durham, NC; London: Duke University Press, 2007.

## How to Teach the Unimaginable: Slavenka Drakulić's War Novel *As if I Am Not There* and Literature Teaching

Keywords: literature and war / Drakulić, Slavenka: *As if I Am Not There* / war in Bosnia / trauma / rape / war crimes / literature teaching / ethical education

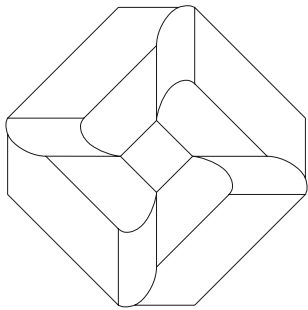
The updated Slovenian high school Reader *Branja 3* brings Slavenka Drakulić's *As If I Am Not There* (*Kao da me nema*, 1999) into the high school literature classroom, a war novel that depicts unimaginable crimes against humanity, rape, national and religious hatred, and the indelible consequences of war. Addressing the trauma of violence and abuse is undoubtedly a pedagogical challenge, which is why it is particularly important to contextualize the novel appropriately in sociopolitical and historical terms and to convey the emotionally challenging subject matter, which is also fraught with immediate temporal and geographical proximity, in an appropriately sensitive manner. I explore the possibilities of using the reading of a trauma narrative to pursue the broader goals of teaching literature, namely, teaching ethics through literature, and highlight key issues in discussing such texts in the classroom. In addition to the two excerpts presented in the Reader, I analyze the accompanying didactic content (explanations, questions, information about the author) that guides students' interpretation of the novel.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.42.09Drakulić S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.08>

## **Razprave / *Articles***



# Comparative Analysis of the Mind Style: Child Narrators in Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* and Ismail Kadare's *Chronicle in Stone*

Ardita Ibishi, Lindita Tahiri

University of Prishtina "Hasan Prishtina," George Bush str. Prishtina, 10000 Kosovo  
<https://orcid.org/0000-0001-8072-0988>, <https://orcid.org/0000-0002-9679-6589>  
ardita.ibishi@uni-pr.edu, lindita.tahiri@uni-pr.edu

*This study compares the stylistic markers of the thinking style of the child narrators in The Curious Incident of the Dog in the Night-Time (2003) by British writer Mark Haddon and Chronicle in Stone (1971) by Albanian writer Ismail Kadare. The paper analyzes the language of the narrators to identify the foregrounded linguistic elements in the narrative and consequently their reliability and impact on the reader. The linguistic features that characterize the child narrators of these novels are considered as features of their thinking style that indicate the limitations of their age and create the effect of unreliability. The analysis of the narrators' stylistic features points to the foregrounded patterns that differ slightly in both narrators and are demonstrated at different linguistic levels such as lexical choices, coordinated syntactic patterns, juxtapositions of literal and figurative meanings, and the inclusion of other elements that mark the distinction of their idiosyncrasies and social background. By reflecting the child's genuine naiveté, the narrative device of unreliability evokes empathy and enhances the reader's interpretive power.*

Keywords: narratology / English literature / Albanian literature / Haddon, Mark / Kadare, Ismail / narrative strategy / child narrator / linguistic patterns

## Introduction

For Dorrit Cohn, the possibility to access the thoughts of the characters is unique for fiction and makes it distinct from any other form of language and art. In *The Distinction of Fiction*, discussing differences

between narrative in history and literature, Cohn identifies three main signposts of fictionality: the lack of referential level, the detachment of the narrator from the author, and the knowledge about the inner life of the characters (110). Moreover, Jesse Matz argues that one of the typical features of the contemporary novel is the focus on the inner world of the characters, intending to avoid preaching and keep the author's ideas "out of fiction" (44).

This paper explores the rendering of the inner world of the child narrator in two novels written in different languages: *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) (hereinafter *The Curious Incident*) by the British writer Mark Haddon, and *Chronicle in Stone* (1971) (hereinafter the *Chronicle*) by the Albanian writer Ismail Kadare. Although written in different circumstances, the narrative perspective belongs to children in both novels. *The Curious Incident* is a contemporary English novel presenting the story of Christopher, an autistic 15-year-old boy, whilst *Chronicle* is a book about the Second World War written during the indoctrinating period of socialist realism.

*The Curious Incident* is the recipient of many distinguished awards. It has gained worldwide attention by scholars and critics praising the book's values, in particular its autism portrayal. According to Garan Holcombe, *The Curious Incident* is something entirely new, compared to other books dealing with human behavior from the perspective of a child. He asserts that "Haddon's triumph is to have given us as unusual, convincing and strikingly alive a narrator as any in English literature" (Holcombe). Moreover, Chittaranjan Andrade, a clinical psychiatry scholar, considers this novel different because it does not exaggerate or encourage popular misconceptions about mental disorders, as most fictional depictions do (Andrade 474). In the novel's disability studies analysis, Sarah Jaquette Ray argues that the novel "presents a liberatory model of disability," in part precisely because "Christopher's disability is never named, raising the possibility that disability is in the eye of the reader, not the character himself" (Ray). She points out how this novel works against the tendency of popular culture to portray disability in a negative light and outside the "norm." Patrick C. Hogan, relying on Wolfgang Iser's terminology states that "reading or viewing processes encounter *gaps*, the point at which one's spontaneous processing falters. Typically, this is due to a contradiction in or lack related to information or emotion" (Hogan 57). Consequently, the reader is forced to resolve whether the discrepancy or absence of information is their own, or it is related to the implied reader or to the real author. Thus, one tries to fill in the gaps

with personal interpretations and this gives way to the perception of a narrator as unreliable.

Both novels, belonging to different linguistic and historical backgrounds, have challenged literary and cultural perceptions of their time. As they have chosen a child narrator in their stories, the aim of this study is to analyze the foregrounded linguistic features characterizing their narrators and draw similarities and distinctions between them, as well as their potential effect on the reader. Ismail Kadare has received prestigious international awards and has been mentioned as a possible recipient of the Nobel Prize in Literature. In socialist countries, politicians were personally involved in decisions regarding literature and literary policies. Writers were prescribed to use socialist realism and everything else was prohibited as subjectivism or bourgeois influence. The technique of detachment from the omniscient narrator and redirection towards the child perspective empowers Kadare to break out of the ideological boundaries and moralistic doctrine of Socialist Realism. The renowned Albanologist, Robert Elsie regards Kadare's novel as a work of linguistic finesse and subtle political allusions. He praises the bravery in challenging the conventions within the Communist system bringing "a breath of fresh air to Albanian culture in the somber years of imposed conformity" (Elsie 14). Additionally, Peter Morgan considers that "Kadare's narratives in the novel are driven by the need to come to terms with his identity as a writer, an individual and an Albanian under the dictatorship" (Morgan 76).

In addition to narratological and stylistic theories, this study uses research dealing with a child's perspective or autism characteristics and literary portrayal. Monika Fludernik regards that child language "lends itself particularly well to the portrayal of a figural point of view since it has connotations of lack of knowledge of the world, naivety, innocence and the like; the use of language typical of children allows for a particularly convincing depiction of a young person's view of the world or for a high degree of unreliability" (Fludernik, *An Introduction* 71). Wayne Booth's notion of "unreliability" refers to potentially deceptive narrators who do not speak following the implied author's norms (158–159). This notion has aroused a lot of discussion between scholars who explain it as a rhetorical feature of the text and those who see it as the potential of creating particular effects on the reader. For instance, Hogan states that readers have emotional responses to a particular story due to the fictional aspects of the story, as well as to the real world (Hogan 33). Tamar Yacobi relates unreliability to the integration mechanism whereby readers account for textual incongruities

(Yacobi 224), while Bruno Zerweck explains it as the effect of interpretive strategies based on textual signals (Zerweck 155). Yet, none of the definitions have managed to bypass the issue of authorial agency and the problematic notion of the “implied author,” which appears as both the source and the construction of the text. Ansgar Nünning claims that the issue with the definitions is the attempt of defining unreliability, an “ill-defined and paradoxical concept” in itself (Nünning 86). He considers that the rhetorical tool of unreliable narration is a mode of expression compatible with the post-modern spirit of thinking: “The almost steady rise of the unreliable narrator since the end of the eighteenth century suggests that there is indeed a close connection between the development of this narrative technique and the changing notions of subjectivity.” (95) A narrator’s unreliability may occur from deceit or ineptitude when a narrator fails to provide necessary and accurate information. However, it may also result from cognitive and emotional bias, fallability or articulateness. Readers’ response towards narrators might differ; while one is likely to feel apathetic towards biased and deceptive narrators, another may feel empathy for emotional and cognitive disability. One is typically inclined to look for reasons justifying the narrator’s falsehood because understanding the situation enables correcting it. In the case of Benjy, in Faulkner’s *The Sound and the Fury*, the reader may attempt to figure out what would lead this character to misconception, so one is likely to seek clues, from the same or other narrators (Hogan 153–154).

The unreliability of the child narration in these novels is approached from the perspective of the “mind style,” a term coined by Roger Fowler as a reference to “any distinctive linguistic presentation of an individual self” (Fowler 76). This broad definition of the mind style may analyze a character’s mental life, topics on which a character reflects may display preoccupations, prejudices, perspectives, and values within a character’s worldview. Fowler’s notion has been taken on by several scholars (e.g. Halliday and Matthiessen; Booth; Fludernik, *An Introduction*). Moreover, Elena Semino reviews the contributions made on the field and this notion pointing out the importance of mind style as it captures the minds of fictional characters, thus being central to the understanding of how novels work. This is further seen in her comments on the child narrator’s approach toward figurative language (see Semino). This paper will use the tools proposed by Geoffrey Leech and Mick Short, who consider mind style as “a realization of a narrative point of view” (Leech and Short 152), and analyze styles that they qualify as “unmarked” compared to examples of “unusual” mind styles



(e.g. Benjy). They consider that “mind style” can be observed through language construction of lexis and grammar, and they elaborate the “style markers” as salient features which are particular features of style in a specific text. Their analysis is based on identifying and analyzing the lexical and the grammatical categories, figures of speech, as well as context and cohesion (73–83).

## **Stylistic markers in *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time***

### **Underlexicalization and overlexicalization**

The lexis of the child narrator exhibits a combination of underlexicalization, typically when describing emotions, and overlexicalization when using scientific terminology. There are several cases highlighting Christopher’s vocabulary restrictions. The reader is given indications that strengthen the impression that his choice of lexis is abundant in technical or scientific vocabulary. Nevertheless, his lack of experience and social difficulties affect and diminish his social and emotional lexis. For example, in a particular situation, Christopher is unable to even denote the meaning and value of the word “quid”: “And he said, ‘About 30 quid.’ [...] And I said, ‘Is that pounds?’ [...] And he said, ‘Christ alive.’” (Haddon 70) His underlexicalization in expressing emotions is illustrated further on through his vocabulary describing his feelings after his mother’s death. He mentions facts about her actions, the way she consumed food when ill, his father’s words, her messages of love, the card he had sent her and how much she had liked it. The underlexicalization does not overtly tell anything about Christopher’s feelings and deems him unaware of the situation. Yet, it shows a lot about his emotional state and makes the reader feel that he/she knows more than the character. This is one of the typical features of unreliability.

Christopher describes his mother’s medical situation through overlexicalization using terms such as “aneurysm” and “embolism” followed by explanations and implications referring to her death. His usage of concrete words like “molecules” transmitting impersonality and detachment, instead of using emotional terms, expresses his desire to have her around him everlastingly: “But Mother was cremated. This means that she was put into a coffin and burned and ground up and turned into ash and smoke ... I think that there are molecules of Mother up there, or in clouds over Africa or the Antarctic.” (Haddon 16)

### **Coordination versus subordination**

Christopher is prone to declarative sentences or statements, and his syntax is usually simple: “‘The dog was dead.’ [...] ‘The dog was called Wellington.’ [...] ‘Wellington was a poodle.’” (Haddon 2). His phrases are usually coordinated, sometimes as run-on sentences, and typically put together through the conjunction “and.” The frequent use of “and” reminds the reader of spoken language and of child-like speech or narrators with such a mind. They are quite often found in initial positions in the sentence:

What do you want to do today? you say, I want to do painting with Mrs. Peters, but you don't say, I want to have my lunch and I want to go to the toilet and I want to go home after school and I want to play with Toby and I want to have my supper and I want to play on my computer and I want to go to bed. And I said a white lie because I knew that Father didn't want me to be a detective. (22)

The coordinated structures imply a linear progression of the character's experience, transmitted directly and objectively to the reader. However, the last sentence is not a parallel description of the routine experience of the character. On the contrary, it shows an abrupt change of behavior caused by the utterance of a lie upsetting the narrator, his emotions stirring beneath the smooth syntactic surface. There are cases when Christopher uses subordinate structures, such as when recollecting Terry's offenses: “I would only ever get a job collecting supermarket trollies or cleaning out donkey shit at an animal sanctuary and they didn't let spazzers drive rockets that cost billions of pounds.” (12). The accumulated nesting of clauses matches with the desire to surround the verbal abuse that bursts out at the end with the derogatory “spazzers” contrasted with “drive rockets.”

### **Figurative language and autism**

The relation between the language of autism and figurative language is an essential aspect of the novel already elaborated on by Semino. She discusses the child narrator's attitude towards metaphors stating:

Haddon brilliantly exploits both the folk psychological notion that autistic people have problems with metaphor, and a folk linguistic view of metaphor as a salient and creative use of language which involves stating something that

is obviously untrue. As a consequence, he succeeds in making Christopher's problems believable without attempting to achieve accuracy in medical terms, or complete consistency in terms of the linguistic characteristics of the narrative. (Semino, "Mind" 288)

Autistic language is characterized by concrete lexis and difficulties in grasping abstract concepts, as well as the tendency of taking metaphoric language literally (Chew 133). This is illustrated through Christopher's personality and the way he expresses his dislike for metaphors and inclination towards similes. This occurs because similes enable him to create a picture in his head, a type of resemblance or comparison: "And a simile is not a lie, unless it is a bad simile." (Haddon 9) Christopher uses similes several times in the text by comparing and relating them to science:

And when I am in a new place, because I see everything, it is like when a computer is doing too many things at the same time and the central processor unit is blocked up and there isn't any space left to think about other things. [...] And sometimes when I am in a new place and there are lots of people there it is like a computer crashing and I have to close my eyes and put my hands over my ears and groan, which is like pressing CTRL + ALT + DEL and shutting down programs and turning the computer off and rebooting so that I can remember what I am doing and where I am meant to be going. (65)

Christopher is more apt in understanding technology than in comprehending the mind and emotions of human beings and this is portrayed in his linguistic choices. Therefore, he uses his knowledge of the former to make sense of the latter. The conceptual metaphor example of the brain as a computer describes the limitations of the child narrator who expresses his feelings by closing his eyes, putting his hands over his ears, and groaning. This way, he achieves a different effect of transmitting his powerful cognitive computer-like habits. Using mechanical terms and imagery seems pertinent to his mind style and the depiction of an individual belonging to the autistic-spectrum disorder. His machinery related metaphors highlight the rationale and consistency of the sentimental and emotional aspects.

Similar to Christopher, this paper can refer to Bromden, the protagonist in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), who can be considered an example of a representative character of an individual's difficulties in interacting with society. Elena Semino and Kate Swindlehurst analyze conceptual metaphors and mind style in this novel by building their theory on the cognitive approach of metaphors.

They suggest that the systematic use of a particular metaphor(s) reflects an idiosyncratic cognitive habit, a personal way of making sense of and talking about the world: in other words, a particular mind style (Semino and Swindlehurst 147). Their analysis of Bromden's linguistic aspect shows that his mind style consists of a limited number of conventional metaphors which have been extended and serve as the foundation of his conceptual system. They assert that:

This explains the imbalance in Bromden's linguistic and mental abilities: due to his background knowledge, he is overlexicalized in the semantic area of machinery, but he is relatively underlexicalized when it comes to the inner workings of people and, to some extent, society. He, therefore, draws on one area to make up for some of his limitations in the other. (151)

Considering the above, similarities can be drawn between these characters as they both have imbalances in their particular linguistic and mental abilities. They use technical vocabulary to make up for their limitations in communication and social interaction.

Christopher's effort to decipher the "real" meaning of words shows naivety, honesty, and a search for truth, as when elaborating on his name and its religious meaning. He considers metaphors as lies since they reflect unreal things: "I laughed my socks off. [...] He was the apple of her eye. [...] They had a skeleton in the cupboard. [...] We had a real pig of a day. [...] The dog was stone dead." (Haddon 8) Further on, he comments on the relation between fiction and truth, expressing his dislike for proper novels and viewing them as lies that cause him to feel scared. Therefore, "this is why everything I have written here is true" (10). His statement about the trueness of his novel compared to the lies of "proper novels," becomes a playful self-reflection on literary narration, arousing thought-provoking interpretations about fictional impersonality and objectivity in fiction. The role of the reader is essential in understanding the narrator and empathizing with a character with whom it would be difficult to relate had the novel been narrated from another perspective. His actions might seem odd when seen externally, but seeing events through his own eyes enables the reader to comprehend and justify his actions. The reader fills in the gaps by manifesting the things read, imagining how the character feels, and visualizing even how he/she looks like.

