

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 47.1 (2024)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura in duševnost
Literature and the Mind

Uredil / Edited by: Igor Žunkovič

Igor Žunkovič: **Predgovor / Introduction**

Borut Škodlar, Martin P. Kastelic: **Duševnost, avtobiografija in psihiatrija**

Davor Piskač: **Therapeutic Reading of Emotional Conceptual Metaphors**

Vanesa Matajč: **Travma in individuacija v romanu Florjana Lipuša *Boštjanov let***

Katalin Ludmán: **The Freudian Tradition and Sociographical Context in Selected Works by Péter Hajnóczy**

Alojzija Zupan Sosič: **Bolezen v sodobnem slovenskem romanu**

Robert Smid: **Reproducing the Other of Reproduction in *Frankenstein* and *The Island of Doctor Moreau***

Vesna Kondrič Horvat: **Rak kot telesna ilustracija duševnega stanja**

Mateja Pezdirc Bartol: **Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah**

Ana Medvešček: **Soodvisnost etične komponente in naracije na primerih Zupanovega *Klementa* in Camusevega *Tujca***

RAZPRAVE / ARTICLES

Alexandre Stroev: **Kako je nastala ruska nacionalna ideja**

Simon C. Estók: **Women's Corporeality and Slime in Shakespeare**

Snejana Ung: **The Circulation of the Novel between Romania and (the former) Yugoslavia (1918–2020)**

RECENZ IJA / REVIEW

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura in duševnost
Literature and the Mind

Uredil / Edited by: Igor Žunkovič

- 1 Igor Žunkovič: **Literatura in duševnost (predgovor)**
7 Igor Žunkovič: **Literature and the Mind (An Introduction)**
- 13 Borut Škodlar, Martin P. Kastelic: **Duševnost, avtobiografija in psihiatrija**
25 Davor Piskač: **Therapeutic Reading of Emotional Conceptual Metaphors**
47 Vanesa Matajč: **Travma in individuacija v romanu Florjana Lipuša**
Boštjanov let
- 69 Katalin Ludmán: **The Freudian Tradition and Sociographical Context in**
Selected Works by Péter Hajnóczy
- 83 Alojzija Zupan Sosič: **Bolezen v sodobnem slovenskem romanu**
99 Robert Smid: **“My Monstrous Progeny:” Reproducing the Other of**
Reproduction in *Frankenstein* and *The Island of Doctor Moreau*
- 117 Vesna Kondrič Horvat: **Rak kot telesna ilustracija duševnega stanja: o *Marsu***
Fritza Zorna
- 131 Mateja Pezdirc Bartol: **Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah**
145 Ana Medvešček: **Soodvisnost etične komponente in naracije na primerih**
Zupanovega *Klementa* in Camusevega *Tujca*

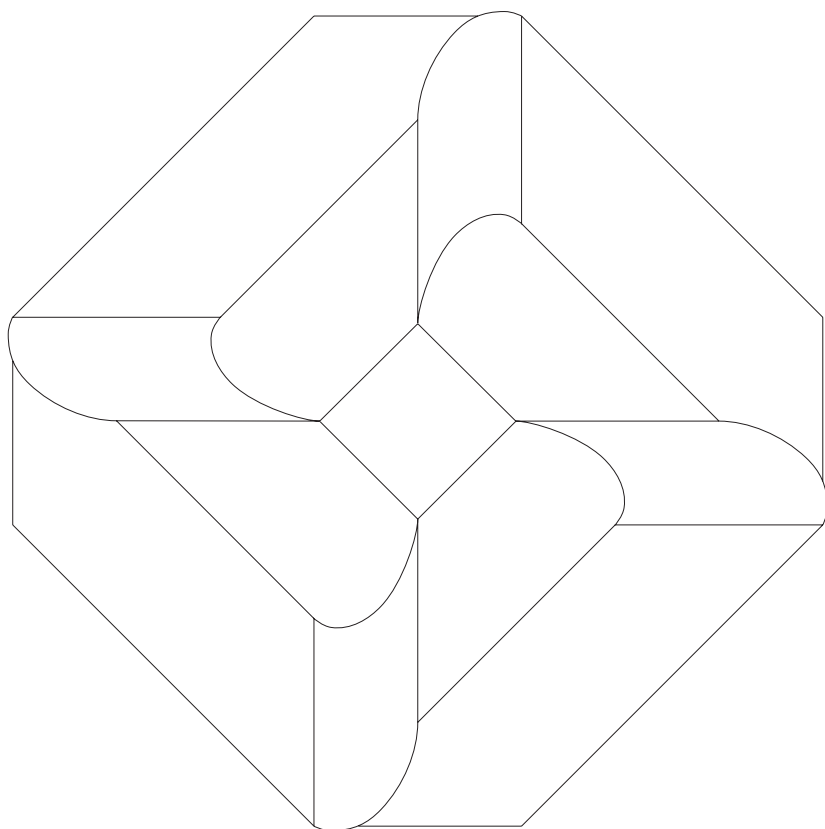
RAZPRAVE / ARTICLES

- 169 Alexandre Stroev: **Kako je nastala ruska nacionalna ideja: ekspanzionistične**
vojne in francosko razsvetljenstvo
- 179 Simon C. Estók: **Women’s Corporeality and Slime in Shakespeare: Staging**
the Anthropocene
- 193 Snejana Ung: **The Circulation of the Novel between Romania and**
(the former) Yugoslavia (1918–2020): Imperial (Dis)Continuities in Post-
Imperial East-Central Europe

RECENZIJA / REVIEW

- 215 Tomo Virk: **Kitajska različica etičnega literarnega kritištva** (Nie Zhenzhao:
Introduction to Ethical Literary Criticism)

Primerjalna književnost

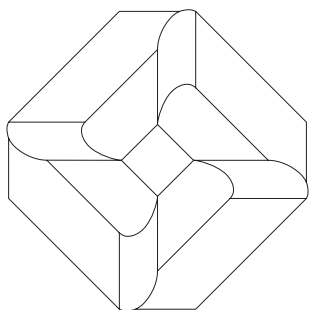


Tematski sklop / *Thematic section*

Literatura in duševnost

Literature and the Mind

Uredil / *Edited by*: Igor Žunkovič



Literatura in duševnost (predgovor)

Igor Žunkovič

Literatura lahko verodostojno pripoveduje o zgodovinskem in družbenem svetu ter okolju, v katerem živimo, a tudi v odnosu do zgodovinskega, družbenega in okoljskega je njeno tradicionalno delovišče (človeška) duševnost. V njej že od najstarejših besedil najdemo stremljenje po višjem, transcendentnem. Psihologija in psihoanaliza sta pred dobrim stoletjem začeli z znanstvenim raziskovanjem človeške duševnosti in ob koncu 20. stoletja je literarna veda s psihonarologijo in kognitivno naratologijo povsem trdno stopila na pot raziskovanja razmerja med literaturo in duševnostjo.

Po drugi strani že vse od Platona vemo, da literatura vpliva na bralce. Nekaterim pomeni inspiracijo, drugim uteho in tretjim zabavo. Učitelji ugotavljajo in znanstvene raziskave jim potrjujejo, da imajo otroci, ki več berejo, boljši akademski uspeh, kognitivne raziskave pa celo kažejo, da so bralci literature bolj empatični in sposobni bolje razumeti misli, namene in občutja drugih ljudi. Literatura in duševnost torej vstopata v različne stike na več ravneh, na ravni literarnih oseb, žanrov, literarnega sloga, a tudi na ravni bralcev, čustev, empatičnega doživljanja in mišljenja. Ne nazadnje številni znanstveniki prepoznajo velik družbeni prispevek literature prav zaradi njenega vpogleda v človeško duševnost.

Kakšno je sodobno razumevanje duševnosti v literaturi, kako so literati v preteklosti dojemali duševnost in kako se to vidi v njihovih literarnih besedilih, kakšno je razmerje med literaturo in čustvi, kakšne duševne vsebine (in na kakšen način) uprizarja otroška književnost, zakaj med branjem literature lahko občutimo bolečino in ali je branje literature lahko koristno za naše duševno zdravje – to so le nekatera od možnih vprašanj, ki si jih zastavljamo, ko raziskujemo pomene duševnosti v odnosu do literature in obratno.

Interpretativno razmišljanje o notranjem, duševnem življenju literarnih oseb, njihovih občutkih, (pogosto iluzornih) pričakovanjih in namerah, ki vodijo njihova ravnanja, je eno od temeljnih področij ne le znanstvene literarne vede, temveč kar branja literature nasploh. Odpira namreč dvoje problemskih področij – duševnost literarnih oseb in doživljanje bralcev in bralk –, ki sta v luči sodobne literarne teorije

različni, a obenem močno prepleteni in medsebojno odvisni. Marissa Bortolussi in Peter Dixon v svoji prelomni knjigi *Psihonaratologija* izhajata iz prepričanja, da bralke in bralci literarne osebe prek branja konstruiramo s pomočjo istih kognitivnih mehanizmov, kot doživljamo ljudi v svojem vsakdanu. To izhodišče je po eni strani razumljivo, saj k njemu vodijo kognitivno-psihološka in filozofska spoznanja vse od devetdesetih let prejšnjega stoletja, po drugi strani pa literarna teorija vendarle razlikuje med avtorjem, implicitnim avtorjem, pripovedovalcem, literarno osebo, implicitnim bralcem in bralcem kot različnimi instancami znotraj literarnega diskurza, zaradi česar je površno enačenje duševnosti literarnih oseb in duševnosti bralcev enako problematično kot postavljanje prehitrih vezi med njima.

Tematski sklop »Literatura in duševnost« je torej namenjen raziskovanju duševnosti v literaturi in literature v duševnosti z vidika aktualnih literarnoteoretičnih vidikov, še posebej kognitivnih, psihoanalitičnih in tudi fenomenoloških. A teoretični pogledi se v literarni vedi zmeraj dopolnjujejo z interpretativnimi in analitičnimi branji literarnih besedil, prek katerih se presoja in preverja, zato drugo vrsto besedil v tematskem sklopu pomenijo analize vsebinskih značilnosti izbranih literarnih besedil, ki v ospredje postavljajo duševne bolezni in tudi zapletena soočenja literarnih oseb z boleznimi in bolečinami. To pa so že vprašanja, ki zadevajo področji literarne etike in predvsem razmišljanja o vlogi literature v terapevtskih procesih, psihiatriji in biblioterapiji.

S psihiatričnega vidika se problematike razmerja med literaturo, duševnostjo in psihiatrijo lotita **Borut Škodlar** in **Martin Peter Kastelic**. Zanima ju avtobiografija kot žanr, ki ima transformativen potencial, kar raziščeta prek razlikovanja med ipseiteto in identiteto, pri čemer predvsem sledjo pojmujeta kot podlago avtobiografije. Naratološka analiza pripovedovanja o sebi jima razgrne možne načine, na katere je mogoče konstruirati identiteto, kot ključno pa se izkaže vprašanje zanesljivosti ali bolje rečeno nezanesljivosti avtobiografske pripovedi. Ugotavljata, da je za psihiatrijo pomembno razlikovanje med pripovedujočim in pripovedovanim jazom ali sebstvom, ki bralcem ne omogoča le prepoznave in razumevanja določenih duševnih stanj literarnih oseb, ampak »refleksijo in predelavo« oziroma, kot pravita, »mentalizacijo [...] svojega življenja«.

Podoben pogled na rabo literature v terapevtskih procesih analizira **Davor Piskač**. Izhodišče njegovega razmišljanja tvorita sistemska teorija in pojmovanje konceptualne metafore kot čustvene konceptualne metafore. Slednje razume kot simbolno proizvedene medije, ki služijo komunikaciji med različnimi domenami, na primer literaturo in psihologijo.

Jedro njegove analize je spoznanje, da lahko literarna biblioterapija prek obravnavanja čustvenih izkustev literarnih oseb s pomočjo analize čustvenih konceptualnih metafor nagovarja bralčevo duševnost, njeno rast in gotovost.

Vanesa Mataj razišče prav tiste vidike romana Florijana Lipuša *Boštjanov let*, ki bi lahko bili naslovljeni tudi v kakšnem psihiatričnem ali biblioterapevtskem branju. Izpostavlja namreč travmatični dogodek iz protagonistovega otroštva, ki ima za posledico specifično narativno gradnjo njegove identitete, tako da sledi predvsem enemu simbolnemu motivu, povzetemu po bitju iz slovenske mitologije. Z vidika avtoričine analize »literarna strukturacija skupnih človeških temeljnih izkustev« utemeljuje moč, ki jo lahko ima literatura na posameznika in njegovo sposobnost bivanja in doživljanja.

Z vidika literarne teorije je vsekakor zanimiva še množica pristopov, ki analizirajo duševnost literarnih oseb in celo avtorjev v odnosu do njihovih besedil in izmišljenih literarnih likov. Takšna je seveda tradicija psihoanalize v literarni vedi, ki jo v pričujočem tematskem izboru predstavlja **Katalin Ludmán** s svojo analizo na Slovenskem morda manj znanega, a pomembnega madžarskega avtorja Pétra Hajnóczya. Izpostavlja dve njegovi kratki zgodbi, in sicer »Kurjač« in »Krvodajalec«, ki imata podobno motivno izhodišče – kritika birokracije, boj posameznika za uveljavitev v družbi –, zapisani sta v dokumentarnem stilu in delujeta kot »študiji primerov« protagonistovih zablod. Avtorica vzporeja psihoanalitično vsebino besedil in po eni strani njihove avtobiografske vidike, navezujoč se na duševno bolezen, po drugi strani pa njihovo morebitno terapevtsko vlogo, še posebej v psihiatričnem okvirju.

Z reprezentacijo bolezní v sodobnem slovenskem romanu se ukvarja **Alojzija Zupan Sosič**. Osredotoča se na družbeni pomen bolezní, to je na analogno razmerje med boleznijo in družbenim svetom (kapitalizem, kulturni spomin), ki ga romani opisujejo. Obenem pa tematizacije odvisnosti, ki jo obravnava, ne poveže le z avtorjevo avtobiografijo, ampak tudi z okoljem, v katerem odvisnost obstaja kot fenomen, to je kot stigma ali kot strukturna diskriminacija. Kot posebno kvaliteto vseh obravnavanih romanov pojmuje njihovo večperspektivnost oziroma večpomenskost bolezní, ki prehaja od diagnoze psihofizičnega stanja posameznice ali posameznika do diagnoze družbenega problema.

Z analizo družbenega vidika duševnosti nadaljuje **Robert Smid**, ki se metodološko nasloni na lacanovsko psihoanalizo in dekonstrukcijo, delno pa tudi feministično teorijo, saj analizira podobo monstroznega na klasičnih primerih iz angleške književnosti – *Frankensteina* Mary Schelley in *Skrivnostni otok dr. Moreauja* H. G. Wellsa. Monstrozno

oziroma pošastno najprej opredeli kot nekaj neulovljivega, mejnega, kar se nahaja med vse in nič, skratka presežnega. V nadaljevanju pa izpostavi predvsem podobo/tropos matere (in posledično očeta), ki na simbolni ravni nastopa v obeh besedilih ne le prek tematizacije pošasti ženskega spola, temveč tudi prek tematizacije nenaravnega spočenjanja življenja. S tega vidika nazadnje obe analizi združi v pojmovanje hibridnosti kot paradoksnega pokazatelja meja binarnosti.

Podobno razkriva pošastnost v literaturi razmišljanje **Vesne Kondrič Horvat** o *Marsu* Fritza Zorna. Pošastna namreč ni samo bolezen, ki razžira protagonistovo telo, temveč družba, ki bolezen povzroča. Ne gre več za analogijo med bolnostjo posameznika in bolnostjo družbe, ampak za vprašanje odgovornosti, ki jo ima družba do posameznika – za analizo načinov, na katere družba povzroča bolezen pri posamezniku. Po dolgotrajni depresiji in dvomih pošastni maligni limfom protagonistu pomeni olajšanje. Če je rak povzročila družbeno vzpostavljena nevroza, za katero protagonist ne najde mesta, potem je ugotovitev, da v posamezniku raste neko drugo, tuje, kar ga bo »požrla in uničila«, morda resnično osvobajajoče.

Mateja Pezdirc Bartol v prispevku »Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah« odpre eno od najaktualnejših tem v kognitivni literarni vedi, to je vprašanje delovanja in izražanja čustev v literaturi. Slednja so namreč – o tem pravzaprav z drugačnega vidika govori že Piskačev prispevek – tista, ki tvorijo jedro učinka, ki ga ima literarno besedilo na bralca, pri čemer je to še posebej pomembno, kadar govorimo o zelo mladih bralcih, katerim so namenjene slikanice. Zato je pomembna avtoričina ugotovitev, da imajo slikanice ključno vlogo pri seznanjanju otrok z najrazličnejšo paletto čustev prav zato, ker je v njih žalost izražena bimodalno, to je skozi verbalno in tudi vizualno komunikacijo. Pri tem se ključno navezuje na spoznanja kognitivne literarne vede, ki opozarja na vidno naravo človeške kognicije in odločilno vlogo, ki jo imajo na razumevanje slikanic v njih izrisane vidne podobe.

Zadnja analiza v tematskem sklopu se neposredno dotika teme, ki jo vsaj v drobcih vsebujejo tudi vse druge študije, to je razmerja med literaturo in etiko. Avtorica **Ana Medvešček** privzame klasifikacijo treh vrst etičnega potenciala v literarnem besedilu finske komparativistke Hanne Meretoja in jo uporabi pri oblikovanju lastnega modela za analizo proznih besedil. Avtorica meni, da je mogoče opredeliti, kakšen vpliv imajo točno določeni narativni postopki na etični potencial besedila, to pa potem smiselno uporabiti pri njegovi analizi in interpretaciji. Veljavnost takšnega postopka preveri prek analize Camusovega *Tujca* in Zupanovega *Klementa*.

S tematskim sklopom nikakor ni bilo mogoče zaobjeti celotnega raziskovalnega področja, ki ga odpira tematizacija raznolikih razmerij med literaturo in duševnostjo. Je pa njegov namen, da osvetli vsaj temeljne aktualne poti tega raziskovanja, ki jih bo mogoče zares oceniti šele zgodovinsko, to je pravzaprav za nazaj, ko bo njihov doprinos k literarni vedi in primerjalni književnosti že bolj ali manj jasen. Pred seboj torej nimamo zemljevida, temveč kažipot, v katerem lahko razpoznamo aktualne smeri raziskovanja pomena in literarne vloge različnih vidikov duševnosti, na primer čustev, bolezni, mišljenja, doživljanja idr., pa tudi načinov tega raziskovanja in uporabljenih teorij ter metod. Zdi se, da smo priča vzponu razmišljanj, ki ocenjujejo ne le etično teoretsko, ampak celo praktično, to je predvsem terapevtsko in pedagoško/didaktično rabo literature, pri čemer teoretična izhodišča tvorita psihoanaliza in kognitivna literarna veda. Po drugi strani so v ospredju tematizacije bolezni, in sicer tako vloge fizioloških bolezni za duševna stanja protagonistov kot tudi duševnih bolezni nasploh.

Literature and the Mind (An Introduction)

Igor Žunkovič

Literature not only recounts authentic narratives about our historical, social, and environmental contexts, but also delves deeply into these settings. Primarily situated within the realm of the human mind, it offers a profound exploration of our collective experiences and surroundings. From the earliest texts, we find in literature a striving for the higher, the transcendent. Psychology and psychoanalysis began scientific research into the human psyche a century ago, and at the end of the twentieth century, literary studies embarked on the path of research into the relationship between literature and the mind with psychonarratology and cognitive narratology.

On the other hand, we have known since Plato that literature influences the reader. For some it means inspiration, for others consolation, and for others entertainment. Teachers observe, and scientific research confirms, that children who read more have better academic results, while cognitive research even shows that readers of literature are more empathetic and better able to understand the thoughts, intentions, and feelings of others.

Literature and the mind thus interact on several levels, on the level of literary figures, genres, literary style, but also on the level of readers, feelings, empathic experience, and thought. Finally, many scholars recognize the significant social contribution of literature precisely because of its insight into the human psyche. The interpretation of the inner, mental life of literary characters, their feelings, (often illusory) expectations and intentions that guide their actions, is one of the fundamental aspects not only of academic literary studies but also of literary reading in general. This opens up two problem areas—the psyche of literary characters and the experiences of readers—which, in the light of modern literary theory are different but deeply interwoven and mutually dependent problems.

In their groundbreaking book *Psychonarratology*, Marissa Bortolussi and Peter Dixon assume that readers construct literary characters with the same cognitive mechanisms they use to experience people in their everyday lives. On the one hand, this premise is understandable as it is based on cognitive psychological and philosophical findings since

the 1990s; on the other hand, literary theory continues to distinguish between author, implicit author, narrator, literary character, implicit reader, and reader as different instances within the literary discourse. A superficial equation of the psyche of literary figures with the psyche of readers is therefore just as problematic as making hasty connections between them.

The thematic section “Literature and the Mind” is therefore dedicated to researching the psyche in literature and literature in the mind from the perspective of current aspects of literary theory, in particular cognitive, psychoanalytical and phenomenological aspects. However, theoretical considerations in literary studies are always supplemented by interpretative and analytical readings of literary texts, through which they are evaluated and scrutinized. A further type of text in this subject area consists of analyses of the thematic characteristics of selected literary texts that deal with mental illness and the complex confrontations of literary characters with illness and suffering. These questions already concern literary ethics and, above all, considerations on the role of literature in therapeutic processes, psychiatry, and bibliotherapy.

From a psychiatric perspective, **Borut Škodlar** and **Martin Peter Kastelic** deal with questions of the relationship between literature, the psyche, and psychiatry. They are interested in autobiography as a genre with transformative potential which they analyze through the distinction between ipsity and identity, whereby they understand the latter primarily as the basis of autofiguration. Their narratological analysis of the self-narrative shows possibilities of identity construction with the question of the reliability or unreliability of autobiographical narration taking center stage. They note that it is important for psychiatry to distinguish between the narrating and the narrated self or ego, which not only allows the reader to recognize and understand certain psychological states of literary characters, but also enables “reflection and processing” or, as they say, “mentalization [...] of one’s own life.”

Davor Piskač analyses the positive use of literature in therapeutic processes in a similar way. The starting point for his considerations is systems theory and the concept of conceptual metaphor as an emotional conceptual metaphor. He understands the latter as symbolically produced media that serve to communicate between different areas such as literature and psychology. At the center of his analysis is the insight that literary bibliotherapy can address the reader’s psyche, its growth, and stability by exploring the emotional experiences of literary characters through the analysis of emotional conceptual metaphors.

Vanesa Matajc examines the aspects of Florijan Lipuš novel *Boštjanov let* (Boštjan's Flight) that could also be addressed in psychiatric or bibliotherapeutic readings. She sheds light on a traumatic event from the protagonist's childhood that leads to a specific narrative construction of his identity, which primarily follows a single symbolic motif from Slovenian mythology. By analyzing the "literary structuring of common basic human experiences," the author demonstrates the power that literature can exert on the individual and his ability to exist and experience.

From the point of view of literary theory, there is certainly a plethora of approaches that analyze the psyche of literary figures and even authors in relation to their texts and fictional literary figures. One of these traditions is literary psychoanalysis, which is represented in this thematic selection by **Katalin Ludmán** with her analysis of the Hungarian author Péter Hajnóczy. She highlights two of his short stories, "The Stoker" and "The Blood Donor," which have similar thematic starting points—a critique of bureaucracy and the individual's struggle to assert himself in society. Both are written in a documentary style and function as "case studies" of the protagonists' delusions. The author compares the psychoanalytical content of the texts on the one hand with their autobiographical aspects, which relate to mental illness, and on the other with their potential therapeutic role, particularly in a psychiatric context.

Alojzija Zupan Sosič analyses the representation of illness in contemporary Slovenian novels. She focuses on the social meaning of illness, i.e. on the analogous relationship between illness and the social world described in the novels (capitalism, cultural memory). The thematisation of addiction is not only linked to the author's autobiography, but also to the environment in which addiction exists as a phenomenon, be it as a stigma or as structural discrimination. She sees the multi-perspectivity or polysemy of the illness as a special quality of all the novels discussed, which moves from the diagnosis of an individual psychophysical condition to the diagnosis of a social problem.

Robert Smid continues the analysis from a social perspective of the psyche, drawing methodologically on Lacanian psychoanalysis, deconstruction and, in part, feminist theories, when he examines the representation of the monstrous in cases of classical English literature such as Mary Shelley's *Frankenstein* and H. G. Wells' *The Island of Doctor Moreau*. First, he defines the monstrous as something elusive, borderline, existing between everything and nothing, essentially transcendent. Furthermore, he particularly emphasizes the image/trope of the

mother (and consequently the father), which is symbolically present in both texts. The image of the mother not only peels back the layers of monstrous femininity, but also enables a thematic exploration of the unnatural conception of life. From this perspective, both analyses are ultimately united in the concept of hybridity as a paradoxical indicator of the limits of binarity.

In a similar way, **Vesna Kondrič Horvat** demonstrates the monstrous in literature in her examination of Fritz Zorn's *Mars*. The monstrous isn't only the disease that devours the protagonist's body, but also the society that causes this disease. It's no longer about the analogy between the illness of the individual and the illness of society, but about the question of society's responsibility towards the individual—an analysis of the way in which society makes the individual ill. After a long period of depression and doubt, the protagonist finds relief in the monstrous malignant lymphoma. If the socially induced neurosis has caused the cancer that the protagonist could not find a place for, then the realization that something else, something alien is growing inside the individual, something that will "devour and destroy" him, could actually be liberating.

In her contribution on the expression of sadness in contemporary picture books, **Mateja Pezdirc Bartol** addresses one of the most topical issues in cognitive literary studies, namely the question of emotion in literature. Emotions, as emphasized in Piskač's contribution, form the core of the effect that literary texts have on readers. This is particularly important when it comes to very young readers, for whom picture books are intended. Therefore, the author's observation that picture books play a crucial role in introducing children to a wide range of emotions is significant, especially because sadness is expressed in them bimodally, i.e. through both verbal and visual communication. In this respect, the analysis is closely related to the findings of cognitive literary studies, which emphasize the visual nature of human perception and the crucial role that the visual images presented in picture books play in their understanding.

The final analysis in this thematic section deals directly with the topic that is touched upon at least in fragments in all other studies: the relationship between literature and ethics. **Ana Medvešček** adopts the Finnish comparatist Hanne Meretoja's classification of three types of ethical potential in literary texts and uses it to construct her own model for analyzing prose texts. The author believes that it is possible to define the influence of specific narrative techniques on the ethical potential of a text and to apply it meaningfully to its analysis and interpretation.

The validity of such an approach is tested by analyzing Albert Camus' *The Stranger* and Vitomil Zupan's *Klement*.

The range of topics presented here could by no means cover the entire field of research opened up by the thematic exploration of various relationships between literature and the mind. However, it should at least shed light on the fundamental current paths of this research, which in retrospect, when their contribution to literary studies and comparative literature becomes clearer, can really be evaluated historically. What we have before us, then, is not a map, but a signpost by which we can recognize the current lines of research into the meaning and literary role of various aspects of the psyche, such as emotions, illness, thought, experience, and others as well as the methods and theories used. It seems that there are more and more considerations that evaluate not only the ethical-theoretical but also the practical aspects, especially the therapeutic and pedagogical-didactic use of literature, with psychoanalysis and cognitive literary studies forming the theoretical basis. On the other hand, the focus is on the thematisation of illness, both the role of physiological illnesses for the mental states of the protagonists and the mental illnesses themselves.

Duševnost, avtobiografija in psihiatrija

Borut Škodlar, Martin P. Kastelic

Univerzitetna psihiatrična klinika Ljubljana, Chengdujska 45, 1260 Ljubljana, in
Univerza v Ljubljani, Medicinska fakulteta, Vrazov trg 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0002-7553-9508>
borut.skodlar@psih-klinika.si

Pod topoli 27, 1000 Ljubljana
martin-peter.kastelic@guest.arnes.si

Za avtobiografske zapise je značilno pripovedovanje o sebi, ki ga vsaka s svojih zornih kotov preučujejo fenomenologija, psihoanaliza, naratologija in hermenevtika. Njihove razčlenitve in analize prispevajo k boljšemu razbiranju človekovih izkustev. V fenomenoloških in psihoanalitičnih perspektivah lahko prepoznavamo bazične in narativne ravni doživljanja sebe ter prehajanja od manj zrelih k zrejšim oblikam samorazumevanja. Naratološko nas zanima razdalja med pripovedujočim in doživljajočim jazom, ki mora ostajati »dovoljšnja«, da omogoča transparentnost ter zmožnost razumevanja in interpretiranja duševnosti pripovedovalca. Prav tako so za analizo avtobiografij pomembna naratološka pojmovanja (ne)zanesljivosti spomina, pri katerih je poleg verodostojnosti ključen potencial avtobiografije za spoznavanje sebe in razlaganje resničnosti. Vse omenjene analize avtobiografske zapise razčlenjujejo in razgrinjajo, da lažje začutimo njihov transformativni potencial. Zgodbe o težavnih izkušnjah kličejo po zapisu, avtobiografski zapisi pa kličejo bralce, da ob njih začutijo svoje otoke jasnine in iz njih črpajo navdih za spremembe v svojih življenjih. Ranjeni zdravilec, ki je prototip močnega in izkušenega zdravitelca, ni nihče drug kot ranjeni pripovedovalec. Skozi pripovedi ranjenih pripovedovalcev se utrjujemo v svojih temeljih, mehčamo v svojih od ogroženosti okostenelih predstavah o sebi ter dozorevamo v bolj čuteče in sočutne posameznike. Zmožni postanemo bolj konstruktivne gradnje samih sebe in sveta okrog nas.

Ključne besede: naratologija / avtobiografska literatura / pripovedovanje / doživljanje sebe / fenomenologija / psihoanaliza / hermenevtika

Prispevek se bo lahko zgolj dotaknil treh velikih besed v svojem naslovu. Glavni vzgib in povezovalac omenjenih treh pojmov je za avtorja prispevka pomen, odmevnost in potencial avtobiografskih zapisov tako za razumevanje duševnih stanj kot za njihovo zdravljenje oziroma lajšanje.

Za osnovni okvir pripovedovanja o sebi, tega širokega pojma v pristopanju k človeku, lahko vzamemo doživljanje sebe. Doživljanje sebe oziroma naše sebstvo je inherentno narativna entiteta, je skupek pogledov na naše življenje, ki to življenje vodi in usmerja ter ni zgolj zbiralec zgodovine (Schechtman 395). Fenomenologija in psihoanaliza sta se izdatno ukvarjali z doživljanjem sebe v vseh tančinah posameznih duševnih stanj in razvojnih vidikov človekovega bivanja. Pripovedovanje o sebi je vedno, kot lahko razberemo iz ustnih ali pisnih pripovedi, razpeto med odstiranje in zastiranje. Pomembno vlogo ima pri tem spomin, ki je pogosto varljiv oziroma nezanesljiv. Pri prebijanju skozi zapletenost ob pripovedi drugega človeka nam lahko pomagata naratologija, katere srce je analiziranje pripovedi, in hermenevtika, ki nas ozavešča o sami naravi interpretiranja ter s tem razumevanja posameznih duševnih stanj in človeka kot takega. Prav razumevanje drugega človeka, človeka v stiski in ranljivosti, pa je v središču vprašanj o diagnostiki in zdravljenju duševnih stisk in motenj. Od razumevanja duševnosti skozi ustrezno razlaganje avtobiografskih poročil in pripovedi pridemo tako do osrčja psihiatrije. In krog treh besed iz naslova prispevka se lahko sklene.

Doživljanje sebe kot osnova pripovedovanja o sebi

Fenomenološko lahko doživljanje sebe razdelimo na dva dela. Prvo je tisto bolj skrito, pogosto tudi notranjim očem, ki mu lahko rečemo *bazično* ali *minimalno* sebstvo (*ipseiteta*) in pomeni tisto temeljno doživljanje »mojosti«¹ posameznih izkustev (Parnas in Henriksen 255). Vsako izkustvo, četudi je zelo nenavadno ali bizarno, kot na primer, da mi vstavljajo misli, da mi govorijo ali da vplivajo name na daljavo, vseeno doživljam kot svoje. Kot nekaj, kar se dogaja meni, kar se tiče mene. Ta raven doživljanja je prerefektivna, predmiselna. Doživljam jo, preden razmišljam o sebi in o svojih izkušnjah. Pa tudi, ko skušam razmišljati in opredeliti to bazično raven doživljanja, jo težko ubesedujem, težko o njej sploh govorim. Če že govorim, me drugi prav tako težko razumejo. Kljub temu pa so konceptualizacija in prizadevanja za ubesedovanje bazičnih izkustev zelo pomembna, saj odstirajo vpogled v duševne motnje, katerih viri in nestabilnosti sežejo do te ravni. Med njimi so psihotične motnje, kot so shizofrenija in njej sorodne duševne motnje.

Drugi del sebstva tvori *narativno* ali *razširjeno* sebstvo (*identiteta*). Iz njega lahko razmišljamo o sebi, pripovedujemo o svojih doživetjih in dosežkih ter to tudi zapisujemo (Gallagher 15). To so osi vprašanj,

kot so, kdo sem, kaj počenjam, kaj pomenim in kakšno je moje mesto v svetu, kaj sem že doživel ter kaj bi rad, da še doživim. Iz tega materiala skozi čas lahko snujem svojo avtobiografijo, ki temelji v zgoraj predstavljenem bazičnem sebstvu, vzame pa vase še mnoge druge elemente, ki izvirajo iz družine, družbenega in kulturnega okolja, človekovih lastnih idealov in ciljev ipd. To je tkanje, ki ga ves čas tkemo, pa tudi podiramo in razdiramo. To plast doživljanja in ukvarjanja s sabo lahko primerjamo s psihološko kožo ali membrano, ki se ves čas sestavlja in nalaga, razkraja in razpada, pa vendar skozi vse to pomembno ščiti notranjost. V kolikor je razpadanja več kot gradnje in utrjevanja, prihaja do večjih vdorov in preplavitve človekove notranjosti z neugodnimi čustvenimi vsebinami s tesnobo na čelu. Takšne preplavitve in posledična vedenja zaznamujejo svetove ljudi s krhko oziroma šibko organizirano osebnostno strukturo, kar se kaže v raznoliki simptomatiki in stiskah teh ljudi.

Če smo do zdaj razmišljali o doživljanju sebe skozi presečne ravni bazičnega in narativnega sebstva, pa se nase lahko oziramo tudi v luči razvojne paradigme. Prav tako nas drugi ljudje v našem življenju spremljajo in vidijo v luči razvoja od najzgodnejših trenutkov skozi različna življenjska obdobja. Največkrat se sprašujemo, če dosegamo določene razvojne korake in kako nam gre na življenjskih prelomnicah. V primerjavi z vrstniki in iz perspektive družinskih odnosov preverjamo, kako nam gre na tej poti. Ob stiskah in težavah na njej, ko nas grabi tesnoba, uporabljamo različne obrambe. Med njimi so preprostejše in radikalnejše, ki so v zgodnjih obdobjih pomembne, kasneje v življenju pa kot nezrele niso del reševanja, ampak dodatnega zapletanja težav (McWilliams 102). Zrelejše obrambe, ki jih pridobimo tekom življenja, pomembno dopolnjujejo in umirjajo arsenal obramb ter prispevajo k človekovemu ravnovesju. Pomemben vidik razvoja namreč lahko zajamemo s pojmom stabilnosti in kontinuitete (60). Če človek težko vzpostavlja lastno stabilnost in na različnih življenjskih področjih težko vzpostavlja kontinuiteto, govorimo o *nestabilnem* ali *nezrelem* doživljanju sebe. Takšno doživljanje vzpostavljajo in ojačujejo rigidne predstave o sebi in lastnem pomenu, uporaba zgolj primitivnih oziroma nezrelih obramb, kot so zanikanje, projekcija in projektivna identifikacija. Skupaj z drugimi nezrelimi strategijami lahko vodi človeka v občutja izpraznjenosti, izgubljenosti in uničenosti. Na drugi strani pa ljudje, ki so imeli večjo srečo pri zgodnjem razvoju ter manj travmatičnih in drugih neugodnih razvojnih dejavnikov, lahko razvijejo večjo stabilnost, odpornost proti stresorjem ter zmorejo oblikovati kontinuirane odnose in dejavnosti v svojem življenju. Govorimo o *stabilnem* ali *zrelem* doživljanju sebe, ki vključuje zrele in konstruktivne strategije

soočanja s tesnobo, zrele obrambe, kot so zmožnost odložitve užitka, altruistično in etično delovanje, humor ipd. (149).

Naratoški vidiki pripovedovanja o sebi

Ko pripovedujemo o sebi, se od opisa zunanjih dogodkov iz lastnega življenja (in pomembnih drugih ljudi v njem) lahko s pripovedovanjem približujemo in odstiramo tudi svoje doživljanje. Naratološko za prvoosebno pripoved o sebi v luči lastnega doživljanja uporabljamo izraz samonaracija (*self-narration*) (Cohn 14), izraz psihonaracija (*psycho-narration*) pa uporabljamo za psihološke vidike odstiranja zavesti v tretjeosebni pripovedi (11). Oba izraza uvede Dorrit Cohn v svoji monografiji *Transparent Minds*, v kateri predstavi razvoj predstavljanja človeške zavesti v literarnih delih. Vse to so pojmi, ki se uporabljajo za analizo fikcijskosti, lahko pa se z njimi analizira tudi dela, ki spadajo v polje nefikcijskih besedil (Zupan Sosič 43).