### **Cohesion, coherence, and visual elements**

The definition of coherence and cohesion is discussed by various scholars. Some describe cohesion as a semantic concept claiming that it refers to relations of meaning that exist within the text, and that define it as text (Halliday and Hasan 4). Others argue that a text is coherent if it makes sense, has unity, and is, therefore, well-formed (Wales 67). The cohesion and coherence of the novel are achieved through a combination of textual elements, visual data, photographs, different tables and charts, typography elements, and illustrations as some of the non-textual foregrounded elements in the novel; together, they offer a clearer understanding of Christopher's mind style. The novel's title is inspired by Conan Doyle's short story "Silver Blaze" featuring Sherlock Holmes. The text is presented coherently from the novel's beginning, when the dog's death is revealed, and his killer is unknown. Lack of formal coherence in the text becomes a feature of the mind style of the child narrator. This is seen in Christopher's inability of distinguishing relevant and irrelevant information providing unnecessary facts to the police:

The policeman squatted down beside me and said, "Would you like to tell me what's going on here, young man?"  
 I sat up and said, "The dog is dead."  
 "I'd got that far," he said.  
 I said, "I think someone killed the dog."  
 "How old are you?" he asked.  
 I replied, "I am 15 years and 3 months and 2 days." (Haddon 4)

Christopher's own perspective of coherence is referred to as a "desire for order" provoking stimulating interpretations about rationality. The novel offers several examples of anaphoric and cataphoric references referring to other words and ideas in the text. The references to the pictures are done through demonstratives "this, these, it, other" creating cohesion through visual means. For instance, Christopher explains the organization of the chapters in prime numbers, referring to the picture with: "[T]his is how you work out what prime numbers are." (6) Furthermore, he uses drawings to make his point, as in chapter 53, where he describes the picture in his get-well card to his mom: "It looked like *this*." (13) The visual elements point out the already discussed issue of the relation between language, truth, and reality, similar to his attitude towards figurative language. Christopher begins to write after getting advice from his teacher Siobhan to include descriptions so

that people can relate to their own experiences. He suggests taking and adding pictures in the book, but his teacher thinks otherwise: “But she said the idea of a book was to describe things using words so that people could read them and make a picture in their own head.” (30) This is a constant reference to the connection between the visual and the verbal aspects in Christopher’s worldview. Accordingly, the detailed linguistic description, which is supposed to give the impression of problematic expression of meaning, in fact, manages to produce compelling images:

Furthest away in the sky were lots of little white clouds which looked like fish scales or sand dunes which had a very regular pattern. Then next furthest away and to the west were some big clouds which were colored slightly orange because it was nearly evening and the sun was going down. Then closest to the ground was a huge cloud which was colored gray because it was a rain cloud. (31)

Another visual trait of the text is the typography and its variations. The reader can notice the differences in symbols and fonts such as capital letters, italics, and bold letters; highlighting and foregrounding the effect that certain words or events have upon the character. The visual foregrounding takes further on the reflection about the relation between language and reality by focusing on the graphological potential for meaning.

### **Stylistic markers in *Chronicle in Stone***

There are two parallel narrating perspectives in this novel: the child narrator and the chronicler of the city. Only the first one is the object of study in this paper.

#### **Lexis**

The child narration displays an intense sensitivity of the boy towards language. The child narrator thinks and creates new different meanings for the words he already knows whilst expressing his fear of the power of words: “Fjalët kishin një energji të caktuar, në gjendjen e tyre të ngrirë. Tani, kur ato filluan të shkrijnë, të zbërthehen, po lëshonin një energji të tmerrshme. Kisha frikë nga zbërthimi i tyre.”<sup>1</sup> (Kadare,

---

<sup>1</sup> “Words had a certain force in their normal state. But now, as they began to shear and crack up, they acquired amazing energy. I was afraid they would explode.” (Kadare, *Chronicle* 45)

*Kronikë* 120) The child tries to relate the words and their referents, such as the Fools' Alley where you could do anything you wanted ("Sokaku i të Marrëve që ishte, na e lejonte këtë," 76)<sup>2</sup> or Bridge of Clashes where the boy and his friend expect to see a fight but are left disappointed. Another example of the reflection about words and meanings is the word "Kiameti" which repeatedly occurs in the text. The child narrator wonders whether its repetition affects the end of the world: "Kiameti,—tha kako Pinoja, me siguri për të njëqindtën here."<sup>3</sup> (123) The effect of this mind style is sometimes provoking and is seen when the narrator ponders about sight and questions the possibility of seeing via other senses:

Tani, përsëri po vrisja mendjen të kuptoja se si ndodhte që njeriu të shikonte vetëm me sy dhe nuk shikonte edhe me gishta, me faqe ose me ndonje pjesë tjetër të trupit. ... Si ndodhte që bota futej në sy? ... Më mundonte sidomos shpjegimi i verbërisë, prej së cilës trembesha shumë. Kjo frikë vinte, ndoshta, ngaqë pjesa më e madhe e mallkimeve që dëgjoja drejtoheshin gjithmonë kundër syve. (52)

I started wondering again why people see with their eyes and not with their fingers, cheeks or some other part of the body. ... How does the world manage to get in through an eye? ... I was obsessed by the mystery of blindness, which I feared more than anything else. This fear may have come from the fact that most of the curses I used to hear had to do with eyes. (23)

Instances like this reflect the child's inclination towards literal meanings. His fascination with words is also related to his obsession with reading. Belonging to a society that talks about witches, ghosts, spells, and legends, he gets overly attached to Shakespeare's *Macbeth* and is struck by the words "ghost," "magician," "murderer" and the like.

### **Coordination versus subordination**

The syntactic pattern preference is mainly on coordinated structures, albeit there are several occasions when the boy uses subordination. Short sentences are also used, although with fewer cases including complex and compound sentences. Another similar feature of both mind styles is the usage of multiple run-on sentences without interrupting the trail of thought and narration:

<sup>2</sup> "But Fools' Alley, crazy as it was, allowed us to do that." (34)

<sup>3</sup> "The end of the world, said kako Pino, for at least the hundredth time." (55)

Vështroja pamjen e ndryshuar brenda natës dhe mendoja se si lumi e urrente urën, udha automobilistike urrente me siguri, lumin, përrenjtë urrenin muret, era urrente malin, që i priste furinë dhe të gjitha këto bashkë urrenin qytetin, i cili shtrihej i lagur, gri dhe mospërfilles, midis këtij pezmi shkatërrimtar. (Kadare, *Kronikë* 45)

I looked out at the countryside, transformed during the night, and thought that if the river hated the bridge, the road surely felt the same hatred for the river, and the torrents for the embankments and the wind for the mountain that checked its fury. And they all must have loathed the wet, grey city that looked down with contempt on this destructive hatred. (Kadare, *Chronicle* 19)

The coordinated structures reproduce the character's experience of perception, including personification. Even when subordination is used, the reproduction of the argumentation process of the child in explaining different situations is complemented with the coordinate conjunction. The tendency towards coordination displays a childlike mind style and reflects the syntactic preferences of mostly child narrators. This is supported by Leech and Short who in their study of Faulkner's narrator Benjy state that "the childlike Benjy shows a tendency common in the writing of young children to string sequences of paratactic and coordinated main clauses together" (Leech and Short 165).

### **The literal interpretation of figurative language**

The sensitivity of the child narrator gets more intense when figurative language is used. His understanding of the meaning of the curses becomes very graphic. Such an example is: "Të dalshin sytë."<sup>4</sup> (Kadare, *Kronikë* 54) He remembers this as he sees Maksut on the street, whose eyes look a bit out of the sockets; he imagines the eyes popping out and himself stepping on them, bursting them open. The boy interprets figurative language literally, so all the metaphors he has heard become part of an appalling sight of imagination. His world gets crowded with all kinds of weird images of people with wandering pumpkin or severed heads, freezing blood like ice, forked tongue and the alike: "Dikush përpiqej të hante dikë jo me anë të dhëmbëve, por me anë të syve; ... Bota po shkërmoqej përpara syve të mi."<sup>5</sup> (121)

---

<sup>4</sup> "May your eyes burst from their sockets." (Kadare, *Chronicle* 24)

<sup>5</sup> "Someone was trying to devour someone else not with his teeth but with his eyes; ... The world was falling apart before my very eyes." (54)



The grotesque draws from the Albanian folklore, such as proverbial sayings and curses, which reminds of Bakhtin's view about the folkloric basis of grotesque images in Rabelais' novel. The grotesque produces a doublevoicedness, or in Bakhtin's terms, it reminds us of the "already bespoken quality"—the "ogovorennost" as the world is described through someone else's words. The authorial stance and politics of the time are found behind the figurative features of the child narrator's mind style. Although the boys' conversation is naive and concerns postcards swap, the situation echoes the political reality of the time:

Na Francën dhe Kanadanë dhe më jep Luksemburgun.

Jo more! E dashke Luksemburgun!

[...]

Ne kishim një orë që po grindeshim dhe po bënim tregti me pulla poste mu në mes të rrugës. Ishim në zënkë e sipër, kur kaloi Javeri dhe na tha më të qeshur: E, po bëni rindarjen e botës? (47)

"OK, you can have France and Canada, but give me Luxembourg."

"You're kidding! You really want Luxembourg?"

[...]

We had been haggling for an hour, sitting in the middle of the street trading stamps. We were still arguing when Javer came by. He said, "Still carving up the world, I see." (21)

Another example suggesting the authorial stance is the narrator's reproduction of an overheard talk about the world becoming a slaughterhouse. He compares this to animals' butchering: "Bota do të mbytet në gjak ... E nga do të dalë gjaku?—i thashë unë.—Fushat dhe malet nuk kanë gjak."<sup>6</sup> (125) Likewise, in Haddon's child narrator, metaphors often become the starting point of reflection about the potential of language in reference to reality.

### **Personification and animism**

Animism and personification are quite present in the boy's narration in the novel. This feature of the novel has been commented on by John Updike in his review "Chronicles and Processions," where he states that "the egocentric and metaphorical point of view of the child contributes to the creation of constant poetry" (Updike 31). For instance,

<sup>6</sup> "The world will drown in blood ... Where will all the blood come from? I asked. Fields and mountains don't have blood." (56)

there are several cases when the boy refers to the city as a living being, as a character in the novel. The city is described as rough, cold and ancient: “Ky ishte një qytet i çuditshëm, që dukej sikur kishte dalë në luginë papritur një natë dimri si një qenie parahistorike dhe, duke u kacavjerrë me mundime të mëdha, i ishte qepur faqes së malit.”<sup>7</sup> (Kadare, *Kronikë* 37) He further explains that the city’s coldness and crudity had caused trouble to the people living under its shell: “përderisa ky ishte një qytet prej guri dhe çdo prekje e tij ishte e ashpër dhe e ftohtë.”<sup>8</sup> (38)

The novel’s first chapter begins with the boy’s description of the rain and the raindrops falling. He attributes them human qualities and describes the end of their lives as they get stuck on the depths of the house’s cistern: “Kështu merrte fund jeta e lirë dhe gazmore e pikave të shiut.”<sup>9</sup> (39) Similarly, the boy treats the cistern as a human being as well. Due to the heavy rains, the cistern has been overfilled with water and the neighbors help the family avoid any flood in the house. The boy expresses his love for the cistern and the pleasant conversations they shared. Moreover, he is concerned with the feelings of the rooms in his house when due to the bomb attacks the whole city is forced to find shelter in their basements. The same happens when the boy’s house is used to shelter up to ninety people. He expresses his sadness of the abandonment of the main room: “Unë ia qaja hallin dhomës së madhe, që dridhej e trandej e tëra, atje lart, e vetme fare.”<sup>10</sup> (138) Besides the poetic effect, the narrator’s mind style features ironically express the situation of the war, such as the sheltering from the bomb attacks described from the perspective of filling up a room and making it more social. Besides, these characteristics show the boy’s defense mechanism of escaping the sad reality of the time by talking to inanimate objects.

### Grotesque and magic

Peter Childs and Roger Fowler define the grotesque as an exaggerated and distorted way of representation exploiting similarities between people and animals or things, and *vice versa*, which is often regarded

<sup>7</sup> “It was a strange city, and seemed to have been cast up in the valley one winter’s night like some prehistoric creature that was now clawing its way up the mountain-side.” (Kadare, *Chronicle* 16)

<sup>8</sup> “That was only natural, for it was a stone city and its touch was rough and cold.” (16)

<sup>9</sup> “Here ended the raindrops’ life of joy and freedom.” (17)

<sup>10</sup> “I felt bad for the main room all alone up there, for I knew it was trembling, shaking all over.” (62)

in opposition to realism (Childs and Fowler 101). The writer Arshi Pipa discusses the role of the grotesque in his foreword to the English translation of the novel. He relates it to Shklovski's technique of defamiliarization that brings a sense of unfamiliarity and strangeness to already known or common things (see Kadare, *Chronicle* 25). In his discussion about the grotesque use of the fantastic in Rabelais' novel, Bakhtin points out how the bizarre is "brought down to earth and made more material" (Bakhtin 173), comparably, the grotesque tone in Kadare's narration highlights the ideological context of the Albanian actuality. When the child's unreliable narration employs the grotesque, it demonstrates the reality with an overemphasized clarity through the power of exaggeration.

Sexuality and the grotesque in the novel are interrelated because all the distortions and absurdities express a sort of revulsion for the political and social situation in Albania. The child hears many conversations which fascinate him, although he is unable to understand the real meanings behind them. For instance, a rainbow appears linking the brothel with Aunt Xhemo's house remarking Nazo's impotence, noticed by his bride's reaction: "Sytë me bisht të nuses së Nazos ishin të përqendruar."<sup>11</sup> (Kadare, *Kronikë* 201) This is preceded by stories of Buqe Hasani courting the soldiers or Çeço Kaili's daughter who has grown a beard and is forbidden to go outside: "Vajzës së Çeço Kailit i ka dalë mjekër. Mjekër e zezë, na, si e burrave."<sup>12</sup> (43) The case of Argjir Argjiri is more complicated as he is perceived to be "half-woman and half-man" allowing him access to every house in the city. His decision to claim his manhood and get married costs him his life. The terrible condition of the city is mirrored in the characters' conversations who compare it to Sodom and Gomorrah, standing as metaphors of vice and homosexuality. The most compelling gaps in a literary work are internal to the text itself because they are part of the experience of the implied reader provoking interpretative reflection; hence, affecting one's accurate construct of the story, as well as one's emotional response. Such moments of reflective consideration often bear on the thematic concerns of a literary work, thus the ethical implications of the work for one's daily life or its political implications for one's social relations (Hogan 59).

Another grotesque character is Llukan the Jailbird, who spends his life in and out of prison. People see him leaving prison and ask him to

<sup>11</sup> "She narrowed her almond-shaped eyes." (Kadare, *Chronicle* 135)

<sup>12</sup> "She grew a beard. A black beard, really, just like a man's." (18)

leave the blanket there, since he will be back soon enough, something he considers as proof of manhood: “Epo, burgu për burrat është.”<sup>13</sup> (Kadare, *Kronikë* 55) Other grotesque events become ironic comments about the political reality, such as Sheik Ibrahim, who, sensing the arrival of the partisans, tries to pull his own eyes out with a nail. People attempt to stop him while he keeps shouting that blindness is better than witnessing communism: “Nuk dua të shoh komunizmin.”<sup>14</sup> (289) This sharp allusion to Albanian reality is exceptionally daring for the period of the novel’s publication. The power of the reader’s knowledge is shown here as one’s interpretations are derived not only from the text alone, but also from the awareness of the world outside the text. Let us conclude the examples with the bizarre realization of the child, who, after putting on the glasses to correct his sight, decides to see the world blurry rather than real:

Unë, gjithashtu, kisha vënë në sy disa herë një nga ato qelqet e mallkuara ... Për habinë time, pashë se bota përnjëherësh u trondit. ... Dukej sikur një dorë e padukshme e kishte fshirë botën sikur të ishte një pasqyrë që kishte zënë mjegull dhe ajo po shfaqej tani përpara meje e re, e qartë. Megjithatë bota nuk më pëlqeu kështu. Isha mësuar ta shihja gjithmonë prapa një hukatjeje avulli, ku përvijimet e saj bashkoheshin dhe ndaheshin lirshëm pa çarë kryet fort për rregullat e përcaktimet e kufijve. (51)

I too had put one of those accursed lenses to my eye more than once ... I was astonished. Suddenly the world around me fell into place ... It was amazing, as if an invisible hand had wiped clean a misted window that had covered the world, revealing it as something new and bright. Despite that, I didn’t like it. I was used to looking at the world through a cloud of haze, so that the edges of things ran together and separated freely, not according to any fixed rules. (23–24)

Equivalently with the reflections of Haddon’s narrator, the relation between objectivity and truth is evoked, associating it with the process of narrating and reading in fiction.

### Second-person narration

According to Fludernik, one of the major handicaps to an adequate treatment of second-person narrative has been the lack of an unequivocal definition of what exactly is a second-person text (Fludernik,

<sup>13</sup> “Prisons are made for men.” (Kadare, *Chronicle* 24)

<sup>14</sup> “Better no eyes at all than to see communism.” (129)

“Introduction: Second-Person” 284). She points out the difficulty of distinguishing between “real” second-person texts and other fiction using the second-person pronoun in interesting and potentially significant ways; Kadare’s *Chronicle in Stone*, falls in the second category, accommodating the child narration in cases when it is opened to a variety of “you’s.” On the occasions within the story when the child narrator experiences and interior monologue, the second person pronoun is “ideologically significant [...] to the protagonist’s search for his own identity and orientation” (305). The search for identity and truth becomes an invitation for the reader to explore his/her own understanding of the text opening up multiple interpretations: “Ishte me të vërtetë një qytet shumë befasues. Ti mund të ecje rrugës dhe, po të doje mund të zgjatje pak krahun e ta vije kësulën tënde mbi majën e një minarete ... Ishte e vështirë të ishe fëmijë në këtë qytet.” (Kadare, *Kronikë* 38); “Të shikosh. Sa gjë e pashpjegueshme!” (52); “Por pastaj, befas, na erdhi një guxim i marrë, ashtu sic ndodh nganjëherë në ëndërr, kur gjendesh i vetëm e pa njeri në udhën e shkretë, gjysmë të errët, dhe zemra fillon të të rrahë nga frika.” (77); “Ju dilnit papritur nga asfalti dhe pastaj fundoseshit prapë në thellësi të tij.”<sup>15</sup> (327)

## Conclusion

Both novels employ first-person child narration forcing the reader to rely only on the narrator’s account of the events, thus producing the effect of unreliable narration, considering children’s innocence and naivety. Different scholars support the idea of unreliability caused by this type of narration and state the role of the reader in interpreting and filling the necessary gaps left. While discussing the effects of unreliability on the reader, Fludernik points out the contrast between the unreliable narrator and the reader, who “arrives at an understanding of the situation by hint of reading between the lines” (Fludernik, *An Introduction* 27). Given that first-person narration indicates subjectivity, it is usually seen as unreliable, and it is left to the reader to fill the created vacuum.

<sup>15</sup> “Yes, a very strange city indeed. In some places you could walk down the street, stretch out your arm, and hang your hat on a minaret ... No, it was not easy to be a child in that city.” (Kadare, *Chronicle* 16); “Sight. What an inexplicable thing!” (22); “But then suddenly great courage came upon us, as sometimes happens in a dream when you find yourself alone in some dark, deserted street, and your heart pounds in fright.” (34); “You emerge from the asphalt all of a sudden and then sink back down straight away.” (148)

The style markers' analysis of the child narrators' style in the novels has revealed the foregrounded linguistic features, hinting the reader to read and understand beyond the limited child perspective. There are many similarities and fewer differences in the mind styles of both narrators. At the level of lexis, Christopher's vocabulary moves from underlexicalization to overlexicalization, depending on whether it refers to emotional states or scientific topics. Meanwhile, the Albanian boy's lexis is illustrated through his inclination and obsession with words. The formally impersonal style of self-expression becomes a powerful trigger for the reader to break through the feelings of the child narrator. Both child narrators share their sensitivity for language, and they are obsessed with words and their relation to meaning.

At the syntactic level, there is a similar tendency of both narrators towards coordination, displaying a childlike mind style. They are equally fond of literature: Christopher's inclination leans towards Sherlock Holmes' adventures and the unnamed Albanian narrator is captivated by *Macbeth's* witchcraft and crime aspect. Their comparable insight into language may be interpreted differently. In the case of Kadare's child narrator, the peculiar reflection about language and the abundant presence of personification and animism is perceived as poetic quality. Whilst, similar features in the mind style of Haddon's child narrator may be observed as portrayals of autism. The child narrators understand metaphoric language literally. While Christopher brings in many visual elements to clarify his narration, Kadare's narrator argues for the advantage of the blurred and indefinite vision. Their childlike statements arouse thought-provoking ideas about the relation between fiction, language, and reality.

The results of this paper do not aim to isolate the particular features of child narration as predictable features of narration, as in Sternberg's words "there are no package deals in narration" (Sternberg 256). The Proteus principle speaks for "the advantages of isolating inherent and relational features of narration instead of classifying narrators in toto, and of viewing each (actual or possible) narrator as a variable, ad hoc rather than as a mutually implicative and hence predictable complex of features" (279). In line with this principle, the unreliable child narration in the two novels ranges between varied moral and stylistic decisions. These two novels, which originate from different linguistic and historical backgrounds, resort to unreliability to challenge the literary and cultural conventions of their time. By using the child narrator in the *Chronicle*, Kadare managed to stay away from the role of the preaching narrator and let the readers do the work of

interpretation themselves. He was able to empower the reader during the period of the extreme totalitarian regime when language was saturated with communist manipulative rhetoric, whereas in his novels, the characters were free to think. On the other hand, through *The Curious Incident*, Haddon encourages the reader to challenge the traditional view of disability and normality reinforced by popular culture. His unreliable child narrator is not simply a literary device mirroring a human condition: the child's relationship with his language becomes a dialogue about the detachment between language and reality that everyone faces, as eventually, none of us have full access to the truth. And as Kadare's child narrator claims, the truth is blurry and imperfect.

#### WORKS CITED

- Andrade, Chittaranjan. "The Curious Incident of the Dog in the Night-Time." *Primary Care Companion to The Journal of Clinical Psychiatry* 9.6 (2007): 474.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holoquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holoquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981.
- Bellos, David. "Introduction." *Chronicle in Stone*. Author Ismail Kadare. Melbourne: Text Publishing Company, 2008. 10–13.
- Booth, C. Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1983.
- Chew, Kristina. "Fractionated Idiom Metonymy and the Language of Autism." *Autism and Representation*. Ed. Mark Osteen. New York, NY: Routledge, 2008. 133–144.
- Childs, Peter, and Roger Fowler. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York, NY: Routledge, 2006.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1999.
- Elsie, Robert. "Subtle Dissent of a Balkan Bard, the Life and Works of Ismail Kadare." *The Times Literary Supplement*, 24 June 2005. 14–15.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London; New York, NY: Routledge, 2009.
- Fludernik, Monika. "Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues." *Style* 28.3 (1994): 281–311.
- Fowler, Roger. *Linguistic & The Novel*. London; New York, NY: Routledge, 1977.
- Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: an essay in method*. Trans. Jane E. Lewin. New York, NY: Cornell University Press, 1980.
- Haddon, Mark. *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. London: Jonathan Cape, 2003.
- Halliday, Michael, and Ruqaiya Hasan. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.
- Halliday, Michael, and Christian M. I. M. Matthiessen. *Halliday's Introduction to Functional Grammar*. Rev. ed. New York, NY: Routledge, 1985.
- Hogan, Patrick C. *Narrative Discourse: authors and narrators in literature, film, and art*. Columbus: Thomson-Shore, Inc. 2013.

- Holcombe, Garan. "The Curious Incident of the Dog in the Night-Time." The Literary Encyclopedia, 15 September 2006. Web. <<https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16877>>.
- Kadare, Ismail. *Kronikë në gur*. 1971. Tiranë: Onufri, 2015.
- Kadare, Ismail. *Chronicle in Stone*. Transl. by Arshi Pipa. 1987. Melbourne: Text Publishing Company, 2008.
- Leech, Geoffrey, and Mick Short. *Style in Fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. 2nd ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.
- Matz, Jesse. *The Modern Novel: a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Morgan, Peter. "Ismail Kadare: Writing Under Dictatorship." *Arts: The Proceedings of the Sydney University Arts Association* 32 (2010): 69–88.
- Nünning, Ansgar. "But Why Will You Say That I Am Mad?: on the theory, history, and signals of unreliable narration in British fiction." *AAA Arbeiten Aus Anglistik and Amerikanistik* 22.1 (1997): 83–105.
- Pipa, Arshi. "Subversion vs. Conformism: the Kadare phenomenon." *Telos* 73 (1987): 47–77.
- Ray, Sarah Jaquette. "Normalcy, Knowledge, and Nature in Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*." *Disability Studies Quarterly* 33.3 (2013). Web.
- Semino, Elena. "Mind Style 25 Years On." *Style* 41 (2007): 153–203.
- Semino, Elena. "Language, Mind and Autism in Mark Haddon's *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*." *Linguistics and Literary Studies*. Ed. Monika Fludernik and Daniel Jacob. Berlin; Boston, MA: de Gruyter. 2014. 279–303.
- Semino, Elena, and Kate Swindlehurst. "Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Style* 30 (1996): 143–166.
- Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Updike, John. "Chronicles and Processions." *The New Yorker*, 14 March 1988. 111–116.
- Yacobi, Tamar. "Package Deals in Fictional Narrative: the case of the narrator's (un)reliability." *Contemporary Narratology* 9.2 (2001): 223–229.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. 3rd ed. New York, NY: Routledge, 2011.
- Zerweck, Bruno. "Historicizing Unreliable Narration: unreliability and cultural discourse in narrative fiction." *Style* 35 (2001): 151–178.



## Primerjalna analiza miselnih slogov: otroška pripovedovalca v *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* Marka Haddona in v *Chronicle in Stone* Ismaila Kadareja

Ključne besede: naratologija / angleška književnost / albanska književnost / Haddon, Mark / Kadare, Ismail / pripovedna strategija / otroški pripovedovalec / jezikovni vzorci

Razprava primerja stilistične označevalce miselnega sloga otroških pripovedovalcev v romanih *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) britanskega pisatelja Marka Haddona ter *Chronicle in Stone* (1971) albanskega pisatelja Ismaila Kadareja. V prispevku analiziramo jezik pripovedovalcev, da bi identificirali izpostavljene jezikovne prvine pripovedi, s tem pa tudi raven njihove zanesljivosti in vpliv na bralca. Jezikovne značilnosti otroških pripovedovalcev v navedenih romanih so obravnavane kot značilnosti njenega načina razmišljanja, ki kažejo na določene omejitve zaradi starosti in ustvarjajo učinek nezanesljivosti. Analiza slogovnih značilnosti pokaže, da se izpostavljeni jezikovni vzorci pri pripovedovalcih razlikujejo, tako na ravni leksikalnih izbir kot usklajenosti skladenjskih vzorcev, sopostavitve dobesednih in figurativnih pomenov ter z vključevanjem drugih prvin, ki razkrivajo njune posebnosti in družbeno ozadje, na podlagi katerih se razlikujeta. S tem ko pripovedna strategija nezanesljivosti odraža pristno otroško naivnost, zbuja empatijo in krepi bralčevo interpretativno moč.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091-3

821.111.09Haddon M.

821.18.09Kadare I.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.09>



# The Rhetoric of Imagism in the Cinepoetry of Jean Cocteau and Abbās Kīyārustamī: A Comparative Study

Mohamad Mosavat, Faezeh Mohajeri

Allameh Tabataba'i University, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Corner of West Haqtalab St., South Allameh St., Pol-e Modiriyat, Tehran, 19979-67556 Iran  
<https://orcid.org/0000-0003-3012-7056>, <https://orcid.org/0000-0002-1835-6780>  
sm\_mosavat@atu.ac.ir, faezeh\_mohajeri@atu.ac.ir

*This article examines the shared Imagistic principles of two poet-filmmakers in the experimental genre of cinepoetry. On the one hand, Jean Cocteau, the French poet-turned-filmmaker, epitomizes the Imagistic experimentations of a French filmmaker with the narrative framework of poetry to create a “page-based” movie. On the other hand, Abbās Kīyārustamī, the Iranian filmmaker-turned-poet, typifies the cinematic aesthetic of modern Persian poetry to offer visual images that rely entirely on the creative engagement of the reader. The rhetoric of Imagism, that short-lived modernist movement of the early twentieth century, is what these poet-filmmakers similarly employ in their cinepoetic study cases, namely *Tempest of Stars* (1997) by Cocteau and *A Wolf Lying in Wait* (2005) by Kīyārustamī. Following a comparative approach to their common Imagistic foundations such as economical wording and phrasing, cinematic adaptation of visual imagery, rigor and clarity of vision, the poetic prerogative of subject matter, the avoidance of vague and ambiguous descriptions, and the writerly approach to the rhetoric of the poem, this article proves that Cocteau and Kīyārustamī are respectively the epitomes of Imagistic cinepoetry in French and Persian literature.*

Keywords: literature and film / intermediality / French poetry / Persian poetry / Cocteau, Jean / Kīarostāmī, Abbās / cinepoetry / imagism

## Introduction

Comparative literature, whether cross-medial or inter-literary, relies on language to indicate the correlation between the similar techniques or resources of two works of art. The intermediary role of language lies in

developing a synthetic writing practice reflecting the correlation between two different signifying systems. One example of such writing practice is when the audiovisual techniques of cinema are employed in the narrative framework of poetry. The practitioners of this cross-medial language require a receptive reader who can grasp two means of communication, the interconnection of which results in presenting concrete and visual images of the objects taking metaphorical expression in the linguistic domain of poetry. The roots of this interconnection go back to the cinematic transformation of visual imagery in many pre-cinematographic works of art, from Virgil's *Aeneid* to Cubist paintings. As Christophe Wall-Romana explains, the inheritance of these works for the synthetic language of poetry and cinema is "an invaluable understanding of how audiovisual spaces organize experience into meaning" (Wall-Romana 8). What these audiovisual spaces present is the double nature of a writing practice depending on the visual ecology of poetry to create a page-based movie. Although such critics as Ying Kong believe this double nature devalues the privileged logos of poetry by adopting "cinematic techniques such as montage, flashbacks, fragments, juxtaposition, and snapshots to make poetry as both visual and audio arts," in the experimental genre of cinepoetry the thematic and technical presence of cinema give place to the figurative usage of the filmmaker's camera at the poem's service (Kong 29). In cinepoetry, "[t]he screen becomes the page, a close-up turns into a metaphor, or conversely, [and] the irregular spacing of words on the page is meant to evoke the movement of images on screen" (Wall-Romana 3). The cinepoet employs these experimental techniques by juxtaposing the poem's concrete images in series appealing to the reader's cinematic perception. As Kong argues, this perception stems from the cinematic techniques that, before cinepoets, such Imagists as e. e. cummings, Ezra Pound, W. C. Williams, and Wallace Stevens employed in their poems. Kong believes these poets have developed Imagistic verse "into a little movie, in its visual and audio form, to challenge the older mode of perception based on sound" (Kong 31); that is why their visual images can be read as multiple shots of a page-based movie. Beneath this cross-medial layer that, Kong argues, modernism's cinematic mode has added to Imagism's reception, one can, however, search for the rhetorical contribution of Imagism to the experimental genre of cinepoetry. This rhetorical contribution is the point of departure for this article to compare the shared Imagistic techniques of two famous poet-filmmakers, namely Jean Cocteau (1889–1963) and Abbās Kīyārustamī (1940–2016), whose Imagistic poems are respectively the epitome of

cinepoetry in their homelands. By screening the multiple shots of their page-based movies, this comparative article gives an Imagistic analysis of their selected cinepoems in the light of their relevant experiences on poetry and cinema.

### **Jean Cocteau: The French poet-turned-filmmaker**

It is argued that the origin of cinepoetry lies in both the cinematic techniques of Imagist poems and the poetic conventions of avant-garde movies, but Wall-Romana believes cinepoetry has transcended the thematic and technical interconnection of these poems and movies. He contends this transcendence is formed “on the common basis of a creative spectatorship taking the imaginary resonances of cinema as fodder for a new kind of writing” (Wall-Romana 4). One example of such creative spectatorship can be traced in the cinepoems of Jean Cocteau, the French poet and avant-garde filmmaker, in the early twentieth century. According to Neal Oxenhandler, the significance of Cocteau’s cinepoems lies in “narrow[ing] the gap between the profound intellectual concerns of literature and the filmy world of the screen” (Oxenhandler 19–20). In fact, Cocteau narrows this gap by creating his spectatorship based on his prior experiences with poetry and cinema. Some critics believe these experiences help him pursue a subversive approach to the privileged logos of poetry. Pei-lin Wu, for example, detecting the Surrealist technique of the automatic writing method in Cocteau’s movies, contends “[f]or Cocteau, the mouth should not produce words by way of the brain but directly through the hands” (Wu 200). This automatism Wu perceives in Cocteau’s cinematic productions, in Arthur Evans’s opinion, however, falls under Cocteau’s broader definition of poetry. Refuting the above-mentioned claim about Cocteau’s subversive approach to poetry, Evans asserts poetry for Cocteau “stands for an ‘artistic creation,’ regardless of genre or form” (Evans 163).