Samonaracija poteka na večji razdalji med pripovedujočim (*narrating self*) in doživljajočim jazom (*experiencing self*), ko govorimo o disonantni samonaraciji (*dissonant self-narration*), ali pa je ta razdalja manjša in se oba pola jaza med seboj prelivata, ko govorimo o konzonantni samonaraciji (*consonant self-narration*). Če besedilo prinaša popolno prepuščanje prostim asociacijam in t. i. toku zavesti (*stream of consciousness*) – brez razjasnitev s pomočjo posameznikovih psiholoških interpretacij – govorimo o t. i. avtonomnem notranjem monologu (*autonomous interior monologue*), tj. skrajni obliki monološkosti, ki sega že onkraj meje pripovednosti. Najbolj ilustrativen primer je osemnajsto poglavje Joyceovega *Uliksesa*, t. i. »Penelopa« (305–361), kateremu Cohn posveti zadnje poglavje svoje monografije ter kjer sta transparentnost jaza in zmožnost njegovega razumevanja precej zmanjšani oziroma pravzaprav že odsotni. Na poti k tej skrajni obliki monologa Cohn navede štiri oblike t. i. retrospektivne tehnike, ki so avtobiografska naracija (*autobiographical narrative*), h kateri spadata že zgoraj omenjeni disonantna in konzonantna samonaracija – pri čemer je treba dodati še, da ti dve obliki ponavadi nista popolnoma ločeni, tako da poznamo tudi vmesne oblike t. i. disonantno-konzonantne samonaracije – sledi spominska naracija (*memory narrative*), nadalje imamo avtobiografski monolog (*autobiographical monologue*) ter na koncu še spominski monolog (*memory monologue*). Pri razmejevanju med temi štirimi oblikami imata vlogo vprašanje pripovednega konteksta (ali gre za avtobiografski ali monološki pripovedni kontekst) in vprašanje

časovnosti (ali gre za kronološko urejeno ali nekronološko pripoved) (Cohn 184).

Tako kot disonantna psihonaracija oddaljuje pripovedovalca od lika in konzonantna psihonaracija oddaljuje lik od pripovedovalca v tretjeosebni (oziroma heterodiegetski) pripovedi, tako se v disonantni samonaraciji lahko pripovedni jaz oddaljuje od svojega doživljajočega jaza in se v konzonantni samonaraciji doživljajoči jaz oddaljuje od svojega pripovednega jaza v prvoosebni (oziroma avtodiegetski) pripovedi. V obeh primerih, zlasti pa pri avtodiegetski pripovedi, se odpira vprašanje (ne)zanesljivosti, ki je lahko intencionalna (oziroma zavestna) ali neintencionalna (oziroma nezavedna) ali oboje hkrati. Tako pripovedovalci kot bralci so in smo postavljeni pred izziv razumevanja lastnih pripovedi kot tudi tujih. Primer avtorja, ki takšna vprašanja kreativno odpira v okviru t. i. fikcijske avtobiografije oziroma avtobiografske naracije, je Italo Svevo, ki v svojem romanu *Zenova zavest* z uporabo parodije postavlja pod vprašaj tako disonantni kot konzonantni del svoje pripovedi ter vlogo psihoanalitika, ki jo ta pri tem igra.

Razdalja med pripovedujočim in doživljajočim jazom oziroma sebstvom, če takšno razumevanje prenesemo na polje psihiatrije in mu s tem podelimo tudi aplikativno vrednost za doseganje večjega samorazumevanja, mora torej ostajati dovolj velika oziroma »dovoljšnja«, da lahko kot poslušalci ali bralci pripovedi sledimo ter lahko posamezna doživljanja in predstave umeščamo znotraj pripovedi, si jih razlagamo in interpretiramo. Temu procesu v psihoterapevtskem jeziku lahko rečemo mentalizacija in je ključna za razumevanje lastnega doživljanja in doživljanja drugih. Pripoved od predaleč, ko postanemo neobčutljivi in distancirani opazovalci samih sebe, ter tudi od preblizu, ko smo preveč zlit in čustveno povezani s samimi seboj, zmanjšujeta transparentnost in zmožnost razumevanja nas samih. Enako velja za tretjeosebni psihološki roman, da obstaja cela paleta načinov podajanja zavesti individualne duševnosti, ki se razteza med dvema poloma. Na enem je disonantni oziroma poudarjeni pripovedovalec, ki ostaja izrazito distanciran od zavesti, o kateri pripoveduje. Na drugem polu pa je konzonantni oziroma zabrisani pripovedovalec, ki se zliva z zavestjo, o kateri pripoveduje (Cohn 26). Cohn prvega, to je dominantnega pripovedovalca pri izrazito distancirani oziroma disonantni psihonaraciji primerja z distanco med psihiatričnimi diagnostičnimi zapisi in pacientovimi asociacijami (28). Vendar pa velja njeno misel dopolniti, da se v sodobni psihiatrični in psihoterapevtski diagnostiki trudimo biti fenomenološko osveščeni, kar pomeni, da je med pacientovimi asociacijami in poimenovanji ter med psihiatričnimi zapiski čim manjša razdalja (Škodlar in Henriksen).

Kot pretirano poudarjena disonantna psihonaracija v tretjeosebni pripovedi oddaljuje pripovedovalca od njegovega lika, morda celo do te mere, da ga celo pripovedovalec ne razume več in se začenja postavljati pod vprašaj sama objektivnost takšne pripovedi kot v primeru pretirano konzonantne psihonaracije, tako se tudi pretirano poudarjeni pripovedni jaz v samonaraciji lahko preveč oddalji od svojega doživljajočega jaza ter s tem izgubi stik s samim seboj oziroma ni sposoben razjasnitve lastne preteklosti kot v primeru pretirano poudarjenega doživljajočega jaza.

Spomin sam, ko se lotimo pripovedovanja o sebi, nikakor ni premočrtno in neproblematično zanesljiv. Nizozemska naratologinja Mieke Bal pravi:

Pri takšni prvoosebni pripovedi gre za posebno vrsto fokalizacije, saj imamo opraviti z vprašanjem spomina. Spominjanje je samo po sebi dejanje »videnja« preteklosti, ki pa kot dejanje poteka v »sedanjosti«, zato gre pogosto za pripovedno dejanje, v katerem iz ohlapno povezanih elementov sestavimo zgodbo, da bi se jih lahko spomnili in morda o njih tudi pripovedovali. Spomini so v razmerju do zgodbe nezanesljivi, in ko jih enkrat ubesedimo, jih tudi sporočilno in retorično oblikujemo, da se z njimi lažje poveže publika, na primer terapevt, sodnik ipd. Pripoved, ki se je nekdo spominja, tako ni enaka pripovedi, ki jo je nekdo izkusil. (Bal 145)

Alenka Koron takšno misel dopolnjuje:

... prava resnica avtobiografskega samoustvarjanja je onkraj pravnih okvirov resničnega ali neresničnega, je v razumevanju. Ni torej toliko pomembno, kaj in koliko je v avtobiografijah fikcijskega in faktičnega, resničnega in izmišljenega, ampak so ključni v njih vsebovani potenciali, ki lahko v intersubjektivni izmenjavi spodbudijo ali potrjujejo spoznanja o sebi in drugih v resničnosti, ki si jo delimo in jo skupaj (so)ustvarjamo. (Koron 47)

Če Bal opozarja na nujni razkorak med pripovedujočim in doživljajočim jazom, pa Koron opozarja na kreativni in spoznavni ter s tem tudi terapevtski potencial ukvarjanja z (lastno) avtobiografijo. Za pripovedovalce in za poslušalce ima takšen potencial lahko tudi transformativne posledice za njihova življenja.

Tudi psihoanalitik Donald Spence je za pripovedi, ki se odvijajo na psihoanalitičnem kavču, poudarjal, da v njih ne gre zgolj ali predvsem za re-konstrukcijo spomina na dogodke v življenju človeka, pač pa za vzajemno konstrukcijo takšnih spominov s strani analizanta in analitika (Spence 279–297). Gotovo bi enako menil tudi o re-konstrukciji spominov v avtobiografskih zapisih. V vsakem primeru je priporočljiva naratološka »dekonstrukcija«, to je zmožnost razčlenitve in analize z

naratološkimi orodji, da lahko razlikujemo med obema nizoma procesov, rekonstruktivnimi in konstruktivnimi med njimi.

Pomen pripovedovanja o sebi za psihiatrijo

Kljub omenjenim zagatam pri ustvarjanju avtobiografskih poročil in pri njihovem razbiranju so pripovedovanja o sebi, pripovedovanja lastnih zgodb izjemnega pomena. Pomenijo velike svetilnike oziroma pričevalce o določenih časih in o določenih izkustvih. So kraljevska pot do možnosti življenja v doživljajski svet drugega človeka. Zmožnost življenja, ki ji rečemo tudi empatija, pa je osnovna kapaciteta za prepoznavanje duševnih stanj. Tudi za prepoznavanje posebnih, nenavadnih, drugačnih in težavnih stanj. Gre za zmožnost, ki je podlaga za deskriptivno ali fenomenološko psihopatologijo, vedo, ki je usmerjena v prepoznavanje, poimenovanje in umeščanje posameznih (psihopatoloških) stanj in je ena ključnih metod v psihiatriji. Karl Jaspers je prvi pokazal na to temeljno metodo v prepoznavanju duševnih motenj, ki jo je v navezavi na Edmunda Husserla, čeprav mu ni povsem sledil, poimenoval z imenom fenomenologija in ji s tem utrl pot v akademsko psihiatrijo. Fenomenologija oziroma »subjektivni pojavi obolelega življenja duše« je tako zavzela prvo mesto med poglavji v njegovi monumentalni *Splošni psihopatologiji (Allgemeine Psychopathologie)* (Jaspers 47). Material, iz katerega lahko izhaja fenomenologija v tem pomenu, pa so ravno avtobiografski zapisi. Natančni, izčrpni in razvejani opisi lastnega doživljanja v času in skozi čas.

Avtobiografski zapisi omogočajo več kot samo prepoznavo, razumevanje in analizo posameznih stanj. Omogočajo tudi refleksijo in predelavo, mentalizacijo v sodobnem psihoanalitičnem jeziku, svojega življenja. Ob zgodbi drugega človeka zasijejo tudi naše izkušnje, naše mejne situacije in prelomna izkustva ter njihovi odmevi v naših življenjih. Postajajo svetilniki tudi za druge ljudi, med katerimi je (lahko) vsakdo izmed nas.

Kanadski sociolog in raziskovalec pripovedi o bolezni Arthur Frank, avtor odmevne monografije *Ranjeni pripovedovalec (The Wounded Storyteller)*, ločuje med tremi vrstami svetilnikov: to so pripovedi vrnitve (*restitution narratives*), pripovedi kaosa (*chaos narratives*) in pripovedi iskanja (*quest narratives*). Seveda se vsebine pripovedi mnogih ranjenih pripovedovalcev prekrivajo, a imajo vse svoj potencial, da se dotaknejo poslušalcev oziroma bralcev, in preobrazbeno vplivajo na njihova življenja.

Iz ene takšnih avtobiografskih pripovedi vrnitve, tj. zapisov angleškega aristokrata Johna Thomasa Percevala, ki se je po burni psihozi znašel v psihiatričnem azilu v času, ki še ni ponujal subtilnejših psihoterapevtskih oblik zdravljenja težjih duševnih motenj, lahko izluščimo pomemben koncept, t. i. *otoke jasnine (islands of clarity)*, ki ga je ob študiju Percevalovih avtobiografskih zapisov oblikoval ameriški psihiater in psihoanalitik Edward Podvoll (Podvoll 39). V svojem notranjem boju z duševnimi stiskami je opazal trenutke jasnine, ko je videl več in dlje, videl je predvsem smer, kako bi se lahko prebil iz primeža duševne motnje. Ti otoki jasnine so mu omogočili videti in počasi tudi najti orodja in načine, kako se prebiti ven. Ven iz duševne motnje in ven iz utesnjujoče atmosfere azila, v katerem je bil zaprt. Njegova vrnitev je bila res polna, saj je postal eden prvih glasnikov in borcev za pravice ljudi z duševnimi motnjami. Soustanovil je *Društvo prijateljev domnevnih norcev (Alleged Lunatics' Friend Society)*, ki velja za pionirsko prizadevanje v zgodovini *gibanja preživelih psihiatričnih bolnikov (psychiatric survivors movement)*.

Otoki jasnine so imeli za Percevala transformativen in zdravilen učinek, navdihujejo in spodbujajo pa tudi mnoge bralce, ki so prišli v stik z njegovo izkušnjo. Podoben primer je tudi Franklovo odmevno delo *Kljub vsemu rečem življenju da (... trotzdem Ja zum Leben sagen)*, kjer opisuje svojo izkušnjo koncentracijskega taborišča in življenja po njem, ko mu je bilo vzeto vse, na čelu z vsemi ljubljenimi (Frankl 17–124). Številnim ljudem, ki so prišli v stik z njegovimi izkušnjami z golj skozi branje tega in drugih njegovih besedil, kažejo pot iz njihovih temnih noči in črnih lukenj v svetlobo in toplino življenja v skupnosti ljubezni in prijateljstva, kot je to izrazil Ludwig Binswanger, ob Jaspersu pionir fenomenološke psihiatrije. Ljudje, ki so prešli skozi tako hude, prelomne in mejne situacije, so izkušeni psihonavti, tj. izkustveni raziskovalci zavesti, in ranjeni zdravitelci, ki lahko ravno iz svoje izkušnje pomagajo in zdravijo druge.

Če izpostavimo področje psihotičnih stanj in psihotičnih motenj, ki smo ga omenili že prek Johna Thomasa Percevala in njegovega avtobiografskega zapisa *Pripoved o zdravljenju nekega gospoda (Narrative of the Treatment of a Gentleman)*, najdemo na tem področju ogromno število avtobiografskih zapisov, ki lahko pomagajo tistim, ki so jih ti viharji že kdaj zajeli, pa tudi njihovim svojcem in bližnjim. Naštejemo lahko samo nekaj najodmevnejših. Med njimi najdemo zelo proučevane in fascinantne *Spomine živčnega bolnika (Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken)* Daniela Paula Schreberja, ki slikovito opiše svojo psihozo (Schreber 5–59) in jih kasneje bere Sigmund Freud ter ob

njih napiše svoj znameniti zapis o psihodinamskih mehanizmih pri psihozi z naslovom *Psihoanalitične pripombe k avtobiografskemu opisu primera paranoje (Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia)* (Freud 33–66). Omeniti velja še avtobiografski roman *Pekel (Inferno)* Augusta Strindberga, kjer popiše svoje razvito preganjalno psihotično doživljanje, in *Dnevnik Vaclava Nižinskega (The Diary of Vaclav Nijinsky)*, v katerem slavni plesalec popiše drsenje v psihotično stanje (Nijinsky 5–146) in s tem uvod v svojo izgubljenost v duševni motnji, ki mu jo je diagnosticiral sam avtor termina shizofrenija Eugen Bleuler. Izjemna je tudi avtobiografija ameriške profesorice medicine in prava Elyn Saks z naslovom *Središče ne more vzdržati (The Center Cannot Hold)*, v kateri sledimo lucidni avtorici od njenega otroštva in študijskih časov s prvo psihozo vse do življenja s shizofrenijo v vseh njenih odtenkih (Saks 50–237). Zelo različne pripovedi nam odstirajo doživljanja ljudi skozi njihove psihotične svetove, kjer nam naratološka orodja pomagajo držati pogled odprt, da skozi tančice pripovednih plasti razbiramo prehode, pasti in verodostojnost doživetega.

Zgoraj omenjeni sociolog Arthur Frank v svojem *Ranjenem pripovedovalcu* zapiše o nujnosti oziroma celo zahtevi po pripovedovanju zgodbe o svoji bolezni:

Huda bolezen je poziv k zgodbam v vsaj dveh pomenih. [...] Zgodbe morajo popraviti škodo, ki jo je bolezen povzročila bolnikovemu občutku, kje je v življenju in kam gre. Zgodbe so način, kako na novo narisati zemljevide in poiskati nove destinacije. [...] Drugi in dopolnilni klic po zgodbah je dobeseden in neposreden: zazvoni telefon in ljudje želijo vedeti, kaj se dogaja z bolno osebo. Zgodbe o bolezni je treba povedati zdravstvenim delavcem, zdravstvenim birokratom, delodajalcem in sodelavcem, družini in prijateljem. Ne glede na to, ali bolni ljudje želijo pripovedovati zgodbe ali ne, bolezen zahteva zgodbe. (Frank 53–54)

V nadaljevanju poudari vrednost, zdravilno vlogo in velik družbeni pomen pripovedi:

Kot ranjenci so lahko oskrbljeni, kot pripovedovalci zgodb pa skrbijo za druge. Bolniki in vsi, ki trpijo, so lahko tudi zdravilci. Njihove rane postanejo vir moči njihovih zgodb. S svojimi zgodbami bolniki ustvarjajo empatične vezi med seboj in svojimi poslušalci. Te vezi se s ponovnim pripovedovanjem zgodb širijo. Tisti, ki so jih poslušali, nato pripovedujejo drugim in krog skupnih izkušenj se širi. Ker zgodbe lahko zdravijo, ranjeni zdravilec in ranjeni pripovedovalec zgodb nista ločena, temveč sta različna vidika iste osebe. (Frank xii)

O veliki vrednosti ranjenega zdravilca je pisal še eden velik avtor na področju psihologije in psihoterapije Carl Gustav Jung, ki je tudi avtor avtobiografije *Spomini, sanje, misli*, kjer opisuje svoj spopad z nezavednimi silami v toku svojega življenja (Jung, *Spomini* 184–249). Svoje psihotično in mistično obarvano potovanje samo pa natančneje opiše v *Rdeči knjigi*, ki prinaša mnoga spoznanja o spuščanju v človekove nezavedne globine (Jung, *Rdeča knjiga* 117–449).

Zaključki

Pisanje in prebiranje avtobiografij lahko torej pomembno vpliva na doživljanje in življenje posameznika. Če se vrnemo na razdelitev doživljanja sebe na različnih ravneh, lahko rečemo, da avtobiografija doprinese k: (a) stabilizaciji bazičnega sebstva v nas, tiste osnove in temelja v sebi, da lahko bolj stabilno in uravnoteženo reflektiramo o sebi ter se te refleksije ne izgubljajo v brezni najtemeljnejšega doživljanja; (b) mehčanju razširjenega, narativnega sebstva, okrog katerega tkemo našo zgodbo o sebi, pa smo pri tem lahko preveč obrambni in rigidni ter zaradi občutij ogroženosti krčeviti in popadljivi; (c) dozorevanju v razvojni perspektivi, to je, da zmoremo večjo kontinuiteto odnosov in udejstvovanj skozi čas z več mentalizacije in uporabo zrelejših obramb, ki nevtralizirajo premočne preplavitve s čustvi, ki nas zavirajo in onemogočajo skladno funkcioniranje.

Zaključimo lahko z besedami Patricie Deegan, ki je sama izkusila psihozo ter postala klinična psihologinja in raziskovalka: »Pomembno je razumeti, da za večino od nas okrevanje ni nenadna izkušnja spreobrnjenja ... okrevanje je proces, način življenja, odnos in pristop k vsakodnevni izzivom. To ni popolnoma linearen proces. Včasih je naša pot neenakomerna, omahnemo, zdrsamo nazaj, se ponovno zberemo in začnemo znova.« (Deegan 4–5) Takšno je tudi snovanje avtobiografije, pripovedovane drugemu, zapisane zase ali za bralce ali zgolj mišljene sem in tja v trenutkih samorefleksije. Jerome Bruner, eden najvplivnejših psihologov dvajsetega stoletja, vidi avtobiografski proces kot proces narativne vzpostavitve sebstva (*narrative self-making*) in sveta (*narrative world-making*) (Bruner 36). Ta proces mogoča, kot smo videli zgoraj, učvrstitev metakognitivnih oziroma mentalizacijskih zmogljivosti in z njimi »mehkega« avtobiografskega spomina, ki je morda edini vreden pripovedovanja in zapisovanja. S tem oblikujemo narativno identiteto, ki jo je iz fenomenoloških in hermenevtičnih virov konceptualiziral Paul Ricoeur (Ricoeur 203–239). Vsi ti procesi

pa imajo neobhoden transformativni in zdravilni potencial tako za pripovedovalca kot za poslušalca oziroma bralca.

LITERATURA

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, 2017.
- Bruner, Jerome. »Self-making and world-making«. *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*, ur. Jens Brockmeier in Donal Carbaugh, John Benjamins Publishing Company, 2001, str. 25–37.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978.
- Deegan, Patricia E. »Recovery: The Lived Experience of Rehabilitation«. *NAMI: National Alliance of Mental Illness*, <https://www.nami.org/NAMI/media/Extranet-Education/HF15AR6LivedExpRehab.pdf>. Dostop 6. 1. 2024.
- Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. University of Chicago Press, 1997.
- Frankl, Viktor E. *Kljub vsemu reči življenju da. Psiholog v koncentracijskem taborišču*. Prev. Miriam Drev in Jože Stabej, Celjska Mohorjeva družba, 2013.
- Freud, Sigmund. »Psihoanalitične pripombe k avtobiografskemu opisu primera paranoje«. Prev. Samo Krušič in Alfred Leskovec, *Primer Schreber*, ur. Mladen Dolar, Analecta, 1995, str. 7–69.
- Gallagher, Shaun. »Philosophical Conceptions of the Self: Implications for Cognitive Science«. *Trends in Cognitive Sciences*, let. 4, št. 1, 2000, str. 14–21.
- Jaspers, Karl. *Allgemeine Psychopathologie*. Springer, 1953.
- Joyce, James. *Ulikses*. Prev. Janez Gradišnik, Cankarjeva založba, 1993.
- Jung, Carl Gustav. *Spomini, sanje, misli*. Prev. Božidar Kante, DZS, 1993.
- Jung, Carl Gustav. *Rdeča knjiga*. Prev. Jan Ciglencečki idr., Beletrina, 2015.
- Koron, Alenka. »Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji«. *Avtobiografski diskurz. Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*, ur. Alenka Koron in Andrej Leben, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011, str. 35–49.
- McWilliams, Nancy. *Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in the Clinical Process*. The Guilford Press, 2011.
- Nijinsky, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Prev. Kyril FitzLyon, Ferrar, Straus and Giroux, 1999.
- Parnas, Josef, in Mads Gram Henriksen. »Disordered Self in the Schizophrenia Spectrum: A Clinical and Research Perspective«. *Harvard Review of Psychiatry*, let. 22, št. 5, 2014, str. 251–265.
- Podvoll, Edward. *Recovering Sanity: A Compassionate Approach to Understanding and Treating Psychosis*. Shambhala Publications, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Sebe kot drugega*. Prev. Nastja Skrušny Babin, KUD Apokalipsa, 2011.
- Saks, Elyn R. *The Center Cannot Hold*. Hyperion, 2007.
- Schechtman, Marya. »The Narrative Self«. *The Oxford Handbook of the Self*, ur. Shaun Gallagher, Oxford University Press, 2013, str. 394–416.
- Schreber, Daniel Paul. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Kadmos, 1995.
- Spence, Donald P. *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. W. W. Norton & Company, 1982.
- Strindberg, August. »Inferno«. *The Collected Works of August Strindberg*, prev. Claud Field, Delphi Classics, 2018, str. 394–416.

Svevo, Italo. *Zenova zavest*. Prev. Gašper Malej, Studia humanitatis, 2018.
Škodlar, Borut, in Mads Gram Henriksen. »Toward a Phenomenological Psychotherapy for Schizophrenia«. *Psychopathology*, let. 52, št. 2, 2019, str. 117–125.
Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Litera, 2017.

Soul, Autobiography, and Psychiatry

Keywords: narratology / autobiographical writing / narration / self-experience / phenomenology / psychoanalysis / hermeneutics

Autobiographical writings are characterized by the narration of the self, which is studied from the perspectives of phenomenology, psychoanalysis, narratology, and hermeneutics. In phenomenological and psychoanalytic perspectives, we can identify basic and narrative levels of self-experience and moving from less to more mature forms of self-understanding. Narratologically, in self-narration we are interested in the distance between the narrating and experiencing self, which must remain *sufficient* to allow for transparency and the capacity to understand and interpret the narrator's psyche. Equally important for the analysis of autobiographies are narratological notions of the (un)reliability of memory, where, in addition to authenticity, the potential of autobiography to know oneself and to interpret the reality shared with other people is crucial. All of these analyses dissect autobiographical accounts and expose them to us, so that we can more easily sense their transformative potential for other people's lives. The wounded healer, who is the prototype of the strong and experienced healer, is none other than the wounded storyteller. And through the stories of wounded narrators, we are strengthened in our foundations, softened in our threatened, ossified notions of self, and matured into more empathetic and compassionate individuals. We become more capable of narrative self-making and the world-making in a more constructive way.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-312.6:165

82.0-94:165

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.01>

Therapeutic Reading of Emotional Conceptual Metaphors

Davor Piskač

University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies, Borongajska 83 d, 1000 Zagreb, Croatia
<https://orcid.org/0000-0003-2507-1799>
dpiskac@hrstud.hr

The purpose of this paper is to explore the potential for therapeutic reading through the interdisciplinary integration of the cultural system, namely literature, with the psychological system. Therapeutic reading is examined from the standpoint of cognitive science, primarily through the lens of cognitive narratology and, on the other hand, cognitive therapy as a psychological method. This interdisciplinary approach is feasible because both referenced systems employ the term metaphor, or more specifically, conceptual metaphor, in nearly synonymous ways. Within the realm of conceptual metaphor, a special focus is placed on so-called emotional conceptual metaphors and an examination of their functional applications. Notably, emotional conceptual metaphors as distinct entities do not exist; however, there are certain types of conceptual metaphors that facilitate the description of emotion and its experience. These metaphors could potentially be regarded as a symbolically generalized medium of communication capable of traversing the boundaries between the domains of literature and psychology, thus enabling the translation of the full spectrum of emotions between these two systems.

Keywords: bibliotherapy / therapeutic reading / conceptual metaphor / emotional metaphor / symbolic modeling / cognitive therapy

Emotions as symbolically generalized communication media

We intuitively sense the immanence of overlapping systems within psyche and literature. However, due to their operational closedness, forging connections between them is challenging (Luhmann 47). If we adopt Niklas Luhmann's (1927–1998) theory of social systems, we might also embrace his assertion that the function of social systems is to resolve problems that emerge internally, with each resolution adding to their complexity (Baraldi, Corsi and Esposito 36). Likewise, each system, because of its operational closure, develops its unique codes through this problem-solving process. These codes are designed for and used exclusively by the originating system to foster autopoietic

development (41). Hence, the codes of one system cannot be employed as identical codes in another system.

Autopoiesis, meaning self-creation, is the fundamental concept underpinning social systems theory. Systems that are autopoietic recreate themselves from within, akin to how plants regenerate their cells using their own biological processes. Luhmann extends this concept to encompass social and psychic systems (Luhmann 189). Analogous to biological systems, social systems regenerate their components through communication, thus qualifying as autopoietic entities. By definition, social autopoietic systems are self-contained: they evolve exclusively through their intrinsic elements and are incapable of developing other systems (37).

Communication is not merely a fundamental element and action within social systems but also a product of them. To facilitate autopoiesis, systems engage in internal communication, precluding any direct communicative exchange between the social system and its environment or other systems. Social systems are operationally closed; they generate information through internal communication but cannot directly assimilate information from their environment. Nonetheless, social systems maintain a form of openness to their surroundings by observing other systems. They perceive all non-communicative elements (e.g., consciousness; see Luhmann 190) as information (47), thereby allowing interaction among disparate systems (111). Thus, it is through communication that social systems discern their internal operations from external influences (47).

Since systems cannot directly assimilate information from their environment, they rely on “programs” to mediate exchanges of information between different systems (Luhmann 181). Programs are broadly defined as sets of conditions that ensure the proper operation of a particular system while also facilitating the incorporation of external information, that is, from other systems (181–182). Within this framework, symbolically generalized communication media are pivotal, acting as specialized structures that enhance the likelihood of successful communication. These media originate within one system but establish avenues for receiving information from another system (229). It is critical to note that programs only enable these specific translations through a precisely defined and symbolically generalized medium; they are not universal translators between systems (182). For instance, money is a generalized communicative medium that is intelligible and operative across various social systems. Within the economic system, money as a symbolic medium can fund scientific

research which yields not monetary gain but truth, all governed by a particular program (233).

This suggests that while different systems may interact, such interactions are confined to the scope defined by a specific program and facilitated by a distinct, symbolically generalized communication medium. This leads to an intriguing question: Can emotions also be considered a symbolically generalized communication medium?

It is noteworthy that Niklas Luhmann did not explicitly link emotions with communication, which some critics regard as a “blind spot” in his theory. They argue that Luhmann focused predominantly on the external mechanics of communication processes in social systems, neglecting the intrinsic role of emotions as a fundamental driving force. Instead of emotions, Luhmann prioritizes the concept of trust (see Ciompi 5). But “after a critical review of Luhmann’s considerations on the phenomenon of emotions, a theory is developed that locates emotional processes in a zone of structural coupling of organic, psychic, and social systems. The theory directs attention to a significant historical relationship of (legal or moral) rights and emotions” (Stenner 159).

His subsequent critics contend that emotions are integral to communication (Ciompi 4; Stenner 160) and can be perceived as symbolically generalized media that have the capacity to cross system boundaries. This bridging is feasible through the use of a program (Baraldi, Corsi and Esposito 181), which must specify with precision which codes from which system can be translated. Emotions emerge as essential catalysts, moderators, and organizers of social and psychic dynamics. Their autopoietic influence pervades all forms of communication, collective ascriptions of meaning or value, and social continuities. This is because the social fabric is significantly shaped by emotional “forces” (Ciompi 18). Therefore, despite Luhmann’s limited focus on emotions and the absence of a unanimous view on their role as a symbolically generalized medium, numerous scholars concur that emotions may indeed function as such a medium.

It appears highly plausible that emotions, acting as a symbolically generalized communication medium, can forge a link between social systems such as literary systems and psychic systems. This implies that emotions could be recognized in a more or less uniform manner across both systems, thereby facilitating the transfer of information from one system to another. Specifically, the psychic system processes consciousness by internally monitoring thoughts that recursively reproduce within a closed network, isolated from any external input. While direct insight into another’s stream of consciousness is unattainable (we cannot

know precisely what someone else is thinking), we can externally apprehend the thoughts of another consciousness through the communication of those thoughts. Consequently, two distinct systems of consciousness can only engage in direct interaction via communication. Nevertheless, communication inherently involves double contingency, as what constitutes value for one consciousness might not hold the same significance for another. Hence, regardless of communication's efficacy, systems of consciousness invariably remain opaque to each other, metaphorically keeping each "in the blind" (Baraldi, Corsi and Esposito 189–190).

Consciousness is a system that creates meaning through self-observation, manifesting thought by identifying with the body it inhabits. This mental processing can be externally observed and contemplated (cognition) by another system, which can also communicate about it. From this perspective, thoughts can be encoded as communications pertaining to the body, encompassing self-awareness and the body's environmental context. Language is pivotal in this context; when thoughts are articulated through language, they become more readily observable (Baraldi, Corsi and Esposito 190). A specific system of consciousness is thus perceived as an identity distinguishable from its environment, yet it does not hold a privileged position over another observing consciousness. One system can only observe by language and cognitively interpret the thoughts produced by another psychic system. Based on this interpretation, the observing system may adapt its structure, always conforming to its own code (189–190). For instance, when a child expresses, "I'm very happy now because I ate ice cream," the parent might also experience happiness in response. The ice cream elicited a pleasant sensation in the child, interpreted as happiness within the child's psychic system of consciousness. The parent, observing the child's expression, can empathize with this happiness, translating it into their own system with the comment, "I feel happy too, but one shouldn't overindulge in ice cream." Thus, the parent allows the child's happiness to resonate within themselves, but within the context of their own codes, experiences, and values, they continue to communicate the importance of moderation.

In summary, one (psychic) system of consciousness can convey emotions to another by discussing the body's relationship with its environment, which the other system can cognitively interpret as an emotion and respond to from its own worldly experience.¹ This process

¹ "Consciousness constructs this distinction through identification with the body (*Körper*) it comes in, which it can observe both from the outside and the inside (for instance, as weight or as pain) and which it differentiates from other bodies and from other objects. Based on the distinction self-reference/other-reference, a thought

aligns with the principles of conceptual metaphors, a fundamental concept in linguistics and cognitive science that describes how people comprehend and interpret one idea or domain of experience in terms of another. Conceptual metaphors allow individuals to grasp complex, abstract concepts, such as emotions, by relating them to more familiar and concrete ideas. Given that conceptual metaphors operate similarly to communication between systems, it suggests that emotions could be transmitted between different systems of consciousness through discussions involving conceptual metaphors. However, this communication will always be subject to the interpretive framework applied by the respective systems of consciousness to what is being communicated.

Emotional conceptual metaphors

Conceptual metaphors are a pivotal notion in linguistics and cognitive science, illuminating how individuals comprehend and articulate one concept or experiential domain in terms of another. This framework posits that people frequently employ familiar, oftentimes more tangible concepts to grasp and convey the nuances of more intricate, abstract ideas or experiences. George Lakoff and Mark Johnson have been instrumental in advancing this field with their seminal book, *Metaphors We Live By*, first published in 1980.

A conceptual metaphor is one of the cognitive mechanisms through which we construct meaning by associating two conceptual domains: the source and the target. This process enables us to understand one area of experience by utilizing another, essentially mapping the cognitive framework from one domain (the source) onto another (the target). Consequently, a significant portion of the inferential structure from the source domain is transferred onto the target domain's structure. In essence, a conceptual metaphor allows us to comprehend one domain of experience in terms of another. These linkages between domains are known as mappings (Hajdarević and Periša 287). Therefore, different individuals can perceive and interpret the same conceptual metaphor in ways that are more or less similar, influenced by factors such as culture, personal experience, language, context, and cognitive predilections.

is observed as representation-of-something (*Vorstellung-von-etwas*), and the next thought can decide, in a situation of 'bistability,' whether it orients itself to the self-reference (the representation) or to the other-reference (the represented 'something') of the previous thought." (Baraldi, Corsi and Esposito 190)

The pertinent inquiry now arises: Are there specific conceptual metaphors that are adept at conveying emotions?

A mere literal description often falls short in capturing the subjective essence of an emotion; however, metaphors are capable of bridging this gap (Fainsilber and Ortony 249). We typically cannot grasp emotions directly within discourse because, as Lakoff and Johnson note, “our emotional functioning does not give rise to any single, well-defined conceptual structure for emotions” (Lakoff and Johnson 58). Instead, we can approach emotions indirectly through “systemic correlates.” For instance, the emotion of happiness can be metaphorically linked to the sensory-motor experience of standing upright, supporting the metaphorical notion of being “up” with happiness (e.g., “He is standing tall because he is at the peak of his career” can metaphorically imply happiness associated with career success). Such metaphors enable us to define our emotions more precisely and associate them with broader concepts of general well-being, such as health and wealth (59).

In exploring the metaphors used to express emotions, Hungarian linguist Zoltán Kövecses highlights in his book *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling* (2000) that emotions often have a metaphorical structure (85). His perspective builds on the work of George Lakoff and Mark Johnson, who argue that metaphors are not mere aesthetic choices in language but are foundational to our conceptual system (Lakoff and Johnson 6). These metaphorical expressions are possible because they are ingrained in our cognitive framework, serving not just as narrative tools for authors but as fundamental (often unconscious) structures of reasoning that the mind utilizes to comprehend complex aspects of experience.

As Lakoff and Johnson contend, metaphors are omnipresent in everyday language, reflecting the pervasive nature of emotions in our daily lives (Lakoff and Johnson 112). However, the emotional content within metaphors is not directly discernible; instead, it is accessed through more concrete concepts that are distinctly and unequivocally shaped by our bodily experiences and the body’s interaction with its environment (6).

Expanding on Lakoff and Johnson’s foundational work, Zoltán Kövecses notes in his book that there are no domain sources dedicated solely to conceptualizing emotions, and consequently, no metaphors that are exclusively used for emotions. We construct the abstract domain of emotions using “conceptual materials” (Kövecses 127) that are also employed elsewhere in our conceptual system. Nevertheless, Kövecses posits that certain source domains are particularly apt for

expressing emotions (49), originating from embodied experiences. While some conceptual metaphors can denote other meanings, they are especially conducive to conveying emotions due to their capacity for clear expression, derived from biological and physiological processes within the human body and its interactions with the external world (86). Thus, although metaphors born from bodily experiences can represent various concepts, those with an inherent ability to articulate emotions are most frequently used to express them, hence the term “emotional” metaphors.