Similarly having accepted Cocteau’s broader definition of poetry, Oxenhandler states that Cocteau “insists in his poetry on purely verbal and syntactical manipulations” (Oxenhandler 14). According to Oxenhandler, Cocteau pursues these manipulations on the assumption of his poetic license as an avant-garde artist who “prides himself on his lack of allegiance or ‘engagement’ to any school, cause, or principle” (14–15). Nevertheless, Cocteau’s pride in the originality of his poems can be proved wrong in reference to his subsequent experiences with cinema. This biographical suggestion is helpful to not only construe the visual

images of Cocteau's cinepoetry but also trace its evolution in the light of his filmmaking experiences. For a poet like Cocteau who, according to Oxenhandler, "thinks in images more directly than in words," the experience of filmmaking offers "an ideal medium" to add a visual appeal to the narrative of poetry (15). This visual appeal is enhanced with the aid of the camera serving as a supplement to the cinepoet's eyes to snap the shots of his page-based movie. In Cocteau's cinepoetry, the camera's role is expanded to not only snap but also arrange and juxtapose the series of his shots in front of the moviegoer reader of his poem. Desmond Stewart in his analysis of Cocteau's *Léone* (1945) gives an interesting description of the way Cocteau juxtaposes his camera's shots.

According to Stewart, in Cocteau's cinepoetry "there is a connecting theme," a "dream" in Stewart's opinion, that displays Cocteau's juxtaposed shots like "a thin thread on which plump beads are strung" (qtd. in Neame 146). Alan Neame, in response to Stewart, argues what is more important than the connecting theme between Cocteau's images is the way Cocteau as an Imagist follows the thread to string them. According to Neame, it is "the actual choice of bead-images made by" Cocteau that indicates his directing role to weave the thread of his shots, serving each as an image apiece in his cinepoem (Neame 146). Neame further argues that the "indefinite length" of Cocteau's cinepoetry, unlike the short haiku-like poems of Imagists, is part of his "exercise in free association" (146). By free association, Neame confirms Wu's claim about Cocteau's automatic writing method, which is hypothesized based on Cocteau's restless poetic spirit. Although this restless poetic spirit makes it hard to prove Cocteau's association with any modes of poetic diction, the basic tenets of Imagism he shares in his cinepoems are the cornerstone of such studies as this article and that of Stewart to offer Imagistic reading of Cocteau's poems. In the continuation of Stewart's attempt to introduce Cocteau's *Léone* as an Imagistic piece, this article investigates the rhetoric of Imagism in another poetry book of Cocteau, *Tempest of Stars* (1997), to classify him as an Imagistic poet, yet in comparison with his Iranian counterpart, Abbās Kīyārustamī.

### **Abbās Kīyārustamī: The Iranian filmmaker-turned-poet**

Unlike Cocteau who started his career with poetry, Kīyārustamī entered the realm of art first as a painter and later on as a photographer and filmmaker. The prior experiences of Kīyārustamī, however, never distracted his artistic attention from the source of his cinematic

inspiration, that is, poetry. His interest in poetry, according to Godfrey Cheshire, goes back to his university years during the 1960s when “the Iranian version of modernist poetry reached a peak of iconoclasm and influence [...] among the young, educated, and cosmopolitan” (Cheshire 11). Influenced by the innovative approach of this iconoclasm, Kīyārustamī takes advantage of the flexible framework of the imported medium of cinema to promote his own stylistic innovation of Persian poetry. Concerning Kīyārustamī’s stylistic innovation, Ḥātereh Šeybānī refers to “his aesthetics of simplicity” that, she thinks, results from his “tendency to look at the world with his specific gaze” (Šeybānī 518). Indeed, Kīyārustamī, like all cinematographers, directs his specific gaze at the world with his camera’s help, but to show his simplistic aesthetics he needs to treat cinema as a text, thereby suggesting a poetic language for the medium of cinema to make its voice heard. According to Sārā Salḡūqī, since “the history of Iranian cinema is deeply implicated with literature and poetry,” Kīyārustamī’s intertextual approach to the poetic language of cinema can be innovative only if he “performs a *remediation* of the two media” of poetry and cinema (Salḡūqī 521). By remediation, Salḡūqī means how the medium of poetry functions within that of cinema, in which Kīyārustamī has been successful, from Šeybānī’s viewpoint, due to the expanded role of the camera in his poetic cinema.

According to Šeybānī, Kīyārustamī’s “camera functions as revealing fresh eyes clear and cleansed enough to grasp the reality that the audiences’ eyes failed to see before” (Šeybānī 512). Šeybānī’s comment on the novel approach of Kīyārustamī’s camera corresponds to Oxenhandler’s inference about the differing outlook of Cocteau’s camera. As Oxenhandler argues, Cocteau’s camera “finds the unexpected angle” and becomes “part of the intimate life of the actors” who “Cocteau encourages [...] to be the phantasms of the unconscious” (Oxenhandler 17). Indeed, the way Cocteau asks his actors to rely on their unconscious to play their parts is similar to Kīyārustamī’s method to impart his dialogues to his amateur actors. Kīyārustamī believes in “[o]n-the-spot creation of dialogue,” that is, to give the actors a few visual clues about the scene to help them improvise their dialogues (Kīyārustamī, “Taste”). The advantage of this method is engaging in a constructive dialogue with the actors, quite like the way in his cinepoems he asks his reader to juxtapose the shots of his page-based movie. The reader’s role in creating Kīyārustamī’s visual imagery is what Michael Beard, his translator, certifies when he claims Kīyārustamī’s cinepoems “invite” the reader “to distinguish between photography

and the images of poetry” (see Kīyārustamī, *A Wolf* 10). Beard’s deliberate choice of the verb “invite” signifies Kīyārustamī’s cyclical strategy to engage in dialogue with his reader in the meaning-making process of his poem’s visual imagery. Involving the reader’s memory to keep in mind the cut-off shots of his imagery, Kīyārustamī offers his reader a make-believe adventure to not only recall his visual images while reading but also organize them in the form of a well-plotted movie.

The expanded role of the reader is what Kīyārustamī perceives as the “untapped” potentials of Persian poetry, according to Aḥmad Karīmī-Ḥakkāk (Karīmī-Ḥakkāk 58). As a cinepoet, Kīyārustamī demonstrates the cinematic potentials of poetry by asking his moviegoer reader to grasp his final metaphor, which, as Karīmī-Ḥakkāk argues, implies “that of a poem as a single film frame and the book as a movie” (58). This metaphor indicates what Kīyārustamī employs while drafting his poems, that is, to treat each poem or image apiece as the single shot or the frame of his page-based movie. Although Karīmī-Ḥakkāk admits that Kīyārustamī “conceptualises poetry and film as ontologically one and the same,” he does not take pains to prove Kīyārustamī’s short poems as the epitome of Persian cinepoetry (58). Further, despite arguing about Kīyārustamī’s association with Imagism, Karīmī-Ḥakkāk does not elaborate on the applicable tenets of Imagism in Kīyārustamī’s poems. His inference about Kīyārustamī’s Imagistic and cinematic perspective is, however, the cornerstone of this article to analyze Kīyārustamī’s selected cinepoems in comparison to those of his French counterpart, Cocteau, investigating what they have in common in the experimental genre of cinepoetry.

### **The rhetoric of Imagism in Cocteau’s selected cinepoems**

*Tempest of Stars* (1997) is a collection of Cocteau’s cinepoems, selected and translated by Jeremy Reed whose “choice of the poems,” as he admits, is “idiosyncratic” (see Cocteau 5). Idiosyncrasy, Reed argues, is an inseparable part of Cocteau’s cinepoetry, inherited from “the splinter language, sense dissociations and syntactical disjunctions that characterise his early poetry” (5). To give a comprehensive account of the essential characteristics of Cocteau’s cinepoetry, Reed has economically—in an Imagistic way—selected those poems in which Cocteau adds a cinematic perspective to the rhetoric of Imagism. This cinematic adaption of Imagism serves to categorize Cocteau as an Imagistic cinepoet, based on the principles of this modernist movement. For example,



one of these principles is the use of vernacular language along with the “[d]irect treatment of the ‘thing,’ whether subjective or objective” (Flint 199). Considering this principle, since Cocteau uses plain, simple, and colloquial speech, his cinepoetry is an Imagistic exemplar of the common language verse. Moreover, the next Imagistic principle, illustrated in Cocteau’s cinepoetry, is the avoidance of “word[s] that [do] not contribute to the presentation” of the poem’s imagery (Flint 199); this avoidance, in 1915 Imagist anthology’s preface, includes “vague generalities” as well (*Some Imagist Poets: An Anthology* vii). Indeed, Cocteau, quite in favor of the direct treatment of imagery, is a non-descriptive poet who employs imposing language with eclectic and artistic clarity. In his practical application of Imagism’s principles, Cocteau elicits the comprehensive and ubiquitous concept of Symbolism, and, like other Imagistic poets, seeks refuge in the figurative meanings of his visual metaphors. The close reading of his metaphors calls to mind Pound’s statement that “an ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time” (Pound, “A Few” 200). Having this statement in mind while poring over Cocteau’s cinepoems, the reader realizes that each metaphor is equal to an image portraying a clear and direct perception of analogy. The following cinepoem crystallizes this analogy in the reader’s mind:

The tracery of dog roses  
 is a truly mischievous ghost,  
 your boots are swallows  
 announcing thunder. (Cocteau 53)

In these lines, Cocteau refers to the correspondence of a feeling aroused by the instant glimpse of the etched windows of a derelict hut with a decorative interlacing of “dog roses.” He, in fact, portrays a spooky scene dating back to Gothic architecture in Paris. According to Amy Lowell, one characteristic of Imagistic poems is “[s]uggestion”; by suggestion, Lowell means “the implying of something rather than the stating of it, implying it perhaps under a metaphor, perhaps in an even less obvious way” (Lowell 247). Regarding Lowell’s suggestion, in the anterior poem, the image of “your boots are swallows” describes a sensation by possible implication, in which “swallow” is metaphorically adopted as the symbol for a departed soul (Cocteau 53). Beneath the surface layer of this metaphorical symbol, Cocteau is suggesting that the sound of the wanderer’s boot on the ground represents a ghost strolling and soaring around the abandoned shanty like a “swallow.” Likewise, by underscoring the emblem of thunder, a frightening occurrence beyond

human control, Cocteau suggests that death is an inseparable part of the natural order of the poem's persona.

As illustrated above, Cocteau never employs "superfluous word [...]" which does not reveal something" (Pound, "A Few" 201), but implements the "exact words" that, he thinks, will carry his impression to his readers (206). When Cocteau presents such images as the "boots are swallows" and "[t]he tracery of dog roses," there is no descriptive view in his presentation (Cocteau 53); in fact, drawing on Pound's Imagistic prescription, Cocteau never wants his reader to "expect to be acclaimed [...] until he [the reader] has *discovered* something" (Pound, "A Few" 204). Cocteau facilitates the reader's process of discovery by shunning abstraction in his visual imagery, despite his economical wording that insists on the direct and tangible presentation of images with the description as few as possible; for instance, he concretizes his image of an "abandoned hut" for his reader as part of his Imagistic strategy to avoid abstract images (Cocteau 53). Another example of such succinct description in the abovementioned cinpoem is the way Cocteau avoids presenting his Gothic deserted house with a horrific scene; he, instead, makes use of such visual images as "tracery of dog roses," swallow-like "boots," and the "thunder" to convey his horrific impression (53). In presenting his visual images, Cocteau seems to follow Richard Aldington's hint about the "language of common speech," by which he means "the exact word, not nearly exact, nor the merely decorative word" (*Some Imagist Poets: An Anthology* vi). The below-mentioned lines confirm Aldington's hints on Cocteau's common language:

Here, the red earth is antlered with vines  
like a young roe-deer. The hung linen  
breezily signals, welcomes the day. (Cocteau 15)

In this cinpoem, Cocteau intends to convey his subjective impression about the relationship between youth and love, so he cuts the whole idea down to the bone and condenses unnecessary words. Following Pound's advice, he avoids "adjective, which does not reveal something" (Pound, "A Few" 201); however, such adjectives as "red" and "young," he has selectively used, help visualize his authorial impression. Further, another principle mentioned in the 1916 Imagist anthology's preface is that "[i]magists deal but little with similes, although much of their poetry is metaphorical" (*Some Imagist Poets: An Annual Anthology* vi). The logic behind this preferential treatment is that "while acknowledging the figure to be an integral part of all poetry, they [Imagists] feel that

the constant imposing of one figure upon another in the same poem blurs the central effect” (vi). Indeed, this Imagistic strategy is evident in Cocteau’s cinepoetic lines mentioned above where he is not merely juxtaposing but superimposing the image of passionate love to a vineyard ornamented by red grapes. Carrying both emotional and intellectual forces in his cinepoem through associating the “red earth” and “young roe-dear,” Cocteau portrays the intensification of his love, energy, vigor, and excitement for his reader (Cocteau 15). In addition, one of the contractual rights of Imagistic poet, according to 1915 anthology’s preface, is “absolute freedom in the choice of subject” (*Some Imagist Poets: An Anthology* vii). This freedom is exercised in Cocteau’s cinepoetry by, for example, visualizing the abstract image of love in light of the concrete image of roe-deer. This free choice of subject is under the influence of another Imagistic principle, that is, presenting concrete imagery to “produce poetry that is hard and clear” (vii). The hardness and clarity of Cocteau’s Imagistic cinepoetry can be traced in this stanza:

Tree, bird-bowl, Bengal light  
 between the islands.  
 The sun makes the city’s tramways sing.  
 The sky’s a sailor perched on the rooftops. (Cocteau 57)

In this single stanza, different Imagistic manifestos are crisply and cunningly crammed. As Cocteau believes in concise and economical use of exact wording, he feels content with such visual images as “[t]ree,” “bird-bowl,” and “[b]engal light” to describe the setting of his short cinepoem. He presents his ideas without using marginal and superfluous words; his Imagistic strategy aims at conveying pure and unambiguous impression to his reader by making the image of a new morning with a blue and cloudless sky in a hotel off the coast of an island in Paris. Cocteau’s imagery brings about an additional insight into his reader’s mood, thereby stimulating his writerly sensation. As a poet-filmmaker, he snaps spectacular shots from his surrounding world, based on his own sensation and impression, injecting them to his reader in the form of visual imagery. For example, in the anterior cinepoem, the reader sees the blue sky as a “sailor” sitting on the “rooftops”; the “sailor” represents an amorous lover and “rooftops” stand for peaceful life (57). These similes and metaphors reveal that Cocteau’s poetic world is admittedly a subjective one; his images are sharp, direct, and to-the-point, never originated from an obsolete inspiration. Furthermore, his inspiration is never obsolete, for he follows Pound’s

advice to “keep the language efficient [...] accurate, [...] [and] clear” (Pound, ABC 32). The following stanza is the finest instance of such accuracy and clarity without the sanction of ambiguity:

Narcissus, drowned within himself,  
doesn't like the winter ice.  
The English write verse  
compact as the growth of their lawns;  
often their swimming blazes like dragonflies  
between two waters and two sheets;  
and the swan that sleeps with its chin on its arm  
is whiter than Swiss snow. (Cocteau 57)

To Cocteau, the flower of “[n]arcissus” not only portends the resurgence of spring but also personifies the human being whose face is “drowned within himself.” The resurgence of spring, according to Cocteau, occurs when the distorted roots of daffodils in winter recover in the spring, signifying revival and hope in the audience’s eyes. In this stanza, Cocteau, by presenting such images as “[n]arcissus, drowned within himself,” “their swimming blazes like dragonflies,” and “swan that sleeps with its chin on its arm,” portrays the momentary situations in which the reader is captivated and forced to stand still, observe, and ruminate (57). To gain a full exactitude, Cocteau formulates the style of precision, metaphor, and the economy of word. For instance, in such images as “the swan that sleeps with its chin on its arm / is whiter than Swiss snow” and “their swimming blazes like dragonflies / between two waters and two sheets,” (57) Cocteau exerts imagery amplifying the concreteness of his poetry. Another Imagistic viewpoint in this cinempoem is included in the selection of a proper image through which he directly goes to the point and the impression he proposes to the reader, that is, highly intellectual. His purpose by doing so is to shun the ambiguity and vagueness of the sentimental enterprises; similarly, the strictness and aridity of his visual images are quite noticeable in the following stanza:

Flame, little goldfish of the Chinese lantern.  
The orchestra's below, and a wind off the islands  
catches fire, bringing out redoubtable Lions  
hidden in that fragile bowl. (57)

In these lines, Cocteau tries to pictorialize such images as “[f]lame,” “goldfish,” “Chinese lantern,” “a wind off the islands,” and “redoubtable Lions” for his reader without any explanation or description, for, he believes, images can express more than the language. What Cocteau

means is expressing by displaying because he believes the images can only carry what language cannot present. For example, by intersecting the different senses of hearing in “orchestra’s below,” smell in “[f]lame,” and sight in “a wind [...] [that] catches fire,” Cocteau sends multiple images to the reader’s mind to visualize his authorial impression. To reach that goal, Cocteau uses the language of the common speech in such a way that his reader surrenders his visual world to the world of Cocteau’s.

### **The rhetoric of Imagism in Kīyārustamī’s selected cinepoems**

*A Wolf Lying in Wait* (2005) includes the haiku-like cinepoems of Kīyārustamī in response to the Imagistic trend of Persian poetry in translating words into visual images. Kīyārustamī’s success in the continuation of this trend is to the extent that, as Beard claims, while leafing through his cinepoems, the reader is “likely to forget altogether it is words rather than visual images” (Kīyārustamī, *A Wolf* 11). The reader’s drowning in Kīyārustamī’s visual imagery indicates the power of “image” that the rhetoric of Imagism grants him. According to Pound, the image can give the reader a “sense of sudden liberation [...] from time limits and space limits” (Pound, “A Few” 200). Such liberation in grasping the poet’s imagery is celebrated by the readers of all Iranian Imagistic poets; however, what distinguishes Kīyārustamī’s reader from that of those disciples of Imagism in Persian poetry is a cinematic aesthetic. This cinematic aesthetic helps the reader to visualize the blurred link between the distinctive and variant images of Kīyārustamī’s cinepoetry. With the aid of this aesthetic, the reader realizes that Kīyārustamī’s visual images do not share any thematic clue, and their out-of-order exhibition is part of the poet’s Imagistic strategy. In fact, Kīyārustamī is engaged in the pursuit of the Imagistic strategy Pound proposes for his followers to work like a scientist; Pound believes, an Imagistic poet, quite like a scientist, should first begin “by learning what has been discovered already” and then go “from that point onward” (Pound, “A Few” 204). Indeed, Kīyārustamī introduces the visual discoveries of his cinepoetry in an out-of-order exhibition so that the reader, instead of looking for any thematic coherence between the images, takes time to discover Kīyārustamī’s poetic rhetoric. Kīyārustamī’s rhetoric, quite agreeable to the point of view of Imagism, categorizes him as an Imagistic poet, for, as Amy Lowell argues, “any one who writes poetry from the same point of view might be said to write Imagistic verse,

to be an Imagist” (Lowell 235). To prove Kiyārustamī’s cinepoetry as Imagistic verse, it is necessary to pore over the diction of his cinepoems according to the principles of Imagism.

At the top of the list Aldington creates as Imagism’s credo in the preface of *Some Imagist Poets: An Anthology* (1915), “the language of common speech” is introduced as the first principle (vi); such language, according to Lowell, “excludes inversions, and the *clichés* of the old poetic jargon” (Lowell 241). Inversion is what Kiyārustamī avoids in the structure of his cinepoems; for example, “I want a larger share / of my solitude / from you,” (Kiyārustamī, *A Wolf* 36) and “I divine / the taste of heavenly fruits / from the dusty cucumbers of / the neighbouring field” (43) are two haiku-like cinepoems in which Kiyārustamī has deliberately kept the word order of a declarative sentence. In the latter example, the comparison he makes between “heavenly fruits” and “dusty cucumbers” reveals his simplistic aesthetic in preferring a rural, corporeal pleasure over a utopian, spiritual one. He expresses this preference by employing “the *exact* word” which, “determined by the content,” as Lowell argues, is able to convey his visual “impression to the reader” (Lowell 242). Exactness, according to Lowell, can be assessed as the extent to which the poet’s chosen word “appears in relation to the *whole*” (242; emphasis added). This “whole” in Kiyārustamī’s cinepoetry often refers to the long shot that he depicts for his reader via the visual imagery of his poem. Accordingly, the reader requires a panoramic view of Kiyārustamī’s imagery to ascertain, for example, why he has chosen the color “golden” for the eyes of his fictional eagle:

Sunrise  
 reflected in the golden eyes  
 of an old eagle  
 perched on the carcass  
 of a white colt. (Kiyārustamī, *A Wolf* 49)

In this cinepoem, the subtle point is that the golden color of the eagle’s eyes matches that of the sun, visualizing the same impression Kiyārustamī has received in watching that specific sunrise for his reader as well. Another example of Kiyārustamī’s exactness in choosing words quite visual in his reader’s mind is: “A blue mountain / a white poplar / jolts one awake / at the crack of dawn.” (53) Kiyārustamī’s reference to a specific species of poplar, “white poplar,” and, a mountainous region in Australia, Blue Mountains, is to visualize the shot of a spectacular dawn in winter. The panoramic view of this image, furthermore, is devoid of any clichés that, according to Lowell, are “so worn by use as

to convey no very distinct impression to the reader” (241). Indeed, the worn-out clichés of traditional poetry are scarce to find in the natural and original language of Kīyārustamī’s cinepoetry, for he pointedly avoids visual metaphors incomprehensible for his reader. His reliance on comprehensible metaphors asserts T. E. Hulme’s claim that “[v]isual meanings can only be transferred by the new bowl of metaphor” (qtd. in Crisp 83). To transfer his visual meanings to the reader successfully, Kīyārustamī attempts to be sufficiently persuasive in not only the diction but also the figurative language of his cinepoetry. Figurative language, due to the rhetorical emphasis of Imagism on “persuasion [...] [as] an issue of comprehension,” needs to be comprehensible and plausible for the reader (Hamilton 474). Such comprehensibility and plausibility in Kīyārustamī’s cinepoetry are evident in the implicit comparisons he draws between his abstract and concrete images. For instance, the abstract image of “[a] mysterious dread brewing / inside an adobe hut” is accompanied by the concrete image of “[w]ild rue seeds in the fire” (Kīyārustamī, *A Wolf* 63). The plausibility of this analogy between “dread” and “rue seeds” is up to the reader to grasp after linking the crackling of fire to the inner emotion of the poem’s persona. As Pound asserts in his essay “Vorticism,” “every emotion and every phrase of emotion has some toneless phrase [...] to express it” (463), so the reader, if desperate to hear the hushed tone of Kīyārustamī’s abstract image, must trace the concrete image coming in parallel with the abstract one. Another example of such parallel in Kīyārustamī’s imagery is the following cinepoem in which the concrete image helps the reader to visualize the abstract one:

The glow-worm:  
 the longest night of the year  
 The early morning exhaustion. (Kīyārustamī, *A Wolf* 115)

In this poem, the reader, to conjure the abstract image of “exhaustion,” needs to visualize the concrete image of the presence of a “glow-worm” in “the longest night of the year.” Kīyārustamī’s Imagistic conciseness makes the reader identify the exhausted persona with the wakeful “glow-worm” avoiding sleep to grasp the beauty of a long night. This conciseness makes Kīyārustamī selective and, more importantly, “creative” in his choice of concrete images; being “creative” is what Pound suggests in writing Imagistic poems (Pound, “Vorticism” 464). Pound contends that the Imagistic poet “must use his *image* because he sees it or feels it, not because he thinks he can use it to back up some creed or some system of ethics or economics” (464). Indeed, Kīyārustamī’s selec-



tive choice of image is not because of his blind adherence to Imagism's creeds but because of his insistence on depicting the concrete images that, he thinks, will facilitate the reader's comprehension of the abstract ones. Yet, what hinders this comprehension is the "creative" role he assigns for his reader, drawing on Pound's ideas, to explore the relations of the poem's images. As Pound argues, "[a]ll poetic language is the language of exploration" (466); however, in Imagistic poetry, this exploration is not carried out for the meanings of an image. For, according to Pound, "[t]he image is itself the speech," self-contained enough to convey its meanings and independent of the reader's exploration for finding its underlying meanings (466). Similarly, in Kīyārustamī's cinepoetry, this self-containedness and independence of images are implicitly acknowledged in the rhetorical questions the reader is asked to visualize the aesthetic of the poet's imagery. For instance, Kīyārustamī asks his reader, "[w]hat is the meaning of / the seashore / next to the fear of the waves" (Kīyārustamī, *A Wolf* 127); the addressed reader, after visualizing this image of "seashore" besides "waves," realizes the futility of Kīyārustamī's question. Reminding his reader that there could be no meaning outside his poem's imagery, Kīyārustamī asserts Pound's claim that "[t]he image is the word beyond formulated language" (Pound, "Vorticism" 466). Another example of Kīyārustamī's rhetorical questions is the following cinepoem:

Who can guess  
the taste of a cherry  
which is half yellow  
and half red? (Kīyārustamī, *A Wolf* 138)

In this Imagistic piece, Kīyārustamī displays not only the independence of his imagery from the reader's perception but also the necessity of such perception in agreement with that of the poem's persona. Such agreement between the perception of persona and reader is reached in the pursuit of Pound's advice not to "mess up the perception of one sense by trying to define it in terms of another" (Pound, "A Few" 206). Indeed, in the above-mentioned cinepoem, Kīyārustamī insists that the gustatory imagery of the cherry cannot be grasped by the reader who has never tasted one. Never taking pains to depict a mental picture for his reader to visualize such gustatory imagery, Kīyārustamī accepts Pound's restriction on being "viewy" and "descriptive" (Pound, "A Few" 203); by this restriction, Pound means that the comprehension of the visual aesthetic of the poet's imagery ought to be left to the



reader. This delegation of responsibility in visualizing the link between the poem's concrete images emblemizes another characteristic of Imagistic poetry that, according to Peter Crisp, "tending toward stasis" (Crisp 82). Such tendency, Crisp argues, is due to the poem's lack of "action inducing a change in a person or object" (82). Crisp's hypothesis about the static display of visual images ignores the reader's creative role in animating and advancing the poem's imagery. However, in Kiyārustamī's cinepoetry, the reader's role in exploring the relation between the poem's static images is of great significance. This cinepoem shows this well:

A hungry wolf  
 in the snow  
 the sheep  
 sleeping in the pen,  
 a sheep dog  
 guarding the door. (Kiyārustamī, *A Wolf* 171)

Three static images of a "hungry wolf," a sleeping "sheep," and a guard "dog" need to be animated by the reader to construct the simple plot of the poem's imagery. Confirming Crisp's hypothesis, this cinepoem snaps three individual shots, the exploration of their relationship is, however, left to the reader. Kiyārustamī's dependence on his reader's exploration affirms Lowell's belief that Imagism "refers more to the manner of presentation than to the thing presented" (Lowell 244). This manner of presentation, Lowell argues, requires the reader's active role to accompany the Imagistic poet in conveying the overall mood of his poem. According to Lowell, this overall mood should not be ruined by "high-sounding, artificial generalities which convey no exact impression" (245). Similarly, in Kiyārustamī's cinepoetry, generality is often rejected in favor of the particularity of the focus of his camera. The following cinepoem illustrates how the eyes of Kiyārustamī's persona give a close-up view of the poem's image:

I dip my face  
 Into the cool spring water  
 Keeping my eyes open:  
 Ten little pebbles. (Kiyārustamī, *A Wolf* 90)

In this poem, the persona's eyes represent Kiyārustamī's camera that, whether giving a panoramic or close-up view, requests the pleasure of the reader's company. Such Imagistic poems, Flemming Olsen argues,

“describe momentary situations, and their images capture the reader’s attention, forcing him to stop and reflect” (Olsen 15). One example of these momentary situations, in the anterior poem, is the brief pause of Kīyārustamī’s camera to display a close-up view of a few pebbles, thereby causing a moment of hesitation for the reader. Finding the poet’s camera an “unobtrusive recorder,” (14) the reader realizes that Kīyārustamī’s “choice of subject is nothing out of the ordinary” (Olsen 17). Although Kīyārustamī has “absolute freedom in the choice of subject,” according to Imagism’s basic principles, he chooses the rural setting of his homeland to reinforce his natural, inartificial language (*Some Imagist Poets: An Anthology* vii). This homeland, now that Kīyārustamī as an adult has returned to, has no longer the rural and simplistic aesthetic of his childhood. He, through the honest voice of his persona, admits “[w]hen I returned to my birthplace / the river had become a stream / and no children / were bathing in it”; he continues in the next poem that “I find [sic] my childhood playground / occupied / by iron girders and quicklime” (Kīyārustamī, *A Wolf* 93). Although the passage of time has detracted from the rustic beauty of his homeland, Kīyārustamī vividly remembers the rusticity manifested in the modest lifestyle and simplistic perspective of rural people. Fully aware of the timeless beauty of his homeland, he declares in a poem: “[i]n my identity card / there is a photo / that attests / to the passage of time” (138). Indeed, inside Kīyārustamī’s identity card his homeland has inscribed the “[s]implicity and directness of speech” that, according to Lowell, can be detected in all Imagistic poems (Lowell 246). Such simplicity that Kīyārustamī has definitely learned from the rural context of childhood, in his cinempoetry, as well as his poetic cinema, is also narrated from a child’s perspective.

## Conclusion

According to Pound, “that part of [Imagistic] poetry which strikes upon the imaginative eye of the reader will lose nothing by translation into a foreign tongue” (Pound, “A Few” 205). Pound’s claim about the adaptability of Imagism’s principles among different languages refers to the import-export trade of world literatures relying on the intermediary role of translation. Central to the comparative analysis of this article is the affirmation of Pound’s claim about the adaptability of the tenets of Imagism across time and place in analyzing the cinempoetic experimentations of two poet-filmmakers, namely Jean Cocteau and

Abbās Kīyārustamī, with the ideas of Imagism to prove them to be the epitomes of Imagistic cinepoetry in their national literatures, respectively French and Persian. The step-by-step approach of these poet-filmmakers to the experimental genre of cinepoetry reveals the two-fold aesthetic of this genre that requires a cinema-goer reader quite familiar with the interconnections of cinema and poetry. With the aid of translation, the alien readers of these two cinepoets have two English page-based movies in front of them sharing many Imagistic strategies. Among the common Imagistic strategies of Cocteau and Kīyārustamī are economical wording and phrasing, cinematic adaptation of visual imagery, austerity and clarity of vision, the poetic prerogative of subject matter, avoidance of vague and ambiguous description, and writerly approach to the poem's rhetoric. For example, the economy of word is what Cocteau and Kīyārustamī adhere to while presenting the visual images of their cinepoems. In fact, the filmmaking profession of these poets makes them feel content with the original recordings of their camera; similarly, they make their readers dependent on the camera's presence at the scene to give concise and precise descriptions of their imagery. Since one of the Imagistic strategies of these cinepoets is designed to avoid abstract and contrived images, whenever the poet's camera captures the persona obsessed with innermost and private feelings, there is a concrete metaphor for this abstract image to help the reader identify with the persona. The active and creative role of the reader is what Cocteau and Kīyārustamī emphasize to fill in the gap between their abstract and concrete images so that the reader will have a comprehensive view of the poem's visual imagery, thereby receiving the authorial impression of the cinepoet. Both Cocteau and Kīyārustamī avoid using descriptive words and phrases, which hinder the direct treatment of the subject matter; for example, their careful selection of adjective and adverb clauses is part of their cinematic aesthetic to evoke a particular image in the reader's mind. In promoting the reader's creative engagement, the rhetoric of Imagism helps these poet-filmmakers to pursue a writerly approach to the diction of their short cinepoems. Indeed, the dictions of both Cocteau and Kīyārustamī are persuasive enough to accompany the reader to reach this Imagistic conclusion that there is no meaning outside the visual imagery of the poem.