Zoltán Kövecses frequently references “emotional metaphors” throughout his book, a term that is the focal point of considerable discussion, including in the third chapter titled “Emotion Metaphors, Are They Unique to the Emotions” (Kövecses 35). Here, he engages with various scholars on the validity and precision of the term “emotional metaphor” (50), debating its use. Kövecses ultimately suggests that it is difficult to identify “pure” emotional metaphors that solely express emotions, separate from other actualizable concepts. Therefore, when pressed to give a definitive answer on the existence of emotional metaphors, he leans towards “no” (49). However, shortly after, he acknowledges that certain sources of domain emotions may be uniquely aligned with specific emotional concepts and the broader domain of emotions.²

Taking into account the collective insights on emotional metaphors, their existence is quite affirmed. Notably, the term “emotional metaphor” is prevalent across diverse professional and scientific disciplines, attesting to its widespread utility. As highlighted in the article “Conceptual metaphor related to emotion” by Agus Cecep (Cecep 205), emotional metaphors can express emotions across eight distinct levels. Furthermore, Valentina Apresjan, in her article “Emotion Metaphors and Cross-Linguistic Conceptualization of Emotions,” endorses the term “emotional metaphor.” She argues that these metaphors are identifiable across languages by their consistent structural pattern, which typically equates a psychological state (a feeling) with a physiological state (a sensation) or another material phenomenon. Additionally, “emotional metaphors” can be differentiated based on the phenomena that serve as the source domain for metaphorical mapping and the nature of the mapping itself (Apresjan 180).

In summation regarding “emotional metaphors,” given the current scarcity of research and scientific articles from the field of cognitive

² “Some emotion source domains do seem to be specific both to particular emotion concepts and to the emotion domain.” (Kövecses 50)

linguistics and psychology to bolster such a definition, caution is advised against premature conclusions without corroboration from multiple sources. Despite the term's broad and frequent utilization, within the scope of this work, it is recommended that "emotional conceptual metaphor" as a technical term (*terminus technicus*) be specifically applied within the field of therapeutic reading.

Symbolic modeling as a psychotherapeutic technique

Symbolic modeling represents a refined psychotherapeutic method utilized within therapeutic and developmental frameworks, as elucidated by James Lawley and Penny Tompkins in *Metaphors in Mind: Transformation Through Symbolic Modelling*. The core premise is that an individual's internal metaphorical landscape can be navigated and transformed by engaging with the symbols and metaphors present in their personal narratives. This approach is informed by the concept of conceptual metaphor as delineated by George Lakoff and Mark Johnson. As a tribute to their seminal work, Lawley and Tompkins named the first chapter of their book in echo of Lakoff and Johnson's influential title, *Metaphors We Live By* (Lawley and Tompkins 6).

Symbolic modeling is predicated on the notion that individuals innately reason and communicate via metaphors, which serve as windows into their internal experiences, emotions, and behavioral patterns. Employed across diverse settings such as personal development, coaching, therapy, and education, this method entails astute listening and inquiry to discern and then reshape the client's metaphors into more adaptive or functional forms. This technique also underscores the significance of language—that is, spoken symbols—in sculpting our perception of reality. The book delves into distinguishing between the client's verbal and non-verbal metaphors, fostering pure linguistic communication, providing what is referred to as a "self-model" for clients, and engaging in dialogue that aligns with the logic of the clients' symbolic expressions (Lawley and Tompkins xv).

In the practice of symbolic modeling, Lawley and Tompkins advocate for the deliberate employment of metaphor as a means to facilitate self-exploration and growth within the therapeutic process. They emphasize that the use of metaphors enables individuals to articulate life experiences that precede the creation of the metaphor, referred to as the "original experience" (Lawley and Tompkins 7). It's posited that this original experience informs the metaphor; therefore, a thorough

and precise description of it is crucial for therapeutic understanding and acceptance (9). For instance, if the original life experience entails psychological trauma, the metaphor allows the therapy participant to comprehend and eventually come to terms with it, paving the way for emotional healing (52).

Metaphors reflect the original experience through isomorphism, a kind of resemblance that facilitates “the mapping of one experience onto another” (Lawley and Tompkins 7). This similarity is often manifested through analogous symbols or a parallel organization of symbols. Hence, while an original experience is distinct from the metaphor, it shares certain features—be it elements, organization, or both—enabling its recognition within the metaphor (61).

Within the therapeutic setting, Lawley and Tompkins delineate several types of metaphors for use: verbal, non-verbal, material, and imaginative.³ This discussion, however, is confined to those metaphors that are articulated within narrative discourse. Given the textual nature of this medium, non-verbal communication with fictional entities, literary characters, and/or narrators is not feasible; our engagement is limited to verbal metaphors. These can broadly be categorized into two groups: overt and embedded verbal metaphors (Lawley and Tompkins 10). Our focus here will be solely on these verbal expressions.

Overt verbal metaphors stand out starkly, easily differentiated from the subtler embedded verbal metaphors. The distinction between them isn't absolute but rather hinges on the awareness of the speaker or listener and on the inherently metaphorical nature of language. Often, embedded metaphors go unrecognized as metaphors, despite being a fundamental and ubiquitous element of language (Lawley and Tompkins 10).

Overt metaphors are commonplace expressions consciously employed as metaphors that can intensify an impression or embellish speech, among other similar functions. Take the familiar saying, “I feel butterflies in my stomach,” as an example. It's universally understood that this phrase doesn't literally mean there are butterflies fluttering in one's

³ For the purposes of this work, which deals with therapeutic reading, perhaps it is most important to explain how verbal metaphors function according to their understanding, because they are expressed in a discursive narrative (words). Namely, when the therapist talks to the therapy participant, he can see, hear and even smell him, and all this can tell him something about his emotional state. In a literary text, all this is impossible because it is presented in a narrative in the form of a verbal metaphor, so verbal metaphors are the only ones we can rely on for the purpose of therapeutic reading.

stomach. Rather, it symbolically articulates an underlying emotional experience, such as the fluttery sensations associated with being in love. Overt metaphors, therefore, have the capacity to depict life experiences with precision and vibrancy, delivering the core of a message with an impact that surpasses that of literal, everyday language.

Embedded metaphors are deeply interwoven into everyday language too, but are used more frequently, albeit less consciously, than overt metaphors. Once we become aware of them, we start to recognize embedded metaphors all around us. It's nearly impossible to construct a sentence devoid of an embedded metaphor (Lawley and Tompkins 11). Take the common expression, "I got out of that relationship!" which, at face value, is not perceived as metaphorical (11). This is an embedded metaphor, drawing on the conceptualization of the body exiting a physical space to describe the end of a relational association (11, 32). Most of the embedded metaphors are based on what we as humans are most familiar with about our body and the environment in which the body lives (which includes other people) and how the two interact with each other. For this reason, during symbolic modeling, special attention should be paid to the body and the environment in which the body is displayed, because then we open up the possibility with built-in metaphors to express what emotions can be connected with that specific context and turned into a "more concrete symbolic form" (70).

Symbolic modeling, as a technique focused on identifying and raising awareness of primarily embedded metaphors in the discourse of therapy participants, initiates the development of the participant's consciousness of their personal system of metaphorical horizons (Lawley and Tompkins 18). This internal metaphorical framework evolves like any living autopoietic system: it grows and develops by harnessing energy from its environment for self-sustenance. As a symbolic-metaphorical system embodying our emotions, it draws energy from the symbols and metaphors that represent emotions within its cultural context. This process engenders a "four-dimensional world within and around the therapy participant" (18), forming a metaphorical horizon that encompasses space, time, the body, and emotions. The therapist's ultimate aim is to guide the participant toward an understanding of their role and purpose within this personal metaphorical horizon.

The therapeutic journey unfolds through what is termed "clean language," a distinctive mode of interaction involving questions and answers, drawing from David Groves methodologies (Lawley and

Tompkins xiii).⁴ This approach is designed to minimize the therapist's influence on the client's experiences. By posing specific yet impartial questions, the psychotherapist facilitates the client's exploration of their own thoughts, feelings, and perceptions. An example dialogue might proceed as follows:

Client: "I feel like I'm stuck."

Therapist: "When you say 'stuck', where exactly do you feel that 'stuckness'?"

Client: "In my stomach, like a heavy stone."

Therapist: "When it's like a heavy stone in your stomach, does this stone have a size or shape?"

Client: "Yes, it's big and rough."

Therapist: "And it's big and rough. Is there anything else about this stone?"

Client: "It's heavy, pulling me down."

Therapist: "And as it's pulling you down, where would you like to be going instead?"

Client: "I would like to feel lighter, to breathe freely."

Therapist: "And if you were lighter and could breathe freely, then what might happen?"

Client: "I think I'd feel happier, more in tune with myself."

Therapist: "So, there's a wish for happiness and harmony. And if this stone were not as heavy, what's the first thing you would do with this new lightness?"

Client: "I would take a deep breath, let go."

Therapist: "And as you take that deep breath and let go, what happens to the stone?"

Client: "It might get smaller, less heavy."

Therapist: "Let's focus on that. As you breathe, can you imagine the stone getting smaller?"

The dialogues between the therapist and the client demonstrate the therapist's meticulous approach to crafting questions that bring the client's own metaphors, presumptions, or interpretations to the forefront. It is crucial to note that these questions are designed to prompt the client to delve into their internal world of symbols and experiences. The ultimate intention is for the client to arrive at personal realizations and solutions, drawing upon their intrinsic resources and perceptions for guidance. From the provided example, the client is grappling with discomfort, symbolized by a heavy stone in their stomach that drags them down. The therapist skillfully introduces a juxtaposition to this

⁴ David Grove (1950-2008) was a respected and highly inventive psychologist and psychotherapist who developed numerous methods to help people get to know themselves and heal themselves. Clean language and Clean space are two of his most famous methods.

heavy stone metaphor. Since the therapist does not have a precise alternative, they pose questions that lead the client to construct their own metaphor for what lies beyond the heaviness. The therapist's role is to direct the client towards conscious, deep breathing to shift focus onto the ease of breathing, which in turn serves to metaphorically "lighten" the weight of the "stone" (stuckness).

Foundations of cognitive therapy

Cognitive therapy, with its initial models formulated in the 1960s by Aaron Beck, hinges on the cognitive model. This paradigm posits that thoughts, feelings, and behaviors are intricately connected, and that altering maladaptive or inaccurate thought patterns can assist individuals in overcoming challenges and realizing their objectives (Sanders and Wils x). Life events, coupled with the narratives constructed around them, can activate latent negative schemas, frequently resulting in a self-perpetuating cycle of negative thoughts, distressing emotions, and unwanted behavioral patterns (6). The essential premise of cognitive therapy is the reciprocal interaction between emotions and behavior, underlined by the understanding that our cognitive patterns, emotions, and behaviors are interlinked, with each element capable of influencing the others (31). The central concept is that negative and unhelpful cognitive patterns can give rise to adverse emotions and dysfunctional behaviors, which, in turn, may engender and perpetuate psychological disorders.

In cognitive therapy, the therapist's role is to assist the client in identifying and confronting automatic negative thoughts (Sanders and Wils 6, 22), which often arise from ingrained beliefs and assumptions about oneself, others, and the wider world. These thoughts, referred to as cognitive distortions, have the potential to skew perception and elicit negative emotions. The goal of cognitive therapy is to interrupt and modify these patterns by pinpointing and questioning the validity of automatic negative thoughts (94, 229). Through this process, clients are encouraged to adopt more balanced and constructive beliefs, which can lead to healthier emotions and more adaptive behaviors.

The therapeutic process incorporates a range of strategies, including the maintenance of thought journals (Sanders and Wils 109), cognitive restructuring exercises (133), and techniques for handling situations that trigger negative thoughts and emotional responses (36).

Consider the following scenario: an individual left by a long-term spouse might harbor beliefs leading them to think they cannot be

happy again, potentially spiraling into depression. In contrast, another person in the same situation might feel liberated, having cultivated the belief that the departure represents freedom, not abandonment. A third individual might feel guilty, blaming their own behavior for the partner's exit. This single life event thus elicits three distinct emotional responses, suggesting that by altering one's perception of the event, it's possible to replace one emotional reaction with another (Sanders and Wils 171–172). In cognitive therapy, the goal is to reshape the structure of thought, potentially substituting feelings of guilt or depression with a sense of liberation, which can have a positive impact on various aspects of life.

Cognitive therapy operates on the principle that each emotional reaction is influenced by an individual's personal cognitive perspective (Sanders and Wils 229), which shapes their emotional response to any given life situation (61). Therefore, it posits that to alter an emotion linked to a particular event, one must change their thought patterns concerning that event. While cognitive therapy acknowledges that not all emotional difficulties are self-generated and that external factors do play a role, it emphasizes that the emotional impact of adverse life events (such as job loss) can be significantly mitigated or exacerbated by a person's thoughts and core beliefs about themselves and the world (200).

An individual cannot alter the events that have occurred but can change their perception of those events. For instance, while one person may view job loss as a downfall, another might see it as an opportunity for new, possibly more fulfilling ventures. Cognitive therapy aids clients in developing alternative perspectives, such as "I've only lost my job, not my self-worth, which does not hinge on my employment." By fostering awareness of different viewpoints (Sanders and Wils 114), cognitive therapy encourages the realization that multiple ways exist to interpret reality, thereby opening up various possibilities for changing one's attitude and emotional responses to it (98).

Cognitive therapy maintains that thoughts, emotions, and behavior are interdependent, forming a dynamic cycle where each element can reciprocally influence the others (Sanders and Wils 6). When applied to therapeutic reading, the identification of a conceptual metaphor within the narrative that resonates emotionally allows for its transformation into a tangible emotional experience through symbolic modeling. Drawing on cognitive therapy's framework, this emotional experience can be linked to the thoughts that typically precede emotions. Therapeutic reading leverages the cause-and-effect relationship between thoughts and emotions, intertwining this connection with events

described in the narrative. This process facilitates a detailed explanation of the underlying issues and can propose alternatives for altering or modifying thoughts to foster better life outcomes. The distinctive aspect of therapeutic reading is that it is directed at literary characters and scenarios within the narrative, rather than real-life individuals.

Defining therapeutic reading

Therapeutic reading may be characterized as a form of “hybrid therapy” tailored to the individual—be it the client or reader (Sales and Paula Alves 117). Its essence lies in an interdisciplinary method that integrates principles of cognitive therapy and symbolic modeling with bibliotherapy, alongside discourse analysis and interpretation. This necessitates a highly personalized approach. Therapeutic reading has the potential for psychotherapeutic application, though it is not limited to such. It encompasses elements of symbolic modeling and cognitive therapy aimed at transforming negative cognitive patterns. This is fused with humanistic approaches to discourse analysis and interpretation, which also consider the reader’s past experiences to elucidate the behavior and emotions of characters within literature. In essence, it merges various therapeutic modalities with the act of reading.

The integrative approach of therapeutic reading allows its practitioners to be both flexible and inventive, tailoring the material to meet the unique needs of each reader. As a result, therapeutic reading becomes particularly effective in addressing complex or multi-faceted emotional issues. It employs a variety of methods, including the reading of primarily artistic literature, as well as engaging in writing and extensive discussions about the material that has been read.

When implemented by certified psychotherapists, therapeutic reading can offer substantial support to individuals grappling with a range of emotional and mental health issues, particularly those dealing with trauma, anxiety, depression, or significant life losses. The efficacy of bibliotherapy, especially as a group therapy intervention, has been supported by research like the 2017 study “The long-term effects of bibliotherapy in depression treatment.” This study highlights that bibliotherapy can have enduring impacts on the adult population, alleviating symptoms over long-term follow-up periods and, in certain instances, yielding results on par with individual psychotherapy. Bibliotherapy is recognized for its sustained effectiveness in diminishing depressive symptoms in adults, providing an accessible and expedited form of

treatment that may also reduce dependency on medication. According to the findings of this review, bibliotherapy could be instrumental in addressing severe mental health conditions (Gualano et al. 40).

Therapeutic reading is not only a tool in professional psychotherapy; it also plays a significant role in education and personal development. It aids young individuals in comprehending their emotions, thus acting as a preventative measure against emotional maladjustment and behavioral disorders. Furthermore, therapeutic reading can be beneficial when facilitated by non-professionals, such as educators and librarians. In these cases, the focus is on leveraging literature's capacity to enhance empathy and emotional understanding. This approach is particularly advocated for those involved in teaching and similar professions. The value of therapeutic reading extends to schools and other educational institutions engaged in the upbringing and instruction of young people. In these settings, bibliotherapy is acknowledged to have a "small to moderate effect" on children (Montgomery and Maunder 44), reinforcing its significance as an educational and developmental aid.

Therapeutic reading in the manner of literary-bibliotherapy (Piskač 62) unfolds in four distinct phases. The initial phase involves identifying conceptual metaphors within the discourse and determining which can be regarded as emotional conceptual metaphors. In the second phase, these identified emotional metaphors are interpreted through symbolic modeling, a psychotherapeutic technique focused on working with metaphors. Given the textual nature of the medium, this phase concentrates solely on verbal metaphors present within the discourse, both overt and embedded. These metaphors are functionalized as emotional metaphors when there is a clear indication that they resonate emotionally. Subsequently, they are utilized to construct the emotional characterization of literary characters.

During the third phase of therapeutic reading, the MED cycle⁵ (Piskač 51), a component of literary-bibliotherapy technique, is employed to examine the connections between the events depicted in the narrative and the emotions and thoughts of the literary characters, whether they be narrators, lyrical subjects, or dramatic personae,

⁵ The method of literary bibliotherapy differs from traditional bibliotherapy practices because it is based on cognitive therapy and symbolic modeling, and the participants discuss the entire literary work only at the end, in synthesis. The analysis of a literary work takes place discourse by discourse, and the insights gained are accumulated. Only at the end, after the entire literary work has been analyzed, are conclusions drawn and possibly given "advice" to the literary characters.

contingent on the literary genre. This phase builds upon the emotional characterizations developed through symbolic modeling. By applying the MED cycle, the focus shifts to the causal relationships between the thoughts, emotions, and actions of the literary figures.

During the phase that involves the analysis of the communication event (Piskač 54) within a given discourse using the MED cycle (Piskač 62), the process is marked by a high degree of subjectivity among the participants in therapeutic reading. This stage often relies on assumptions that may not be substantiated by concrete evidence or facts within the context of the discourse. The approach entails exploring possibilities or hypothetical scenarios, sometimes in the absence of sufficient information to draw definitive conclusions.

To achieve a nuanced understanding, the entire discourse of the literary work is meticulously reviewed and analyzed. Knowledge is consolidated and synthesized with a focus on the causality of the relationships between thoughts, emotions, and events. This in-depth examination proceeds step by step, conducting a thorough analysis of the entire literary work, such as the approach demonstrated with Poe's *The Black Cat* in the book *On Literature and Life* (Piskač 64-67). The objective is not for readers to precisely "guess" the feelings of literary characters—which is fundamentally unknowable—but rather to infer, through discourse about metaphors, how characters might feel in relation to the narrative and their personal life experiences. In this process, all readers adopt a quasi-therapeutic role, with the facilitator steering the conversation toward one of the potential interpretations that the discourse allows.

In the concluding phase of therapeutic reading—the synthesis phase—"advice" is offered to the literary characters, be they narrators, lyrical subjects, or dramatic personae. This advice often speculates on how the character might alter their thought patterns to experience more positive emotions and, as a consequence, potentially achieve better outcomes in their fictional lives. This speculative exercise is permissible within the realm of therapeutic reading because it involves fictional characters, who cannot be affected by such interventions.

In contrast, in actual psychotherapy, offering direct advice to living individuals is typically avoided for sound reasons, except in rare instances and within certain psychotherapeutic modalities, where it is approached with great care and consideration (Duan, Knox and Hill 6). Facilitators of therapeutic reading workshops must be acutely aware of this distinction, recognizing the significant difference in handling real-life situations versus literary analysis.

The facilitator of therapeutic reading must possess a nuanced understanding of the themes and motifs within literary discourse to explore potential insights without succumbing to excessive interpretation, or overinterpretation (Eco 167).⁶ It is essential for the facilitator to identify and understand the full spectrum of emotional metaphors within the text, steering the discussion in meaningful and relevant ways. Embedded metaphors, which are prevalent and often hold significant emotional weight within the discourse, require particular attention. Moreover, a comprehensive grasp of the genesis of emotions, their linguistic expression, and the emotions that specific metaphors can suggest is crucial for analyzing and facilitating therapeutic reading effectively.

Therapeutic reading should be recognized as a non-exacting process, where the objective is not to find a “correct” answer but to foster an understanding of how emotional metaphors within a narrative correlate with possible emotions. This practice enhances readers emotional literacy, allowing them to connect emotions with empathy and various life situations while recognizing patterns in their manifestation. Fiction, as the name implies, is not considered to be real; however, the emotions and feelings that are elicited within us while reading are indeed real to us. We experience, feel, and are shaped by them (Žunkovič 13). As a result, readers may (or may not) identify similar causative patterns in their own thought processes. In a therapeutic context, it is also possible that the cognitive insights gained from the discourse may have a cumulative effect on the reader over time, potentially enhancing the transfer of understanding from text to personal experience. Although the cumulative effect was not separately investigated for literary bibliotherapy, it was investigated for cognitive-behavioral therapy in cases of treated depression. It was shown that the treatment of depression with drugs after 6 months resulted in 52% remission compared to the initial value, while with cognitive-behavioral therapy it was 40% (Georgiades et al. 45). This is supported by the study conducted by Bruneau and Pehrsson (Bruneau and Pehrsson 346) on the influence of continuous therapeutic reading, where bibliotherapy was used as a method, on a

⁶ Overinterpretation can easily happen to a hasty reader who has an overemphasized desire to prove something that is not in the text and immediately jumps to a conclusion. An excellent example of this is given by Umberto Eco in his lecture *Interpretation and Overinterpretation*, which was later published as a book *Interpretation and Overinterpretation*, 1990, Paraphrasing Eco's example, if a doctor notices that all his patients suffer from cirrhosis of the liver because they regularly drink whiskey and soda, cognac and soda, or gin and soda, and from this he concludes that soda causes cirrhosis of the liver, that doctor is wrong, that is, he misinterpreted the data he has.

group of students, future counselors/psychotherapists. The study indicates that their ability to gain insight increased over time.⁷

A key benefit of well-conducted therapeutic reading is that it allows readers to remain within their own emotional comfort zones. In discussing the emotions of literary characters, readers indirectly explore their own feelings without the vulnerability of direct personal disclosure. This process provides a secure space for more honest self-expression. Although readers may believe they are interpreting the emotions of a fictional character, they are often gaining insights into their own emotional state from a position of safety.

The theoretical model discussed here suggests that therapeutic reading can facilitate a process of concentrated interpretation, understanding emotional metaphors through meticulous analysis and interpretation of narrative discourse. This approach enables a profound emotional characterization of literary figures. In this context, narrative discourse that conveys thought processes—whether from a literary character or the narrator—is interpreted as an emotional metaphor. The emotional profiling of literary characters is then crafted according to the tenets of symbolic modeling. Subsequently, aligning with the principles of cognitive therapy, the relationship between emotions and events can be delineated.

Conclusion

Therapeutic reading endeavors to harness emotional experiences depicted in fiction for the reader's personal growth. It utilizes cognitive-emotional metaphors, which distill profound emotions into more tangible and less abstract bodily concepts, facilitating an understanding and reconstitution of the emotional landscapes we navigate. Symbolic modeling adopts such metaphors to broaden the scope of how we can utilize conceptual emotional metaphors, equipping us with the means to uncover personal symbols and metaphors that propel our emotional experiences through the precision of clean language.

This reflective practice serves as a metaphorical mirror, allowing readers to introspect, reshape their narratives, discover meaning, and devise new strategies to confront life's challenges. Cognitive therapy introduces a systematic approach, illustrating the interconnectedness of thoughts, emotions, and behaviors, and demonstrating how altering

⁷ This means that the cognitive-behavioral approach to treating depression was more successful. Given that the fundamental principles of cognitive therapy are also used in literary bibliotherapy, it may be possible to draw certain parallels.

our cognitive patterns can lead to more positive life outcomes. Literary bibliotherapy weaves these elements into a coherent process, utilizing thoughtfully selected narratives and characters to identify and interpret conceptual emotional metaphors.

The ultimate aim of therapeutic reading, conducted in manner of the literary bibliotherapy, is for readers to appreciate the complexity and variability of emotional existence and to attain insights into how their thoughts can precipitate more gratifying emotional states. Thus conceived, therapeutic reading emerges as a novel (psycho)therapeutic modality grounded in established and validated theories. It offers a completely safe environment for all participants, as everyone remains within the secure confines of their emotional comfort zone while engaging with the text. This approach may represent one of the most sincere avenues for discussing emotions (Hogan 30).

WORKS CITED

- Agus, Cecep. "Conceptual Metaphor Related to Emotion." *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra*, vol. 13, no. 2, 2013, pp. 204–214.
- Apresjan, Valentina. "Emotion Metaphors and Cross-Linguistic Conceptualization of Emotions." *Cuadernos de Filología Inglesa*, no. 612, 1997, pp. 179–195.
- Baraldi, Claudio, Giancarlo Corsi, and Elena Esposito. *Unlocking Luhmann: A Keyword Introduction to Systems Theory*. Bielefeld University Press, 2021.
- Bruneau, Laura, and Dale-Elizabeth Pehrsson. "The Process of Therapeutic Reading: Opening Doors for Counselor Development." *Journal of Creativity in Mental Health*, vol. 9, no. 3, 2014, pp. 346–365.
- Ciampi, Luc. "Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann? Soziale Wirkungen von Emotionen aus Sicht der fraktalen Affektlogik." *Soziale Systeme*, vol. 10, no. 1, 2004, pp. 21–49.
- Duan, Changming, Sarah Knox, and Clara E. Hill. "Advice giving in psychotherapy." *The Oxford Handbook of Advice*, edited by Erina Lynne MacGeorge and Lyn M. van Swol, Oxford University Press, 2018, pp. 175–195.
- Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge University Press, 1990.
- Fainsilber, Lynn, and Andrew Ortony. "Metaphorical Uses of Language in the Expression of Emotions." *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 2, no. 4, 1987, pp. 239–250.
- Georgiades, Michael, et al. "Cumulative effect of psychotherapy in remission of symptomatology of major depressive disorder." *Health Science Journal*, vol. 6, no. 1, 2012, pp. 45–59.
- Gualano, Maria R., et al. "The Long-Term Effects of Bibliotherapy in Depression Treatment: Systematic Review of Randomized Clinical Trials." *Clinical Psychology Review*, vol. 58, 2017, pp. 49–58.
- Hajdarević, Dino, and Ante Periša. "Znanje i gledanje u konceptualnoj metafori." *Croatica et Slavica Iadertina*, vol. 11, no. 2, 2015, pp. 285–309.
- Hogan, Patrick C. *What Literature Teaches us about Emotion*. Cambridge University Press, 2011.

- Kövecses, Zoltán. *Metaphor and Emotion, Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge University Press, 2000.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors we Live by*. The University of Chicago Press, 2003.
- Lawley, James, and Penny Tompkins. *Metaphors in Mind. Transformation through Symbolic Modelling*. The Developing Company Press, 2000.
- Luhmann, Niklas. "The Autopoiesis of Social Systems." *Sociocybernetic Paradoxes: Observation, Control and Evolution of Self-Steering Systems*, edited by Zouwen Felix Geyer and Van Der J., SAGE Publications, 1986, pp. 172–192.
- Montgomery, Paul, and Kathryn Maunders. "The Effectiveness of Creative Bibliotherapy for Internalizing, Externalizing, and Prosocial Behaviors in Children: A Systematic Review." *Children and Youth Services Review*, no. 55, 2015, pp. 37–47.
- Piskač, Davor. *O književnosti i životu*. Fakultet hrvatskih studija, 2018.
- Sales, Célia. M. D., and C. G. Paula Alves. "Individualized Patient-Progress Systems: Why we Need to Move Towards a Personalized Evaluation of Psychological Treatments." *Canadian Psychology / Psychologie canadienne*, vol. 53, no. 2, 2012, pp. 115–121.
- Sanders, Diana J., and Frank Wils. *Cognitive Therapy: An Introduction*. SAGE Publications, 2005.
- Stenner, Paul. "Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions." *Soziale Systeme*, vol. 10, no. 1, 2004, pp. 159–185.
- Žunkovič, Igor. »Branje, mišljenje, fikcija: na poti k nevrokognitivni opredelitvi fikcijskega branja« *Primerjalna književnost*, vol. 44, no. 3, 2021, pp. 1–19.

Terapevtsko branje čustvenih konceptualnih metafor

Ključne besede: biblioterapija / terapevtsko branje / konceptualna metafora / čustvena metafora / simbolno modeliranje / kognitivna terapija

Namen razprave je raziskati možnosti terapevtskega branja z interdisciplinarnim povezovanjem kulturnega sistema, in sicer literature, s psihološkim sistemom. Terapevtsko branje je obravnavano z vidika kognitivne znanosti, predvsem skozi prizmo kognitivne naratologije, na drugi strani pa kognitivne terapije kot psihološke metode. Ta interdisciplinarni pristop je izvedljiv, ker oba navedena sistema uporabljata izraz metafora, natančneje konceptualna metafora, na skoraj sinonimen način. Na področju konceptualne metafore je poseben poudarek namenjen tako imenovanim čustvenim konceptualnim metaforam in preučitvi njihove funkcionalne uporabe. Čustvene konceptualne metafore kot ločene entitete sicer ne obstajajo, vendar pa obstajajo določene vrste konceptualnih metafor, ki olajšujejo opisovanje čustev in njihovega

doživljanja. Te metafore bi potencialno lahko obravnavali kot simbolično posplošeno komunikacijsko sredstvo, ki lahko prestopi meje med področji literature in psihologije ter tako omogoči prenos celotnega spektra čustev med tema dvema sistemoma.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 028:81'373.612.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.02>

Travma in individuacija v romanu Florjana Lipuša *Boštjanov let*

Vanesa Matajč

Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta, Oddelek za primerjalno književnosti in literarno teorijo,
Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-7306-0766>
vanesa.matajč@ff.uni-lj.si

Leta 2003 je pisatelj Florjan Lipuš objavil roman Boštjanov let. Zgodba romana nastaja okrog protagonistovega razlamljajočega dogodka v njegovem otroštvu v času II. svetovne vojne v slovensko-manjšinski skupnosti na avstrijskem Koroškem: žandarmerija v službi nacističnega režima iz otrokovega doma odpelje mater, ki se ne vrne. Dogodek je prikazan kot travmatično izkustvo, ki ga otrokovo doživljanje ne more celovito vgraditi v zavest. Zgolj groza in nemožnost otroka, da bi razumel pomen zanj razlamljajočega dogodka, deluje kot potlačitev v 'mehanizmu' travme. V Lipuševem romanu se otroško doživljanje groze in stiske ob izgubi in postopno prebolevanje travme predstavlja, poimenuje in strukturira na izviren in hkrati tematsko posebej sugestivni način: skozi variabilne ponovitve predvsem enega simbolnega motiva, ki se nanaša na bitje, ki je v slovenskem izročilu slovanske mitologije poimenovano »škopnik«. Članek si prizadeva prepoznovati kognitivno moč književnosti v literarno-pripovednih strukturacijah skupnih človeških temeljnih izkustev bivanja. Branje romana Boštjanov let jih poveže z Jungovo psihoanalizo in njenim konceptom arhetipov.

Ključne besede: literatura in psihoanaliza / slovenska književnost / Lipuš, Florjan: *Boštjanov let* / Jung, Carl Gustav / arhetipi / mitologija / Damasio, Antonio / kognitivna literarna veda

Leta 2003 je koroško-slovenski pisatelj Florjan Lipuš objavil svoj peti roman *Boštjanov let*. Tako kot Lipuševi poprejšnji romani in njegov poznejši, *Gramoz* (2017), tudi *Boštjanov let* govori iz sprepleta dveh kontekstov.¹ Širši je zgodovinski: ustvarjajo ga posebne politično- in družbeno-zgodovinske okoliščine manjšinske, zamejsko-slovenske koroške skupnosti v 20. stoletju v prostoru (po I. svetovni vojni vzpostavljene) države Avstrije. Drugi, nič lažji kontekst so zarisale avtorjeve osebne

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Literarnoprimerjalne in literarnoteoretske raziskave (P6-0239), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

okolščine odraščanja, ki so jih zaznamovale II. svetovna vojna, izguba matere in posledice nacističnega režima v avstrijsko-koroški družbi oziroma njenih skupnostih. *Boštjanov let* ni avtobiografski roman. Tu tudi ne bo obravnavan v perspektivi »avtobiografske zgodbe«, ki jo v romanu argumentirano razbira Silvija Borovnik, še posebej v povezavi z Lipuševim znamenitim romanesknim prvencem, *Zmote dijaka Tjaža* (1972)² in poznejšo novelo *Poizvedovanje za imenom* (2013). Gotovo pa se *Boštjanov let*, podobno kot predhodni in poznejši Lipuševi romani, nanaša na avtorsko-biografska dejstva in avtorjeva izkustva kolektivnih in osebnih okoliščin.³ Zdi se, da se znotraj Lipuševnega romanesknega opusa prav v romanu *Boštjanov let* oba konteksta, biografsko-osebni in zgodovinsko-skupnostni, najintenzivneje povežeta: kolektivna travma nacističnih deportacij koroških žensk v koncentracijska taborišča, ki jo predoča Lipušev doslej najpoznejši roman, *Gramoz*, se v romanu *Boštjanov let* osredinja in zgošča v osebno: odvedbo in izgubo matere. Skozi neznosnost tega izkustva spojena oba konteksta v *Boštjanovem letu* preraščata v pripoved o travmatsko-izkustvenem prelomu človekove eksistence ter slehernikovem procesu individuacije. Lipušev roman *Boštjanov let*, ki ga bomo tu obravnavali v perspektivah Jungove psihoanalitske teorije in kognitivne literarne vede, v svoji modernistično-pripovedni govorici predoča delovanje travme v človeku in njeno preseganje v posameznikovem procesu individuacije razvidneje in močnejše od vsakršne psihoanalitske teorije.

Nasilna odvedba matere je središčni motiv, okrog katerega raste pripovedna struktura celotnega romana. Nanj se kot na (sprva) 'temno mesto odsotnosti', prazno mesto temeljnega označenca v označevalni

² »Če je bil Lipušev roman *Zmote dijaka Tjaža* (1972) grajen na motivu prestroge katoliške vzgoje, na Tjaževem odporu zoper neživiljenjske religiozne prepovedi in zapovedi ter na njegovem (neuspešnem) boju za osebno svobodo, potem pomeni roman *Boštjanov let* nekakšno predzgodovino Tjaža. Prinaša avtobiografsko zgodbo o tem, kaj se je dogajalo, preden je Tjaž odšel v katoliški vzgojni zavod, ta zgodba pa pripoveduje predvsem o nekaznovanem zločinu, ki je bil storjen nad njegovo družino in ki je vplival na vse njegovo nadaljnje življenje. Boštjan je namreč mlajši Tjaž, v *Boštjanovem letu* so tematizirana Tjaževa otroška leta.« (Borovnik, »Lipuševi deli« 18)

³ »Nekateri od [...] motivov], na primer vseprisotna vas, 'žnergava in žnedrava', ki vse in vsakogar nadzira, opredeljujejo vsako Lipuševno delo in zarisujejo okvir, v katerega so postavljene različne zgodbe o fantu, ki je kot otrok med drugo svetovno vojno ostal brez matere, odraščal v skrajno revnih in odtujenih družinskih razmerah, nato pa s pomočjo ljubezni do dekleta iskal samostojno pot v svet. [...] Motiv spomina na mater, ki so jo sredi peke kruha hitlerjanci odvedli v koncentracijsko taborišče, od koder se ni več vrnila, je prav tako zarisana že v prejšnjih Lipuševih delih. V vseh je prisoten vsaj kot rahel spomin, včasih tudi kot groteskni preblisk, v *Boštjanovem letu* pa se razraste v samostojno zgodbo.« (Borovnik, »Lipuševi deli« 17; prim. Borovnik, »Patologija« 123–124)

verigi navezujejo vsi drugi ključni motivi – drugih izgub in prebolevanja. V tem 'temnem mestu' se spajata dve v romanu neločljivo povezani dogajalni liniji posameznikove, Boštjanove zgodbe: niz dogodkov, ki zajemajo izgubo matere, potlačitev pomena te izgube (dokončnosti izgube, materine smrti) in simptomatična javljanja travmatičnega izkustva, ter niz dogodkov, skozi katere, torej povezano s prvim nizom, se v Boštjanu zbira moč za soočenje z izgubo, s smrtjo, in za dozorevanje za ljubezen: proces prebolevanja travme se sprepleta s procesom individuacije. Ta dva procesa lahko sicer razločujemo le z abstrahiranjem, ki služi temu, da bi bralsko doživljanje pripovedovane resničnosti zaznalo čim več posameznih 'tonov' in jih zaslišalo v 'partiturni' kompleksnosti te Lipuševe romaneskne mojstrovine.