WORKS CITED

- Cheshire, Godfrey. "How to Read Kiarostami." *Cineaste* 25.4 (2000): 8–15.
- Cocteau, Jean. *Tempest of Stars: selected poems*. Trans. Jeremy Reed. London: Enitharmon Press, 1992.
- Crisp, Peter. "Imagism's Metaphors—a Test Case." *Language and Literature* 5.2 (1996): 79–92.
- Evans, Arthur. *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Philadelphia, PA: Art Alliance Press, 1977.
- Flint, Frank Stewart. "Imagisme." *Poetry* 1.6 (1913): 198–200.
- Hamilton, Craig A. "Toward a Cognitive Rhetoric of Imagism." *Style* 38.4 (2004): 468–490.
- KarīmiHakkāk, Ahmad. "Contemporary Trends in Persian Poetry." *Wasafiri* 18.38 (2003): 56–60.
- Kiyārustamī, Abbās. "Taste of Kiarostami." Interview by David Sterritt. *Senses of Cinema* 9 (2000). Web. <<https://www.sensesofcinema.com/2000/abbas-kiarostami-remembered/kiarostami-2/>>.
- Kiyārustamī, Abbās. *A Wolf Lying in Wait*. Trans. Karīm Emāmī and Michael Beard. Tehran: Sokan Publishers, 2005.
- Kong, Ying. "Cinematic Techniques in Modernist Poetry." *Literature/Film Quarterly* 33.1 (2005): 28–40.
- Lowell, Amy. *Tendencies in Modern American Poetry*. New York, NY: The Macmillan Company, 1920.
- Neame, Alan. "From Léone to Bergotte." *French Studies* 13.2 (1959): 146–153.
- Olsen, Flemming. *Between Positivism and T.S. Eliot: imagism and T.E. Hulme*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2008.
- Oxenhandler, Neal. "Poetry in Three Films of Jean Cocteau." *Yale French Studies* 17 (1956): 14–20.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. London: Faber & Faber, 1961.
- Pound, Ezra. "A Few Don'ts by an Imagiste." *Poetry* 1.6 (1913): 200–206.
- Pound, Ezra. "Vorticism." *Fortnightly* 96.573 (1914): 461–471.
- Salgūqī, Sārā. "Seeing, Iranian Style: women and collective vision in Abbas Kiarostami's *Shirin*." *Iranian Studies* 45.4 (2012): 519–535.
- Šeybānī, Hātereh. "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry." *Iranian studies* 39.4 (2006): 509–537.
- Some Imagist Poets: *An Anthology*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1915.
- Some Imagist Poets: *An Annual Anthology*. Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1916.
- Wall-Romana, Christophe. *Cinpoetry: Imaginary cinemas in French poetry*. New York, NY: Fordham University Press, 2013.
- Wu, Pei-lin. "Dying to Be Immortal: Jean Cocteau's *Orphic Trilogy*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 42.1 (2016): 193–208.

## Retorika imagizma v filmski poetiki Jeana Cocteauja in Abbāsa Kīyārustamīja: primerjalna študija

Ključne besede: literatura in film / intermedialnost / francoska poezija / perzijska poezija / Cocteau, Jean / Kiarostami, Abbas / filmska poetika / imagizem

Članek preučuje skupna imagistična načela dveh filmskih ustvarjalcev-pesnikov v eksperimentalnem žanru poetičnega filma. Po eni strani francoski pesnik, ki je postal filmski ustvarjalec, Jean Cocteau, uteleša imagistični eksperiment francoskega cineasta, ki preizkuša narativni okvir poezije, da bi ustvaril film "na podlagi strani." Po drugi strani je iranski pesniško-filmski ustvarjalec, Abbās Kīyārustamī, s tem ko ustvarja vizualne podobe, močno odvisne od bralčevega ustvarjalnega angažmaja, tipičen primer filmske estetike v perzijski moderni poeziji. Retorika imagizma, tega kratkotrajnega modernističnega gibanja z začetka dvajsetega stoletja, je tisto, kar oba filmska ustvarjalca-pesnika na podoben način vključujeta v svoje filmsko-poetične študijske primere, kot sta *Tempest of Stars* (1997) J. Cocteauja in *A Wolf Lying in Wait* (2005) A. Kīyārustamīja. Članek s primerjalnim pristopom k njunim skupnim imagističnim osnovam, kot so ekonomičnost besedila in fraziranja, kinematografska prilagoditev vizualnih podob, strogost in jasnost vizije, pesniška interpretacija vsebine, izogibanje nejasnim in dvoumnim opisom ter pisateljski pristop k retoriki pesmi, dokaže, da J. Cocteau in A. Kīyārustamī poosebljata imagistično filmsko poezijo v francoski in perzijski literaturi.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.02-1:791

821.133.1.09-1Cocteau J.

821.221.1.09-1Kiarostami A.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.10>



# “Mackerel and Porpoise / Was This the Last of Us”: The Posthuman in Susan Howe’s “Periscope”

Hossein Pirnajmuddin, Maryamossadat Mousavi

Department of English Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, University of Isfahan, Hezar Jerib Ave., Azadi Square, Isfahan, 81746-73441 Iran  
pirnajmuddin@fgn.ui.ac.ir, maryammousavi62@fgn.ui.ac.ir  
<https://orcid.org/0000-0001-8349-2626>, <http://orcid.org/0000-0003-1556-9681>

*This article reads Susan Howe’s poem “Periscope” (2017) to examine how it challenges liberal humanist strands of thinking about the supposed centrality and privileged position of humans while opening up new ways of representing humans vis-a-vis the non-human. Drawing on Rosi Braidotti’s concepts of “nomadic subjectivity,” “figuration,” and “transversality,” Bill Brown’s “Thing Theory,” and Pieter Vermeulen’s “Posthuman Affect,” the study looks into how the poet’s preoccupation with the agency of the other-than-human species depicted in the poem leads to a posthumanist interpretation. It also examines how the narrator questions the boundaries between human and non-human, animate and inanimate in order to evoke uncanny effects that are best realized in the form of post-human defiant challenges to liberal humanist models of subjectivity. The poet, it is argued, creates a suggestive visionary engagement and encounter with the natural world and “anthropomorphized things” in an attempt to awaken historical consciousness to give voice to the non-articulated Other.*

Keywords: American poetry / Howe, Susan / nomadic subjectivity / posthumanism / otherness

## Introduction

The contemporary American experimental poet Susan Howe (1937–) originally garnered literary attention and critical acclaim during the 1970s without being faded into obscurity ever since. She is closely associated with the American avant-garde Language Poetry movement which commenced in the 1970s. As a representative, influential figure of Language Poetry, Howe “uses language in ways that maximize ambiguity and mystery, often by introducing arbitrary rules or

stressing acoustic or visual elements in the text” (Axelrod, Roman, and Travisano 299). Her poetry has thus always produced a sense of bafflement and uncertainty amongst scholars and readers alike and has notably opposed, and continues to oppose the hegemony and dominance of a well-defined, stable, and established meaning. It defies and destabilizes “the concept of the natural presence of a speaker behind a poem” (Koirala 179). In particular, as a really tangible, thoughtful and meaningful alternative, in her poetry, “the speaking subject is problematized or dispersed, and the poem’s ‘I’ exists merely as a textual construct, a grammatical convenience, or an object of verbal play” (Axelrod, Roman, and Travisano 299). The speaking subject, highly uncertain and insecure of his/her knowledge of the facts, reveals the collapse of human understanding and cognition in the contemporary age, thus giving rise to a posthumanist interpretation. While it could be argued that posthumanism figures significantly in Language Poetry movement, there have been surprisingly few attempts to explore the sway of posthumanist theories and philosophies on the movement’s poetic compositions as a whole.

Howe’s poetry is also adjudged and labeled as “an important irritant in its unwillingness to let us deny the myriad mysteries embedded in the very fabric of the poem,” hence providing a space for a cognitive adventure (Bartlett 750). These mysteries in the very fabric of her poem perfectly demonstrate that human beings are no longer thoroughly capable of knowing everything and are no longer at the center of the universe, hence they should not be enthralled and seduced by the idea of humanity’s boundless possibilities for enlightenment. These enigmatic mysteries seem reasonable enough, *per se*, to undermine humanity’s superiority, preeminence, and exceptionalism in the posthuman era and prompt a rethinking of human agency and autonomy over nonhuman agency. The inscrutabilities clearly reveal how human beings’ ways of knowing appear to have been increasingly inadequate and inefficient in order to understand the complexities of life in a global context. The indeterminacies and ambiguities in Howe’s poetry reveal that the poet does not intend any more to valorize man and his intellectual capital the same as liberal humanists have done. Therefore, the purported human capacity to dominate knowledge is largely contested. Moreover, Howe’s poetry drives the reader to “acknowledge the otherness of language” (Axelrod, Roman, and Travisano 301). Because of experimental syntax techniques and new lexical coinages, in Howe’s poetry, language is treated like the other whose nature cannot be entirely explored.



Howe's writing, as William Montgomery in *The Poetry of Susan Howe: History, Theology, Authority* has argued, makes "the resistance of interpretive endeavor almost a condition of its existence" (xiii). This resistance can severely stultify and debilitate the human being's endeavour for a comprehensive understanding of the entire universe and furnishes a sense of the inadequacy of human knowledge to encounter new and unfamiliar experiences. Like most of Howe's poetry collections, her International Griffin Poetry Prize-winning collection *Debths*, figuring "Periscope," is "a hybrid animal, a composite of autobiographical prose, minimalist verse, collaged (and mainly illegible) clippings of old texts, and lots of white space" (Chiasson). The appearance of her poetry collections thus attempts to force on human perception and understanding a new reading of everything in the world, including human beings. To respond to the recent innovations in technology, Howe presents her 2017 poetry collection in an electronic format. In the poem under consideration, she even utilizes the new technology of optical instrument (i.e., periscope) to see things not directly in her line of sight. So, she introduces elements of technological wonder to evoke uncanny impressions.

Howe's 145-line poem "Periscope" (2017) has not been the subject of substantial critical attention up to the present moment. The poem's exclusiveness and impenetrability make it difficult to understand and interpret in detail, but its general purpose can be rather clearly identified. A reviewer in *Goodreads* has also asserted that the poem is "difficult," and thus he does not expect to be able to find definitive answers on what the poem is all about, but he thinks that "it has rich opportunities for thinking with and through it, perhaps a touch of nonsense creates the entrance to a vision of the nonsense in our own world" (Tristan). By virtue of this difficulty, Howe implies that the complexities of such a venture into understanding the poem far outstrip the human intellect, hence requiring a posthuman knowledge. Therefore, Kant's motto of Enlightenment in his 1784 essay ("*Sapere aude!* Have the courage to use your *own* understanding!", 58) can no longer be applicable in the contemporary era. The poem thus displays its author's penchant for experimental writing, as it has also been displayed in the speaker's expression: "Choose one rugged raggedy" (Howe, line 37), and her dismissal of "quatrain its puppet pattern" (line 38). "Periscope" is also poetic representation of posthuman models of consciousness, revealing the poet's strong urge to interrogate dominant conceptions of humanity and selfhood. Howe's fictional, mythological, and historical figures inhabit a

liminal state of in-betweenness, extending beyond the rigid and hierarchical stratification of human consciousness prevalent in Western humanist traditions.

In what follows, the authors contend that the main question Howe aspires to address in her “patchwork” poem is one Rosi Braidotti puts forward in her book *The Posthuman*: “what new forms of subjectivity are supported by the posthuman?” (3) At issue here is the poet’s attempt to rewrite humanism and extend humanist epistemology and ontology to feature new forms of posthuman subjectivity deeply rooted in her unsurpassed “American aesthetic of uncertainty.” For Howe, “the discourse of species, and with it the ethical problematics of our relations to nonhuman others” can “be treated largely as if species is always already a counter or cover for some other discourse” (Wolfe, *Animal* 124). In her view, the discourse of “nonhuman others” is an ideological smokescreen for historiography in which she is fundamentally interested, “My poems always seem to be concerned with history” (Beckett 20), as she observes in an interview with Tom Beckett. History provides the possibility for humanity to confront its past, present, and future and to establish an ideal balance with the natural world on all levels. History has always demonstrated that humanity is not separated from the universe which it inhabits, and his relationship with other beings extends far beyond the imagined limits. History reveals to humanity how its existence amounts to those experiences of encounters where there is a myriad of labyrinthine interactions among all entities in nature including human beings. To examine the notion of the posthuman in Howe’s poem, we have to focus on figurations of boundaries (especially between man and animal, animate and non-animate, man and machine or technology) and the way she traces such transitions/transformations/crossings. In what follows, the authors attempt to provide a detailed reading of Howe’s poem “Periscope” to show how ample possibilities of posthuman encounters emerge within the poem. Central to our analysis is how Howe’s establishment of ontological unity between all beings facilitates the deconstruction of binary oppositions and a critical exploration of the ways in which borders between the human and the nonhuman and the animate and the inanimate are dynamically and continuously constructed, collapsed, and reconstructed.

## Posthuman subjectivities

The primeval phenomenon of posthuman subjectivity actually has an extended history, even dating back before the inception of human civilization. More than forty years ago, Ihab Hassan in his landmark essay "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" observed that posthumanism currently may appear as "a dubious neologism, the latest slogan, or simply another image of man's recurrent self-hate. Yet posthumanism may also hint at a potential in our culture, hint at a tendency struggling to become more than a trend" (843). Hassan employs the term "posthumanism" to portray an era in which "the human form—including human desire and all its external representations—may be changing radically, and thus must be re-visioned" (843). He "helplessly" envisages the demise of humanist ideology, declaring "five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthumanism" (843). Introducing the Titan Prometheus as a symbol of posthumanism, Hassan testifies to the fact that posthumanity has existed even long before the advent of human consciousness. He thinks of Prometheus as "a vague metaphor of a mind struggling with the One and the Many" (835). Prometheus' mind, as Hassan announces, is where "Imagination and Science, Myth and Technology, Language and Number sometimes meet. [...] Prometheus presages the marriage of Earth and Sky" (835). Only through this contradictory alliance "perhaps, will posthumanism see the dubious light of a new day" (835).

Nevertheless, concepts such as "posthuman" and "posthumanism" have only recently been a matter of constant concern and a focus of critical debates. They have generated a new way of thinking, theorizing, and discussing the paradigm of human-nonhuman interaction, humanity's potential collapse, and its past, present, and future prospects. From the last decades of the twentieth century to the present, a range of philosophers and theorists have endeavoured to define and conceptualize the posthuman subjectivity in a great number of distinct ways and with a broad variety of outcomes, as the subject still continues to fascinate humanity. Much of the current reflections and arguments on posthuman theory is informed by critical and philosophical accounts advanced by theorists such as Donna J. Haraway, Neil Badmington, Nancy Katherine Hayles, Cary Wolfe, Stefan Herbrechter, Rosi Braidotti, Pramod K. Nayar, Robert Pepperell, Francis Fukuyama, and Karen Barad, among many other scholars. They have fervently sought to reassess the human's relation to the universe, raising serious

objections to the alleged centrality, self-sufficiency, and dignity of humanity as a glorified species in liberal humanistic discourses. In their views, the idea of the human agency has emerged as highly contingent and uncertain, depending on transitory set of circumstances. What lies at the heart of posthumanist philosophical thought is basically the idea that the human now engages in an array of relations with other entities as part of cosmological entanglements. Thus, the self is no longer perceived as an autonomous entity.

As such, posthumanism “isn’t posthuman at all—in the sense of being ‘after’ our embodiment has been transcended—but is only post-humanist, in the sense that it opposes the fantasies of disembodiment and autonomy, inherited from humanism itself” (Wolfe, *What Is* xv). Posthumanism identifies a historical moment in which the human and non-human subjectivities have been severely transformed as a result of “the embeddedness and entanglement of the ‘human’ in all that it is not, in all that used to be thought of as its opposites or its others” (Wolfe, *Animal* 193). The “human” is lowered in status by its inability to transcend the restrictions of the physical body and reasoning mind and the “nonhuman” is elevated in status to construct its own environment. Hayles perceives in posthumanism not the possibility of anti-humanism or the apocalypse but the possibility of a perfect and harmonious symbiosis “that will be conducive to the long-range survival of humans and of the other life-forms, biological and artificial, with whom we share the planet and ourselves” (291).

A specific set of political, historical, ideological, and environmental circumstances has contributed to the creation of the posthuman subject and led to reconceptualization of the relationship between humans and non-human species. The much-acclaimed humanist Tony Davies’ reformulation of the concept of humanity and his introduction of the notion of “becoming human” exactly demonstrates the interdependency of the human and other nonhuman creatures. Davies insists: “Humanity is neither an essence nor an end, but a continuous and precarious process of becoming human, a process that entails the inescapable recognition that our humanity is on loan from others, to precisely the extent that we acknowledge it in them” (Davies 132). Through commitment to the rhetoric of becoming, posthumanism envisions a fluid boundary between humans and nonhumans, and does not draw definite distinctions between them. Claire Colebrook, a leading Deleuzian scholar, in *Gilles Deleuze*, too, attends to the ontology of becoming: “The human becomes more than itself, or expands to its highest power, not by affirming its humanity,

nor by returning to animal state, but by becoming-hybrid with what is not itself." (129) To open up innumerable possibilities for possible becomings, human beings should establish hybrid relations with other beings, which "creates 'lines of flight'; from life itself we imagine all the becomings of life, using the human power of imagination to overcome the human" (129).