Avtorsko-osebni kontekst

Rojstna letnica Florjana Lipuša je 1937, kraj rojstva Lobnik pri Železni Kapli, v podeželskem obmejnem prostoru avstrijske Koroške. Čas avtorjevega zgodnjega otroštva je čas vojne. Zgodovinske okoliščine njegove, slovenske manjšinske etnične skupnosti v tem času in avtorsko-biografsko dejstvo, izguba matere, orisujeta uvodno in naslednje poglavje. Odrasli Lipuš je od leta 1966 med drugim opravljal poklic osnovnošolskega učitelja (poučeval je tudi v osnovni šoli v Lepeni, kjer je bil učitelj književnice Maje Haderlap, ki v romanu *Angel pozabe* (gl. op. 5) pripoveduje kot oseba druge generacije preživelcev nacističnega režima na Koroškem). Lipuševo literarno in uredniško-literarno delo (iz koroško-slovenskega okolja za slovensko in – po utemeljenem prepričanju Petra Handkeja – svetovno književnost) se sprepleta z osebno izkušnjo vojne tudi v stilistični izmojstritvi slovenskega jezika v njegovem pisanju. Tudi o tem, o sugestivni moči Lipuševega jezika, ki je v sodobni slovenski književnosti pravzaprav brez primere, lahko razmišljamo v kontekstu premagovanja izgube in osebnega upora, ki ga razpira že pripoved Tjaževe izkušnje v Lipuševem romanesknem prvencu in nato novela *Poizvedovanje za imenom*.⁴

⁴ »Slovenščina namreč že v tem romanu [*Zmote dijaka Tjaža*] nastopi kot prepovedani jezik, kot jezik, h kateremu se slovenski dijaki v katoliškem vzgojnem zavodu zatekajo na skrivaj, kot k svojemu pribežališču, potem ko so zapustili domove in jim od lastne identitete ni ostalo nič več. [...] Raziskovalci Lipuševega opusa pišejo o pisateljevem arheološkem raziskovanju jezika [...], ki pa je kljub navidezni hermetičnosti vseskozi ostajal igriv, nagajiv in včasih obešenjaško uporniški, trmasto dokazujoč svojo avtohtono trdoživost in vztrajanje pri življenju.« (Borovnik, »Lipuševi deli« 22–23)

Zgodovinski kontekst: koroško-slovenska zamejska skupnost v drugi svetovni vojni

V severno-obmejnem poselitvenem prostoru slovenske etnije, ki je po prvi svetovni vojni in razpadu Avstro-Ogrske plebiscitarno pripadel avstrijski državi, je po nacističnem *anšlusu* Avstrije k Tretjemu rajhu l. 1933 koroško-slovenska, v tem prostoru manjšinska skupnost postala predmet dotlej asimilacijsko najintenzivnejše germanizacije. Že pred nemškimi napadom na Kraljevino Jugoslavijo (6. 4. 1941) je bil v nacistično-režimski 'geopolitiki' za popolno germanizacijo predviden njen poselitveni prostor: glede na Himmlerjevo spomenico (15. 8. 1940), konkretno v zvezi z »Vendi« (prim. Troha 562), je bila tudi koroško-slovenska skupnost predvidena za izselitev (izpraznitev ozemlja za germansko kolonizacijo) oziroma za manjvredni in postopnemu uničenju namenjeni delovni deležnik v nacistično-režimski 'ekonomiji'. Na kratko, predvidena za etnocid. Odpor zoper nacistični režim – obramba domačih vsakdanje-življenjskih okoliščin in hkrati upor nacistični ideologiji – sta se v koroško-slovenski skupnosti, naseljeni predvsem po podeželskih hribovjih in grapah, krepila s slovenskim (in jugoslovanskim) partizanskim gibanjem, ki je iz bivše Kraljevine Jugoslavije kot oborožena vojska prihajalo čez avstrijsko-slovensko mejo. Za partizansko gverilsko prakso je bila ključna podpora civilnega prebivalstva – ob 'odsotnih' moških, ki so bili bodisi prisilno mobilizirani v nemški *vermehrt* (kot Boštjanov oče v romanu) bodisi vključeni v partizanske vojaške enote, so subjekt civilnega odpora vzpostavljale predvsem ženske (in ob njih tudi ostareli odrasli in starejši otroci).⁵ Lipušev *Boštjanov let*, v katerem pripoved oblikuje Boštjanovo otroško doživljanje sveta do izteka odraščanja, ne zaobsega motivov odpora, marveč njegovo uničujočo konsekvenco: deportacije žensk. Dokumentarni znanstveno-zgodovinsko opis nacističnega nasilja nad civilistkami – ženskami, »varuhinjami domačij«, je leta 2003 izdelal Andrej Leben v študiji z naslovom *V borbi smo bile enakopravne. Uporniške ženske na Koroškem v letih 1939–1955*. Ženske, oবাদene zaradi sodelovanja v odporu ali kot režimsko nezanesljiv deležnik v

⁵ Umetniško najsilovitejšo podobo teh posebnih odporniških okoliščin koroško-slovenske skupnosti je ustvarila Maja Haderlap leta 2011 v romanu *Engel des Vergessens* (*Angel pozabe*), ki ga z Lipuševim *Boštjanovim letom* družijo tema dolgotrajne potlačitve spomina na odpor zoper nacizem v povojni avstrijski memoriji, vzdrževanje kolektivne (slovensko-manjšinske) travme v zasebnosti ožjih skupnosti (Haderlap) oziroma njene potlačitve tudi v slovenskih skupnostih (Lipuš: groteskne označitve vaškega življenja in cerkve; v zvezi s prejšnjimi romani prim. Borovnik, »Patologija«).

populaciji, je žandarmerija aretirala in odvedla v ječe deželnega sodišča v Celovcu in (v kolikor obsojene) tam usmrtila, ali pa so osumljenke za podpiranje »banditov« (tako kot mater v Lipuševem romanu) izpred oči preostanka družine odvedli z njihovih domačij in zbrane deportirali – najpogosteje v 'ženski' *lager* Ravensbrück.⁶

Redke preživelke so se po koncu vojne vrnile. Travma preživelca se (med drugim) razkriva v molčanju o travmatičnem izkustvu: dokler je neprebolelo, o njem ni mogoče govoriti. Tako o izkustvu nacističnega *lagerja* ne more govoriti preživelka, ki je izkušnjo taborišča delila s Tjažavo nepreživelo materjo v Lipuševi noveli *Poizvedovanje za imenom*.⁷ Lipušev roman *Gramoz* pa predoča tudi, kako povojna sosedska skupnost o preživelkah, ki v kolektivnem pogledu delujejo kot amorfna komaj-človeška gmota, ne govori. Kot da se izmika priznavanju njihove prisotnosti v prostoru in s tem potlačuje neposredno in 'podedovano' skupno izkustvo svojega lastnega opustošenja v času vojne, tudi zaradi osebnih odgovornosti, razdrte enotnosti:⁸ tudi »domačini so bili tisti, ki so izdajali in ovajali« (Lipuš, *Poizvedovanje* 15). Lipušev roman *Gramoz* je v tem pogledu (kot roman *Angel pozabe* M. Haderlap) tudi literarna gesta zoper potlačitev kolektivne travme in (zgodovinske) pozabe.

⁶ »Ne samo na celovškem procesu aprila 1943, ko je ljudsko sodišče izreklo [...] trinajst smrtnih obsodb, je bilo več žensk strogo kaznovanih, ker so dajale hrano domačim skrivačem.« Tudi v poznejši represiji nad civilisti so velik delež žrtev predstavljale ženske, »ker so podpirale zeleni kader [...]. Nov val aretacij je sledil jeseni 1943 med Remšenikom in Bekštanjem. Na začetku naslednjega leta je policija ponovno odgnala družine iz Bele, Lepene, Lobnika v zapore. Meseca maja so aretacije zajele celovško in beljaško okolico, Rož, Borovlje [...]. Vedno je bilo med aretiranimi veliko žensk. Končale so v ječah ali v koncentracijskih taboriščih Ravensbrück, Oswiecim [Auschwitz]« (Leben 22).

⁷ »Tjaž, ki po vojni išče materino ime na nagrobnikih in ga ne najde (najde ga le na nagrobnikih kolektivnega spomina na vojne žrtve), [...] to preživelko sprašuje po mami, a ženska le obmolči in ne more govoriti [...]. Ko Tjaž zagleda taboriščno številko na njeni roki, jo poljubi. Tako nakaže, da razume njen molk in prestando trpljenje. Pozneje pa izve še za materino taboriščno številko. Toda bremeni ga zavest, da materine smrti ni mogel »odžalovati«, ker se tudi oče o njej ni hotel oz. mogel pogovarjati.« (Borovnik, »Lipuševi deli« 24). Tudi Boštjanov oče je preživelec – vojne travme. Tudi preživelke *lagerja* v *Angelu pozabe* Maje Haderlap o eksistenčno skrajnih izkustvih iz taborišča ne govorijo.

⁸ »Pogledi na partizanski boj so si [v nemško-jezikovnem diskurzu] ostro nasprotovali, različne so bile tudi z njim povezane individualne izkušnje, kar sicer velja tudi za slovensko manjšino. Vsekakor so pregnanstvo, partizanski odpor, trpljenje v koncentracijskih taboriščih in spomin na žrtve nacizma postali jedro slovenske spominske kulture, ki je združevala ljudi različnih svetovnih nazorov, vendar so se mnogi odločili tudi za pozabo in molčanje.« (Leben, »Koroške« 126)

V tem se zgodovinski kontekst najintenzivneje sprepleta z avtorsko-osebnim. Ne nazadnje – vsaj do neke mere – tudi *Gramoz*, podobno kot *Boštjanov let*, razkriva travmatično izkustvo vojne kot prelomen, a na neki način 'utemeljitveni dogodek': skozi njegovo prebolevanje oziroma uzaveščanje razpira možnost prenavljanja oziroma ponovne pridobitve (v *Gramozu* kolektivne, v *Boštjanovem letu* osebne) identitete, »imena«. Mama v romanu *Boštjanov let* se iz nacističnega taborišča ni vrnila. Ne kot živo, psihofizično obstajajoče človeško bitje.

Ko so šobe v stropu potem opravile svoje in jo je pre naredilo, [...] ko so se telesa stoje razpuščala do kraja v smrt, razgaljena v mukah, in se je potem gmota ponižala le za pregib v kolenih, se v celem malo nagnila pošev, a še vedno stala pokonci; ko so natlačena trupla, tista pri vratih, potem prva popadala v odpiranje, se je nora vest sama od sebe izvila [materij] iz života, zafrlela iz plinske kamre, poletela proti domu, dosegla Boštjana sredi ceste. (Lipuš, *Boštjanov let* 121–122)

'Vrne' se v raztrganem nizu podob, v katerih si Boštjan naposled lahko predstavlja, (po)doživi in tako z materjo podeli njene poslednje trenutke življenja, se sooči z njenim umiranjem, ozavesti in sprejme njeno smrt. »Pepelarka se je vrnila iz kraja storitve, se zamešala v njegovo jutro.« (126) Potem se njena ponovna prisotnost kot rosa in v nežnih pajčevinah na rastju razpusti v prostor nekdanjega doma. A do tega vodi dolga pot skozi Boštjanovo obnemelost. Kako otrok doživlja zanj neizrekljivo in nemisljivo izgubo? Kako jo zmore preživeti? Kje najti podobe in besede za pripoved o tem?

Zgodba in pripoved o Boštjanu ter možnost pristopa k romanu skozi jungovsko psihoanalizo

Kljub temu, da se dve prej orisani liniji dogajanja spletata v zgodbo o protagonistovem odraščanju, *Boštjanov let* ni »roman o odraščanju«, vsekakor ne v žanrskem smislu, ki mu ga določa teorija mladinske književnosti: *Boštjanov let* s svojo tematsko kompleksnostjo ni ne mladinski ne čeznaslovniški roman. Temo odraščanja prerašča tema doživljanja in prebolevanja travme, tu bistveno vključena v proces, ki ga lahko v jungovski psihoanalitski perspektivi razbiramo kot proces individualizacije. Bolj – a še vedno s tematskim primanjkljajem – se mu zmore približati pomenski obseg pojma *Bildungsroman*. Vendar ta genološki premislek izhaja zgolj iz bralkinega samovpraševanja, kako in kje ta Lipuševa pripoved najde podobe in iznajdeva besede za razpiranje

najtežje otrokove izkušnje in hkrati za posameznikovo samodoživljanje kot vsečloveško izkušanje prehoda v odraslost: od izgube temelja v prepoznanje lastne poti. Eno od možnosti odgovora lahko iščemo tudi v Jungovih psihoanalitskih razlagah človekove duševnosti in procesa individuacije. Pripoved Boštjanovega doživljanja priključuje jungovske arhetipske »temeljne sheme«, ki (po Jungu) delujejo v človekovem soočanju s ključnimi situacijami njegove eksistence, in, kot se zdi, v njihovih mitskih predstavljalnostih oblikujejo (tudi) zgodbo o Boštjanu.

Pripoved Boštjanove zgodbe se začneja – *in medias res*, a dejansko ne 'na sredi', temveč že v kronološki bližini izteka njegove zgodbe – v njegovem doživljanju enega od zanj ključnih dogodkov: v tem dogodku se za Boštjana začneja (ponovno, a drugačno) uresničenje najintimnejše medčloveške bližine. Zagledamo ga na stezi, po kateri se vzpenja v gnanosti/upanju, da bi srečal deklico Lino. Tokrat jo prvič lahko sreča izven prežetega javnega prostora vaške skupnosti, med košenicami in gozdom. *Skupaj* nadaljujeta pot do razpadajoče hiše, ki je bila pred prelomnim dogodkom Boštjanov dom.

Zdaj jo Lina in Boštjan obkrožata in vrtata v njene prostore, škilita skoz šipe in pogledujeta, kdaj se bo premaknila kaka senca, se bo slišal kak ropot, kdaj se bo zaiskrilo iz pečice. Gode se čudeži po svetu, zakaj se ne bi godili v zadnjem rokavu tega sveta, zakaj bi se Boštjanu danes vdruči ne urajmali, ko se mu je urajmala sama Lina? [...] Boštjan čaka, da se pokadi iz dimnika [...]. (Lipuš, *Boštjanov let* 17–18)

Čudež povrnitve starega Boštjanovega sveta se sicer ne zgodi, a rojeva se drugi, doba drugačne in enako močne bližine, ki Boštjana vrne v življenje. »Od daleč si ogledujeta, kar je še ostalo, Boštjan ne stopi čez nobenega teh ugaslih in odslovljenih pragov, da se ne naleze njihovih smrtonosnih klic in ga ne potegnejo iz davnine za seboj. Pri kraju je doba [...]«. (19)

Tokrat se Boštjan prvokrat vrne k razpadajoči hiši *skupaj* z nekom, ki je drugi, a mu kot izbrani drugi razpira ljubezen: občutek najintimnejše bližine, ki je enako vsezajemajoča, četudi drugačna od tiste, ki jo je z žandarsko odvedbo matere izgubil. Ključnost povrnitve te medčloveške bližine za Boštjanovo eksistenco simbolno sugerira umestitev tega dogodka v pripoved: v njej skozi Boštjanovo doživljanje neposredno predhaja (zgodbeno oddaljenemu) dogodku izgube matere in z njo doma: varnega in celovitega otroškega sveta. »Nesreča se je prikradla od zunaj, takrat, ko je očeta zajela vojna vihra, ko so odnesli babico in so [žandar] Ugav in njegovi obkrožili trdnjavo in jo vzeli, jo vzeli zlahka, nezaščiteno, razkrito, oslABLJENO.« (Lipuš, *Boštjanov let* 17) Žandarska

odvedba matere Boštjanov (otroški, predhodni) svet nezaceljivo razkollje. Med Boštjanovim 'zdaj', v katerem *skupaj* z Lino obkroža izgubljeni dom, in dogodkom izgube je kontinuiteta pripovedi Boštjanovega 'zdaj' prerezana s praznim mestom, po katerem se retrospektivno premakne v dogodek temeljne izgube. Ta se zdi tudi 'temno' ključno grezilo Boštjanovega procesa individuacije in ga senči vse do konca: je začetek prehoda skozi čas nesreče.

Delila sta si hišo, eden od žandarjev je od zunaj obkrožal poslopje [...]. Ni bilo dvoma, da zapreda hišo v mrežo, da pogrinja čeznjo vrečasto motvozje. Ugav sam se je lotil hiše od znotraj, z ropotavim korakom je vdrl vanjo, se razbasal pred materjo, ki je ravno polagala testo na pločevinko. Ustavil jo je sredi dela, in Boštjan je videl, kako so ji moknati prsti otrpnili, zamrznili. [...] Ugav je dvignil glas, ker je mati prepočasi spravljala reči v torbo, njegov spremljevalec pa je še kar naprej za hrptom zapiral hiši dušnike, jo zaklinjal in obvijal s čudnim štrnastim pletivom, nazadnje ga je zadrnil s hitrim zategljajem. Boštjanu je bilo, da se bojo zadušili, da bo tesna vreča z Ugavom vred vse ugonobila, vsem vzela sapo. (23–24)

Simbolno imaginirani smrti, dušitvi hiše, zgodbeno sledi smrt babice. Nato vrnitev očeta-preživelca vojnih bojev in preseljenost v novi ne-dom, v očetovo novo družino, s čimer se bo v Boštjanovem doživljanju prisotnost smrti še širila in ga zavzemala. Tudi njegovo sprotno doživljanje vaše skupnosti na trgu in v cerkvi razkriva, da skupnost, ki zanikuje in potlačuje izkustvo vojne, zanikuje obnovo življenja. Po žandarskem zavzetju hiše in odvedbi matere se v Boštjanov svet naseljuje le še smrt. To prisotnost smrti Boštjan zaznava: mitsko uobličanje arhetipske vsebine kolektivnega nezavednega je v Boštjanovi zaznavi podoba bitja, ki je v slovenskem izročilu širše, slovanske mitologije, imenovano »škopnik« (gl. op. 10). Škopnik preži na Boštjana, dokler se, *skupaj* z Lino, z mosta (!) ne zazre navzdol v vodo. S podobo vode Jungova psihoanalitska teorija pogosto razlaga nezavedno. Zazrtje v vodo (pred skorajšnjim iztekom romaneskne pripovedi) lahko beremo kot posameznikovo prepoznavanje, uzaveščanje »vsebin« nezavednega v jungovskem procesu individuacije.

S to prisotnostjo smrti se Boštjan torej sooča. A vse do skorajšnjega izteka pripovedi, do zadnjih dveh prekinitev pripovedne kontinuitete s 'prerezi' oziroma praznimi mesti, se ne sooči s pomenom žandarske odvedbe matere: z dokončnostjo izgube, z materino smrtjo. Ta pomen v Boštjanu ostaja potlačen, vse dokler se mu, zgodbeno sočasno z rastočo bližino Line, ne »razodene« v natrganih podobah materinih poslednjih trenutkov pod plinskimi šobami. Pomen odvedbe matere Boštjanova

duševnost potlači in se javlja v simptomih, kot travma. Sama žandarska odvedba matere sicer je (fragmentirani) spomin, ki je vgrajen v Boštjanovo zavest, in z njim vred, spojeno, spomin na njegovo odzivno delovanje v trenutkih odvedbe. Hkrati pa to ni spomin, s katerim bi Boštjanova zavest suvereno upravljala. Nasprotno. Zdi se, da je ta spomin tisto, kar upravlja z Boštjanovo zavestjo in, včasih očitneje, včasih prikrito, 'pogojuje' Boštjanova dejanja – posamezne dogodke zgodbe o njegovem odraščanju – oziroma pripoved njegovega doživljanja posameznih situacijskih okoliščin. Tretjeosebna pripoved umešča fokalizacijo vseskozi in izključno v Boštjana. Pripoved nastaja kot Boštjanov tok zavesti in skozi valujoče vsebine zavesti sugerira valovanje 'vsebin' nezavednega.

Nezavedno lahko zaradi njegovega nedoločljivega obsega primerjamo denimo z morjem, zavest pa z otokom, štrlečim iz morja. Vendar pa te primerjave ne smemo razvijati dalje, kajti odnos med zavestjo in nezavednim je bistveno drugačen kot odnos med otokom in morjem. Tu ne gre za stabilno razmerje, temveč za neprekinjeno izmenjavanje vsebin in njihovo nenehno premikanje, kajti tako kot zavest tudi nezavedno ni nič mirujočega in negibnega, temveč je nekaj živega in v nenehni interakciji z zavestjo. (Jung, *Razvoj osebnosti* 55)

Pomen Boštjanovega 'razlamljajočega dogodka' skoraj do izteka zgodbe ni vgrajen – se zaradi neznosnosti ne more vgraditi v Boštjanovo zavest. Tako je pripoved dogajanja valovanje Boštjanovih v kosmiče razcefranih doživljanj v zračnem toku: v njem lebdeče jih tok, odvisno od prostora, v katerem se ta ali oni trenutek znajde Boštjan, in odvisno od asociacij, ki (mu) jih vzbuja občutenje tega ali onega prostora, nosi, pomika drugega k drugemu, združuje v večje kosme in spet razdvaja v manjše ali posamične. Valujejo okrog 'črne luknje' potlačene opomenitve materine odvedbe, ki je dokončnost izgube, smrt. Smrt je eden izmed številnih arhetipov, ki jih Jung opredeljuje kot univerzalne predzavestne psihične predispozicije.

V zadnjem delu pripovedi, v kronološki sedanjosti Boštjanove zgodbe, tik preden skupaj z Lino kreneta po cesti, Boštjan ve: »Materi še ni odžaloval, z Lino bo odžalovana.« (128–129) »Lina je oddelila z njim kos poti in zdaj, obdarjena z osatom, nadaljevala pot v hrib.« (22) Osatov cvet, ki hrani v sebi skrite sile narave, je Boštjanovo darilo: izraz brezglasnega nagovora, potrditve in prepustitve največji medčloveški bližini. Linino sprejetje (cveta) doživljajsko preobrne Boštjanovo bivanje. »Čuti se [Boštjan] obdarjenega, živega, pokončnega. [...] V sanjah tisto noč je nastavljal z rokama lijak pred usta in klical skozenj njeno ime v hrib [...]. In zjutraj] je upal, da ni zares kričal v snu in da se mu je samo sanjalo, da kriči. Manj tvegana in pomirljiva stvar so bile sanje, da je v resnici priletel domov po zraku in ne v sanjah.« (22–23)

Ponovno uresničenje drugačne, a vendar enako vsezajemajoče najintimnejše medčloveške bližine je iztek zgodbe o Boštjanovem odraščanju in pripovedi procesa individuacije. Pred potonitvijo v duševno 'smrt' ga je mama naposled zaščitila s tem, da se mu je v predstavnih podobah svojega umiranja »razodela« in vgradila v zavest kot znosen in obvladljivi spomin.

Zdaj »kdo bo sedem barv mavrice razložil?« Izguba. Travma.

Nasilna odvedba matere se torej pripovedno razkriva kot prelomni dogodek v Boštjanovi eksistenci, ne da bi Boštjan mogel uzavestiti dokončnost tega preloma. Zdi se, da mu to onemogoča šok v trenutku dogodka: (kot da) smrtni strah (ki ga žarči vanj »otrpnjenje«, »zamrznjenje« materinih prstov), lastna (in materina) nemoč in zanj popolna nenadnost – v otroku prej nikdar izkušenega in zato povsem neznanega, nepredstavljivega, nepojmljivega – nasilja nad materjo in njim samim in vsem njegovim svetom. »Travma [je] konfrontacija z dogodkom, ki se zaradi nepričakovanosti ali grozljivosti ne more umestiti [asimilirati] v sheme [subjektove] predhodne vednosti [...] in se zato pozneje kontinuirano vrača.« (Caruth 153) Boštjan, v trenutku dogodka otrok, sicer zazna »zlo«, »nevarnost«, pretnjo »zadušitve« (Lipuš, *Boštjanov let 24*) in to čustvo se mu, skupaj z motivnimi drobcji dogodka in njihovimi variacijami zmore vračati v zavest, vendar v otrokovem referenčnem okvirju predstavljalivosti: kot dušenje hiše. Tudi dih je starodavni simbol življenja v mitskem svetu in se lahko povezuje z različnimi vsebinami nezavednega, tudi z arhetipom anime. Žandarja materi in domu kot uročitev odvzemata dih. Dan po šoku izbriše dokončnost odvzema diha iz Boštjanove zavesti, v istem referenčnem okvirju mitsko-predstavnega 'proti-uroka': »Šele dan navrh [...] ga je doletela bolečina: Boštjan je zbeگان in zgubljen tekal okoli prazne hiše, posnemal žandarjevo navijanje [dušečega »motvoza« okrog hiše] v obratni smeri, da tako obrne in storjeno razveljavi, da [...] se bo imela mati kam vrniti.« (25–26) Pomen odvedbe matere je zanikan, potlačen in Boštjanovo bivanje odtlej neobvladljivo: »Njegova hoja se je vedno prelivala v tisti *kaos* izpred onega dne, ko je iz same stiske in osame letal okoli hiše in iskal uteh, ne da bi jo našel.« (26; poudarek je avtoričin) Travmatični dogodki »so zunaj normalnega človekovega izkustvenega in predstavnega sveta in zato preplavijo in uničijo njegov varovalni sistem, s katerim sicer razume in obvlada situacijo.« (Jurić Pahor, »Narativnost spominjanja« 166–167) Potlačeni pomen dogodka, njegova prelomnost,

dokončnost izgube, nasilna materina smrt se, nedostopen zavesti, razkriva 'in absentia', kot onemelost. Besedna/miselna neizrazljivost.

Po odhodu matere, preden jo je zmanjkalo na vrhu klanca, se mu [Boštjanu] je zaprlo grlo, težnost se je zajedla v jezik, klada mu je legla na usta, in Boštjan je potehmal povsem umolknil, zunanje je pretopil v notranje, ostal nem, bil sam svoj sogovornik, o ničemer ni govoril več, o vsem je molčal [...] Boštjan je govor umaknil navznoter, a v njem samem je govorilo neprestano, švigalo po udih in skozi glavo, govorilo, govorilo, in dosti pozno je spoznal, da to ni govorjenje, temveč so glasne slike, so slikoviti glasovi, so prizori, ki se porajajo, ponavljajo, se izpod kože jemljejo. (113–114)

V različnih pripovednih (doživljajskih) obsegih in v rahlo različnih 'sestavah' motivnih drobcev se te »glasne slike«, vizualne in občutenjske spominske vsebine o odvedbi matere in Boštjanovem takratnem odzivu nanje ponavljajo v zgodbenih trenutnostih njegove resničnosti, ne kot zavestno priklicana spominska vsebina, temveč kot nehoteni in fragmentirani spomin: »izpod kože« udarjajoča, 'obsesivna', onemela 'govorica' prizorov, ki v ponovitvah »švigajo« po glavi in telesu in Boštjana vsega obvladujejo – in ne nasprotno. Vračajo ga k potlačeni tedanji grozi zaslutene »zla«. Četudi Boštjan, otrok, ni vojak, je nenadnost nasilja, ki razcepi njegovo življenje, nasilje vojne. Na otroško doživljanje Boštjana ima vojno nasilje podoben učinek kot na vojake, ki so se z njim soočili na fronti.

Vojno so doživeli kot diskontinuiteto, ki jih je spremenila in zaznamovala tudi njihovo kasnejše življenje. [...] Bilo je, kot da bi se vzpostavilo nevzdržno napetostno polje med preteklostjo [...] vojne in resničnostjo poveljnega časa, ki jim je otežkočalo in delno povsem onemogočalo vzpostavitev lastnega duševnega ravnotežja. Notranji ali zunanji sprožilci, kot so podobe ali zvoki [pri Boštjanu pa sta to določen prostor (rovč/gozd/steza) k nekdanjemu domu podnevi ter osamljenost v temi], so lahko obudili občutja, zapisana v telesni memoriji, ki so jih tako spet silila v *acting out*, to je, da odigrajo svojo notranjo dramo, povezano s travmatičnimi vojnimi dogodki. (Jurić Pahor, *Memorija vojne* 79–80)

Boštjana njegova »hoja« znova in znova vodi k opustelemu domu ter znova in znova k (variranemu) izvajanju 'protiuroka', kakor takrat, ko se je odvedba matere dogodila, v 'uroku', ki ga je izvajal žandar (ko je hišo »zaklinjal, jo obvijal s čudnim štrnastim pletivom«). Kot da je »kaos« morda vendarle le začasen in vse še odprto:⁹ »Doslej je bila luč

⁹ »[O]bčutje varnosti in domačnosti – Judith Lewis Herman [...] govori tudi o prazaupanju – [se] razvije v zgodnjem otroštvu v razmerju do prve referenčne osebe. To zaupanje, ki ima svoj izvor v predrojni diadi mati-otrok, v maternici kot prvem

v hiši, mati jo je širila od izbe do izbe [...] zdaj je vse zatel mrak in ne ve se, kam se bo obrnil [...] kako bo zdaj luna našla skozi okno, kdo bo spravil red v ta življenjski kaos? [...] Kdo bo jabolka dejal v ležo, kdo bo povodil moko za žgance [...] kdo bo sedem barv mavrice razložil?» (25)

Razdejanost, mitsko uobličanje smrti in pot v preseženje travme

Onemela 'govorica' prizorov, ki v ponovitvah »švigajo« po glavi in telesu, Boštjana vsega obvladujejo. Boštjanova zavest jih ne more obvladati. Kot da je kontinuiteta njegove zavesti 'prelomljena' in Boštjan 'izgubi' samega sebe: njegova samoistovetnost je hkrati z materjo iztrgana iz Boštjana. »Z odvodom matere mu je Ugav vzel ime in dostojanstvo, z izginotjem odvedenke na klancu se ga je oprijela nemost. Nem in brez imena je iskal človeka [...], takega, ki ga bo spet poklical po imenu.« (114) Po dogodku, ki prelomi njegovo eksistenco, se Boštjan doživlja kot bitje brez imena: nekdo, ki hkrati je – ki sicer obstaja – in ni 'on'. V Jungovi psihoanalizi 'jaz' »[p]redstavlja tako rekoč središče območja zavesti, in kolikor slednja zajema empirično osebnost, je jaz subjekt vseh osebnih dejanj [...] nobena [psihična] vsebina, ki ni postavljena pred subjekt, ni zavestna« (Jung, *Aion* 9–10). Izguba »imena« nasilno poseže v Boštjanovo samoozaveščanje, kot da je izgubil svoje 'središče'.

Šele ko otrok začne govoriti 'jaz', nastopi zaznavna, a zaenkrat še pogosto prekinjana kontinuiteta zavesti. [...] Pri otroku v prvih letih življenja dobesedno lahko vidimo, kako nastaja zavest iz postopnega združevanja fragmentov. Ta proces se pravzaprav vse življenje nikoli popolnoma ne ustavi, se pa po puberteti čedalje bolj upočasnuje, tako da novi deli nezavedne sfere čedalje redkeje vstopajo v zavest. Največji in najobsežnejši razvoj zavesti poteka v obdobju od rojstva pa do konca psihične pubertete [...] Ta razvoj vzpostavlja trdne povezave med jazom in dotlej nezavednimi psihičnimi procesi in jih torej ločuje od nezavednega. (Jung, *Razvoj osebnosti* 55)

Po odvedbi matere sledi še babičina smrt. »Babica, zadnja stražarka domačije, je umrla v svojem štibeljcu [...] osebna zadnja in edina

domovanju, ki obdaja vsakega človeka [...], in končno v zgodnji socializaciji in v življenju samem, nosi v sebi vsak človek. Je temelj vseh odnosnih in vrednostnih sistemov, model strpnosti drugega v sebi in s sabo. Na prazaupanju temelji vera v kontinuiteto življenja, red narave in transcendentni božanski red.« (Jurić Pahor, *Memorija* 91) Jurić Pahor navaja J. Lewis Herman: da se »v trenutku strahu [...] žrtve spontano obrnejo na vir, ki jim je omogočal zaščito in varnost« (91).

njegova varuhinja [...].« (Lipuš, *Boštjanov let* 39) Začutenje te izgube je grozljivo. »Avtonomija nezavednega se začena tam, kjer nastajajo emocije. Emocije so instinktivni, spontani odzivi, ki z elementarnimi izbruhi motijo racionalni red zavesti.« (Jung, *Arhetipi* 312) Boštjan si spontano 'skuša najti' oprijemališča v referenčnih simbolih in (lokalno-) mitskih uobličjenih kot projekcijah arhetipov / kolektivnega nezavednega. Jungova psihoanalitska teorija razlikuje arhetipske predstave od samih arhetipov: slednje je nemogoče potrditi kot psihične fenomene, saj so dejansko »nepredstavljive temeljne forme« (Jung, *Arhetipi* 159) in jih nezavedno posreduje (le) kot arhetipske predstave skozi podobe: »Kot psihični se prepoznajo [le] zato, ker iz pojavnega sveta asimilirajo predstavn material in ga prerazporejajo.« (176–177) V Boštjanovem doživljanju deluje pravadno vsečloveško in si predstavna oporišča 'išče' v lokalno-mitoloških, davnih referencah. »[N]eznano psihično življenje, ki pripada daljni preteklosti. To je duh naših neznanih prednikov, način njihovega mišljenja in čutenja, način njihovega izkušanja življenja in sveta, bogov in ljudi.« (321)

Boštjanov referenčni mitološko-predstavni svet je slovensko mitološko izročilo. V njem je, v pomensko zatemnjeni 'govorici' nezavednega, (v lokalno-mitskem) poosebljena afektivno poudarjena vsebina (Jung, *Arhetipi* 319), groza smrti. Tako si Boštjan predstavno-doživljajsko 'razlaga' (babičino) smrt in svojo izpostavljenost smrti. »[Z] empiričnega vidika ima [območje zavesti] vedno svoje meje na področju *neznane*. Le-to se sestoji iz vsega tistega, česar ne vemo, kar torej ni povezano s središčem območja zavesti« in zaobsega tako (čutno zaznavno) »neznano človekovega okolja« kot »njegov notranji svet ali duševnost« (Jung, *Aion* 9). Babičino umiranje in smrt je Boštjanovo (neizogibno) prestopanje v neznano. »Preobrat se je nakazoval že dneve prej, ko je ležala in čakala, in Boštjan *še ni vedel, na kaj čaka*.« (Lipuš, *Boštjanov let* 41; poudarek je avtoričin) To 'izve', zaznava in doživlja v noči babičine smrti.

Nekega večera se iz drvarnice razleže glas, ko da je nekdo z gromom preskalal grčasto poleno, nakar zgrmijo na kup skladanice ter pokopljejo pod seboj tnalno in drugo [...] Boštjan sliši skoz strop, kako žebli skačejo iz strehe in se skodle s truščem razletavajo po gorici [...] Ropot poledeni kri, toliko vnaprej sprejete bojazni se nabere v žilah, opravljene pred časom, da je dovolj za vse življenje. (37)

Boštjan se odtlej sooča s »škopnikom«. ¹⁰

¹⁰ »Škopnik je bil namreč snop *slame*, ki se je ponoči pojavljal na nočnem nebu, obdan s plameni.« (Šmitek 100) »Otroka, ki ga dobi v svojo oblast 'škopnik' (nočni

Komaj je pojenjala brljivka, že je stal pri zglavju škopnik, čokat in mahovnat, širok pod noge, brez vratu in rok, njegova glava je rumenkasto žarela. Zastrto okno ga ni zaustavilo [...] samo stal je tam in ni se ganil in nad vse čudno tudi, da je že samo mirovanje širilo toliko grozo [... Boštjan] je sedel pripet k vznožju, trd in brez krvi in tiščal okamnelo roko z vso silo proti brljivi petrolejki, da [...] preplaši škopnika od zglavja, ga prepodi iz hiše. A kladasti, enonogi, pereli škopnik, na preži za lahnim plenom, za Boštjanom, da tudi njega vzame, se je drsaje umaknil [...] le v kot in čakal v mraku, da pojenja luč in se spet približa zglavju. (41)

Soočanje s škopnikom se ponavlja. Vseskozi preži na Boštjana s »slamnatim režanjem«, frlečimi iskrami (prav tam). Škopnik ždi tudi na drevesu pred očetovo hišo Boštjanovega novega (ne)doma, kot nedomače, ki grabi posameznika v neznano. Motivika mitskih 'razlag' sveta poraja dejanja in obredja; kot »'representations collectives' že od nekdaj predstavljajo procese duševne preobrazbe.« (Jung, *Arhetipi* 51) Samoozaveščanje v preobražanju se v Boštjanu, pripovedno nakazano, dogaja kot proces individuacije. Boštjan iz »dobe« disociirane zavesti postopno, prek doživljanja smrti babice in z njo trajajoče podobe škopnika in svojega izmikanja njegovi prevladi, prehaja naposled tudi do ozaveščanja prej potlačene resnice materine smrti.

To, kar v noči babičinega umiranja 'izve' Boštjan, mu – že vnaprej zasluteno – postane »za vse življenje« znano, a hkrati ostaja še vedno tudi neznano. Boštjan zaznava in prepozna, da se dogaja smrt, a »ni zmožni zaustaviti vrtincev izginjajočega, tanjšajočega se babičinega duha« (38), podobno kot ni mogel zaustaviti žandarjevega »dušenja«, »ovijanja hiše v motvoz«, da bi ubranil mater. Ti dve Boštjanovi izkustvi sta obe liminalni, kljub temu pa ju – natančno teh dveh Boštjanovih zaznavanj lastne nemoči – pripoved Boštjanovega doživljanja ne juks-taponira in s tem, kot se zdi, ne poistoveti. Sodeč po Boštjanovem doživljanju enega in drugega izkustva, se dejansko zdi, da se razlikujeta. Konsekvenca prvega izkustva je Boštjanova dolgotrajna potlačitev, zanikanje resnice, da odvedba matere pomeni materino smrt. Potlačitev (se) izraža kot Boštjanovo obsesivno, 'ritualno' ponavljanje/izvajanje 'protiuroka' zoper dokončnost (te) izgube, (materine) smrti. Konsekvenca drugega izkustva pa je Boštjanovo takojšnje nezavedno 'dojetje' in začasni, kratkotrajni instinktivni (fiziološki) odziv in nato sprejetje babičine smrti: vgradnja babičine smrti v Boštjanovo zavest, četudi (ta, babičina) smrt obenem, kot smrt, tudi sega čez meje zavesti,

duh pokojnika v podobi gorečega snopa slame), lahko reši le človek, ki stoji na stebelu enoletne konoplje«, ali če se ogroženi skriva v njen nasad (215).

v neznano.¹¹ »Prebudil se je [...]; tako ostro je zatulil veter mimo glave, da mu je zaprlo sapo in mu je bilo, da se bo zadušil, a samo prvi hip; pozneje, ko se sapa še zmeraj ni povrnila in še sam ni vedel, koliko časa že ni bilo treba dihniti, se je kar navadil biti brez dihanja, postal je deležen babičinega umiranja, pridružil se mu je, tudi njegova duša se je razpuščala [...] opravil je svoj delež pri njeni smrti.« (38) Boštjan z babico podeli izginjanje diha, izginjanje njenega fizičnega obstoja. Pozneje, ko se bo iztekla pripoved Boštjanovega procesa individuacije (ne pa tudi sam proces v svoji nedovršnosti znotraj posameznikove eksistence), bo naposled lahko podelil tudi trenutke materinega izginjanja v smrt – in se vrnil v življenje.

Sodeč po Boštjanovem nadaljnjem doživljanju, babičina smrt opravlja funkcijo premoščanja. Babičina smrt deluje kot človeško »tipična situacija« (iz kakršnih 'se izrisujejo' arhetipske podobe), v tem primeru (soočenost s smrtjo) kot grožnja popolnega izničenja doživljajočega posameznika, ki je tu uobličena v prežedečega škopnika – in je (Boštjanu) most v tisti 'onkraj', valujoče vsebine osebnega in kolektivnega nezavednega. Na tem 'mostu' Boštjan izkuša in postopno ozavešča smrt. V tem, v funkciji mosta, je babičina smrt tista, ki (v zgodbeni kronologiji dogodkov) prva zasnuje dolgotrajen proces Boštjanovega prebolevanja travme: nasilne izgube matere/doma/otroškega sveta. Babičina smrt se kot znosnejše Boštjanovo soočenje s smrtjo projicira na nezanosno in zato potlačeno, da ga sčasoma lahko pomaga priklicati in vgraditi v zavest, v tem procesu pa podpira pridobivanje moči za upor zoper izničenje. Pripoved Boštjanovega upiranja tematsko spoji motivno 'domeno', ki se razpira iz nezavednega (izmikanje »škopniku« kot upor zoper izničenje v smrti) in motivno 'domeno' zavedanja: upor zoper izničenje osebnosti v zgolj »predmet in zaimek« (33) ter bojevanje za povrnitev »dostojanstva in osebnosti«, ki sta jo dečku z odvzemom matere vzela žandarja. Tematski spoj obeh motivnih 'domen' lahko razbiramo v pripovedni 'opredelitvi' Boštjanovega upiranja izničenju: za – simbolno najširše pomensko razprto – povrnitev »imena« (33). Odvzetost »imena« traja kot Boštjanova onemelost, odtujenost, (popolna) osamelost tudi po vrnitvi drugega starša, očeta, iz vojne. Očetov režim v novem (ne)domu se poisti s prežanjem škopnika.¹² Oče Boštjanovega »imena ni izrekal« (33).

¹¹ »Nagon [instinkt] ima dva aspekta: po eni strani se doživlja kot fiziološka dinamika, po drugi pa njegove številne podobe kot slike in slikovne povezave vstopajo v zavest in razvijajo numinozno delovanje.« (Jung, *Arhetipi* 158)

¹² Skozi Boštjanovo doživljanje očeta lahko morda razmišljamo tudi o ambivalentnih razsežnostih arhetipa Očeta (prim. Jung, *Razvoj* 50).

Ob tej pripovedni informaciji lahko v branje zgodbe o Boštjanu vstopi tudi kognitivno-znanstveni pristop, oprt na dognanja Damasievih nevrobioloških eksperimentov. Na njihovi podlagi Antonio Damasio opredeli človeka kot »en sam, gladko prepleten človeški organizem«, v katerem pa razbira »duha in telo [kot] dve [njegovi] izrazito različni manifestaciji«. Njegove raziskave ugotavljajo, »kako misli sprožijo čustva in kako telesna čustva postanejo tista vrsta misli, ki jim pravimo občutki« (Damasio 11). Kognitivna znanost razlikuje »občutke« in »čustva«. ¹³ Damasio ugotavlja, da »čustvo predhaja občutku« (9), vendar (tudi skozi dejavnik spomina) delujeta sprepletano. ¹⁴

Boštjan je v očetovem odnosu/ravnanju z njim nekdo oziroma 'nekaj', kar (naj) dela. Udejanjano in dopuščeno je vzdrževanje fizičnega življenja, vsakdanjih preživetvenih praks človeka v njegovi telesnosti. Kot da po očetovi vrnitvi iz vojne očetovo nadaljnje eksistiranje ni mogoče drugače kot v zatrtosti občutkov. »Sledovi vojne so bili na njem, a vrnil se je živ, se zaklenil v molk in ga naložil tudi drugim, poprijel za delo, vdelaval vso bridkobo v premikanje orodja.« (50) Očetovo 'uporabo' Boštjana dopolnjuje kvečjemu njegov sovražen odziv na znake Boštjanove individualnosti (vsega, kar ni delo). Boštjan ta očetov sovražen odziv, kaznovanje s pretepanjem, razbira kot očetovo čustvo jeze. Jeze na, kot je mogoče razbrati, karkoli, kar bi v očetovi duševnosti (po Damasiu: »v bogati dvosmerni mreži«; prim. op. 14) utegnilo priklicati občutke v smislu zavestnega samodoživljanja jaza. V očetovem primeru bi utegnilo biti samodoživljanje neznosno. Povratnik iz vojne se je »zavil v molk in ga naložil tudi drugim«: očetove okoliščine signalizirajo

¹³ Za natančnejše razbiranje protagonistovega odraščanja pod 'režimom' očeta (in škopnika) v nadaljevanju tega odlomka člankačasno uporabljam Damasiev pojmovnik, kot ga s slovenskim besediščem razloži O. Markič. »Izraz čustvo pogosto uporabljamo tako, da označuje oboje: čustvo in njegovo zavestno izkustvo-občutek. Damasio v nasprotju s to precej uveljavljeno rabo predlaga, da ju razločujemo [...] kadar Damasio govori o čustvu veselja, se nanaša na fiziološke procese in vedénje, a izključuje zavestno izkustvo. Kadar ima v mislih *zavestno izkustvo čustvovanja*, pa to imenuje občutek [...] čustva, ki so začetni del procesa, in občutke, ki so zaključni del, obravnava ločeno.« (Markič 291)

¹⁴ To razloži na podlagi rezultatov eksperimenta z žalostjo: pri pacientki »se je najprej pojavilo čustvo žalosti skupaj z mislimi, ki čustvo žalosti običajno povzročijo in nato spremljajo – mislimi, značilnimi za duševno stanje, ki mu pogovorno pravimo 'biti žalosten'.« Občutki so odvisni od čustev, oboje pa »z nenavadnim načinom delovanja našega spomina. Ko je čustvo žalosti nared, mu nemudoma sledi še občutek žalosti. Takoj zatem pa možgani proizvedejo še tisto vrsto žalosti, ki običajno povzročijo *tako* čustvo *kot* občutek žalosti. Tako je zato, ker je asociativno učenje povezalo čustva in misli v bogato dvosmerno mrežo. Določene misli vzbudijo določena čustva in obratno. Kognitivna in čustvena raven obdelave sta na ta način trajno povezani« (Damasio 69–70).

(homeostatsko-sistemsko 'vpisano') psihofizično travmo preživelca eksistenčno mejnih trenutkov v vojni, ki – vsezajemajoča groza – niso v zavest vgradljivo izkustvo. Predočitev očetovega ravnanja (z Boštjanom) vzbujajo vtis, da bi karkoli, kar bi priklicalo občutke kot očetov uzaveščenost-čustveni odnos (torej do česarkoli), hkrati zajelo in aktiviralo potlačeno skrajnost groze. Kot da očetovi eksistenci 'potem' nezavedno vlada vseskozi preteči neznosen trk potlačene groze z (drugičnimi) občutki, eksplozija in razsutje duševnosti (povezanosti »kognitivne in čustvene ravni obdelave«; prim. op. 14) v nezmožnost celo osnovnega vsakdanjega vzdrževanja eksistence. Njegov (ne)odnos do samega sebe se navzven (vidno, »javno dostopno«)¹⁵ manifestira v (ne)odnosu do drugih oziroma (ker pripoved obsega Boštjanovo doživljanje) Boštjana: izničevanju jaza/jazov drugih. Oče 'omrtvelo živi' iz svoje vojne posttravmatske stresne motnje skozi molčanje, zavračanje medčloveške bližine in nasilje.¹⁶ S tem v (ne)odnosu do Boštjana ponavlja dejanje žandarjev: izničuje Boštjanov jaz – odvzema mu »ime«. Dejansko ga istoveti s samim seboj: (si/mu) zatira občutke. Boštjan zaznava, da mu očetov (ne)odnos preči z izničenjem: 'prevedeno' v Boštjanovo imaginiranje smrti, skozi mitsko uobličeno škopnika v 'domeni' arhetipa smrti. Osnova mitov je po M.-L. von Franz »arhetipsko izkustvo« (Franz 48). Škopnik, ki se pojavi ob babičini smrti, po njej torej ne izgine. Boštjan ga doživlja kot stalno prežeto navzočnost tudi v bivanju z očetom in v tem Boštjan »[š]kopnika ne sanja, njega je našel« (51).

Kakor je škopnik »očetov pooblaščenec in sel« (51), se zdi hkrati tudi obratno: da je oče 'pooblaščenec' škopnika kot pretnje smrti (izničanja). Z ozirom na Boštjanovo imaginiranje smrti: kot da očetova 'prepojenost' s smrtjo, omrtvičenost, skozi delovanje 'škopnika' zajame tudi Boštjana: da se je »naleze«. Boštjan se skozi zaznavanje škopnika in (s tem poistoveteno in sočasno) očetovo vsakdanjo prakso (ne-)odnosa do njega kot Boštjana sooča s to 'dediščino' smrti. Drugače od pomena materine odvedbe pa te očetove 'prepojenosti' s smrtjo in s tem prežanja smrti tudi nanj, Boštjana, ne potlači, marveč jo dojema in se čedalje bolj ozaveščeno upira, da bi jo 'prevzel' – se predal omrtvičenju. Sprva s skrivno (spričo dopustnosti zgolj dela prepovedano) otroško igro. Sočasno z vračanjem k hiši prvotnega (zanj pravega) doma, prostora matere in babice, kjer je obstajal z »imenom« in kjer z 'ritualnim'

¹⁵ »Razlika med čustvi in občutki se najprej pokaže v dostopnosti. Tako so čustva javno dostopna, medtem ko so občutki zasebni, dostopni zgolj prvoosebno.« (Markič 292) »[O]bčutki« so »od čustev drugačni – ostajajo nejasni. [...] So osebni in nedostopni. Ni mogoče [nevrobiološko gledano] pojasniti, kako in kje se sploh zgodijo.« (Damasio 8)

¹⁶ Prim. Jurić Pahor, *Memorija* 83.

'proti-urokom', z uprostorjeno-telesnim gibanjem doživljajsko priključuje, posedanja svojo osebnost.

Prostorski motivi in simbolno imaginiranje prehoda v procesu individuacije

Pripovedovanje zgodbe o Boštjanu se ureja – vzpostavlja preglednost Boštjanovega (samo)doživljanja – s simboliko motivov prostora, v katerem se giblje Boštjan. Pripovedni 'izris', podobe, 'slike' razmerja med posameznimi prostorskimi motivi (hiša prvotnega doma, hiša novega (ne-)doma, gozd, trg, cerkev, steza, cesta, most ...) in Boštjanovim gibanjem pravzaprav spomni na Jungov obsežen opis¹⁷ osebina upodabljanja tega, kar ji v vizualnih manifestacijah predoči lastna duševnost. »Sam proces se kaže [...] na način preobrazbe [...] tipične situacije, kraji, sredstva, poti [...] simbolizirajo vsakokratni način preobrazbe. Enako kot osebnosti so tudi ti arhetipi [...] simboli.« (Jung, *Arhetipi* 47) Pripoved s tem spominja na »aktivno imaginacijo« oza-veščanja osebno- in kolektivno-nezavednih vsebin. Situacije posameznikovega soočanja z (najbolj) neznanim in »tujim«, kakršna je – tudi v Lipuševem romanu – v svoji nedoumljivosti smrt, »pomenijo intenzivne notranje izkušnje, ki [...] predstavljajo stalno duševno rast v smislu dozorevanja in poglobljanja osebnosti. Gre za duševne praižkušnje, ki so podlaga 'verovanju' in naj bi bile njegov neomajni temelj, vendar ne le verovanja, temveč tudi spoznavanja.« (Jung, *Arhetipi* 417–418) Jung v tem imaginiranju kot (v različicah spontano izrisovano) univerzalno, »temeljno shemo« prepozna mandalo. Naša kulturno-diferencijska vednost umešča mandalo v kulturni prostor staroindijskih izročil in v njih utemeljenih aktualnih verovanj. Jungova razlaga (iz konteksta kolektivnega nezavednega) je širša in pravzaprav implicira simbolno vlogo osrednjega prostorskega motiva protagonistovega otroštva in izgube v Lipuševem romanu. »[M]andala praviloma nastopa v stanjih psihotične disociacije ali dezorientacije, denimo pri otrocih«, ki jim zunanji dejavnik razdere (ob)čutenje bivanjske varnosti. »V takšnih primerih povsem razločno vidimo, kako stroga urejenost takšne okrogle podobe kompenzira nered in zmedo psihičnega stanja, in sicer tako, da se konstruira središče, glede na katero se vse postavlja v red, ali koncentrična razporeditev neurejene mnogoterosti, nasprotnosti in nezdržljivosti.« Za individualne mandale »sta v pretežni večini značilna krog in

¹⁷ »XI. O empiriji individuacijskega procesa« (Jung, *Arhetipi* 327–422).

četverstvo«. »Temeljno shemo« tega urejanja Jung opredeli kot arhetipsko »kvadraturu kroga«: »*arhetip celovitosti*« (517–519).

Zdi se, da v zvezi z gornjo opredelitvijo ni treba pikolovsko razbirati pripovednih upodobitev hiše, ki je Boštjanov (prvotni) dom in prostorsko središče njegove otroške eksistence. Četudi upodobitve hiše ne eksplicirajo jungovske »kvaternitete«, jo v naših predstavah implicira sama oblika hiše kot take v prostoru. Ni pa pri tem odveč upoštevati večkrat ponovljenih podob gibanja v razmerju do hiše, ki uteleša Boštjanov (prvotni) dom. Na doživljajsko (dogodkovno) najbolj izpostavljenih mestih pripovedi to gibanje izrisuje krog: od trenutka, ko se začenja izguba (ko žandar »obkroža« hišo in jo s tem zadušuje) preko trenutkov, ko bolečina izgube zajame Boštjana (da »je letal okrog hiše« in jo s tem, s 'proti-urokom' obkrožanja v nasprotni smeri od žandarjevega, poskušal oživiti, da bi se mama lahko vanjo vrnila), preko njegovih posameznih stalnih vračanj k hiši (vračanja, ki implicira krožnost), vse do trenutkov vrnitve k hiši skupaj z Lino – podelitve travme izgube z Lino, ki ga / kar ga približa skorajšnjemu izteku procesa odraščanja: »[z]daj jo [hišo] Lina in Boštjan obkrožata« (Lipuš, *Boštjanov let* 17).

Prostorsko središče Boštjanovega (samo)doživljanja je hiša (prvotnega) doma, h kateri se po izgubi fizično in duševno nenehno vrača. Hiša je osrednja referenčna točka procesa njegovega odraščanja: (prostorsko-)simbolni motiv središča. Z vidika jungovskega »arhetipa celovitosti« je referenčno središče potenciala Boštjanove individuacije. Vračanje k hiši in soočanje z njenim neogibnim razkrojem, ko jo zavzema gozd (kot še en simbol, simbol neobvladljive divjine), je hkrati nezavedno gnana telesna gesta upora zoper očeta / škopnika / izničenje jaza / smrt: uprostorjeno vračanje in soočanje je 'prostor' prehoda. Oče

[v]e, da se Boštjan [...] vrača na stari dom, ne ve pa, da prestopa mejo; deček čuti, da zapušča eno področje in stopa na drugo, iz nelagodnega na varno [...] tam, kjer se koraki več ne branijo. Na tem prehodu čuti, da se nekaj neha in nekaj začenja, in najbrž senco tega čuti tudi oče. Boštjan seve zaman hodi ustavljal razpadanje hiše. [...] [V]se še hoče videti, se gibati v prostorih, dokler so, [...] sesti k mizi, pred katero je stala mati, preden so jo gnali, se znajti ob babičini postelji, nanovo prisluhniti njeni pretanjenosti. (57–58)

Skrivna pot k staremu domu je torej pot »prehoda«. Njej se Boštjanovi »koraki ne branijo«, kakor se branijo »ceste« oziroma kot se »cesta« upira »njegovi trzavi hoji« (118) po izgubi temelja. Drugi ključni prostorsko-simbolen motiv pripovedi Boštjanovega (samo)doživljanja je cesta. Z vlogo ceste v človekovih predstavah življenja, natančnejše conceptualizacijo časa v okviru prostora, je novo razumevanje metafore

razložila kognitivna teorija metafore (prim. Lakoff 287–289). Če pojem metafore zamenjamo s simbolom, drži, da »z akumulacijo in amalgamiranjem tekstnih metafor na pripovedno diskurzivni ravni metaforična raven intenzivira pripovednost« romana (Fludernik 9). Med »cesto« in Boštjanovimi »koraki« traja razlom, odsotnost stika, razdrta povezanost »kognitivne in čustvene obdelave« v Boštjanovi eksistenci po travmatičnem izkustvu. Vendar se s premoščanjem preko znosnejšega izkušanja smrti, preko babičine smrti in imaginativnega uobličanja smrti v podobi škopnika, Boštjan (drugače od očeta) *zmore* soočiti s smrtjo in se ji upreti. In naposled ozavestiti tudi potlačeni pomen materine odvedbe: resnico njene smrti, dokončne izgube (svoje) nekdanjosti. Boštjanovo ozaveščanje te resnice je njegovo preživetje trenutka duševne »eksplozije«, ko se mu »cesta« najsiloviteje, »tako osupljivo in usodno« »postavi po robu«, da »ni bilo več moči v nogah, ni bilo več koraka pod stopali« in je »nenadoma ustavljen, zagrajen na mestu«, (118, 119, 120): ko se mu je

prav na njej razkrilo materino premiranje. Torej res [...] Ko luč iz teme se je prižgalo, nenadoma, nepredvidoma, za živo glavo ga je udarilo, kopa železnih krogel se je razsula ropotavo v nevidnem. Podobno ga je nakrčilo, mu stisnilo dih ko takrat v babičinem štibeljcu, prišlo je nadenj in vedel je, vedel je, da prav zdaj, med njegovim korakanjem po cesti, pošiljajo mater v plin« (119). »Boštjan je zapopadel, kaj mu mati daje vedeti, mu daje znake, zamuja z njimi, ki so izven časa (120).

V Boštjanovem svetu s tem ostaja razpoka izgube, vendar kot brazgotina zacelitve. »Pomirjalo ga je, da se mu je mati razodela v svojem dotrajanju, se mu pojasnila, se mu osebno izpovedala, in je tako toplo, čeprav s smrtnim vonjem, posevala pod noge. Pozneje je ugotovil, v svoje veliko veselje, da je orosila tudi grmovno vejevje gori na planotki in vatasto opredla rumeno-rdeče sadežke.« (126) Celilno vezivo med Boštjanovim 'prej' in 'potem' je uzaveščena vsebina: sprejetje in premaganje smrti/izničenja. Izničenju nasprotno: priklicuje: proizvaja spominjanje in s tem posedanjanje (nekdanje) bližine. »Boštjanu se je zdelo, da spet skupaj travo tlačijo, da je zdaj spet luč v hiši, da so zbrani vsi, ki so nekoč sedeli pri mizi in jedli skupni kruh« (125). Pripoved procesa individuacije (ne pa sam proces) se izteka z uresničevanjem drugačne, a hkrati vrnjene najintimnejše medčloveške bližine, z Lino: rahlim dotikom in prav na koncu tudi skupno hojo tudi po javnem prostoru »ceste«, v neskritosti življenja.

Za kratek zaključek

Branje Lipuševega romana *Boštjanov let* je zaradi njegove kompleksnosti nemogoče zapreti v en sam pristop. Zdi pa se, da vživljanje v Boštjanovo doživljanje travme in prebolevanje travme, skupaj z orientacijskimi oporišči prostorskih simbolov in mitskih uobličjen arhetipskih form dopušča, da ga razbirmo (tudi) kot proces individuacije, kot ga v svoji psihoanalitski teoriji in praksah popisuje C. G. Jung. Boštjanova individualnost se odkriva skozi proces individuacije, tj. uzaveščanja sebe kot posameznika. Jung proces opiše kot oblikovanje in preciziranje posameznikove narave, proces razločevanja, katerega cilj je razvoj posameznikove osebnosti. V postopnem stabiliziranju povezave »med zavestno osebnostjo in arhetipsko dušo«, na »osi Jaz-sebstvo« (Stanič 36, 13), si Lipušev protagonist Boštjan po travmatičnem izkustvu izgube in ogroženosti s smrtjo povrne »ime«. K temu se je dopolnjujoče pridružilo nekaj interpretativnih oporišč v kognitivnem literarnovednem pristopu.

LITERATURA

- Borovnik, Silvija. »Patologija slovenske vasi, nasilje verske institucije in arheologija besede v Lipuševi prozi«. *Slavistična revija*, let. 48, št. 2, 2000, str. 119–140.
- Borovnik, Silvija. »Lipuševi deli *Boštjanov let* in *Poizvedovanje za imenom* kot sklepanje kroga s krepkejšo črto«. *Jezik in slovstvo*, let. 58, št. 4, 2013, str. 17–26.
- Caruth, Cathy. »Recapturing the Past: Introduction«. *Trauma. Explorations in Memory*, ur. Cathy Caruth, Johns Hopkins University Press, 1995, str. 151–157.
- Damasio, Antonio. *Iskanje Spinoze. Veselje, žalost in čuteči možgani*. Založba Krtina, 2008.
- Fludernik, Monika, ur. *Beyond Cognitive Metaphor Theory*. Routledge, 2011.
- Franz, Marie-Luise von. *Interpretacija bajki*. Scarabelus-naklada, 2007.
- Haderlap, Maja. *Angel pozabe*. Litera, 2012.
- Jung, Carl Gustav. *Aion: prispevki k simboliki sebstva*. Celjska Mohorjeva družba, 2010.
- Jung, Carl Gustav. *Razvoj osebnosti*. Beletrina, 2021.
- Jung, Carl Gustav. *Arhetipi in kolektivno nezavedno*. Beletrina, 2023.
- Jurić Pahor, Marija. *Memorija vojne: soška fronta v spominski literaturi vojakov in civilistov*. Mohorjeva, 2019.
- Jurić Pahor, Marija. »Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in govorico ekstremne travme«. *Avtobiografski diskurz*, ur. Alenka Koron in Andrej Leben, ZRC SAZU, 2011, str. 161–173.
- Lakoff, George. »Sodobna teorija metafore«. *Kaj je metafora?*, ur. Božidar Kante, Krtina, 1998, str. 271–325.
- Leben, Andrej. »Koroške (slovenske) vojne pripovedi med reprezentacijo in diskurzom«. *Primerjalna književnost*, let. 38, št. 3, 2015, str. 121–138.
- Leben, Andrej. *V borbi smo bile enakopravne. Uporniške ženske na Koroškem v letih 1939–1955*. Založba Drava, 2003.
- Lipuš, Florjan. *Boštjanov let*. Litera, 2003.
- Lipuš, Florjan. *Gramoz*. Litera, 2017.

- Lipuš, Florjan. *Poizvedovanje za imenom*. Litera, 2013.
- Markič, Olga. »Nevrobiologija čustev in občutkov«. Damasio, Antonio, *Iskanje Spinoze*. Ljubljana: Krtina, 2008, str. 287–302.
- Stanič, Katja. *Zgodba v ogledalu. Odsev teorije kolektivnega nezavednega C. G. Junga v slovenskem mitološkem izročilu*. 2014. Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, diplomsko delo.
- Šmitek, Zmago. *Mitološko izročilo Slovencev*. Študentska založba, 2004.
- Troha, Nevenka. »Slovenci v Avstriji«. *Slovenska novejša zgodovina*, zv. 1, ur. Jasna Fischer idr., Mladinska knjiga / Inštitut za novejšo zgodovino, 2006, str. 552–564.

Trauma and Individuation in Florjan Lipuš's Novel *The Flight of Boštjan*

Keywords: literature and psychoanalysis / Lipuš, Florjan: *The Flight of Boštjan* / Jung, Carl Gustav / archetypes / mythology / Damasio, Antonio / cognitive literary studies

In 2003, Florjan Lipuš published the novel *The Flight of Boštjan*. The story of the novel revolves around an incisive event from the protagonist's childhood during the Second World War in the Slovenian minority community in Austrian Carinthia: The gendarmerie in the service of the Nazi regime takes the protagonist's mother from her home and she never returns. The event is presented as a traumatic experience that the child's perception cannot integrate into consciousness as a memory accessible in a clear and complete account of the event. Only the horror and the child's inability to understand the meaning of this event, which is fundamental for him, function as a repression within the "mechanism" of trauma. In Lipuš's novel, the child's experiences of horror and loss and the gradual healing of the trauma are presented, named and structured in an original and thematically particularly suggestive way: through variable repetitions, especially of a symbolic motif referring to a mythological being called "škopnik" in the Slovenian ethnological tradition (within the framework of Slavic mythology). This article tends to recognize the cognitive power of literature in the literary-narrative structures of the universally human basic experiences of existence. Reading the novel links it in particular to the psychoanalysis of C. G. Jung and his concept of archetypes.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09Lipuš F.:159.964.2
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.03>

The Freudian Tradition and Sociographical Context in Selected Works by Péter Hajnóczy

Katalin Ludmán

University of Miskolc, Doctoral School of Literary Studies, Egyetem út 1, 3515 Miskolc, Hungary
<https://orcid.org/0000-0003-0033-6869>
katalin.ludman@gmail.com

This article undertakes a comparative analysis of Péter Hajnóczy's short stories "The Heater" (1975) and "The Blood Donor" (1977), examining them through thematic, stylistic, and narrative lenses. The intention is to explore potential complementarity between these two texts, revealing shared themes. Both narratives unfold as profane depictions of suffering, tracing the stages of the protagonist's disintegration and incorporating elements of the fantastic. "The Heater" can be interpreted as a paraphrase of the Kohlhaas motif, which was of significant importance in post-1945 East-Central European literature. Conversely, "The Blood Donor" centers around a butcher whose body serves as an inexhaustible source of blood. The exploration of madness and insanity within these narratives prompts a psychoanalytic inquiry, raising questions about the extent to which these stories draw upon Freudian case study traditions, or alternatively, how the Freudian case descriptions themselves might be considered works of literature. While the preparatory studies for "The Heater" exist in various forms among the writer's manuscripts, the background of "The Blood Donor" remains relatively unknown.

Keywords: Hungarian literature / short prose / Hajnóczy, Péter / psychoanalytical interpretation / Kohlhaas syndrome

Péter Hajnóczy (1942–1981) emerges as a central figure in 1970s Hungarian literature, firmly placed within the context of Hungarian literary postmodernism (Kulcsár Szabó 136; Schein and Gintli 656) and recognized as part of the "Generation of Peters" (Gáll 43). Initially, this term referred to several writers, but today it predominantly denotes two authors beside Hajnóczy: Péter Nádas (1942–), and the late Péter Esterházy (1950–2016).

Despite being perceived as a somewhat marginal and unsuccessful figure during his lifetime, Péter Hajnóczy's literary legacy, encompassing three volumes of short stories, a short novel, and a sociography,

has progressively gained recognition as a significant contribution to the era. Scholars often characterize his body of work as the most significant among the smaller literary oeuvres of the time. Hajnóczy's enigmatic figure is surrounded by a literary cult, primarily due to the rich autobiographical elements interwoven within his writings. The critical reevaluation of Hajnóczy's works in contemporary scholarship sheds light on the complexities of his narrative explorations and their enduring relevance within the broader socio-literary context.

Hajnóczy's premature death at the age of thirty-nine left no immediate legal successor, and his final wife inherited his manuscript legacy amid a complex and troubled relationship. The unpublished manuscripts, crucial for understanding Hajnóczy's works, were safeguarded by the editor of the initial posthumous collection for decades before being transferred to the University of Szeged in 2010. In that year, these manuscripts were entrusted to Professor Katalin Cserjés at the University of Szeged. Despite that here being studied for years by a university workshop with a fluctuating membership, no official archive has been established from these documents since the 1980s, and they remain absent from public collections.

The subsequent digital processing of these documents, initiated in 2018, involved creating digital facsimiles and organizing manuscript data into a database (Ludmán, "A Hajnóczy-hagyaték"). The production of digital facsimiles constituted a crucial component of my PhD research, which primarily aimed at a comprehensive philological examination of Péter Hajnóczy's oeuvre. Throughout my research, I meticulously processed numerous valuable documents, encompassing letters, manuscripts, typescripts, and personal records, each contributing crucial insights. Generating digital facsimiles wasn't merely a technical task; it represented a pivotal stride toward ensuring easy accessibility to the Hajnóczy documents for fellow researchers and interested individuals.

Thousands of photographs were taken of the documents, and these document units were grouped and provided with metadata (title, date of creation, size, material etc.). Current efforts include assembling a digital archive and bibliography from this corpus, accessible on the digital philology portal of the Hungarian Institute of Literary Studies in a semantic database (Ludmán, "Hajnóczy"; "Bibliography"). Since January 2023 this ongoing work has been under the professional guidance of the institute's digital philology working group. It is considered a significant achievement in Hungarian literary studies, especially given that this author's oeuvre, entirely manuscript-based, predates the digital revolution of the eighties.

It is essential to underscore the importance of this archival perspective, as the existence (or lack thereof) of the digital archive has played a pivotal role in discussions surrounding Hajnóczy's oeuvre. The discovery of numerous unpublished manuscripts and documents has contributed to a reassessment and better understanding of his known works, a fact that informs the present paper.

A sociographical exploration with psychiatric themes as the underpinning of fiction

Péter Hajnóczy's previously discussed sociography, titled *The Isolation Ward (Az elkülönítő)*,¹ stands out as a seminal work within his oeuvre, providing a profound exploration of the human rights situation in psychiatric institutions during the socialist era (Nagy 104). Published in October 1975 in the journal *Valóság*, the sociography focused on the conditions in an institution located in Szentgotthárd, along the Hungarian-Austrian border. The title, *The Isolation Ward*, signifies the segregation of patients considered particularly problematic within the institution.

Noteworthy insights into the prevailing standards of psychiatry at the time are encapsulated in a letter from Aliz Szépvölgyi, a resident in the institution, to Péter Hajnóczy. She conveyed a disturbing perspective: "My doctor says, 'a nervous patient gets sick when he wants to'." (Nagy 104) Szépvölgyi, a source for Hajnóczy's exploration, had a sensitive nervous system but was not mentally ill; she held a high school diploma and worked in a thread factory in Újpest. At 35, during a difficult period, she voluntarily sought temporary state care, hoping to recover physically and mentally. However, soon after her departure to Szentgotthárd, her Budapest apartment was reassigned by local authorities, preventing her return for four years. Over time, she resided in three mental-social institutions, with the last being Intapuszta, notable for its humane treatment and art therapy programs. At Intapuszta, Szépvölgyi wrote a novel and poems, some of which are preserved among Hajnóczy's unpublished writings (Szépvölgyi 25–195, 288–314). The sociography, titled *The Isolation Ward*, exposed the challenges faced by individuals like Szépvölgyi, who sought temporary refuge in state social homes during difficult periods in their lives.

The publication of *The Isolation Ward* in 1975 caused a significant scandal, leading to a court hearing that the editors ultimately won.

¹ All English titles and quotes are my own translations.

This incident prompted a self-critical reflection by the state power through mediums like a radio interview with a leader from the state health sector. It is crucial to note that social and psychiatric aspects were intertwined in state care during that period, often exploited for political reasons.



Figure 1. Portrait of Aliz Szépvölgyi.

In 2010, after many decades, Hajnóczy's previously unpublished writings, including paratexts related to the sociography, were made public at the University of Szeged. A 2013 volume titled *Reports Deep Six* (Hajnóczy, *Jelentések*), compiled by legal philosopher Tamás Nagy, presented these documents, including correspondence between Aliz Szépvölgyi and Péter Hajnóczy, trial documents, and fictional sketches inspired by the sociography. Nagy argued that Hajnóczy's entire fictional oeuvre could be derived from sociography dealing with psychiatric topics, emphasizing the textual connection between unpublished paratexts and well-known texts such as "The Heater" (1975), thus introducing new contexts.

Furthermore, Péter Hajnóczy's fascination with mental illnesses and psychiatric care, influenced by his personal struggles with addiction and depression, is evident in his work. Reminiscences (Szerdahelyi 77–87) and personal calendars reveal his association with Dr. Rezső Pertorini, the head of the National Institute of Neurology and Psychiatry, who pioneered modern group therapy methods.

He also authored a monograph on the painter Tivadar Csontváry Kosztka (1853–1919), exploring the possible connection between art and mental illness.



Figure 2. Personal items from Péter Hajnóczy.

While psychiatry and mental illness were central to his sociographic work, textual evidence suggests Hajnóczy’s intention to explore this theme across various genres. His attempt to frame the topic in novelistic terms, with working titles like *The Scenery of Suffering* (*A szenvedés díszletei*) or *The Ballad of Netting Beds* (*Hálós ágyak balladája*), underscores his multifaceted approach (Nagy 200). The abstract reference system derived from the paratexts of sociology serves as a discursive space, encouraging interpretations that challenge traditional genre frameworks.

Zoltán Németh, among others, notes that Hajnóczy’s prose “confronts the reader with the depressing stages of a disintegrating or identity-seeking personality and self-destruction” (Németh, “Péterek” 7). Aligned with this and considering the philological relationship between “The Heater” and the sociography, this paper proposes an examination of how two short stories, “The Heater,” and its counterpart “The Blood Donor” (1977), depict madness, delusions, and neuroses. This analysis

aims to explore the parallels with Freudian case studies and, conversely, the extent to which the case descriptions themselves can be considered works of fiction.

Texts in pairs

This section provides a concise overview of the plots of two short stories, “The Heater,” and “The Blood Donor,” both authored by Péter Hajnóczy. Published in 1975 and 1977, respectively, these stories exhibit notable thematic and stylistic similarities, establishing them as a literary pair.

“The Heater” revolves around Mihály Kolhász, a heating worker who confronts the bureaucracy of a Hungarian factory after being deprived of his daily protective drink, half a litre of milk. The unpublished manuscripts, found in a common notebook with the sociographical works, make reference to a concrete case from 1974 about a worker. This case possibly served as the inspiration for “The Heater.” This story is a reinterpretation of Heinrich von Kleist’s renowned tale, *Michael Kohlhaas*, set in Hungarian socialism. Kolhász’s quest for justice takes him through various official channels, ultimately culminating in a dramatic turn of events. Seeking justice for his missing milk, Kolhász escalates his grievance to various officials: the chief mechanic, the chief engineer, the trade union, and ultimately to higher authorities, including the UN Secretary-General and the Pope. Despite the satirical tone towards the bureaucratic inefficiencies of the era, the story concludes with Kolhász’s return to his family and work. The resolution is marked by a delusional moment in the cold dawn, where he expresses a sense of warmth and a surreal connection with nature: “I warm the air with my body, the swallows notice this warmth, the bushes and the trees, and spring greets us earlier.” (Hajnóczy, “A fűtő” 115–116) Occasionally, he feels his wife is following him.

Notably, a similar narrative originated in the territory of another socialist state (DDR): Christoph Hein’s *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas. Bericht über einen Rechtsandel aus den Jahren 1972/73*. The two texts, Hajnóczy’s and Hein’s, are examined in the context of the psychiatric illness known as the Kohlhaas syndrome by Katinka Tóth (Tóth).

“The Blood Donor” introduces an unnamed butcher with a mysterious illness. Initially seeking sedatives and adjusting his lifestyle, he becomes convinced that his ailment is related to his blood after seeing a blood donation poster. This leads him to a surreal experience involving

a prostitute who resembles the girl on the poster. Unbeknownst to his wife, the butcher has a secret liaison with this prostitute, revealing an extramarital affair. The butcher's body is discovered to be an inexhaustible source of blood, leading to village rumours about his health and personal life. Despite the worsening condition, the hospital struggles to manage his excessive blood donation. The story culminates in a “dream within a dream” structure, blurring the lines between reality and fantasy. This layered narrative structure ultimately exposes the butcher's tangled web of deception, intertwining the prostitute from his secret life with the girl depicted on the blood donation poster in his delusional state (Hajnóczy, “A véradó” 37).



Figure 3. An advertisement for an old stove.