The posthuman entity is thus always in a state of flux, challenging absolute constructs and embracing "a becoming ontology," or in Rosi Braidotti's stipulation, "the ethics of becoming." Braidotti uses the concept of figuration to account for the process of becoming. "A figuration," Braidotti asserts in *The Posthuman*, "is the expression of alternative representations of the subject as a dynamic non-unitary entity; it is the dramatization of processes of becoming. These processes assume that subject formation takes place in-between nature/technology; male/female; black/white; local/global; present/past—in the spaces that flow and connect the binaries" (164). These in-between, interstitial states challenge the established modes of the subject's representation, as they erase binary oppositions and place the humanistic hierarchies of beings into question. The in-between states seek to undercut a unitary image of human beings in the cosmos, as they explore to establish hybrid relations with animals, machines, monsters, mythical creatures, and ethereal and celestial beings. "As a brand of vital materialism," Braidotti thus contends, posthumanism "contests the arrogance of anthropocentrism and the 'exceptionalism' of the Human as a transcendental category. It strikes instead an alliance with the productive and immanent force of *zoe*, or life in its nonhuman aspects" (66). Braidotti thus privileges *zoe* "the non-human, vital force of Life" over *bios*, or life as "that has traditionally been reserved for *anthropos*" (60). In the ensuing section, the authors attempt to consider how Howe as a postmodern poet might approach posthuman representations in her experimental poem, in order to contest the alleged centrality of humanity, mostly drawing on Braidotti's notion of posthuman subjectivities but also resorting to Brown's "Thing Theory," and Vermeulen's "Posthuman Affect."

### Howe's "Periscope"

"Periscope" is the third of *Debths*' four sequences which drives its title from one of "late 'picture-light' paintings" by the renowned American artist Paul Thek (1933–1988) as Howe informs us in the "foreword" to her poetry collection. In Thek's painting "a periscope

peers out of the water, which Howe links to the ‘Castaway’ chapter of *Moby-Dick*, in which the cabin boy Pip is abandoned in the open sea, sinks into the depths, and has a vision of ‘God’s foot upon the treadle of the loom’” (Hammer). The title of the poem is a telling one. The poet seems to take the deployment of the then extraordinary technology of periscope to convey “some amount of reflection on the idea of perspective” (Tristan). The title indicates the desire to communicate a new perspective of humanity and its place in the universe. Periscope-like, the poem offers the desire for exploring the possibility of withdrawing from any anthropocentric or human-centered worldview. Instead, the poem privileges engagement with and immersion in the natural world to expand the possibilities of vision and to evoke “imagined” imageries rather than to capture only real images. The poet seems to deal with “the mechanics of verse as a technology for wonder” (Chiasson). The poem’s title implies that the speaker is below the surface of water, possibly in a submariner navigating the alien sea or ocean. In this way, Howe provides a natural space to observe “cognition in the wild” and not in laboratory experiments. The ethnographer and cognitive scientist Edwin Hutchins’ metaphor of “cognition in the wild” evokes “a sense of an ecology of thinking in which human cognition interacts with an environment rich in organizing resources” (Hutchins xiv). Drawing on Hutchins’ meticulous study of the navigational systems of oceangoing ships, Hayles claims that “the cognitive system responsible for locating the ship in space and navigating it successfully resides not in humans alone but in the complex interactions within an environment that includes both human and nonhuman actors” (Hayles 288). As such, the setting Howe chooses for her poem provides her with the opportunity to explore, nurture, and cultivate her special aims and to situate her poem in a posthumanist context, which makes thorough and direct interactions with the natural world possible.

The epigraph to the poem, “God’s foot upon the treadle of the loom,” alludes to Herman Melville’s *Moby-Dick* (1851), which is itself an example of a posthumanistic novel. Ishmael, the narrator, and a junior member of the crew of the *Pequod* imagines that in the sea Pip had firsthand witnessed the wonders of “God’s foot upon the treadle of the loom” and had “glimpsed the very origins of the cosmos” (Horton 237). Afterwards, Pip appears to the crew members “to be an idiot who speaks nonsense; to Ahab, though, Pip has the wisdom of heaven” (237). For his shipmates, “this madness is manifested foremost in the way in which the ocean has inflected Pip’s voice” (Packham 567). Pip’s

encounter with the utterly alien and nonhuman world of the ocean primarily affects his human language, thus conveying the attributes of other-than-human species' communication systems. Initiating the poem with the image of Pip who speaks gibberish, Howe implies that her poem is going to be a tale of nonsense. Ahab too "sees Pip as evidence of the plight his own special vision has revealed" (Corner 56). For him, Pip is an "orphaned and 'abandoned' child of the 'frozen heavens,' 'the omniscient gods oblivious of suffering man'" (56). He is thus rejected by the heavens and the crew and thrown into a state of otherness; he is transformed into a nonhuman other. Powerless and inarticulate in the face of the overwhelming power of the alien ocean, he stands somehow symbolically for all those inarticulate figures of history. In fact, Howe's history-conscious poetry is, in a sense, supposed to give voice to those powerless figures of history. The poet attempts to present those figures who pass through the processes of "becomings" between human and nonhuman states. The poem thus begins with "the very origins of the cosmos," hence conjuring a prehuman state of being. The poem, then, attempts to reconstruct the universe from scratch by the agency of a posthuman god, endowed with human characteristics. Moreover, this time the poet gives priority to the harmonious relationship between human and nonhuman beings, rather than privileging the self as an autonomous, self-sufficient agency.

From the outset, the speaker of Howe's poem attempts to efface the boundaries between the animate and the inanimate. "Closed book who stole / who away do brackets / signify emptiness was / it a rift in experience" (Howe, lines 1–4) cannot be defined as either inanimate or not inanimate, and necessarily needs to be labelled as posthuman. However, brackets do not "necessarily signify emptiness, but enclose parenthetical information about something—not directly related, perhaps out of context, but certainly something, not a void" ("Notes on the Poem"). In this way, it seems that meaning is no longer accentuated as an attribute of life in the posthuman era. This is the perspective Wolfe attempts to formulate while considering the question of posthumanism, "to describe the human and its characteristic modes of communication, interaction, meaning, social significations, and affective investments with *greater* specificity once we have removed meaning from the ontologically closed domain of consciousness, reason, reflection" (Wolfe, *What Is* xxv). Thus, posthumanism manages to accomplish its undertaking, in case it disrupts or takes away meaning from humanity's realm of consciousness to force it to see things anew in a fresh light.



The speaker, in “Mackerel and porpoise / was this the last of us” (Howe, lines 5–6), intends to disrupt previously assumed clear distinctions between humans and animals. In order to furnish ideal possibilities for establishing seamless continuities which unite all entities together, she here affirms that human beings should form hybrid relationships with all sentient beings. As such, the discourse of the Great Chain of Being can no longer rank all beings from the highest degrees of perfection down to the lowest ones. Raising the status of nonhuman animals, Fukuyama also confirms: “Many of the attributes that were once held to be unique to human beings—including language, culture, reason, consciousness, and the like—are now seen as characteristic of a wide variety of nonhuman animals.” (Fukuyama 144) The speaker thus blurs the human-animal boundary, so that her posthuman model upsets and displaces the established centrality of human beings and considers the human beings as just one part of a larger whole. Therefore, the duty of man on earth as a crowned creature of God is relegated to other creatures and man’s dominion on earth is questioned. Humanity’s removal from an alleged privileged position, authority, and power vis-à-vis non-human species could be understood in terms of biological, technological, philosophical, social, cognitive and also ethical demotion of the human subject in the posthuman era. Howe here predominately thinks of human identity, consciousness, and body as elusive, ever-changing, fluid, and mutable realities, subjective and difficult to describe and capture rather than clearly defined and stable constructs. She perceives identity as a dynamic, transitional, and hybrid construct, not ever frozen in a determined place and time. In the posthuman era, even the speaker sees herself as a hybrid figure, considering her characterizations as “‘sightseer,’ a pure voyeur, or ‘ghost,’ a felt but invisible presence. Or [...] a transitional figure, monitoring the boundary between private and public, past and present: a ‘poet-caretaker’” (Chiasson).

Howe’s version of posthumanism, as the influential posthuman scholar Robert Pepperell proclaims, “is the posthumanism of *embodiment*, which recognises hitherto concealed continuities between realms that were once held as distinct and bounded, such as mind and body, or human and machine” (Pepperell 28). This includes, as Pepperell points out, “the continuity between humans and everything else in the world, with a consequent loss of the human supremacy implicit in more extreme tendencies of humanism” (28). Howe also affirms this transition in humanity’s understanding of the universe, formerly acknowledging only the materiality of the real world: “Once when the real world / was our world in its nature.” (Howe, lines 17–18)



However, the narrator now gives credence to the idea of threshold and liminality which induces a sense of bewilderment: "to mind our would world / Threshold word little hinge / hope of bewilderment its / parchment memory sign." (lines 19–22) It should be further noted that when the speaker talks about what it means to be the last human in the interrogative form, her words do not exude certainty, security, and mastery, since reason, the ability to determine the truth that convinces the human of its humanness is no longer at the foreground: *cogito, ergo sum*, the basic tenet of René Descartes' philosophy can no longer provide a sense of comforting solace and safe haven for mankind in this era. The speaker later confirms the idea once more that in the posthuman era intelligence does not play a significant role in man's life and progress as "intelligence sealed from us / Days and hours are blinds" (line 136–137).

The speaker soon conjures a border space: "These tallied scraps float / like glass skiffs quietly for / love or pity and all that" (Howe, lines 7–9). Certainly, the image of floating scraps "evokes the surface of water, which we've just learned periscopes can help to transcend and navigate" ("Notes on the Poem"). The water surface scene opens up ideal possibilities of interpretation in terms of a posthuman space of encounter between man and nature. The periscope carefully positions itself at the surface of water, at the liminal threshold of the border space between the exterior and the interior to establish a unique niche of understanding new posthuman subjectivities. The objects depicted through the poem and seen through the periscope become impregnated with meaning and agency in such a way that they transcend the materiality of "objects." They signify and embody a plethora of hidden meanings and states of interdependence not through human meaning-making but through their relation to other creatures. Thus, objects are not really inanimate and fixed entities in space and time and they intrinsically possess a sense of momentum and dynamism, which can erode established hierarchical, binary oppositions.

Differentiating "objects" from "things," Bill Brown in his seminal essay "Thing Theory" acknowledges the powerful agency of "things" as "what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects—their force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems" (Brown 5). As such, "things" transcend the materiality of "objects." "The story of objects asserting themselves as things," as Brown contends, "is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the

thing really names less an object than a particular subject-object relation" (4). "Things" in this formulation signify human beings' interconnections with history, technology, and the natural world to develop a sense of unity, harmony, and connection with all sentient beings. Likewise, each "thing" in this poem cultivates a sense of integration, continuity, and interconnectedness with human beings and with the world. However, as Brown also affirms, the reality of the "thing" cannot be truly apprehended: "On the one hand, then, the thing baldly encountered. On the other, some thing not quite apprehended." (5) The speaker also points to this fact when proclaiming: "If I knew what it is / I'd show it—but no." (Howe, lines 52–53)

The speaker then displays her close affinity with mythology to bring to consciousness alternative models of the human-nonhuman relationship: "Cross counterclockwise via / cobbled childhood juvenalia / to hobbled monosandalism" (Howe, lines 34–36). The speaker of Howe's poem here makes use of the myth of monosandalism from Greek antiquity, which relates the story of mono-sandaled Jason's ascension to the throne of Pelias who had formerly been warned of a prophecy to beware of a man with only one sandal (Daly 73). So, the sandal is likewise saturated with meaning, and can signify freedom from a despotic monarchy. The sandal also helps Jason to experience a hybrid identity to become the king of Iolcos in Thessaly after he was sent away to the care of the Centaur Chiron (Daly 73). Comparably, the motif of monosandalism helps the speaker to liberate oneself from absolute constructs of reality. Furthermore, in Howe's poetry "empty spaces" also carry meaning: "Each word may be six six / razzle rungs it may be two / places at once in the old / secret escapades a vault" (lines 23–26). It is as if, as LaBarge argues, the speaker "has learned to climb ladders using the spaces between the steps. There is magic in the margins; the empty spaces around objects and words are filled with equivalent meaning".

Objects also establish a network of affective relationships. The tallied scraps' exploration for the feeling of "love or pity and all that" (Howe, line 9) aims to bring about "*a shift from human emotion to posthuman affect*" in Pieter Vermeulen's sense of the term in his essay "Posthuman Affect" (121). Bringing the resources of the "turn to affect," Vermeulen argues, "the passage of the human to the posthuman [...] can be fruitfully described as a minimal emotive scenario" (123). Vermeulen notes how "the posthuman can be plotted as a necessarily affective experience of the demise of the strictly codified, subjective feelings that are associated with traditional notions of human

subjectivity" (123). Liberal humanist subjectivity is thus dictated by recognizable and codified emotions. However, Vermeulen argues, "the *demise* of feeling that posthumanist thought seeks to enact generates second-order feelings that are less easily captured, defined, understood or reterritorialised onto the subject" (123). These "second-order feelings" can act as an antidote to inertia and stasis of codified emotions, enabling all beings to achieve a new quality of existence, spreading the love and respect for all of the creatures that exist.

It is furthermore hinted several times in the poem that nothing is determinate or predictable: "Mystical accidentalism for / sound-hemmed naught in / night's botanical glossary" (Howe, lines 12–14); or "You sit in our tent of belief / and ask what to do with it / Faithful first then frivolous / Half scientific but good at / guessing by sensation you / look at a flame is it orange / within you or without you" (lines 60–66). In the second instance, the narrator admits that everything is in the process of becoming, particularly sensations and feelings. The speaker even points to the metafictionality of her work: "In another poem I'm in a / perfectly black room with / my eyes directed on this / sheet of paper to make a / long story short I will tell / Baba Yaga in her tinsel hut / to heal your hobble foot" (lines 67–73). The poem's metafictional elements characteristically demonstrate a defiant interrogation and refutation of the Cartesian mind/body dualism. The narrator also seeks remedy for the addressee's "hobble foot" from Baba Yaga, a posthuman hybrid figure.

Overall, in "Periscope," the speaker makes use of supernatural elements and figures such as "Pleiads" (Howe, line 11), "monosandalism" (line 36), "Baba Yaga" (line 72), "Achilles" (line 75), "Peter Rugg" (line 90), "the Galoshes of Fortune" (line 94), "Lethe" (line 123), and "Helios" (line 124). The transformations in these myths manifestly debunk the boundary between human and nonhuman and throw into high relief hybrid constructs. In an attempt to deconstruct the myth of humanity's centrality anchored in the philosophy of liberal humanism and to help readers feel a sense of awareness of humanity's relatedness to the whole of the creatures, the poem also retells the Slavic myth of Baba Yaga, a supernatural being in Slavic folklore who appears as a deformed witch. "Baba Yaga" along with her hut standing on chicken legs provides an image of the grotesque. In her essay "Animals, Anomalies, and Inorganic Others: De-oedipalizing the Animal Other," Braidotti maintains that some modes of embodiment are illustrative of "dialectical otherness (nonwhite, nonmasculine, nonnormal, nonyoung, nonhealthy)" and of "categorical otherness

(zoomorphic, disabled, or malformed)” and thus “cast on the other side of normality—that is, viewed as anomalous, deviant, and monstrous” (526). The speaker’s allusion to visitors’ request of Baba Yaga’s hut to turn around and face them, “Hut, hut! Stand with your back to the forest, your front to me” (qtd. in Johns 2) transparently reveals that inanimate things can be granted life and sentience as well. Verifying nonhuman life, the narrator thus inquires the addressee not to stand in the way of the hut’s turn: “To stagger and fall to the / nether side of the hut never / to stand with your back to / the forest because the hut / when it wants to allegedly / rushes this way then that” (Howe, lines 101–106).

Drawing on the story of Achilles, the son of King Peleus and the sea goddess Thetis, Howe implies how the greatest Greek warrior in the Trojan War became seemingly invulnerable through his immersion and engagement with other-than-human agency. In order to thwart his son’s destiny and grant him the boon of immortality, his mother plunged her infant’s whole body into the sacred river of Styx, which separates the world of mortality from the underworld of immortality. This act of immersion rendered every part of his body invulnerable except for the heel, held by his mother. Achilles’ transformation to an invulnerable state obviously manipulates the boundaries between different classes of beings and elevates him to the status of gods. However, as the speaker reminds us, “Achilles has his heel what’s / left to a thirdhand sightseer” (Howe, lines 75–76). Implied here is that his identity is still hybrid, part human and part god. Thus, even a posthuman creature is doomed to extinction, as the speaker elsewhere in the poem “makes it clear that we cannot truly escape either our destinies or fatalities” (Messerli); observing “I sold your shadow for you too / Let’s let bygones be bygones / Dust to dust we barely reach” (Howe, lines 57–59).

The speaker also makes use of American author and lawyer William Austin’s 1824 tale, *Peter Rugg, the Missing Man*, which later influenced Nathaniel Hawthorne and made Austin known as a “Precursor of Hawthorne.” Peter Rugg is arguably the most challenging figure in Howe’s poem, yielding two alternative interpretations. In one interpretation he is probably the flattest character of Howe’s poem. His identity is fixed and unchangeable and he cannot escape his ill-fated destiny. He is responsible for his own ruin, but the punishment may be unjustifiable without any knowledge of the nature and seriousness of his offense. The speaker is “Telling the story of a man / who is responsible for his / own ruin and is inexplicably / condemned to wander in /

a one-horse chair eternally / around Boston from which / historical song he himself / cannot free himself with a / wave of his hand whither—" (Howe, lines 80–88). The choice of the term "man" rather than "ghost" intimates that Peter Rugg does not possess a fluid body. That is, he is not a posthuman figure or has not accommodated himself to the posthuman condition yet. But another plausible insight that Howe tries to throw into high relief is Peter Rugg's nomadic subjectivity, one which, to use Braidotti's terms, "requires dis-identification from established, nation-bound identities" (Braidotti, *Posthuman* 54). The development of this nomadic subjectivity, as Braidotti suggests, "is political at heart, but it has a strong affective core made of convictions, vision and active desire for change" (54). Peter Rugg's nomadic way of life can also destabilize Cartesian dualisms of mind/body in which mind and body are essentially two distinct substances.

The narrator is even infected and inflected by animal otherness: "In the old days I used to sit / up late till an owl appeared / Negative infinity melodrama / I shall never forget you half- / way owl shadow marauder / How you flew over and over" (Howe, lines 95–100). And then "shadow" seems to cast a spectral quality over the materials of the poem: "Come lie down on my shadow / Being infinitely self-conscious / I sold your shadow for you too" (lines 55–57). A shadow can be a posthuman figure, as it does not possess a body; it cannot be embodied. Moreover, a shadow does not show any "markers of bodily difference" (Hayles 4–5); its very presence subverts and transgresses fixed identities and bodies. In the Haylesian discourse, "the liberal subject *possessed* a body but was not usually represented as *being* a body [...] the body is understood as an object for control and mastery rather than as an intrinsic part of the self," whereas posthumanism assumes that "embodiment is not essential to human being" (4–5). Also figuring several times in the poem are "ghosts" ("A nearest faint ghost alias—", line 116, or "our ghosts appear in mirrors," line 128), blurring the distinction between the living and the dead, conjuring a sense of terror. In his essay "*État Présent*: Hauntology, Spectres and Phantoms," Colin Davis observes: "Attending to the ghost is an ethical injunction insofar as it occupies the place of the Levinasian Other: a wholly irrecoverable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks, but whose otherness we are responsible for preserving." (53) Furthermore, the shadow's or the ghost's posthuman body, as Jack Halberstam and Ira Livingston suggest, is only "a screen, a projected image" (Halberstam and Livingston 3). The narrator's spectral, uncanny encounters with shadows and ghosts are a

posthuman agenda of the need for establishing a new relationship with other-than-human species and beings in order to develop an empathy with the rest of the creatures.

However, at one part in the poem, the speaker observes “Let’s be human we can’t carry / the Galoshes of Fortune home” (Howe, lines 93–94). With the allusion to Hans Christian Andersen’s 1938 fairy tale of “the Galoshes of Fortune,” telling the story of a magic pair of time-travelling boots (line 94), and the parrot’s witty saying “Let’s be human” (line 93; Andersen 147), the speaker intimates that one’s aim is not going to travel to another historical period to fulfill one’s post-humanistic wishes. Despite one’s lofty aspiration to manipulate time miraculously, the speaker does not, however, intend to return to the past which is “all darkness and dirt” (de Mylius 175). But, in order to manipulate time and in turn the world of the living, the speaker stops time at one point in the poem to return to that point later: “Do you hear the clock lock / Just wait till I turn back—” (Howe, lines 107–108). Even infinitesimal particles are of significance in the post-human era in developing alternative identities: “When stars are not so faint / and new astronomers assign / numbers one may count one / other and each secretly jot / down in units and tenths for / photometrics other instant / infinitesimal arc predicates” (line 109–115). As such, photometry as “the science of light measurement” can bring into foreground even the most remote heavenly bodies, seemingly out of reach of human beings.

Later on, the speaker endeavors to portray a new form of community which transcends human subjectivity both in time and place: “Unseen in canoe or cut glass / skiff scudding past centuries / on another map kept secret” (Howe, lines 117–119). To navigate the boundaries between the realm of the living and that of the dead, the speaker even summons the images of the chthonic underworld: “Setting sun then Lethe where / ever fabled swan-white Helios / in our own time underground” (lines 123–125). The reference to the myth of “Lethe” signifies that her posthuman figures are conferred the blessing of drinking the water of the underworld river of oblivion to forget their mortal lives on earth. They are allowed to surpass the “dark” past and look to the “bright” future. Furthermore, the Titan God of the Sun, Helios, who once presided over the heavenly and earthly bodies and observed everything from above, is positioned “in our own time underground” (line 125). So, Howe through her speaker violates the hierarchy of the universe once more to thoughtfully and thoroughly prepare the ground for a new posthuman state of the world.

The speaker of Howe's poem also challenges the human thought: "In this second place we think / we only think we think though" (Howe, lines 126–127). This nicely epitomizes the so-called posthuman condition. Howe seems to confirm that "I do not think, I am thought. You do not speak, you are spoken. Thought and speech, which for the humanist had been the central substance of identity, are located elsewhere, and the self is a vacancy" (Davies 60). The narrator of Howe's poem also reiterates the same proposition, testifying "What I lack is myself" (Howe, line 54), which clearly portrays "the post-human predicament" (Braidotti, *Posthuman* 1). More precisely, to live in the posthuman era, the nature of thought should be changed, as Wolfe informs: "we must take yet another step, another post-, and realize that the nature of thought itself must change if it is to be posthumanist" (Wolfe, *What Is* xvi).

Howe, through her speaker, also uncannily portrays a miniature microcosm of cosmological entanglements through punctuation marks of comma and semicolon: "This side I will show miniature / network entanglements comma" (Howe, lines 129–130); and "half-hesitation semi-colon semi- / colon" (lines 132–133). Furthermore, the speaker identifies "full stop" as "Blessings," as it can, in a sense, liberate man out of a web of labyrinthine relationships existing between humans and non-humans (line 131). Reiterated in the poem is also the idea of the insignificant position of humans in the universe and its interconnectedness and interdependence with nature: "yes the sea lies about us / Our tiniest on earth as such" (lines 133–134). As Jean-François Lyotard also observes: "The human species is not the hero of the fable. It is a complex form of organizing energy. Like the other forms, it is undoubtedly transitory. Other, more complex forms may appear that will win out over it. Perhaps one of these forms is preparing itself through techno-scientific development right from the time when the fable is being recounted" (Lyotard 93). So, the once deep faith in humanity has been diminished and it is no longer able to reign in the posthuman world as more intricate forms of life with complex designs have taken its place. On the other hand, the speaker believes "each new extreme outvies" (Howe, line 139), signifying extreme forms of life are more vigorous and competitive compared to the ordinary forms of life.

In the last part of the poem, the speaker directs the readers' attention to the fact that she is part of a posthuman world in which no logic dominates: "Humming octaves with wild / trills of magic and symbolic / logic a not-being-in-the-no" (Howe, lines 143–145).



The speaker's humming octaves with the wild nature in the last three lines of the poem authenticate Braidotti's "transversality of relations" which "traces transversal connections among material and symbolic, concrete and discursive lines of relation or forces" (Braidotti, *Posthuman* 95). Braidotti's transversality "actualizes *zoe*-centred egalitarianism as an ethics and also as a method to account for forms of alternative, posthuman subjectivity" (95). This concept reifies an ethics "based on the primacy of the relation, of interdependence, values *zoe* in itself" (95). In sum, Howe's poem valorizes *zoe*-saturated forms of posthuman subjectivity rather than *bio*-saturated forms of liberal humanist subjectivity.

## Conclusion

In "Periscope," Howe uncannily enacts posthumanist perspectives, putting at the center of her poem nonhuman entities in an attempt to deconstruct the myths of humanity's superiority and authority over the natural world. Howe employs experimental syntax techniques and new lexical coinages to challenge the human's assumption of unlimited knowledge and cognitive powers. On the other hand, Howe's posthuman entities interconnected in multiple transversal relations are endowed with the productive life-force of *zoe*, which provides a space of hybrid configuration and dynamic reconfiguration of identity. Howe's "posthumanism of embodiment" traces post/humanity's trajectory from the moment of existence up to the present moment, to construct a more comprehensive picture of history in which different forms of life are interconnected and inseparable. As such, Howe's poem does not create rigid unitary binaries and hierarchies, but captures the vibrancy of "in-between states" through the depiction of mythological, historical, and literary figures whose very transformations destabilize the boundary between human and nonhuman, and animate and inanimate. The poem's commitment to the becoming ontology gives rise to the depiction of characters who prefer to remove their "Galoshes of Fortune," to drink the water of Lethe, to forget their mortal lives and look to a bright and promising future.



WORKS CITED

- Andersen, Hans Christian. "The Galoshes of Fortune." *Hans Andersen's Fairy Tales: a selection*. Trans. L. W. Kingsland. Oxford: Oxford University Press, 1959. 114–153.
- Austin, William. *Peter Rugg, the Missing Man*. Worcester: Franklin P. Rice, 1882.
- Axelrod, Steven Gould, Camille Roman, and Thomas Travisano, eds. *Postmodernisms, 1950–Present*. Vol. 3 of *The New Anthology of American Poetry*. New Brunswick, NJ; London: Rutgers University Press, 2012.
- Bartlett, Lee. "What Is 'Language Poetry?'" *Critical Inquiry* 12.4 (1986): 741–752.
- Beckett, Tom. "The Difficulties Interview." Interview with Susan Howe. *Difficulties* 3.2 (1989): 17–27.
- Braidotti, Rosi. "Animals, Anomalies, and Inorganic Others: de-oedipalizing the animal Other." *PMLA* 124.2 (2009): 526–532.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1–22.
- Chiasson, Dan. "Susan Howe's Patchwork Poems." *The New Yorker*, 7 and 14 Aug. 2017. Web. <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/susan-howes-patchwork-poems>>.
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002.
- Corner, Jason L. *Monstrous Compounds: genre and value in Herman Melville*. Doctoral dissertation. Columbus, OH: The Ohio State University, 2006.
- Daly, Kathleen N. *Greek and Roman Mythology A to Z*. 3rd ed. Revised by Marian Rengel. New York, NY: Chelsea House, 2009.
- Davies, Tony. *Humanism*. London: Routledge, 1997.
- Davis, Colin. "État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms." *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Eds. María del Pilar Blanco and Esther Peeren. New York, NY: Bloomsbury, 2013. 53–60.
- de Mylius, Johan. "'Our time is the time of the fairy tale': Hans Christian Andersen between traditional craft and literary modernism." *Marvels & Tales* 20.2 (2006): 166–178.
- Fukuyama, Francis. *Our Posthuman Future: consequences of the biotechnology revolution*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- Halberstam, Judith, and Ira Livingstone. "Introduction: Posthuman Bodies." *Post-human Bodies*. Eds. Judith Halberstam and Ira Livingstone. Bloomington; Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1995. 1–19.
- Hammer, Langdon. "Inside & Underneath Words." Review of *Debths* by Susan Howe. *The New York Review of Books*, 28 Sept. 2017. Web. <<http://www.nybooks.com/articles/2017/09/28/susan-howe-inside-underneath-words/>>.
- Hassan, Ihab. "Prometheus as Performer: toward a Posthumanist Culture?." *The Georgia Review* 31.4 (1977): 830–850.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, IL; London: University of Chicago Press, 1999.
- Horton, Margy Thomas. *Melville's Unfolding Selves: identity formation in Mardi, Moby-Dick, and Pierre*. Doctoral dissertation. Waco, TX: Baylor University, 2012.
- Howe, Susan. *Debths*. A New Directions Ebook Original, 2017.
- Hutchins, Edwin. *Cognition in the Wild*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Johns, Andreas. *Baba Yaga: the ambiguous mother and witch of the Russian folktale*. New York, NY: Peter Lang, 2004.

- Kant, Immanuel. "An Answer to the Question: What Is Enlightenment?" *What Is Enlightenment? Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*. Ed. and trans. James Schmidt. Berkeley, CA: University of California Press, 1996. 58–64.
- Koirala, Saroj. "Linking Words with the World: the language poetry mission." *Tribhuvan University Journal* 29.1 (2016): 175–190.
- LaBarge, Emily. "A Poet of the Archives: On Susan Howe." *Bookforum*, 11 Apr. 2018. Web. <<https://www.bookforum.com/culture/a-poet-of-the-archives-on-susan-howe-19501>>.
- Lyotard, Jean-François. *Postmodern Fables*. 1993. Trans. Georges Van Den Abbeele. Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 1997.
- Messerli, Douglas. "Intertextual Depth in Susan Howe's *Debths*." Review of *Debths* by Susan Howe. *Hyperallergic*, 13 Aug. 2017. Web. <<https://hyperallergic.com/395410/susan-howe-debths-new-directions-2017/>>.
- Montgomery, William. *The Poetry of Susan Howe: history, theology, authority*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010.
- "Notes on the Poem." *Griffin Poetry Prize*, 13 Jan. 2019. Web. <<https://www.griffin-poetryprize.com/from-periscope/>>.
- Packham, Jimmy. "Pip's Oceanic Voice: Speech and the Sea in Moby-Dick." *The Modern Language Review* 112.3 (2017): 567–584.
- Pepperell, Robert. "Posthumans and Extended Experience." *Journal of Evolution and Technology* 14.1 (2005): 27–41.
- Tristan. "Tristan's Reviews. *Debths* by Susan Howe." *Goodreads*, 5 Aug. 2019. Web. <[https://www.goodreads.com/review/show/2925055260?book\\_show\\_action=true&from\\_review\\_page=1](https://www.goodreads.com/review/show/2925055260?book_show_action=true&from_review_page=1)>.
- Vermeulen, Pieter. "Posthuman Affect." *European Journal of English Studies* 18.2 (2014): 121–134.
- Wolfe, Cary. *Animal Rites: American culture, the discourses of species, and posthumanist theory*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2003.
- Wolfe, Cary. *What Is Posthumanism?*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.

## »Skuša in pliskavka / Je bil to zadnji od nas?«: postčloveško v *Periskopu* Susan Howe

Ključne besede: ameriška poezija / Howe, Susan / nomadska subjektivnost / posthumanizem / drugost

Razprava se osredotoča na branje pesmi Susan Howe »Periscope« (2017), v kateri pesnica izpodbija vprašanja liberalnih humanističnih smeri razmišljanja o domnevno osrednjem in privilegiranem položaju človeka, hkrati pa odpira nove načine za reprezentacijo ljudi v odnosu do tistega, kar ni človeško. Študija, ki temelji na konceptih »nomadske subjektivnosti«, »upodabljanja« in »transverzalnosti« Rosi Braidotti, »teorije stvari« Billa Browna in »postčloveškega vpliva« Pietra Vermeulena, preučuje, kako pesničina preokupacija z delovanjem vsega ne-človeškega, ki je upodobljeno v pesmi, vodi v posthumanistično interpretacijo. Preučuje tudi, kako pripovedovalec prevprašuje meje med človeškim in ne-človeškim, živim in neživim, da bi priklical nenavadne učinke, ki se najbolje uresničijo v obliki postčloveškega kljubovanja liberalnim humanističnim modelom subjektivnosti. Izkaže se, da pesnica vzpostavlja sugestivno vizionarsko angažiranost ter srečanje z naravnim svetom in »antropomorfiziranimi stvarmi«, da bi prebudila zgodovinsko zavest, ki bi dala glas neartikuliranemu Drugemu.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111(73).09-1Howe S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i2.11>

## 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](mailto:marijan.dovic@zrc-sazu.si).

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, povzetkom, 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 povzetkom bibliografske enote.

**Kazalka**, ki sledi citatu ali povzetku, 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 povzetku 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](mailto: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) 45.1 (2022)

**Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost**  
***Published by the Slovenian Comparative Literature Association***  
[https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna\\_knjizevnost/index](https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index)

**Glavni in odgovorni urednik** *Editor:* Marijan Dović  
**Področni in tehnični urednik** *Associate and Technical Editor:* Blaž Zabel  
**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, Slovenia.

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, Bibliographie d'histoire littéraire française, CNKI, Current Contents / A&H, Digitalna knjižnica Slovenije (dLib), DOAJ, ERIH, IBZ and IBR, EBSCO, MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, ProQuest, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stacke 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 10. julija 2022. *Sent to print on 10 July 2022.*