The thematic coherence between the two stories is notable, marked by shared elements such as bureaucratic satire, surrealism, and the exploration of individual struggles within a societal framework. Both stories adopt a scene-by-scene structure, with “The Heater” featuring subtitles and “The Blood Donor” numbered parts. The language style, resembling investigative reporting, contributes to a sense of precise documentation of events.

Opening sentences from each story exemplify the meticulous detailing: “The thirty-seven-year-old butcher of mountain village Z. on the 19th of November 197... travelled to the ‘city’—as the villagers called the larger locality closest to their village—and signed up to donate blood at the hospital.” (Hajnóczy, “A véradó” 27) Similarly, “Mihály Kolhász, a thirty-one-year-old boiler heating worker who had been an employee of the factory in ... for seven years, on the 9th of September, 197..., at five minutes before ten in the morning, after knocking audibly on the chief engineer’s door, entered the office to receive the half litre milk, the ‘protective drink’” (Hajnóczy, “A fűtő” 90).

While literature discussions have highlighted the stylistic element as a mockery of bureaucratic inefficiencies (Thomka 245; Németh, *Hajnóczy* 83), it is important to consider that this style serves not merely as a genre imitation but rather as an analytical tool for exploring the protagonists’ conditions. I argue that these stories transcend mere mimicry of crime reports or official investigations. The detailed spatial and temporal settings, and the data-like descriptions of the characters, serve more as an “analysis” of the protagonist’s condition. Both stories, written simultaneously, were initially separated due to censorship concerns. “The Blood Donor” was excluded from the 1975 volume containing “The Heater” because of their combined presence in one volume was deemed too provocative by the censors (Szerdahelyi 34).

In essence, both “The Heater” and “The Blood Donor” showcase Hajnóczy’s skill in blending detailed, realistic settings with surreal and introspective elements. These stories, while appearing straightforward on the surface, delve deep into the psyche of their protagonists, offering a critique of the societal and bureaucratic structures of the time. The meticulous detail in setting and character description not only satirizes the bureaucracy but also serves as a profound analysis of the human condition under such systems.

Hajnóczy’s “case studies”

In examining Hajnóczy’s short stories, “The Heater” and “The Blood Donor,” distinctions emerge in the outcomes of the protagonists’ delusions within the diegesis. Kolhász’s delusion in “The Heater” leads to a form of reintegration, almost achieving hero status, while the butcher in “The Blood Donor” succumbs to an uncontrollable delusion, resulting in a surreal and tragic narrative. This contrast, particularly highlighted in the motif of unstoppable bleeding, is akin to “emotional inconti-

nence”, a term linked to various disorders affecting emotional regulation. “Emotional incontinence” refers to the inability to control emotional reactions, which stands in stark contrast to the “holding” and “containing” concepts described by Winnicott, emphasizing a lack of emotional stability and containment in the butcher’s character. The connection between the girl on the poster and the prostitute resembles the phenomenon of psychological “displacement” based on Freud.

The conclusion of “The Blood Donor” serves almost as a case study, blurring the lines between dream and reality. This indistinctness creates tension, especially in passages where it’s unclear whether the butcher is dreaming. His delusions reach their zenith in the blood donation scenes, depicted with striking realism. Yet, this can also be interpreted as a self-inflated, narcissistic fantasy. Particularly effective is Chapter Eight, where the central theme of psychosis (a well of blood) is ethically questioned. The butcher’s suggestion that his blood abundance is a cry for love is almost parodic of psychoanalytic explanations, especially when dismissed by the doctor as a mere side effect of blood loss.

While both stories present realistic worlds, “The Blood Donor” interlaces its reality with elements of psychotic consciousness, creating a more complex narrative structure. The non-dream scenes are filtered through the lens of psychosis, maintaining a semblance of reality, whereas dream scenes paradoxically serve as bridges to the fiction’s reality. The utilization of dreams aligns with the explanatory power attributed to dreams in psychoanalysis.

The preliminary meaning of Mihály Kolhász’s delusion in “The Heater” is reflective of the “cause of the symptom”, suggesting that the world is cold. In contrast, the butcher’s delusion in “The Blood Donor,” where he believes he supplies the world with an abundance of blood, signifies a perception of the world as bloodless. These are the truths of the characters, unacknowledged by their societies. Both stories exhibit a regression towards narcissism and frustration in interpersonal relationships that culminates in psychotic fantasies. Their extreme demands for justice border on provocation and hubris. Kolhász represents a parodic figure in his quest for truth, making exaggerated claims rejected by every authority and personal contact. The blood donor’s story is an extreme portrayal of guilt, shame, and communication breakdown. A psychiatric condition, named after Kleist’s original Kohlhaas figure, resonates with these narratives (Stolerman 769–775; Gerevich and Ungvari; Payk and Brüne).

Just as Freud developed psychoanalysis itself in the process of describing cases, Hajnóczy’s “case descriptions” do not convey a mature social

psychological or ideological system of ideas either; rather just “studies”, experiments. They follow a logic like Freudian case studies: (1) background information, (2) description of the environment and state of mind, (3) unravelling individual trauma through dreams, (4) depiction of neurosis, and sometimes (5) later additions and resolutions. This logical structure is evident in the narratives of both short stories, where secondary characters (the wife in both stories, the friends or the doctors or the civil servants etc.) as mediators of reality against the protagonists’ forced imaginations.

Literary discussions have proposed metaphysical readings, deriving from the fantastic or “mythical” elements in the narratives, as suggested by Marcell Németh (Németh, *Hajnóczy* 82). However, it is crucial to note that both stories conclude on a profane, real level, emphasizing the coexistence of mythical and realistic interpretations. The tension between these two levels creates a duality akin to parables, intensifying the reader’s experience. Thus, the texts present two levels of interpretation to the reader: a realistic, psychological one, and an allegorical, metaphysical one. This undecidedness echoes the works of Hoffmann in *The Sandman* (1817) and Lars von Trier’s film *Breaking the Waves* (1996), particularly concerning themes of madness.

The layering of meanings in these texts, and the resulting aesthetic experience, represents a unique facet of fiction, distinct from sociographies and psychiatric case studies. Nevertheless, the intersections between psychoanalytic attention and literature are notable. Freud’s own narrative style in case studies, often blending personal stories and patient circumstances, underscores the inherent connection between psychoanalysis and storytelling.

In his case studies, Freud frequently employs storytelling, almost as if aspiring to be a fiction writer, to elucidate his patients’ circumstances. He explicitly acknowledges this methodological approach in *The Story of an Infantile Neurosis* (or *The Wolf Man*, 1918). In describing the case of *Katharina* (1895), he intertwines glimpses of his own (possibly fictive) life circumstances. In *Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy* (or *Little Hans*, 1909), he adopts a narrative style using the parents’ notes, dialogues, and analyses. Case studies, however, can be considered literary only in the same way as history writing is also a kind of fiction, according to Hayden White.

Additionally, the psychological association system (conscious or unconscious) is closely related to literary, tropological, stylistic, genre, and narrative phenomena. For example, dream compression parallels metaphor, and displacement aligns with metonymy in Lacanian

theory. Psychoanalysis is defined by literary tropes too, primarily through language.

In conclusion, while not positing Hajnóczy as an exceptional connoisseur of psychoanalysis, it is evident that the psychological aspect plays a decisive role in these works, aligning with Trilling's discourse on literature and the psyche (Trilling 32–34). Hajnóczy's exploration of psychological themes through a literary lens offers a unique and insightful perspective into the human psyche. So far, I did not want to prove that Hajnóczy was an exceptional connoisseur of psychoanalysis, but that the psychological aspect is decisive in these works in the sense that Trilling talks about it.

Another dimension: Hajnóczy's texts in psychiatric contexts

In conclusion, Péter Hajnóczy's works extend their relevance beyond the realms of literary analysis, intriguing authors of psychiatric journals who interpret them as literary representations of co-dependency (Marjai 222–231). Moreover, there is a notable instance where Hajnóczy's 1979 novel, *Death Rode out of Persia (A halál kilovagolt Perzsiából)*, became a therapeutic tool in a drug rehabilitation institute. Drama therapists at the Leo Amici 2002 Addiction Foundation transformed the novel into a therapeutic play, encouraging recovering addicts to articulate their experiences, drawing parallels with the literary texts, and supplementing them. According to the drama therapist, Hajnóczy's narratives resonate most with clients as they feel as if “written by a patient.”² This therapeutic use of Hajnóczy's works underscores their potential not only as influential artistic creations but also as practical tools in psychiatric practice.

This dual utility of Hajnóczy's oeuvre adds weight to a psychologizing interpretation of his works. Recognized for their complexity and experimental nature, his poetics receive diverse and exploratory interpretation. This experimental aspect of Hajnóczy's reception mirrors the innovative qualities inherent in his creative process.

² Based on the communication of drama therapist Zoltán Pataki.

WORKS CITED

- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Pesreus Books, 2010.
- Gáll, István. "Péter, küzdjünk meg? (Jegyzetek a mai prózánkról)." *Valóság*, vol. 23, no. 5, 1980, pp. 43–56.
- Gerevich, József, and Ungvari, Gábor S. "The Description of the Litigious Querulant: Heinrich von Kleist's Novella Michael Kohlhaas." *Psychopathology*, vol. 48, no. 2, 2015, pp. 79–83.
- Hajnóczy, Péter. "A fűtő." *A fűtő*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, pp. 90–116.
- Hajnóczy, Péter. *A halál kilovagolt Perzsiából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- Hajnóczy, Péter. "A véradó." *M.*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, pp. 96–121.
- Hajnóczy, Péter. "Az elkülönítő." *Valóság*, vol. 18, no. 10, 1975, pp. 84–100.
- Hajnóczy, Péter. *Jelentések a sülyesztöböl*. Magvető, 2013.
- Hein, Christoph. "Der neuere (glücklichere) Kohlhaas. Bericht über einen Rechtshandel aus den Jahren 1972/73." *Nachtfahrt und früher Morgen*, Suhrkamp, 1994, pp. 81–101.
- Stolerman, Ian P., ed. *Encyclopedia of Psychopharmacology*. Springer, 2010.
- Kulcsár Szabó, Ernő. *A magyar irodalom története 1945–1999*. Argumentum Kiadó, 1993.
- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. W. W. Norton & Company, 2007.
- "Leo Amici 2002 Alapítvány színházterápiás közösségének előadása, 2012.10.18." *Youtube*, uploaded by Vince Miodragovits, 24 November 2013, https://www.youtube.com/watch?v=aJ_p68SCuok.
- Ludmán, Katalin. "A Hajnóczy-hagyaték digitális feldolgozása." *Új Forrás*, vol. 55, no. 4, 2023, pp. 56–69.
- Ludmán, Katalin. "Hajnóczy Archive." <https://itidata.abtk.hu/wiki/Hajn%C3%B3czy-hagyat%C3%A9k>. Accessed 31 December 2023.
- Ludmán, Katalin. "Bibliography of Péter Hajnóczy." <https://itidata.abtk.hu/wiki/Hajn%C3%B3czy-bibliogr%C3%A1fia>. Accessed 31 December 2023.
- Marjai, Kamilla. "Társfüggőség Hajnóczy Péter A halál kilovagolt Perzsiából című művében." *Psychiatria Hungarica*, vol. 30, no. 22, 2015, pp. 222–231.
- Nagy, Tamás. *Egy arkangyal viszontagságai—Jog, irodalom, intertextualitás Hajnóczy Péter műveiben*. Gondolat, 2018.
- Németh, Marcell. *Hajnóczy Péter*. Kalligram, 1999.
- Németh, Zoltán. "'Péterek' nemzedéke (A posztmodern prózafordulat értelmezéséhez)." *Irodalmi Szemle*, vol. 53, no. 7, 2010, pp. 7–15.
- Pertorini, Rezső. *Csontváry patográfiája*. Akadémiai Kiadó, 1966.
- Payk, Theo R., and Martin Brüne, eds. *Checkliste Psychiatrie und Psychotherapie*. Georg Thieme Verlag, 2007.
- Schein, Gábor, and Tibor Gintili. *Az irodalom rövid története II. (A realizmustól napjainkig)*. Jelenkor, 2007.
- Szerdahelyi, Zoltán. *Beszélgetések Hajnóczy Péterről*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.
- Szépvolgyi, Aliz. *A humánium nevében*. Tempevolgy Könyvek, 2021.
- Thomka, Beáta. "Leleplező sztereotípiák. Hajnóczy Péter: M." *Híd*, vol. 42, no. 2, 1978, pp. 243–246.
- Trilling, Lionel. "Freud and Literature." *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Doubleday, 1950, pp. 32–54.
- Tóth, Katinka. "'Önmaga lesz ügyének törvénye és bírása.' A Kohlhaas-szindróma Hajnóczy Péter és Christoph Hein parafrázisában." *A téboly menyasszonya: (Elme)*

betegség és terápia Hajnóczy Péter életművében: Elzárhatatlan párbeszédben— Interdiszciplináris Hajnóczy-tanulmányok, edited by Katalin Cserjés, Márton Hoványi and Réka Varga, ELTE-MűGond, 2023, pp. 117–130.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins University Press, 1973.

Winnicott, Donald. *Holding and Interpretation*. Routledge, 1986.

Freudovska tradicija in sociografski kontekst v izbranih delih Pétra Hajnóczyja

Ključne besede: madžarska književnost / kratka proza / Hajnóczy, Péter / psihoanalitična interpretacija / Kohlhaasov sindrom

Članek primerjalno analizira kratki zgodbi Pétra Hajnóczyja »Kurjač« (1975) in »Krvodajalec« (1977), ki ju obravnava skozi tematsko, slogovno in pripovedno prizmo. Namen je raziskati morebitno komplementarnost teh dveh besedil in razkriti skupne teme. Obe pripovedi se odvijeta kot profani prikaz trpljenja, sledita fazam protagonistovega razkroja in vključujeta elemente fantastičnega. Zgodbo »Kurjač« je mogoče razlagati kot parafrazo Kohlhaasovega motiva, ki je postal po letu 1945 zelo pomemben v vzhodno- in srednjeevropski književnosti. Nasprotno pa je v ospredju zgodbe »Krvodajalec« mesar, čigar telo služi kot neizčrpen vir krvi. Prevpraševanje norosti in blaznosti, značilno za obe pripovedi, je iztočnica za psihoanalitično raziskavo, ki odpira vprašanja o tem, v kolikšni meri se te zgodbe naslanjajo na tradicijo freudovskih študij primerov oziroma kako bi lahko sami freudovski opisi primerov veljali za literarna dela. Medtem ko pripravljalne študije za »Kurjača« obstajajo v različnih oblikah med pisateljevimi rokopisi, ostaja ozadje »Krvodajalca« razmeroma neznano.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.511.141.09 Hajnóczy P.:159.964.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.04>

Bolezen v sodobnem slovenskem romanu

Alojzija Zupan Sosič

Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0003-2259-5861>
alozija.zupansosic@ff.uni-lj.si

Za ubesedovanje bolezni v književnosti je pomembna druga polovica prejšnjega stoletja, saj se je bolezni – poleg tradicionalne disfunkcionalnosti – pripisala tudi družbena pogojenost. Če je neliterarna pripoved razumljena kot medicinsko, filozofsko ali celo neznanstveno oziroma laično poročilo o bolezni, je literarna pripoved znatno bolj odprta v svojih določilih in razvejana na različne vrste in žanre. Temeljna razlika med njima je tudi način obravnave travme in stigme: literarna obravnava obeh temelji na več lastnostih, med katerimi sem se posvetila napetosti ter estetizaciji in avtorefleksiji. Povezanost dveh travm, bolezenske in družbene, je najbolj razvidna v romanih Hiša Marije Pomočnice Ivana Cankarja in Da me je strah? Maruše Krese. Kljub različnim podobam in vlogam bolezni je obema romanoma skupna etična motivacija: medtem ko Cankarjev roman obsoja vampirski kapitalizem, se Krese ukvarja z nasilno prekvalifikacijo zgodovine oziroma nepravilnim izničenjem partizanskih zaslug. Povezava etične odgovornosti in bolezni na empatičen način je podobna tudi v romanih Sonce zahaja v Celju Eve Kovač in Igranje Stanke Hrastelj, razlikujeta pa se po tem, da prvi roman literarizira dve odvisnosti, drugi pa se posveča predvsem stigmatizaciji shizofrenije. Polisemičnost bolezni v vseh štirih obravnavanih romanih ponuja možnosti za bralčevo identifikacijo, še več pa za literarno empatijo, s pomočjo katere si »zgradimo« temelje za sprejemanje bolezni in s tem tudi raznolikosti v svetu.

Ključne besede: slovenska književnost / literarni motivi / bolezen / družbena pogojenost / Cankar, Ivan / Krese, Maruša / Kovač, Eva / Hrastelj, Stanka

Bolezen je prisotna kot motiv, tema ali celo osrednje razpoloženje v književnosti že od začetka naše civilizacije. Pripovedne niti bolezni, na primer norosti, izvirajo že iz del Homerja, Cervantesa in Shakespeara in se razpletajo še v sodobni čas. V slovenski književnosti sta se z boleznijo na začetku prejšnjega stoletja sistematično ukvarjala samo Ivan Cankar in Zofka Kveder. Bolezen kot intenzivno telesno, čustveno in mentalno

stanje lahko nasede na čeri didaktičnosti, sentimentalnosti in patetike, zato sem za ponazoritev izbrala kvalitetne romane, ki pri literarizaciji stigme in travme, stalnih bolezenskih spremljevalk, s poglobljeno estetizacijo in avtorefleksijo razvijajo empatijo. V svojem prispevku bom tako primerjala Cankarjev roman *Hiša Marije Pomočnice* z romani, ki so izšli na začetku našega tisočletja: *Da me je strah?* Maruše Krese, *Sonce zahaja v Celju* Eve Kovač in *Igranje* Stanke Hrastelj. Da bi izbrane romane lažje postavila v evropski primerjalni kontekst, bom v razpravi najprej raziskala bolezen kot biološko in družbeno kategorijo, nato pa družbeno pogojenost bolezni zasledovala v vseh izbranih romanih in hkrati opozorila tudi na njene simbolične pomene.¹

Medtem ko so bile v devetnajstem in prejšnjem stoletju pogostejše »literarne bolezni« kuga (Albert Camus, *Kuga*; Drago Jančar, *Galjot*), tuberkuloza (Fjodor Dostojevski, *Idiot*; Thomas Mann, *Čarobna gora*; Ivan Cankar, *Hiša Marije Pomočnice*) in bolezni srca (Péter Nádas, *Lastna smrt*; Philip Roth, *Everyman*), so danes prevladujoče depresija in/ali anksioznost (Sylvia Plath, *Stekleni zvon*; Janice Galloway, *Dihati moraš, to je vsa skrivnost*; Maruša Krese, *Da me je strah*), shizofrenija (Sylvia Nasar, *A Beautiful Mind*; Stanka Hrastelj, *Igranje*), rak (Aleksander Solženicin, *Rakov oddelek*; Bronja Žakelj, *Belo se pere na devetdeset*), aids (Pier Vittorio Tondelli, *V ločenih spalnicah*, Ivan Sivec, *Jutri bom umrl*) in odvisnost od droge (Irvine Welsh, *Trainspotting*; Eva Kovač, *Sonce zahaja v Celju*). Pri branju romanov se včasih ne zavedamo, da ima bolezen lahko simboličen pomen, ko označuje pomanjkljivosti lika in družbe, in da je v svoji večplastnosti učinkovit dejavnik razvijanja bralne empatije. V razpravi ne bom mogla pokazati, kako različne pripovedne tehnike gradijo empatijo ali kako se ta v recepciji odraža (to sem storila že v študiji Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*), bom pa posebej opozorila na povezanost empatije in etične odgovornosti.² Strinjam se z Martho Nussbaum, da zanimanje za literarne like, njihove okoliščine in potrebe, prebudi v nas moralne in politične interese, kar nas bo vodilo do pravih odločitev v prid neznanim drugim (Nussbaum 90). Nussbaum pri poudarjanju

¹ Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Čeprav je Suzanne Keen, vidna raziskovalka literarne empatije, do tega pojava bolj skeptična kot večina raziskovalcev, ko meni, da je vez med pripovedno empatijo in altruizmom ohlapna, je takole zgoščeno povzela svojo uveljavljeno definicijo: »[P]ripovedna empatija je deljenje čustev in perspektiv, ki jih sproža branje, gledanje, poslušanje ali zamišljanje pripovedi o situaciji in pogojih drugega.« (Keen, Narrative 155)

etične vloge književnosti izpostavlja pomen literarne domišljije; zdi se ji (Keen, *Introduction* 19–24), da bomo z zmanjševanjem pomena literarne domišljije izgubili bistveno povezavo z družbeno pravičnostjo – če se bomo odvrnili od domišljije, se bomo odvrnili od samih sebe. Pomen literarne imaginacije dokazuje s subverzivnostjo književnosti, saj književnost s svojo strukturo in načinom izražanja daje občutek življenja, ki ni usklajen z videnjem sveta, utelešenega na primer v tekstih politične ekonomije. Čeprav je empatija podobna identifikaciji, se vendarle od nje razlikuje: je psihična spoznavna sposobnost, s pomočjo katere se človek prestavi na mesto neke druge osebe, dogodka ali pripovedne prvine, da razume čustva in namere (Andrieu in Boëtsch 118–119), a ni nujno, da pri tem občuti simpatijo, privrženost ali usmiljenje.

Za razvijanje literarne empatije je poleg več dejavnikov pomembno tudi branje bolezni kot metafore – ključno besedilo na tem področju je *Illness as Metaphor: AIDS and its Metaphors* (*Bolezen kot metafora: Aids in njegove metafore*) Susan Sontag iz leta 1987. V njem Sontag trdi, da imajo tuberkuloza, rak in aids jasne kulturne lastnosti ter jih je zato treba razlagati v njihovem družbenem kontekstu. Medtem ko je bila tuberkuloza nekoč kulturno »zaželen« bolezen, rak in aids »udarita nečiste«, pri čemer telo odraža nezdravo duševno stanje. V nasprotju z rakom in aidsom je bila tuberkuloza znamenje tistih, ki so preveč ljubili ali ki so bili nad življenjem razočarani, tudi ustvarjalnih ljudi, na primer umetnikov, večkrat predstavljena kot afrodiziak z izjemno močjo zapeljevanja – rak in aids³ veljata za deseksualizirajoča. Strinjam se tudi s Thomasom C. Fosterjem, da je v književnosti najbolj lirična in simbolična bolezen srca. Čeprav je ta v resničnem življenju zastrašujoča, nenadna ali izčrpavajoča, je srce v književnosti simbolno skladišče čustev že od antičnih časov; v *Iliadi* in *Odiseji* beremo o likih z »železnim srcem«, Sofokles uporablja srce za središče čustev v telesu, tako kot Dante, Shakespeare, Donne, Marvell ...

Srčne tegobe so lahko uporabljene kot nekakšna zgostitev karakterizacije ali kot družbena metafora: neizpolnjena oziroma nesrečna

³ Aids si ni pridobil negativnih konotacij samo zaradi problemov zdravljenja in velike smrtnosti ob izbruhu, ampak predvsem zato, ker je bil označen kot bolezen homoseksualcev. Podobno negativno semantiko spolne bolezni je imel tudi sifilis, pogosta bolezen v poznem devetnajstem stoletju, ki pa se, za razliko od aidsa, skoraj ni pojavljal v literarnih delih. Viktorijanska občutljivost namreč ni dopuščala uporabe bolezni s tako tabuiziranim izvorom. Kenneth J. Urban razlaga književnost aidsa kot »književnost krize« (Urban 22). V smislu klasifikacije oziroma žanra označuje ta termin dela, ki izhajajo iz različnih zgodovinskih kriz, kot so na primer pisanje Židov v času holokavsta oz. Afroameričanov v času suženjstva.

ljubezen, osamljenost, krutost, nezvestoba, strahopetnost in resni družbeni problemi s prizadetostjo samega središča pomembnih stvari, med katerimi je na primer humanost oziroma človečnost.⁴ Če je že naturalizem legitimiral idejo o povezavi kulture in bolezni, postmoderna še posebej poudarja njuno simbiotično povezavo. Kravitz na primer predlaga odnos med kulturo in boleznijo popeljati na kompleksnejšo raven, kar hkrati pomeni, da tudi kultura deluje kot ustvarjalec ali katalizator določenih bolezni (Kravitz 7–8).

V tem smislu se o bolezni ne misli več kot o običajni disfunkciji, ampak kot o neprilagojenem načinu vzpostavljanja odnosov med človekom in njegovo sredino, tako naravno kot tudi kulturno. Zato se tudi zdravje in bolezen ne moreta definirati objektivno ali absolutno, saj sta posledici neprestanega spremenljivega odnosa med telesom in vsem, kar ga obkroža (Giroux 69). Pokazalo se je, da za definiranje zdravja in bolezni ni dovolj biologija, niti ne »normalno« delovanje človeškega telesa na osnovi naravnih ciljev, kot sta preživetje in reprodukcija. Pri človeških bitjih se namreč ti dve funkciji ne moreta ločiti od kulturnih in družbenih norm, prav tako tudi ne od individualnih in bioloških. Tako je na primer za fenomenološki pristop (70) k bolezni odločujoč kriterij za njeno določitev že samo dejstvo doživljene izkušnje bolezni. V zadnjem času se tudi pojavlja problem, kako razlikovati med biološkim in družbenim in ali sta lahko ti kategoriji razdvojeni ter kateri način je najprimernejši za razmišljanje o njuni interakciji. Zdi se, da je to družbena epidemiologija (ali eko-epidemiologija), saj nudi ustrezne pristope za analizo bolezni v vsej njeni kompleksnosti.

Tudi Philippe Adam in Claudine Herzlich trdita, da je bolezen družbeno pogojena in da drugače opredeljuje zdravega in bolnega v različnih družbah (Adam in Herzlich 6). Zlasti zdravje vedno pomeni »normalno« stanje, medtem ko bolezen označuje stanje, ki »ni normalno«. V vseh okoljih velja bolezen za nekaj nezaželenega, zato izjava o bolezni in zdravju⁵ vedno vsebuje neko vrednostno sodbo. Podobno sta bolezen

⁴ Srčna bolezen v kratki zgodbi z naslovom *The Man of Adamant* (1837) označuje nečlovečnost. Nathaniel Hawthorne je postavil v ospredje, tako kot že v mnogih drugih pripovedih, mizantropa, ki se preseli v jamo, da bi se izognil vsem človeškim stikom. Voda v tej votlini pronica v njegovo telo, tako da se na koncu zgodbe spremeni v kamen, njegovo srce okamenji. Človek, čigar srce je bilo že na začetku figurativni kamen, se na koncu spremeni v »dobesedni« kamen.

⁵ Najlažje razberemo povezavo med razvitostjo neke družbe in njenim zdravstvenim stanjem iz odnosa do lakote in bolezni (Adam in Herzlich 11). Zahodni svet je bil namreč v preteklih stoletjih, zlasti zaradi zaostalega načina kmetovanja, svet, v katerem je vladala lakota, ki jo nekateri strokovnjaki imenujejo kar kronična bolezen in hkrati leglo številnih okužb.

razložila tudi antropologa Byron Good in Marie-Jo Delvecchio-Good. Trdila sta, da znanost različno razlaga bolezenske pojave (Adam in Herzlich 39). Zdravnik na primer simptome,⁶ ki jih bolnik občuti, prevede v kategorije medicinske znanosti, ki temeljijo na bioloških pojmih, medtem ko si bolnik o svojem stanju oblikuje lasten »model razlage«. Ta je lahko delno individualen, a ukoreninjen v kulturi, zato menita, da je za razumevanje bolezni pomembna »semantična mreža bolezni«, tj. splet pojmov in simbolov.

Glede na večplastno semantično mrežo bolezni se zdi logično, da je pripoved⁷ o bolezni obsežna kategorija, vključujoča različne delitve. Ena izmed najpreprostejših je delitev na neizmišljene in izmišljene pripovedi (Smyth), kar bi ustrezalo kategorijam neliterarne oziroma resničnostne in literarne ali fikcijske pripovedi. Neliterarna pripoved je običajno razumljena kot medicinsko, filozofsko ali celo neznanstveno oziroma laično poročilo o bolezni, ki ga lahko napišejo bolniki in negovalci, literarna pripoved pa se deli na različne vrste in žanre, na primer avtobiografski, razvojni, dnevniški, spominski roman in kratko zgodbo ter je znatno bolj odprta v svojih določilih. Neliterarno, imenujmo ga medicinsko, in literarno oziroma fikcijsko pisanje, povezuje obravnava psihosomatske motnje v zgodovinskem trenutku njenega delovanja. Bistveno določilo (Furst 191–192) medicinskega pisanja je v tem, da ga usmerjajo praktični razlogi, to je prepoznati znake različnih sindromov kot predpriprava za začetek ustrezne sanacije, medtem ko se literarna dela od medicinskih modelov ločijo po prikazovanju bistva humanističnih pristopov, empatični drži do svojih pacientov in barviti odzivnosti jezika oziroma stila.

Temeljna razlika med neliterarnim in literarnim pisanjem je tudi način obravnave travme in stigme, ki ju v pripoved prinaša bolezen:

⁶ Adam in Herzlich trdita, da se tudi zdravniki zavedajo kulturnih razlik, a menijo, da gre za navidezno razliko (40). Nasprotno za antropologe razlaga bolnika ni samo razlaga, ampak je del njegove realnosti. Med primeri, ki ilustrira njun model, je Kitajka, ki je pri zdravniku tožila o bolečini pri srcu. Zdravnik je ugotovil, da je z njenim srcem vse v redu in glede podatkov o njenem težkem življenju in domotožju sklepal na depresijo: na Kitajskem se psihiatrične težave izražajo kot telesni simptom, torej se depresija kaže kot bolečina pri srcu.

⁷ Zgodbe o bolezni so bile včasih sorazmerno redke, poseben založniški pojav (Smyth) so postale šele v petdesetih letih 20. stoletja. Po letu 1950 so bile to večinoma knjige za samopomoč, namenjene bolnikom, ki so jim diagnosticirali isto ali podobno bolezen. Najprej so vsebovale pozitiven odnos do medicine, v poznih sedemdesetih letih pa je bilo mogoče opaziti nov trend, v katerem so avtobiografi kritizirali dehumanizirajoče učinke sodobnega zdravstva.

literarna obravnava obeh temelji na več lastnostih, med katerimi se bom posvetila vznemirljivi napetosti ter estetizaciji in avtorefleksiji travme in stigme. Raziskovanje stigmatizacije vključuje namreč specializirano družboslovno disciplino, ki se na splošno prekriva z raziskavo odnosa v socialni psihologiji. Znanstveni koncept o stigmi, tukaj so mišljene predvsem duševne motnje, je bil prvič razvit sredi 20. stoletja. Najpomembnejši rezultati pričajo o tem, da je stigma⁸ univerzalna (Rössler), vendar na izkušnje stigmatizirane osebe vpliva kultura, ter da obstajajo tudi razlike v stigmatizaciji glede na vrsto motnje. Goffman (Adam in Herzlich 65) deli zaznamovanost stigme na morebitno (znaki niso vidni takoj, na primer sladkorna bolezen) in dejansko diskriminacijo (druga polt, amputirani udi, izguba las zaradi kemoterapije). Druga stigma povzroča pri ljudeh negativne reakcije, pri bolnikih pa občutek sramu.

Osvetlitve stigme vključujejo v pripoved o bolezni tudi opise travme, stalne spremljevalke bolezni. Ena pomembnejših knjig o travmi v književnosti je vsekakor *Unclaimed Experience* Cathy Caruth, ki raziskuje, kako lahko reprezentacije travme olajšajo razumevanje z uprizarjanjem kolapsa pomena (Schönfelder 10). Bolečina kot označevalka bolezni in stigme je že po definiciji (Avrahami 8) nekomunikativna – ne samo da se upira jeziku, ampak ga tudi aktivno uničuje. Ravno poetika tišine z različnimi motnjami konverzacije je tudi skupna točka medicinskega⁹ in fikcijskega pisanja: literarna besedila travme¹⁰ se na zapletene in

⁸ Vseprisotna je stigma, povezana z duševno boleznijo. Ni države, družbe ali kulture, kjer bi imeli ljudje z duševnimi boleznimi enako družbeno vrednost kot ljudje brez duševnih motenj. V raziskavi, ki je vključevala anketirance iz sedemindvajsetih držav, je skoraj 50 % oseb s shizofrenijo poročalo o diskriminaciji v osebnih odnosih. Presenetljivo v teh anketah (Rössler) pa je to, da želijo ljudje ohraniti večjo socialno distanco do osebe s shizofrenijo kot do osebe z depresijo: verjetno zato, ker depresijo bolje poznajo. Množični mediji pomembno prispevajo k napačno uporabljenim stereotipom o duševnih boleznih, saj je njihovo poročanje pretežno negativno in nenančno.

⁹ Večkrat se medicinsko in fikcijsko pisanje lahko prekrijeta (Furst 195). V primeru Cäcilie, Freudove pacientke, se pojavi podobnost kot pri literarnih bolnikih: nezmožnost izražanja ali »odsotnost pripovedne zmožnosti« je tista, ki povzroča motnjo konverzacije. Vsi glavni liki v spodaj naštetih romanih so prav tako namerno ali nehote izbrali tišino, ki je bila namenjena samozaščiti, vendar se je to v resnici izkazalo za samoškodljivo, kar je glavna ironija psihosomatske motnje: sam manever tišine, ki naj bi bil zaščitni, se obrne v škodljivo stanje. Tako liki v naštetih romanih molčijo o različnih skrivnostih: zakonske/spolne (*Broken Glass*), družinske (*Buddenbrookovi*) in skrivnosti krivde (*Škrlatno znamenje*).

¹⁰ Schönfelder razlikuje med romantično in postmoderno travmo: romantično označuje terapevtski optimizem, glavno vodilo psihiatrije kot mlade discipline v romantiki,

razkrivajoče se načine križajo s psihološkimi in psihiatričnimi diskurzi (Schönfelder 319). Prepletenost travme in stigme pomembno vpliva na povezavo subjektivitete in drugosti, ki je uspešno zastopana v avtobiografiji (več o avtobiografiji v mojem članku »Avtobiografskost in Cankarjev roman *Novo življenje*«).

Literarna avtobiografija se je razcvetela v drugi polovici prejšnjega stoletja vzporedno z zanimanjem za avtobiografije bolnih in je v našem tisočletju še vedno zelo pogosta. Najbrž ni naključje, da sovpada s časom, v katerem bolezen ni bila več obravnavana le kot običajna disfunkcija, ampak kot družbeno pogojena kategorija, splet bioloških in individualnih ter kulturnih in družbenih norm, prav tako pa sta postali pomemben predmet upodabljanja in raziskovanja stigma in travma, stalni bolezenski spremljevalki. Teorije o »utelešenju« in sredstvih, s katerimi se producira materialnost telesa, so namreč v našem tisočletju vodilne v raziskavah post/feminističnih in kulturnih študij. Ne samo (znanstveno) zanimanje za telo in utelešenje, množitev avtobiografij o boleznih je pospešilo tudi zavedanje, da pisanje o telesni bolezni neizogibno vključi pisca v resničnost, medtem ko branje samorazkrivalcev (Avrahami 7) bolezni dramatično vplete bralko in bralca v refleksijo lastne smrtnosti, ko si prizadeva izbrisati razdaljo med pisateljem, besedilom in bralcem.

Čeprav se zdi, da na začetku 20. stoletja razmerje med subjektiviteto in telesom še ni bilo tako izpostavljeno, kot je v zadnjih desetletjih, je Ivan Cankar (1876–1918) v svojem romanu *Hiša Marije Pomočnice* (1904) postavil v središče prav to povezavo. Sodobna¹¹ perspektiva je očitna tudi v razumevanju bolezni, saj ta ni več obravnavana le kot motnja, ampak kot družbeno pogojena kategorija, v kateri sta osrednji tudi stigma in travma, stalni bolezenski spremljevalki. Roman ni samo prefinjena klofuta egocentričnemu kapitalizmu (Zupan Sosič, »Pripovedna« 234), ampak tudi podoba patološkega stanja kot nove oblike lepote in hrepenenja k spiritualnosti ter čistosti kot nasprotju

postmoderno pa posebni fatalizem, saj je travma pogosto opisana kot odločilna značilnost obdobja po holokavstu in posttravmatske kulture poznega dvajsetega stoletja (Schönfelder 317). Kljub temu obstajajo optimistični pristopi k ozdravitvi v postmodernih besedilih, ki nakazujejo, kako je »kultura ran« poznega postmodernizma ustvarila potrebo po gestah upanja sredi občutka vsesplošne prisotnosti in vpliva travme.

¹¹ Cankarjev roman *Hiša Marije Pomočnice* sem uvrstila v to študijo prav zaradi univerzalnosti, ki je neverjetno sodobna, čeprav to ni sodobni slovenski roman, pač pa moderni slovenski roman, znanilec slovenskega modernizma, ekspresionizma in predhodnik slovenskega sodobnega romana. Hkrati je to edini slovenski roman, ki vzporedno obravnava več bolezni, njegov prevladujoči dogajalni prostor pa je bolnišnica: ostali prostori se pojavljajo samo v retrospektivi.

splošnega razkroja, kar je nedvomno še dediščina dekadence – prav prenikanje etike skozi estetiko pa je tista lastnost, ki je evropski *fin de siècle* skorajda ne pozna. Prav tako je izvirna in povsem aktualna z današnjega vidika poteza dramatične vpletenosti bralstva v refleksijo lastne smrtnosti, saj besedilo z delno avtobiografičnostjo¹² v bolnici za neozdravljivo bolna dekleta briše razdalje med bralstvom in besedilom in tako povečuje možnosti razvijanja empatije.

Povsem inovativna je tudi zasedba glavnih vlog v tem romanu: zgodbe štirinajstih bolnih deklet se nasnujejo tako, da sta otrok oziroma ženska prikazana polnokrvno in samostojno, čeprav oba na začetku 20. stoletja v evropski književnosti še nista imela svojih pravic in tudi v literarnih delih osamosvojeno skoraj nista nastopala. Bolezni deklet se razlikujejo, od (kostne) tuberkuloze, slepote do psihičnih motenj (tudi zaradi posilstva) ali manj prepoznanih in zato še bolj sugestivnih stanj, a so si podobne po bralnem učinku. Cankar v posebni naturalistični simboličnosti sledi Aristotelovi ideji o katarzi, po kateri naj usmiljenje spodbudi moralno sodbo, saj dekleta trpijo po krivem. Zdi se, kot da ima naš avtor podobno stališče glede groze kot Leonardo da Vinci, saj njegova estetika grdega v tem romanu narekuje, naj podoba navdaja z grozo in v tej *terribilità* leži nekakšna izzivalna lepota. Pisateljev pogled na bolečino je namreč neusmiljen, kar pri slikanju predlaga tudi Leonardo da Vinci (Sontag 72). Estetika grdega učinkuje etično tudi v romanu *Njeno življenje* Zofke Kveder, v katerem avtorica kot prva v slovenski književnosti oblikuje povsem nov materinski lik, to je lik matere-morilke. Presežna kvaliteta Cankarjevega romana v smislu prikazovanja boleznih pa je ta, da ni samo edinstven v času nastanka pri nas in v celotni Evropi,¹³ ampak ga

¹² Lik Malči je oblikovan po resnični osebi Amaliji, mlajši sestri Cankarjeve zaročenke Štefke Löffler na Dunaju, s katero se je zelo zblížal. Ko jo je celo sam prinesel v bolnico za neozdravljivo bolne, jo je tam večkrat (kot ostali družinski člani) obiskoval, hkrati pa spoznaval tudi druge bolnice.

¹³ Bolnišnica kot simbol družbenih boleznih in hkrati zatočišče pred njimi je tudi v evropskem prostoru inovativna poteza, ki je bila podobno kvalitetno izpeljana šele čez dvajset let, z romanom *Čarobna gora* (1924). V njem je Thomas Mann s posebnim realizmom, obarvan s simbolističnimi toni – kar je značilno tudi za Cankarjev sinkretični simbolizem (Zupan Sosič, »Osrednji« 192) – ponudil vpogled v meščansko družbo in izvore njene destruktivnosti oziroma nehumanosti. Oba romana družijo sorodne teme (zdravje, bolezen, ljubezen, seksualnost, lepota, mistična privlačnost smrti) in podobna atmosfera odmaknjenosti: deklice preživijo v bolnišnici eno zimo in eno pomlad, Hans Castorp biva v visokogorskem sanatoriju sedem let. Medtem ko revna dekleta odločilno zaznamuje temno predmestje, ki je simbol nezadovoljnih delavskih množic že iz *Tujcev* in *Na klanecu*, so bogate bolnice (Lojzka, Tončka) še bolj poškodovane zaradi

v posebni večplastnosti in zgoščenosti bolezenskih stanj celo kasnejši sodobni slovenski roman ne dosega.

To, kar je še posebej presunljivo v romanu, je povezanost dveh travm, ki jo morajo občutljive najstnice predelati. Ne gre samo za bolezensko travmo, ampak tudi za družbeno, saj dekleta čaka doma socialna in/ali družinska tragika, zato si niti ne želijo ozdravitve in s tem vrnitve v kruto življenje. Tudi v sodobnem slovenskem romanu *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese (1947–2013) sta bolezenska in družbena travma povezani, le da se druga priključi prvi šele po daljšem času, ko neimenovani on,¹⁴ eden od glavnih likov, spozna, da veliko funkcionarjev goljufa in da se socializem ne gradi tako, kot je bilo obljubljeno. Oba romana se poleg travme posvečata tudi stigmati. Če je *Hiša Marije Pomočnice* odstirala dejansko (Malčina hromost, Tončkina slepota) ali morebitno stigmatizacijo (Malčine stigme zaradi materine žalosti in lastne revščine, Tončkine zaradi posilstva), tudi *Da me je strah?* postopoma odstira tančice z dejanskih (njegova odrezana noga, njena shujšanost in izčrpanost) ali morebitnih stigm (njegova porušena »moška« samozavest in delna depresija, njena slaba vest zaradi zanemarjanja materinstva). Kljub različnim podobam in vlogam bolezni je obema romanoma skupna še etična¹⁵ motivacija: medtem ko Cankarjev roman obsoja vampirski kapitalizem, se Krese ukvarja z nasilno prekvalifikacijo zgodovine oziroma spreminjanjem kolaborantov v zmagovalce, v branilce domovine.

Ni naključje, da je strah, osnovno čustveno razpoloženje že v naslovu žanrsko sinkretičnega (gre za preplet družinskega, vojnega, kronikalnega in avtobiografskega) romana, zapisan vprašalno in v tem

izprijenosti svojih staršev. Tem staršem kapitalizem kot krivični družbeni sistem omogoča nenadzorovano izkoriščanje, pravzaprav izživiljanje nad podrejenimi in revnimi ljudmi, kar potem kot avtomatizem skrunjenja prenašajo tudi na svojece.

¹⁴ Anonimnima partizanoma, njej in njemu, ki izmenično pripovedujeta partizansko zgodbo, se njuna hčerka pridruži šele v zadnji tretjini romana in vnese v roman še pogled postpartizanske generacije. Seštevek vseh treh zgodb je do bolečin iskreno brskanje po preteklosti ter individualnih in nacionalnih travmah (Zupan Sosič, »Partizanska« 21–22), tako da ni čudno, da je avtorica s pisanjem svojega prvega romana (in hkrati svoje dvanajste knjige) toliko časa odlašala. Zavedala se je, da je pisati partizansko zgodbo v časih prevrednotene zgodovine težko, je pa to etična odgovornost nosilcev spomina.

¹⁵ Zdi se mi pošteno omeniti avtoričino etičnost izven romanesknega procesa: za njeno kulturno in humanitarno prizadevanje med vojno (Bosna in skrb za begunce) jo je nemški predsednik odlikoval z zlatim križcem, zaradi njenega protinacionalističnega pisanja so jo uvrstili na prvi seznam sto najvplivnejših Evropejk *Frauen mit Visionen / L'Europe au féminin*.

smislu apostrofično, saj bralce nagovarja k iskanju odgovorov in postavljanju drugih, sorodnih vprašanj. Eno izmed njih je tudi razumevanje in doživljanje bolezn. Ustvari se namreč paradoksalna situacija: oba pripovedovalca, anonimno partizanko in partizana, ni strah za življenje v bitkah, pač pa se njun strah nesorazmerno poveča po vojni; družbeni strah je povezan z nepričakovanimi političnimi razočaranji, osebni pa z boleznijo. Njemu so namreč odrezali nogo in zdaj se boji prihodnosti, ona pa se boji, da njuna zveza zaradi njegove omahljivosti in brezvoljnosti ne bo mogla polno zadihati. Boji se tudi svoje vloge matere oziroma resnice o tem, da jo je partizansko življenje izčrpalo telesno in duševno, kar bi lahko pomenilo nezmožnost roditi otroke. Sprejemanje porazov in hudih preizkušenj tako oba partizana ločuje predvsem na področju bolezn: medtem ko se ona trudi, da ne bi pokazala šibkosti in telesne napore premaguje »po moško«, on že na začetku napoveduje, da bo pobegnil iz težkih situacij, če bo ranjen in zato tudi zelo težko sprejme svojo kasnejšo pohabljenost: »Že dneve ga prepričujem, da bo vse v redu. Lepo se bova imela. Res. Zdaj hočem zares zaživeti tisto upanje, ki mi je pomagalo, da sem zdržala do konca vojne, da sem preživela reko in nenehno grozečo smrt. Da me ne bi bilo strah. In zdaj me je strah. Zelo.« (Krese 86)

Povezava etične odgovornosti in bolezn je prisotna tudi v romanu *Sonca zahaja v Celju* (2014) Eve Kovač (1977), le da je obrnjena povsem v drugo smer, ne k družbi, pač pa k bolnici. Od ostalih narkomanskih pripovedi, roman namreč pripoveduje o heroinski odvisnosti, se loči prav po tem, da z boleznijo ne kaže na družbene rane, prav tako prvoosebna pripovedovalka ne obsoja družine ali okolja za nastanek lastne travme in stigme, pač pa poskuša najti vzroke za bolezen v lastnih napakah. Ta izvirna značilnost ga tudi ločuje od svetovne klasike, na primer *Mi, otroci s postaje Zoo* in *Trainspotting*¹⁶ Irvina Welsha. Če je prvi roman zgodba petnajstletne odvisnice Christiane Vere Felscherinow, ki sta ga napisala novinarja Kai Herman in Horst Rieck, in je drugi oris narkomanske scene na Škotskem, deluje slovenski roman bolj iskreno in avtentično morda prav zato, ker je avtobiografski.¹⁷ Pripoveduje

¹⁶ Za roman *Trainspotting* je značilna odsotnost avtorja, saj se pretvarja, da ga v romanu ni. Tako kot Kelman tudi Welsh piše deskriptivno pripoved (Bell), ki je ploščata, distancirana, skoraj monotona, liki govorijo sleng. Medtem ko je moč Welshove govornice pravzaprav ritem govora ter subpoezija slenga in obscenosti, ki njegove like naredi resnične, se *Sonca zahaja v Celju* ponaša s posebno zgoščenostjo estetizacije.

¹⁷ Eva Kovač na več mestih izpostavi resničnost svojih izjav v romanu, v spletnem pogovoru (Svetovni) na primer izpostavi dnevniški zapis o delu poti iz osvoboditve odvisnosti oziroma del poglobljenega ukvarjanja s sabo ter prevzemanja odgovornosti za lastno življenje. V istem pogovoru tudi poudari liričnost svojega analitičnega pristopa.

ga namreč prvoosebna pripovedovalka, ki se je osvobodila odvisnosti: njeno pisanje je brutalno iskreno, zrelo in močno (Svetek 181). Izpostavitev avtorja, žanrska zahteva avtobiografskega pisanja, prinaša iskrenost, ki odlikuje tudi zgornja romana, a ju slovenski presega po literarni odličnosti. To v roman vnaša več lastnosti: vznemirljiva napetost, estetizacija travme in poglobljena avtorefleksija stigme.

Vznemirljiva napetost, klasični učinek bolezenskih pripovedi, se v romanu *Sonce zahaja v Celju* vzdržuje med pisateljičinim prilaščanjem svoje izkušnje skozi jezik in materialnostjo (psihične) transformacije, o kateri govori. Tako kot trdi Avrahami, se tudi Kovač zaveda, da je bolečina že po definiciji nekomunikativna (Avrahami 8). Ker se ta upira jeziku, se pisateljičino prizadevanje, da bi predstavila preizkušnje bolezní, odvija v epizodah remisije, ko je odvisnica dovolj močna, da se spomni in rekonstruira izkušnjo trpljenja. Pridružujem se mnenju Avrahamija, da avtobiografije z (neozdravljivo) boleznijo niso zanimive samo zato, ker problematizirajo opise razmerja med doživeto izkušnjo in reprezentacijo, ampak tudi zato, ker uprizarjajo eno najbolj strastno razpravljanih tem v današnji humanistiki: razmerje med subjektiviteto in telesom (2). V avtoričinem romanu pripomore k vznemirljivi napetosti tudi dvojna odvisnost, ki še bolj izpostavi razmerje med subjektiviteto in telesom, tj. odvisnost od heroína in odvisnost od odnosa. V svoji zgoščenosti in sugestivnosti je roman podoben romanu *V ločenih spalnicah* Piera Vittoria Tondellija, čeprav se italijanski ukvarja z aidsom, slovenski pa z odvisnostjo. Kljub različni poetiki je obema skupno podobno soočanje z bolečino in dezorientacijo ob izgubi ljubljene osebe.

Vznemirljiva napetost obeh romanov bi lahko nasledla na čeri sentimentalnosti in patetike, kar se je na primer zgodilo v romanu *Belo se pere na devetdeset*¹⁸ Bronje Žakelj, če ne bi bila tesno povezana z drugo

¹⁸ Ena izmed razlik med kvalitetno (*Sonce zahaja v Celju*) in nekvalitetno oziroma trivialno leposlovno (*Belo se pere na devetdeset*) knjigo je tudi način prikazovanja čustvenih situacij. Če so v trivialni književnosti pomembnejši večkratni in površinski čustveni manevri, je za netrivialno značilno premišljeno in poglobljeno upodabljanje čustev, predvsem preseganje sentimentalnosti in patetike, povedano z drugimi besedami izogibanje pretirani solzavosti (Zupan Sosič, *Nekaj* 120). Kljub očitnim značilnostim trivializacije in trivialnosti (prevlada estetike istovetnosti oziroma shematičnost, redundanca, simplifikacija, enopomenskost, manko avtoreferencialnosti, prevlada dinamičnih motivov, neregulirana zmes tipizacije in hiperbolizacije v karakterizaciji, statična imaginacija, naivna idealizacija, didaktično moraliziranje, okleščen slovar, kopičenje stereotipnih pridevkov ...) je roman Bronje Žakelj, *Belo se pere na devetdeset*, leta 2019 prejel nagrado za najboljši slovenski roman kresnik. Utemeljitev nagrade se je vrтела okrog čustvenega vpliva na bralce in v tem popolnoma pozabila na nekvalitetno upodobljena čustva.

pomembno karakteristiko, z estetizacijo travme. Ta je v romanu izpeljana s preiščeno redukcijo, ponotranjanjem dnevniškega gradiva in lirizacijo bolečine. Prav zadnja, lirizacija bolečine, skozi celoten roman skrbi za estetizacijo travme, saj pripoved vedno prekine tam, kjer bi bolečina od bralca in bralke zahtevala cenena čustva ali nepoglabljeno čustvovanje. K nepovršinskemu čustvovanju največ pripomore tretja lastnost, poglobljena avtorefleksija stigme, to je ukvarjanje z različnimi področji, ne pa samo ponavljanje istih problemov (kar je značilno za roman *Belo se pere na devetdeset*): kako upravičiti odvisnost, če pa je imela avtorica srečno otroštvo; kako se znebiti slabe vesti, saj džanki vedno manipulira in laže; kako komunicirati z ljudmi, ki te kot odvisnico ne cenijo; zakaj sploh vztrajati v neiskreni ljubezenski zvezi; na kakšen način izplavati iz heroina in odnosa; kako se zavarovati pred stigmato; kaj povedati in kaj zamolčati v dnevniku; kakšno je življenje brez odvisnosti ...

Poglobljena avtorefleksija je ena od največjih kvalitete tega romana: samozavedanje je za ta žanr zelo pomembno, saj travma vključuje kompleksno povezavo subjektivitete in drugosti, kar pomeni preplet vsakdanjega in ekstremnega. Travma in stigma tako izpostavljata osnovno, a tudi problematično dejstvo človeške danosti, to je ranljivost. Fikcija travme (Schönfelder 321) namreč raziskuje moč besed za naslavljanje ran – moč, ki niha od njene funkcije čustvenega izhoda in prostora za pobeg do orodja za preživetje in zdravljenje, ohranjanje in pričevanje. Pri tem je ključno avtorefleksivno zavedanje, ki vpliva na literarni jezik travme tudi v romanu *Igranje* (2012) Stanke Hrastelj. Čeprav roman ni avtobiografski – gre za zgodbo o shizofreniji avtoričinega strica Vinka – je iskrenost prvoosebne pripovedovalke od začetka romana avtorefleksivna. Roman *Igranje* namreč ni samo pripoved o duševni bolezni, ampak tudi to, kar Schönfelder imenuje uprizarjanje kolapsa pomena: travma, ki izziva konvencionalne oblike pripovedi, se lahko paradoksalno izrazi z neuspehom besed, torej z zlomom¹⁹ jezika (Schönfelder 10).

¹⁹ Zlom komunikacije se v romanu zgodi na več mestih, navajam naslednji primer: »[...] pogledam jo, a se v tistem trenutku zgodi nekaj čudnega, na sredini njenega obraza se naredi zabrisan madež in se veča, raste, ji požre obraz, zradira ga, naenkrat ga ni, prazen je, ni oči, ni ust, ničesar, le gola maska, ne morem verjeti, osupnem, obrnem se k Jaru, ali je opazil, kaj se dogaja, a se najina pogleda ne moreta ujeti, ker so se njemu zabrisale oči in ves obraz, spremenil se je v belo masko, otrpnila sem, stisnilo me je v želodcu, oblila me je vročina in v naslednjem hipu leden pot, hotela sem se premakniti, a sem začutila otrplost po vsem telesu, trdoto in bolečino ...«. (Hrastelj 123–124)

Če se je Kovač v obravnavanem romanu na več mestih ukvarjala s stigmatizacijo narkomanstva, je Hrastelj posvetila stigmati še več pozornosti, saj je duševna bolezen v našem času ena izmed najbolj stigmatiziranih.²⁰ Duševne motnje (Rössler) so veliko bolj kot katera koli druga vrsta bolezni podvržene negativnim sodbam: družba z osebami, ki trpijo za depresijo, avtizmom, shizofrenijo in drugimi podobnimi boleznimi, tisočletja²¹ ni ravnala veliko bolje kot s sužnji ali zločinci, ko so jih zapirali, mučili ali ubijali. Strukturna diskriminacija duševno bolnih je še vedno razširjena, bodisi v zakonodaji bodisi v prizadevanjih za rehabilitacijo. Ne samo svojim zdravstvenim težavam, prvoosebna pripovedovalka se v romanu posveča tudi napačnim načinom zdravljenja svoje bolezni, ki postanejo velik problem. Še več pozornosti pa posveti stigmatizaciji shizofrenije, pri kateri zaznamovana glavna literarna oseba izbere kar tri možnosti: skrivanje »manjvrednosti«, zato da bi jo okolica dojela kot »normalno«, zmanjševanje pomena zaznamovanosti, kasneje tudi umik iz socialnega življenja. Tovrstna izolacija zmanjšuje Marinkino samozavest in posledično povečuje ranljivost za psihosocialni stres, ki ga povzroča tudi izguba službe.

Presežna vrednost tega romana pa niso samo tri ključne kvalitete – vznemirljiva napetost, estetizacija travme in poglobljena avtorefleksija stigme –, ki so določevale že obravnavane romane, ampak tudi simboličnost in večplastnost bolezni. Shizofrenija ni samo detekcija Marinkine bolezni, ampak tudi diagnoza ponorele družbe, ki ne ločuje več med resnico in lažmi. Če primerjamo ta roman s svetovno klasiko, na primer romanom *Dihati moraš, to je vsa skrivnost* Janice Galloway, ugotovimo še eno njegovo prednost: večpomenskost shizofrenije se v slovenskem romanu povezuje z umetnostjo, to je z igranjem različnih vlog in nenehnim rahljanjem meja med »normalnim« in »nenormalnim.« Polisemičnost bolezni, tako kot v ostalih obravnavanih romanih, tudi v *Igranju* ponuja možnosti za bralčevo identifikacijo, še več pa za literarno empatijo, saj lahko po nekajurnem branju obravnavamo

²⁰ Rössler omenja tri pristope za zmanjšanje stigme in diskriminacije, o katerih Hrastelj spregovori v romanu na sublimen in impliciten način: informiranje/izobraževanje o duševnih boleznih; protest proti nepravilnim opisom duševnih bolezni in neposreden stik z duševno bolnimi (Rössler).

²¹ V srednjem veku je bila na primer duševna bolezen obravnavana kot božja kazen (Rössler): bolniki so bili po takratnem prepričanju obsedeni s hudičem in so jih zato zažgali na grmadi ali vrgli v kaznilnice in norišnice, kjer so jih priklenili na stene ali postelje. V času razsvetljenstva so bili duševni bolniki dokončno osvobojeni svojih verig in ustanovljene so bile ustanove za pomoč duševno bolnim. Vendar sta stigmatizacija in diskriminacija dosegli žalostni vrhunec med nacistično vladavino v Nemčiji, ko je bilo na stotine tisoče duševno bolnih ljudi umorjenih ali steriliziranih.

Marinko kot »nega izmed nas« in se tako vživimo v njeno kožo, da z njo začutimo in si »zgradimo« temelje za bodoče sprejemanje boleznin in s tem tudi raznolikosti.

LITERATURA

- Adam, Philippe, in Claudine Herzlich. *Sociologija bolezni in medicine*. Prev. I. Radwan in J. Centa, Društvo pljučnih in alergijskih bolnikov Slovenije, 2002.
- Andrieu, Bernard, in Gilles Boëtisch, ur. *Rečnik tela*, prev. O. Stefanović, Službeni glasnik, 2010.
- Avrahami, Einat. *The Invading Body: Reading Illness Autobiographies*. University of Virginia Press, 2007.
- Bell, Ian. »Trainspotting by Irvine Welsh review – Last Exit to Leith«. *The Observer*, 15. 8. 1993, <https://www.theguardian.com/theobserver/1993/aug/15/featuresreview.review>. Dostop 20. 12. 2023.
- Cankar, Ivan. *Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja. Zbrano delo*, 11. knjiga, DZS, 1972.
- Foster, Thomas C. *How to Read Literature Like a Professor: A Lively and Entertaining Guide to Reading Between the Lines*. Harper Perennial, 2014.
- Furst, Lilian R. *Idioms of Distress: Psychosomatic Disorders in Medical and Imaginative Literature*. State University of New York Press, 2003.
- Giroux, Élodie. »Bolezen«. Bernard Andrieu in Gilles Boëtisch, *Rečnik tela*, prev. O. Stefanović, Službeni glasnik, 2010, str. 69–71.
- Hrastelj, Stanka. *Igranje*. Mladinska knjiga, 2012.
- Keen, Suzanne. »Introduction: Narrative and the Emotions«. *Poetics Today*, let. 32, št. 1, 2011, str. 1–53.
- Keen, Suzanne. *Narrative Form*. Palgrave Macmillan / St. Martin Press, 2015.
- Kovač, Eva. *Sonce zahaja v Celju*. Litera, 2014.
- Kravitz, Bennett. *Representations of Illness in Literature and Film*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Krese, Maruša. *Da me je strah?* Goga, 2013.
- Nussbaum, Martha. *Cultivating Humanity*. Harvard University Press, 1997.
- Rössler, Wulf. »The Stigma of Mental Disorders«. *Embo Reports*, let. 17, št. 9, 2016, str. 1250–1253.
- Schönfelder, Christa. *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*. Transcript Verlag, 2013.
- Smyth, Adam, ur. *A History of English Autobiography*. Cambridge University Press, 2016.
- Sontag, Susan. *Pogled na bolečino drugega*. Prev. Seta Knop, Sophia, 2006.
- Svetek, Irena. »Poezija krute realnosti«. Eva Kovač, *Sonce zahaja v Celju*, Litera, 2014, str. 179–181.
- »Svetovni dan knjige, 2020: literarni pogovor s pisateljico in pesnico Evo Kovač«. *You Tube*, naložil Gimnazija Celje – Center, 24. 4. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Dstuba5PKDQ>
- Urban, Kenneth J. »Aids and Literature«. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, ur. M. Payne, Blackwell Publishers, 1997, str. 21–22.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Avtobiografskost in Cankarjev roman *Novo življenje*«. *Slavia Centralis*, let. 15, št. 2, 2022, str. 143–160.

- Zupan Sosič, Alojzija. *Nekaj v megli nad reko ali literarna interpretacija (maturitetnih) besedil*. Litera, 2022.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Osrednji simboli v Cankarjevem romanu Hiša Marije Pomočnice«. *Jezik in slovnstvo*, let. 67, št. 1–2, 2022, str. 183–196.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu«. *Jezik in slovnstvo*, let. 59, št. 1, 2014, str. 21–42.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana Hiša Marije Pomočnice in Križ na gori«. *Primerjalna književnost*, let. 43, št. 1, 2020, str. 223–242.

Illness in a Contemporary Slovenian Novel

Keywords: Slovenian literature / literary motifs / illness / social conditioning / Cankar, Ivan / Krese, Maruša / Kovač, Eva / Hrastelj, Stanka

The second half of the twentieth century was a turning point for the wording of the disease in literature, as the disease—in addition to traditional dysfunctionality—was also attributed to social conditioning. If non-literary narrative is understood as a medical, philosophical or even lay account of illness, literary narrative is much more open in its definitions and ramified in different types and genres. The fundamental difference between them is the way trauma and stigma are represented: the literary treatment of both is based on several features, among which I focused on exciting tension, aestheticization, and self-reflection. The connection between two traumas, medical and social, is most evident in the novels *The Ward of Mary Help of Christians* by Ivan Cankar and *Da me je strah?* Maruša Krese. Despite the different images and roles of the disease, the two novels share a common ethical motivation. The connection between ethical responsibility and disease in an empathic way is also similar in the novels *Sonce zahaja v Celju* by Eva Kovač and *Igranje* by Stanka Hrastelj, but they differ in that the first literaryizes two addictions, i.e. heroin and relationship, while the second focuses mainly on the stigmatization of schizophrenia. The polysemy of the disease in all four novels offers possibilities for the reader's identification, and even more for literary empathy, with the help of which we "build" the foundations for accepting the disease and thus diversity in the world.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09:616-092.11

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.05>

“My Monstrous Progeny:” Reproducing the Other of Reproduction in *Frankenstein* and *The Island of Doctor Moreau*

Robert Smid

University of Theatre and Film Arts, Institute of Drama Theory, Vas utca 2/D, 1088 Budapest,
Hungary

<https://orcid.org/0000-0002-1949-5870>

smid.robert@szfe.hu

This article provides an interpretation, influenced by Lacanian psychoanalytic theory, for two seminal works of British horror fiction from the nineteenth century: Frankenstein (1818) by Mary Shelley and The Island of Doctor Moreau (1896) by H. G. Wells. In the first part of the article, I discuss the importance of Frankenstein destroying the unfinished female companion of his monster. In the second part, I analyze how the proto-genetic insights that Moreau gained in his quest for the successful reproduction of uplifted beasts are used to inscribe his symbolic father function. In the conclusion, I analyze Frankenstein's and Moreau's own respective ways of reinscribing their experiments into the natural order of things and how they eventually displace the male creator into the symbolic position of the mother and thus overwrite the trope of mother nature as well. This is why Frankenstein's and Moreau's creations simultaneously transgress all limits and demonstrate (monstrare) the very limits that the binary logic of presence and absence inevitably enact.

Keywords: English literature / science fiction novel / Shelley, Mary: *Frankenstein* / Wells, H. G.: *The Island of Doctor Moreau* / Lacanian psychoanalysis / monster theory / reproduction / the figure of the mother

According to Jeffrey Jerome Cohen's seven theses on monsters in the social imagination and culture, the figure of the monster is a par excellence metaphor—also in the sense of the original Greek word “metapherein” which means “displacement.” Because, on the one hand, monsters articulate the anxieties and desires of a specific era while on the other hand, and not independently from the former, they reveal (also in the sense of the Latin word “monstrare”) themselves as something

different than themselves, or straight out the very other of themselves, and this is why they can never be unambiguously pinned down (Cohen 4). Furthermore, the monster always escapes complete identification and cannot be perceived as a whole. Slavoj Žižek discusses this aspect of monsters with regard to the movie *Alien* (1979): “The ‘alien,’ the eighth, supplementary passenger, is an object which, being nothing at all in itself, must none the less be added, annexed as an anamorphic surplus. It is the Real at its purest: a semblance, something which on a strictly symbolic level does not exist at all but at the same time the only thing in the whole film which actually exists ...” (Žižek 61). In addition to that, the alien can only be spotted in its parts, i.e., first the camera only shows the tail, then, in another scene, we see the tongue, etc. Cohen also notes, however, that monsters simultaneously present themselves *as* thresholds and *at* boundaries (Cohen 6–8), consequently, they confront us with the break-down of clear-cut categorization by transgressing the borders between culture and nature, purity and impurity, homogeneity and hybridity, etc.

Mary Shelley’s work is pioneering in this regard, since in the preface to *Frankenstein* (1818) she performs an act of separation and unification with the same sentence: “I bid my monstrous progeny go forth and prosper.” To this day, however, it remains ambiguous whether she meant her actual work of fiction, or the fictional monster that had been created by the title-character. It could be both since just as the novel was compiled from different genres, from horror fiction through epistolary snippets to poems by Wordsworth or Coleridge—and their respective narrative levels (i.e., captain Walton tells the story of Frankenstein whose narrative frames the monster’s own narrative)—, the monster was also engineered from different body-parts. Whatever the case may be, she succeeded in reformulating an eminent trope of Romanticism: the author as the birthparent of their work.

More than half a century later, Wells’s title-character in *The Island of Doctor Moreau* (1896) reiterates Shelley’s act of creating a new life-form by using a mixture of body-parts, still he fails to achieve his ultimate fantasy: creating breeds that can reproduce without any further intervention from his part. Contrary to Dr. Frankenstein, however, Dr. Moreau does not destroy the female specimen but gets annihilated by her in his quest for engineering the perfect mother who is supposed to bear offspring that are capable of sustaining themselves while having preserved the traits of their antecedents too.

Consequently, in both novels, the figure of the mother becomes a substantial yet latent trope which fuels the scientific project of both

Frankenstein and Moreau respectively. Whether the text thematizes breathing life into dead body-parts or the uplifting of animals, the latter which also creates a new division between the human and the non-human, the Romantic trope of mother nature ceaselessly serves as a background to the plot. Even more so because in both novels it is the male protagonist who wants to create a new lifeform in a way that is explicitly posed as unnatural. Therefore, in each of the novels, I scrutinize the act of substituting the male protagonist for the birthmother, an act which ultimately entangles the figures of woman and nature in the position of the big Other.

The monstrous *it* with and without the monstrous *she*

By creating his monster, Frankenstein also constructs the figure of the woman as a figure of reproduction while displacing himself in the position of the mother. The title of my article alludes to this substitution and the monstrosity that is the end-product of such a displacement. I use the term "displacement" here in the Lacanian sense as developed by his analysis of Edgar Allan Poe's *The Purloined Letter* (1844).¹ Due to the letter's immutable mobility—to use the phrase coined by Bruno Latour (see Latour 10–11)—Poe's narrative culminates in an automatic repetition of *vis-à-vis* binary conditions, such that the presence of a certain element already presupposes the absence of its counterpart, or the productivity of an element in a binary structure negates the productivity of the other element, etc.

In the case of *Frankenstein*, productivity can be understood as fertility. My interpretation of Shelley's novel subsequently focuses on the interchangeability of parental roles and its consequences in fiction. I argue that Shelley's *Frankenstein* deconstructs and thus—as an indispensable precondition of every deconstructive act—*analyzes*, in this case, the Romantic trope of the author as a birthparent by displacing it into an experimental framework, quite literally; the monstrous woman is to be (re)produced in a laboratory which ultimately yields to the

¹ On the one hand, Lacan formulated his own theory of displacement as misplacement when he drew attention to the fact that in Poe's short story the letter was hidden in plain sight by both the Queen who had originally received it and the minister who stole it from her (Lacan, *Seminar II* 186). On the other hand, according to Lacan, it is strictly the letter's course (i.e., being stolen and retrieved without ever revealing its content) which determines the place-value of each character in the story and the relations between them (Lacan, *Écrits* 24).

breakdown of reproduction in the novel, based on the double bind between the lack of reproduction and the eminently psychoanalytic concept of the reproduction of lack.

What makes Shelley's work fruitful for psychoanalytic interpretation is that, firstly, all major narrative levels are associated with male protagonists² and, secondly, that the female monster is never completed in the novel—contrary to those adaptations, most notably Kenneth Branagh's film (1994), which include the bride of the monster, who is often times none other than the bride of Frankenstein, Elizabeth. Therefore, I focus on why the lack of the woman plays a crucial role in how the monster mirrors its creator and *vice versa*.³

There are similarities between Frankenstein and the monster that may be regarded accidental, for instance, when the creature puts on his creator's lab-coat (Shelley 100). Or that the monster repeatedly becomes Frankenstein's sole passion and obsession; the first time, when Frankenstein is working on its creation and then when he is hunting it: "My revenge is of no moment to you; yet, while I allow it to be a vice, I confess that it is *the devouring and only passion* of my soul. My rage is unspeakable, when I reflect that the murderer, whom I have turned loose upon society, still exists." (189; emphasis mine)⁴ Unlike Frankenstein's, the monster's passion is constantly shifting: at first, he desires his creator to take care of him, then he longs for a partner—which, as I will discuss it shortly, triggers apocalyptic visions in Frankenstein about the mother of a new breed—, and at the end the monster's passion is targeted at Frankenstein once again.

Furthermore, regarding the creator's being mirrored in/by his creation and the other way around, there are several reflecting and translucent surfaces in the novel that are associated with the monster one way or the other. There is the window of the laboratory (Shelley 159) through which the creature is contemplating Frankenstein's work on its female counterpart and the destruction of the unfinished body in

² Shelley confesses in the preface that she aims to focus on masculine topics like friendship (e.g., Walton's deepest desire turns out to be having a friend when he comes across Frankenstein in the Arctic; Shelley 21), thus *avant la lettre* subverting the traditional analytic setting in which the male analyst tackles feminine subjects.

³ For the sake of not deferring from the main subject of this article, I omit the queer discourse embodied in the relationship of Henry and Frankenstein, which is rather obvious from a psychoanalytic point of view in scenes, such as when the latter is rejuvenated by the former's visit yet still worried that he (Henry) will spot some traces of the newly created monster in his cabinet (Shelley 61–62).

⁴ It is worth noting that when Walton finds the exhausted and almost inhuman-looking Frankenstein, he refers to him in his diary as "interesting creature" (Shelley 27).

the end. Another window also enframes a crucial plot event because Frankenstein sees the lifeless body of Elizabeth and the creature taunting him through it (186). And finally, there is the cabin window through which the monster leaves Walton's ship after the death of its creator (204). Connected to these simultaneously reflecting and see-through surfaces, we can find the most eminent case of mirror-relations between Frankenstein and his creation, which is how they mutually prevent each other from reproduction: Frankenstein destroys the body of the female monster, and the creature kills his bride.

Unlike the two protagonists who mirror each other and thus become each other's (small) other, women in the novel act as the (Big) Other that resists each act of integration and therefore can only be signified as absence (see Lacan, *Seminar I* 155; *Seminar XX* 81). From Frankenstein's mother, Catherine, through his bride, Elizabeth, to Walton's sister—the one who shares her monogram with Mary Shelley and to whom the captain's narrative is addressed in his letters—women in the novel are the figures of both home and disease. As for the former, despite the fact that the desire for returning home is frequently articulated in the male characters' discourse, the women are constantly left behind: take, for instance, Walton's expedition to the Arctic or Frankenstein's chase after the monster. And as for the latter, Frankenstein's mother died of scarlet fever, and Elizabeth appears in his dream as a substitute for his mother which he interprets as a murderous act, while in fact it was Elizabeth who tried to nurse her back to life (Huet 131). It is worth noting that Elizabeth was taken in by Frankenstein's family after the death of her father, which further emphasizes the incestuous undertones to Frankenstein's oedipal dream. A variation of this dream-scene resurfaces in Frankenstein's mind's eye while working on the female monster: his original goal was to "banish disease from the human frame" (Shelley 41), but then he realized that finishing the specimen would yield to her offspring spreading the plague in the world:

Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the daemon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations? (158)

This repeated dream-scene—which might even be considered a primal scene—not only subverses Frankenstein's role as a creator, going from the savior of humanity to the harbinger of death, but also iterates the

epidemiological theme: the mother's scarlet fever, which is interpreted as something brought along by the adopted child, returns here in the figure of the monstrous offspring who could only produce similarly monstrous progeny. And one such monstrous progeny prevents the other to do that since the creature kills Frankenstein's bride before the marriage is consummated.

A similar iteration of a primal scene is presented by a painting of Catherine being on her knees before her father's catafalque. The reenactment of that picture happens two times in the novel: firstly, when Frankenstein collapses before Henry's corpse (Shelley 167), and secondly when he finds the lifeless body of Elizabeth in their cabin (186). Therefore, the aura of death that is associated with the mother stems from the iteration of the mortifying origin; mortifying as in deathly but also understood in the sense of already determining all further possibilities of how things play out, which can be connected to Lacan's theory of the automatic repetition of binary logic linked to displacement (Lacan, *Écrits* 21). Hence Elizabeth's standing in for the mother in Frankenstein's dream is already based on Catherine's being near the corpse of her opposite-sex parent. And so, the creature's killing Elizabeth is yet another element in the chain of reoccurring and self-reproducing signifiers that dissolve any act of reproduction in the novel whatsoever.

Consequently, instead of giving life, women in *Frankenstein* embody the threat of annihilating life, which in return triggers another displacement; the father starts to occupy the place of the mother. For instance, it is quite telling that when Frankenstein is working on the monster, he remarks: "winter, spring and summer passed away during my labour." (Shelley 56) Not only does he use the word "labour" for his work in the laboratory, but traditionally the three-season timespan would give out nine months, the average duration of pregnancy. Frankenstein's first act of creation produced monstrosity; first of all, the monster has a body that seems constantly decaying, and the creature eventually flees to the North Pole which could be interpreted as a place where life is scarce (Halberstam 48). Subsequently, while the aura of death is associated with female figures in the text (e.g., the mother's death essentially triggered Frankenstein's obsessive immersion in his project of creating life; the death of his bride robbed him of being a father, etc.), the recurring theme of irreproducibility further emphasizes the irreplaceability of the mother when coupled with the iterations of primal scenes throughout the text. Putting it differently, the failure of the male standing in for the female—who is retroactively associated with death and

absence—also deconstructs, as I mentioned it earlier, the Romantic trope of the male author as the primal birthparent; the male character only acts out what has already been laid out before him by his own fantasies about the (potential and absent) mother. While the absence of Catherine prompts Frankenstein to create life, one of the results of inscribing himself into the empty symbolic place value of the mother is yet another inscription that dissolves the figure of the birthparent altogether: it is the traces of the creature's hands on Elizabeth's body (Shelley 186) that signify the climax of Frankenstein's alienation from his bride.

It is, however, the female creature's very existence that could support the more-than-object being of Frankenstein's monster in a binary logic; simply put, the monster could be referred to as a "he" rather than an "it," if its counterpart, the "she" were to be completed. Yet, what we see in the leftovers of the female creature is the lack of any possibility of binarity: "The remains of the half-finished creature, whom I had destroyed, lay scattered on the floor, and I almost felt as if I had mangled the living flesh of a human being." (Shelley 161) The corpse is shapeless, basically just pulp, a splatter of organs without clear-cut boundaries which might prompt us to think about how horror films—slashers especially—from *Friday the 13th* (1980) through *House of Wax* (2005) to *Repo! The Genetic Opera* (2008) handle the female body: the woman can be taken apart but never put back together.⁵ Yet, the pulp on the floor of the laboratory is just as disgusting and tacky as the completed male monster. In the context of Shelley's novel, nevertheless, the remains of the unfinished female monster are also the signifier of the lack of general binary coding which would make the separation of genders possible.⁶

⁵ And we might add, it is even harder to create the woman than the man, just think of the effortless tone of the song "I Can Make You a Man" from *Rocky Horror Picture Show* (1975). Frank N. Furter's predecessor likewise made a male monster first because it was easier for him to work with bigger parts that are not so delicate (Shelley 54).

⁶ Still, as it becomes clear from the adaptations, Shelley's novel already operates as a self-reproducing textual machine whose end-product is hybridity as far the narrative-levels and the different genres are concerned. For instance, Mojca Kregel argues that in the case of Jeanette Winterson's *Frankissstein*, beside the protagonist's transsexuality—considering that Ry is "not one thing... [and n]ot one gender" (Kregel 86)—it is chiefly its transtextual relations with Shelley's work that makes it an innovative adaptation. Furthermore, not only do the latter evoke the patchwork metaphor of the original but also reinscribe it each time the narrative entangles fictional events and elements with their real-world counterparts and historical context (88, 93).

The (psycho)semiotic aporia (see Smid 407–413) in Shelley’s novel is thus plain to see: while *Frankenstein* tells a story about the failure of reproduction, it does so by the repetition of scenes, substitutions, etc. And while it promotes the transgression of boundaries and the suspension of clear-cut dichotomies, it still produces hybridity via displacement, the latter which has been made possible by binarity. After telling one of his famous anecdotes about two lavatory doors that are situated opposite each other, Lacan demonstrates that binarity is the foundation of any act of repetition. When talking about the possible connections between “hommes” and “dames” (“gents” and “ladies”), he remarks that they are simple manifestations of basic binary coding with 0s and 1s and do not differ to the slightest from day and night or from states “on” and “off.” They are not empirically conceivable pieces of experience in the first place: e.g., night is not simply the appearance (or presence) of darkness but also the absence of light (Lacan, *Écrits* 415–418; also see Smid 413–425 for a detailed analysis).⁷

In *Frankenstein*, however, it is an “it” that kills Elizabeth, not a “he,” and this disrupts the perfect mirror relation of Catherine’s killing her father, then Elizabeth killing the mother, which would foreshadow that she eventually gets killed by a “he” in return. This asymmetry constitutes yet another chain of iterative signifiers instead, but without a foundation for binary coding because the monstrous female is missing due to the father’s inability to completely stand in for the mother. Yet such an iterative chain of signifiers ultimately contradicts the plot’s culmination in the lack of reproduction. In this regard, monstrosity in Shelley’s does not necessarily appear as the Big Other, it can rather be situated as the materialization of the mirror-relation to the other. Hence binary coding itself becomes the Big Other in Shelley’s novel as it is supposed to enact clear differentiations, so that the monster could become the other of an other (i.e., the other of the female monster or the mother). Instead of that, however, the chain of signifiers accumulating around the lack of binary coding ultimately creates a structure that makes the monster approachable on the merits of Donna Haraway’s concept of the inappropriate/d other. According to Haraway, the displaced other reveals all other constructions of the other through the impossibility of its being integrated into a clear-cut binary structure. Therefore, the inappropriate/d other is not the reciprocity or inverse of something

⁷ Lacan also adds that such ambiguity of presence and absence, however, does not produce independent signifiers but substantiates the *vis-à-vis* relation of 0 and 1, the foundation of the symbolic order. This conceptualization would later culminate in his famous saying “that there’s no such thing as a sexual relation” (Lacan, *Encore* 126).

because it is in itself the mirroring of a missing border or axis along which any subversion could take place (Haraway 299). This is why the lack of the woman—whether it manifests in the destroyed female monster or the male protagonist's substitutions—as a lack of differentiation also makes it all but impossible to formalize any relationship between Frankenstein and the monster as master and servant, creator and creature, or parent and child.

Repetition, reproduction, and the law of the father

Wells's scientific romance⁸ employs a title-character that arguably has much in common with Shelley's. Just like Frankenstein, Moreau also tries to intervene in the natural order but struggles with the implementation of his engineering work (i.e., redesigning animals to uplift them to the higher level of man) as natural. Furthermore, he uses the same technique as Frankenstein when creating his beasts: putting together body-parts of different creatures. Moreau—who is neither morally good, nor bad, just an experimenting surgeon forced into exile because of his project's incompatibility with Victorian values (Wells 57)—associates everything with chance (56) which at first glance seems to defy the existence of an overdetermining symbolic structure, like the one we identified in *Frankenstein*. And it most certainly goes against those patterns that Darwin postulated in evolutionary processes. Having been the student of Huxley who was a devoted follower of Darwin, Wells provides a peculiar version of evolution, one which takes Darwinian ideas to the limit, and then he demonstrates the whole process in its most extreme form: Moreau manages to unbind the restrictions of natural life exactly because he supposes total randomness in the development of the species (Gledening 581).

Moreau zooms in on the breeds he is working on and accelerates their natural development which makes the whole evolutionary process

⁸ Wells came up with this label for a genre that he soon abandoned after *The Island of Doctor Moreau*. Michael Draper treats Wells's scientific romance as an idiosyncratic phrase that mainly refers to the structure of the narrative: "[a]ll the early scientific romances have an appropriately 'scientific' structure, with theories formulated and discarded as the evidence is pieced together, until the real truth appears." (Draper 43) Prendick's encounters with the puma notably follow such a pattern; chapter VIII is entitled "The crying of the puma," and after Prendick learns about Moreau's operations, chapter X then bears the title "The crying of the man" which is the reformulation of the previous one.

visible from a bird's-eye view. But he is no less hybrid than his creations are, either, since he presents himself as an omnipotent law-making entity, on the one hand, and a bioengineer who can bring the species' progress to completion, on the other. Furthermore, not only does he not suppose any type of qualitative difference between man and his ancestors (Haynes 34) but also regards his own practice of forcing random body-parts to cooperate with one another—in order to give out a new breed—as an improved version of evolution. It is no surprise then that in this rather chaotic setting, which is nonetheless the result of his technological intervention, Moreau has to introduce an institutionalized order with his laws, thus (seemingly) bending the natural order to his will. Unlike Frankenstein's creation, however, Moreau's are not monstrous because they were left alone but because his laws are internalized in a way that is reminiscent of what Lacan calls the symbolic father (Lacan, *Seminar V* 132). The monsters' uplifted nature is recognized on the basis of prohibitions, i.e., the paternal instance that regulates their every move—sometimes quite literally. When the shipwrecked Prendick first sees the creatures in motion, he remarks that they unmistakably bear “the mark of the beast” (Wells 84) which—besides its Biblical undertones—not only evokes the signs left by the monster on Elizabeth's body from Shelley's novel, and illuminates the fact that Prendick perceives these monsters in the context of the Gothic, accordingly, but also confirms the inscription of Moreau's laws into the most elementary behavioral forms of his creatures.

Consequently, Moreau's beasts are also monstrous because they are the figures of repetition: they are brought to life by the deconstruction of the conceptualization of nature and naturalness and then reinscribed into the natural order via the superiority of man who is capable of rewriting the laws of nature as well as introducing symbolic laws to regulate the behavior of those he created. It is no wonder then that Moreau's symbolic laws aimed at suspending each act of biological resistance that might still linger in his beasts as their animalistic heritage. Additionally, Moreau's laws also unveil the violence inherent to anthropomorphism, that is the extent of bestiality in man that the animal is nevertheless incapable of achieving. This type of bestiality is unbound in man whenever he comes face to face with the animal (Derrida, *The Animal* 26, 32). Such violent urges are exposed as fueling Moreau's project of uplifting animals—even if the surgeon is depicted in the narrative as an extramoral character whose experiments are deemed distasteful—which has a far-reaching consequence in the fictional horizon of the novel. It is not only chance that deviates or deters the natural development of the

species but also Moreau's violence which is rendered in the narrative as the very same violence inherent to nature. Just like his laws are posed as simple repetitions of natural instincts that prove to be formative in the behavior of a living being, his intervention is reinscribed as the foundation for an alternative, nonetheless advanced form of evolution which ultimately reevaluates the Romantic idea that man should try to minimize harm done to animals since they are just as sensitive and sentient as he is (Baker 15). Moreau's apology for his attitude culminates in his belief that mankind already underwent and endured such a hardening process that made it superior to animals in the end. His unscrupulous operations are thus suggested as stemming from the remorselessness of nature itself (Wells 122).

In the chapter entitled "Doctor Moreau explains everything," the title-character summarizes his views on being human by emphasizing the act of enduring pain. His philosophy of pain resonates heavily with Nietzsche's fragment on the topic, in which he states that the simultaneity of being open to and standing against (enduring) pain is the elementary condition for the highest level of happiness (Nietzsche 641). Moreau twists this idea by taking all emotions out of the picture when arguing that man differs from the animal due to the fact that the more sensible he gets, the better chance he has in achieving the state of complete sensationlessness. Sensitivity as understood by Moreau has at least two distinctive meanings. Firstly, it is being sensitive to stimuli which is demonstrated by the doctor when he stabs himself in the leg:

'No doubt you have seen that before. It does not hurt a pin-prick. But what does it show? The capacity for pain is not needed in the muscle, and it is not placed there; it is but little needed in the skin, and only here and there over the thigh is a spot capable of feeling pain. Pain is simply our intrinsic medical adviser to warn us and stimulate us.' (Wells 121)

Secondly, sensitivity is understood as a natural instinct to avoid pain and so it should be eradicated since it prevents following Moreau's laws to the letter.

Moreau postulates his own laws as both complimentary to and iterative of the patterns and rules that govern evolutionary processes but on a symbolic level for the sake of substituting sensibility for sensitivity. This also means that he regards the former as something that needs to be added externally through the act of technological intervention which initiates law-making as an act of doubling up on his bioengineering work. And since the latter is already posed as mirroring the natural process of evolutionary development, Moreau's symbolic

conditioning of his creatures seems additive only if his work of dissecting and reconstructing their bodies is retroactively recognized as natural. This presupposes a primordial substitution that is acted out by Moreau as the symbolic father that regulates the behavior of his beasts both on the biological and social level, and it evokes the Lacanian theme of the paternal instance: “the names of the father.” The names of the father is a metaphor in the Lacanian sense that has to be affirmed by the subject as an original exchange which happens outside signification (Lacan, *Seminar V* 158) but is nevertheless implemented as an origin despite being a product of symbolic intervention.

This structure, based on the dialectics of founding the inside of the structure from the outside, also guarantees that Moreau stands above his own laws: he can eat meat and hunt animals as much as he likes. Furthermore, the names of the father as the signifier that stands for an original act of exchange—simultaneously presupposing and producing binarity (see Lacan, *Écrits* 464)—includes its own subversion. Therefore, resisting Moreau’s laws yields to the beast being regarded as an animal by others, but this recognition already happens within the symbolic order that is initiated as the norm and thus makes every act of breaking the law culminating in deviation and degradation (i.e., the beast being regarded as a feral animal). This symbolically and technologically produced feral state is, however, the displacement of hybridity as a result of Moreau’s bioengineering work, the latter which is understood both as an act of producing hybrid bodies and entangling Moreau’s own idiosyncratic evolutionary process with that of nature’s. This double-bind between overwriting nature and introducing the logic of the binary in order to create hybridity eventually unveils the reinitiation of borders that are also produced by the binary logic of the inscription of Moreau’s symbolic father function. This logic of the symbolic order presents Moreau’s beasts as both dangerous and fragile (see Yoon 146).

The completion of the doctor’s project, however, is obstructed by the fact that the beasts he engineered are incapable of producing surviving offspring. As Moreau’s right-hand man, Montgomery remarks, there is no indication that they actually carry inherited signs of their humanness (Wells 134), so their engineered being cannot be transferred and reproduced naturally, even if—or despite that—they bear the mark of the beast as the institutionalized inscription of Moreau’s “names of the father.” In this regard, Moreau’s creatures are degenerates in the sense that they lost their original traits and were cut off from their lineage (see Cartron 156). It is even more possible to regard

them as such since by uplifting them to the level between animal and man in the chain of beings, Moreau also managed to terminate their evolutionary process and freeze them in a state of stasis. It is a state that is not only dislocated from the hereditary succession of ancestors but also from the chain of descendants, which yields to the erasure of the altered animals from life itself, if the ability to reproduce is associated with life and the living. Moreau's act of uplifting, however, is constantly reaffirmed by the reproduction of the original signifier (the names of the father). And despite that it postulates itself as preliminary to each and every act of substitution, modification, and initiation, this original signification of the paternal function that controls symbolic exchange is still the end-product of Moreau's biological and institutional intervention. And this is why self-reproduction in Moreau's system only reproduces what already exists, while the latter essentially has to be the product of reproduction. This double-bind is very similar to the structure in which Derrida pointed out the aporia of the irreproducibility of self-reproducing life (Derrida, *Life* 96–97).

Consequently, if Moreau wants to condition his creatures on a biological level, his idea of progression necessarily involves regression too. The animals which are subjected to Moreau's operations do not become human but end up as beasts that are supposed to be transgressive the same way as those wild animals that do not respect borders or state-limits (see Derrida, *The Beast* 4). Yet what actually makes them monstrous is how delimited they came to be due to Moreau's biological and symbolic interventions and the entanglement of the two in their various iterations. Putting it differently, the beasts simultaneously transgress the natural order due to their degenerative and degenerated state, while this state's boundaries are further reinforced by the symbolic father's iterative self-reproduction via his laws. Therefore, even though the randomness that originally produced the beasts would not necessarily yield to iteration, it is the overdetermined repetitiveness of chance (see Lacan, *Seminar II* 192–194) that ultimately makes them conditionable on the biological level *après coup*. In this symbolic structure, the woman as the uplifted and domesticated version of mother nature can be introduced only as a signifier from the outside and after the self-effacing self-reproduction of Moreau's symbolic father-function—which is based on the iteration of substituting overdetermined symbolic randomness for hereditary and evolutionary processes—has already been inscribed. But Moreau's laws, which are produced by the entanglement of the symbolic and the biological, cannot withstand the recreation of the mother that he originally substituted with himself: he

is killed while pursuing the female puma (Wells 148) on whose head and brain he worked so hard (126).⁹

While Moreau himself was identifying more and more with a demystified version of nature, he gained the imaginary function of the father too. If the bath in Moreau's laboratory (the House of Pain)—which can be interpreted as a christening pool in which animals are transfigured—is approached with respect to the paronomasia of Moreau's name to the water of death (Mor-eau), it starts to evoke a feminine trope: the ancient sea that gives life. According to Julia Kristeva's argument, despite the Oedipus-complex always being associated with the law of the father, its determining metaphors (fluidity, castration, etc.) all point to the no less important role of the mother (Kristeva, "L'abjet" 23–24). She argues that the mother's lack, absence, or her presence as abject—in this case: the monstrous, uncontrollable, and symbolic-order-defying naturalness, although the female puma-beast would also have to be regarded as unnatural in Moreau's symbolic system—is thus always preliminary to the presence of the symbolic father. I have already discussed a similar dynamic regarding Frankenstein's oedipal dream in which the real and the imaginary mother take center stage and trigger his symbolic father function. Lacan also argues that the names of the father essentially includes the imaginary father's position that might as well be filled by the mother (Lacan, *Seminar IV* 207, 214) and then retroactively overwritten in the symbolic by the father. Respectively, Moreau's work as the imaginary father reiterates the work of natural selection when it presents itself as a substitute for the imaginary mother: the sea that gives life to some species and drowns others, once again evoking the atmosphere of death associated with the monstrous mother. This why it is only logical that the female puma eventually annuls Moreau's laws which were aimed at overwriting the trope of mother nature.

After the death of their maker, the beasts' speech becomes fractured, but it never reverts to the simple imitation of the sounds of nature, and they themselves do not become animals like the ones showcased in zoos (Wells 178). The regression that takes place after Moreau is deceased contradicts the laws of the symbolic system he established beforehand, because it neither yields to the ultimate enactment of his laws, nor is governed by the retroactively predetermined randomness stemming from them. The regression which Prendick identifies in the beasts does

⁹ This might also be an allusion to the discourse network of German Romanticism in which the woman is latently transfigured as an animal uplifted by difference, displacement, and repetition—from Herder's sheep to Hoffmann's Serpentina (see Kittler 40–42, 87).

not point back to the origin that is the names of the father as the first signifier which enacts a primordial substitution as the foundation for each and every subsequent act of exchange. And although the lack it produces is the lack of the symbolic father function that makes the lack of the mother as nature evident, it does not rehabilitate natural reproduction either.

Penetrating and dissecting mother nature

All in all, either the monster should be integrated into the symbolic order—which also means its submission to the symbolic father, be it an exiled surgeon or societal norms—, so that it can be taken care of. (Yet the monster cannot be part of nature *vis-à-vis* society due to its inappropriate/d otherness.) Or the monster should be appropriated as natural, but since it is incapable of reproduction, it always remains an unnatural or lifeless, nevertheless segregated part of nature. This type of segregation, however, fits the overall Romantic idea of nature as a delimited entity that needs to be domesticated and ruled (see Morton 194–195).

Frankenstein chases and hunts nature, just like he chases and hunts his unnatural creation in the end. He wants to violently reveal all of nature's secrets, including degradation as a natural process. He often uses the word "penetrate" which suggests that he intends to create something that is a part of nature, but he smashes the female monster into pieces, achieving actual hybridity with an unfinished and abandoned experiment. The pulpiness as the end-product of that (prematurely) terminated experiment refers back to Frankenstein's fantasies about the mother, subsequently linking mother nature to natural motherly functions, which triggers his desire to overcome both by eradicating diseases and creating a new form of life counter to the natural restrictions of life. Moreau likewise claims to carry out the demystification of nature whenever he dissects a body and makes parts of different species cooperate and evolve together. While recreating an accelerated form of evolution that is nevertheless supposed to be authentic, he renders it the most unnatural when he fails to program self-reproduction in the process. He succeeds in programming the self-effacement of the iteration of his original substitution instead, while also masking the aimlessness of a progression determined by his symbolic father function. This eventually reveals both the lack of the mother and the repetition of a chain of self-reproducing signifiers.

In both Frankenstein's and Moreau's case, hybridity serves to suspend the reproducibility associated with the mother and efface an original symbolic exchange that nevertheless happens retroactively when the father is inscribed as the primal birthparent and as the founding signifier of binarity with respect to the lack of the mother. Kristeva's account on the symbolic submission of the child to the instance of the father which always presupposes the desire *of* and *for* the mother (Kristeva, *Powers* 53–55) also holds true for going against mother nature and the desire for rewriting or rehabilitating it in an improved form that is then reenacted as the newly natural. Subsequently, the lack of the mother is revealed in Frankenstein's and Moreau's symbolic structure because natural reproduction is a process so evidently associated with the female and mother nature that the product of an original substitution between paternal and maternal functions in creating life is doomed to be unproductive. Consequently, the substitution of the father for the mother as the original act of symbolic exchange *and* inscribing natural life as reproducibility turn out to be one and the same: two sides of a double determination that stems from a mortifying origin. And it becomes impossible to determine which of the two came first since associating reproducibility with mother nature fits perfectly into the logic of the symbolic father function.

Therefore, when the unbound possibilities of nature are unveiled, and the creator of a new lifeform is confronted with hybridity, it has the same consequence as when one realizes that nature indeed has boundaries (see Estók 77). This is why Frankenstein's and Moreau's creations simultaneously transgress all limits and demonstrate (monstrare) the very limits that the binary logic of presence and absence inevitably enact. And those creations also bear the names of the father the same way as the monstrous progeny, the books themselves bear the name of the title-characters: the father's desire as the desire of the child for the mother is a repetition that culminates in monstrosity.

WORKS CITED

- Baker, Timothy C. *Writing Animals: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Cartron, Laure. "Degeneration and 'Alienism' in Early Nineteenth Century France." *Heredity Produced: At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500–1870*, edited by Straffan Müller-Wille, and Hans-Jörg Rheinberger, MIT Press, 2007, pp. 155–173.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)." *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3–25.

- Derrida, Jacques. *Life Death*. University of Chicago Press, 2020.
- Derrida, Jacques. *The Animal that Therefore I Am*. Fordham University Press, 2008.
- Derrida, Jacques. *The Beast & the Sovereign. Vol. I*. University of Chicago Press, 2009.
- Draper, Michael. *H. G. Wells*. Macmillan, 1987.
- Estók, Simon C. "The Ecophobia Hypothesis: Remembering the Feminist Body of Ecocriticism." *International Perspectives on Feminist Ecocriticism*, edited by Greta Gaard, Simon C. Estok and Serpil Oppermann, Routledge, 2013, pp. 70–84.
- Gledening, John. "'Green Confusion.' Evolution and Entanglement in H. G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*." *Victorian Literature and Culture*, vol. 30, no. 2, 2002, pp. 571–591.
- Halberstam, Judith. *Skins Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, 1995.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.
- Haynes, Roslynn D. *H. G. Wells: Discoverer of the Future*. Macmillan, 1980.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Harvard University Press, 1993.
- Kittler, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press, 1990.
- Krevel, Mojca. "The Monstrous Cosmos of Jeanette Winterson's *Frankissstein*." *Elope*, vol. 18, no. 2, 2021, pp. 85–100.
- Kristeva, Julia. "L'abjet d'amour." *Tel quell*, no. 91, 1982, pp. 17–33.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. W. W. Norton & Company, 2005.
- Lacan, Jacques. *Seminar I. Freud's Papers on Technique*. W. W. Norton & Company, 1991.
- Lacan, Jacques. *Seminar II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. W. W. Norton & Company, 1991.
- Lacan, Jacques. *Seminar IV. The Object Relation*. Polity, 2020.
- Lacan, Jacques. *Seminar V. Formations of the Unconscious*. Polity, 2017.
- Lacan, Jacques. *Seminar XX. Encore*. W. W. Norton & Company, 1999.
- Latour, Bruno. "Visualisation and Cognition: Drawing Things Together." *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present vol. 6*, edited by Henrika Kuklick, Jai Press, 1986, pp. 1–40.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1880–1882*. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Hungry Minds, 2001.
- Smid, Robert. "Why Did the Signifier Cross the Railroad? The Mediality of Language according to Jacques Lacan's Psycho-Semiotics." *Sprachmedialität: Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*, edited by Hajnalka Halász and Csongor Lőrincz, transcript, 2019, pp. 405–438.
- Wells, H. G. *The Island of Doctor Moreau*. Penguin, 2005.
- Yoon, Hyaesin. "Feral Biopolitics: Animal Bodies and/as Border Technologies." *Angelaki*, vol. 22, no. 2, 2017, pp. 135–150.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Verso, 2009.

»Moj pošastni potomec«: reproduciranje Drugega reprodukcije v *Frankensteinu* in *Skrivnostnem otoku dr. Moreauja*

Ključne besede: angleška književnost / znanstvenofantastični roman / Shelley, Mary: *Frankenstein* / Wells, H. G.: *Skrivnostni otok dr. Moreauja* / lacanovska psihoanaliza / teorija pošasti / reprodukcija / figura matere

Članek pod vplivom lacanovske psihoanalitične teorije razlaga dve temeljni deli britanske grozljivke iz devetnajstega stoletja: *Frankenstein* (1818) Mary Shelley in *Skrivnostni otok dr. Moreauja* (1896) H. G. Wellsa. V prvem delu članka razpravljam o pomenu Frankensteina, ki uniči nedokončano žensko spremljevalko svoje pošasti. V drugem delu analiziram, kako so protogenetska spoznanja, ki jih je Moreau pridobil v svojem prizadevanju za uspešno razmnoževanje povzdignjenih zveri, uporabljena za vpis njegove simbolne funkcije očeta. V zaključku analiziram Frankensteinove in Moreaujeve lastne načine ponovnega vpisa njunih poskusov v naravni red stvari in kako sčasoma izpodrineta moškega ustvarjalca v simbolni položaj matere in tako preprišeta tudi trop matere narave. Zato Frankensteinove in Moreaujeve stvaritve hkrati prestopijo vse meje in pokažejo (monstrare) prav tiste meje, ki jih binarna logika prisotnosti in odsotnosti neizogibno uzakonja.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111.09-311.9:159.964.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.06>

Rak kot telesna ilustracija duševnega stanja: o *Marsu* Fritza Zorna

Vesna Kondrič Horvat

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko, Koroška cesta 160, 2000
Maribor

<https://orcid.org/0000-0001-6165-1235>

vesna.kondric@um.si

Razprava analizira delo švicarskega avtorja Fritza Zorna Mars, kultno knjigo sedemdesetih let, v kateri pripovedovalec, mlad učitelj iz bogate meščanske družine, le-to in švicarsko družbo obtožuje za to, da je po dolgotrajni depresiji zbolel za rakom (za katerim je umrl, še preden je knjiga izšla). V objavo je rokopis priporočal – in zanj napisal obsežen predgovor – takrat že renomirani pisatelj Adolf Muschg, ki je samega sebe označil za hipohondra in veliko pisal o psihosomatskih boleznih, za katerimi boleha sodobni človek, saj svojih stisk ne zmore izraziti drugače. Tudi Fritz Zorn svojo bolezen označi kot psihosomatsko. Toda že Muschg pravi, da je bolezen le motivacija za ustvarjanje, cilj pisanja je zanj vedno estetska ambicija, vendar pa brez boleznih morda ne bi pisal. Isto ugotavlja tudi za avtorja knjige Mars, ki jo je treba brati tudi kot literarno delo in ne le kot kritiko. Analiza pokaže, kako Zorn v izrazito avtobiografsko obarvanem zapisu oriše razvoj svoje psihosomatske bolezni. Na koncu samega sebe označi kot »božji karcinom«, do koder so ga pripeljali na videz srečno otroštvo, mladost in prva službena leta. Celotno knjigo lahko razumemo kot vojno napoved zlagani meščanski družbi, katere žrtev so bili tudi Zornovi »ubogi straši«, kot jim pravi sam.

Ključne besede: švicarska književnost / avtobiografska literatura / Zorn, Fritz: *Mars* / Muschg, Adolf / bolezen / družbena pogojenost / rak

Mlad sem, bogat in izobražen – pa nesrečen, nevrotičen in sam. Izviram iz ene najboljših družin z desnega brega Züriškega jezera, ki mu pravijo tudi Zlati breg. Vzgojili so me meščansko in vse življenje sem bil priden. Moja družina je dokaj izrojena; verjetno sem tudi dedno precej obremenjen in prizadet od okolja. Seveda imam tudi raka, kar pravzaprav samoumevno izhaja iz povedanega. (Zorn 25)

To so uvodne besede dela z naslovom *Mars*, ki ga je Švicar Fritz Angst (po slovensko »strah«) pod psevdonimom Fritz Zorn (po slovensko

»jeza«) napisal med aprilom in julijem 1976 in pravzaprav so tudi povzetek celotne knjige, v kateri pripovedovalec, 32-letni učitelj, zapiše zgodbo svoje bolezni in se neizprosno ozira na svoje neizživeto življenje. Po na videz brezskrbnem otroštvu in brezskrbni mladosti je več let trpel zaradi depresije, zbolel za rakom oz. malignim limfomom, bolezen pa doživlja kot olajšanje in se sedaj počuti mnogo bolje. V prispevku bomo poskusili pokazati, kako je Fritz Zorn v obliki zgodbe opisal izbruh in potek svoje psihosomatske bolezni, saj za raka pravi, da pomeni »dvoje: to je telesna bolezen, od katere bom dokaj verjetno v bližnji prihodnosti umrl, ki pa jo mogoče lahko še premagam in preživim; po drugi strani je to duševna bolezen, o kateri lahko rečem samo hvala bogu, da je končno izbruhnila« (Zorn 25).¹

Mars – zgodba smrtonosne bolezni

Preden se posvetimo zapisu o bolezni, moramo pogledati v obsežni predgovor h knjigi. Tega je že ob izidu dela leta 1977 napisal renomirani pisatelj Adolf Muschg, ki samega sebe označuje za hipohondra in pravi, da si je večkrat izmišljeval bolezenska stanja. Leta 1981, torej po tem, ko je prebral *Marsa*, je objavil knjigo z naslovom *Literatur als Therapie? (Literatura kot terapija?)*. V njej zavrne modno tezo o zdravilnem učinku pisanja ter branja in na vprašanje »Zakaj pišete?« odgovori: »Zakaj pa tega nikoli ne vprašate svojega vodovodarja?« (Muschg, *Literatur als Therapie?* 13) Bolezen priznava le kot motivacijo za ustvarjanje. Cilj pisanja je zanj namreč vedno estetska ambicija, vendar pa brez bolezni morda ne bi pisal. Večina bolezni je po njegovem mnenju psihosomatskih, saj posameznik svoje stiske ne more izraziti drugače. Prav v tem lahko vidimo Muschgovo razumevanje Zornovega *Marsa*, ki psihosomatsko bolezen označi takole:

Med psihosomatsko verziranimi medicinci ni treba omenjati, da večina pacientov, ki pride v ordinacijo, boleha za tako imenovano civilizacijsko boleznijo in nima nobene enoznačne bolezenske slike, ne da bi zaradi tega bili namišljeni bolniki. Tudi pacientu je do tega, da zdravniku ponudi omejeno diagnozo. Ne more si privoščiti, da bi trpel zaradi tekmovalne družbe ali da bi tožil zaradi stresa. Torej raje trpi zaradi želodca in toži zaradi ledvic. (v Dierks 278–279)²

¹ Prispevek je nastal v okviru programske skupine Medkulturne literarnovedne študije P6-0265, ki jo sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

² Vsi prevodi iz nemščine, če ni označeno drugače, so delo avtorice razprave.

V knjigi *Literatur als Therapie?* nosi eno poglavje naslov »Mars«. V njem avtor opisuje, zakaj je za *Marsa*, ki je medtem (1981) v Nemčiji postal zaščitni znak neke generacije, napisal spremno besedo. Kot pravi, se je na ta način poskušal izogniti tisti bolezni, ki je v njegovih življenjskih strahovih odigrala ključno vlogo. Zato o raku govori kot o splošni diagnozi, kot o kulturni teoriji ali civilizacijski kritiki:

Seveda še danes verjamem, da je ta interpretacija, ki ni ne moja ne Zornova pogruntavščina, zelo verjetna. Rak kot nadomestna rast celic (njihova »norost« po Wilhelmu Reichu), če oseba skrivaj obupa nad lastno rastjo; padec imunosti organizma in njegovo samouničenje, v razvoj katere je ta organizem skrivoma sam privolil – ta organski ekvivalent depresije ima grozno evidenco. Človek zlahka verjame – sam verjamem, da je rak protestantska bolezen, smrtna obsodba ponotranjenega nad-jaza individuuma, ki je okamenel pod nečloveškimi zapovedmi in je zaradi lastne nezadostnosti ohromel. (Muschg, *Literatur als Therapie?* 69)³

Iz samega predgovora k *Marsu* se da razbrati, da je Muschg Fritz Zorn, ki je »z zgodbo svoje bolezni« (Zorn 25) pravzaprav zapisal kritiko švicarske meščanske družbe, doživljal kot svojega dvojnika – tudi sam je odraščal na züriški Zlati obali, hodil v iste šole in učil na gimnaziji v Zürichu.

Po Muschgovem predgovoru sledi besedilo, ki je razdeljeno na tri poglavja: »PRVI DEL: Mars v eksilu«, »DRUGI DEL: Ultima necat« ter »TRETJI DEL: Vitez, smrt in hudič«. Zorn izčrpno opisuje spomine na svoje otroštvo in mladost, ki jim pravi »žaloigra«:

Vsebinsko te žaloige sem prikazal že v spominih: nevrotični sin nevrotičnega očeta in nevrotične matere sem; moja družina je zame utelešenje vsega tistega, kar preziram, in vendar sem kot član te družine nujno tudi sam nevrotik; skušam se izkoptati iz svoje preteklosti, a moja preteklost v konkretni pojavnosti obliki raka me bo požrla, preden se mi bo uspelo osvoboditi iz njenih krempelj. (Zorn 161)

Fritz Zorn skozi celotno besedilo ugotavlja, da je rak le posledica njegovega zavoženega življenja, ki je bilo le na videz harmonično in nenehno govori o svoji psihosomatski bolezni. O njej piše na več mestih in tu in

³ Tudi Zorn sam omenja Reicha: »Wilhelm Reich načeloma razlikuje samo dvoje: nenasladno krčenje življenja in nasladno sproščanje življenja, in sicer ne glede na to, ali gre za enoceličarja ali za človeka« (Zorn 145). Ali: »Tudi na tem mestu se lahko strinjam z Wilhelmom Reichom, ki pravi, da življenje sploh ne potrebuje smisla in da zadostuje, če življenje deluje.« (Zorn 180)

tam mu uspe odličen povzetek, kot na primer na mestu, kjer opisuje svoje astrološko znamenje in pravi: »Rojen sem – seveda – v znamenju ovna [Zorn se je rodil 10. aprila 1944], v katerem je treba videti dejansko Marsovo znamenje.« (150) Tudi v tem vidi razlog za svoje nesrečno življenje in za svojo bolezen:

Ljudje, rojeni v znaku ovna s planetarnim vladarjem Marsom so po naravi skrajno agresivni in ustvarjalni (pri čemer besedi »agresiven« seveda ne pripisujem pomenov »sovražen«, »prepirljiv«, »zloben«, kot se dostikrat pomotoma dela, ampak splošnejši pomen »sposoben in voljan spopasti se z vsem«) in ne potrebujejo drugega kot predmet napada, da se lahko udejstvujejo in potrjujejo. Če človeku Marsa manjkata ta zunanji cilj in ta upor, potem se njegova naravna agresivnost obrne navznoter in se sama uniči. (151)

Knjigo je Fritz Zorn pričel pisati v Zürichu aprila 1976 – ko je že imel postavljeno diagnozo rak, ki se je razraščal po celem telesu – končal pa julija 1976 v Ticinu, kamor se je zatekel k prijatelju in je že vedel, da je njegov rak pravzaprav maligni limfom. Rokopis je poslal založniku in želel nujno objavo, knjigotržec pa je za mnenje prosil takrat že uveljavljenega pisatelja Adolfa Muschga. Ta je založniku svetoval, da naj knjigo vsekakor objavi, zanj napisal tudi predgovor, Fritz Angst je še izvedel, da bo knjiga izšla, a njene objave leta 1977 ni več dočakal, saj je novembra 1976 umrl. Knjiga je postala kultno branje sedemdesetih let, ko je še več švicarskih pisateljev pisalo o svoji bolezni kot simptomu bolne družbe, za svojo pa je knjigo v osemdesetih vzela tudi züriška mladina, ki je protestirala proti okoreli konservativni družbi in ji je prav prišel Zornov neusmiljen in radikalen obračun s to od življenja odtujeno meščansko družbo.

Ria Enders je delo leta 1991 priredila za gledališče (Enders), že leta 1983 so ga priredili kot opero in leta 1987 sta dva francoska striparja, po tem ko sta obiskala vsa prizorišča, o katerih piše Zorn, naredila strip z naslovom *ANGST und ZORN. 10 Jahre danach (STRAH in JEZA. 10 let pozneje;* glej Basler in Baumgärtner), v publikaciji pa objavila tudi nekaj spominov Zornovih sodobnikov. Knjiga je spodbudila tudi diskusijo o psihosomatski bolezni in to nas v kontekstu tega spisa pravzaprav najbolj zanima.

Rak kot psihosomatska bolezen

Fritz Zorn ugotavlja: »Nihče nima rad raka, tudi jaz ne. Ne morem pa mu pripisovati več pomena, kot mu gre. Niti rak niti dejstvo, da zdaj za to boleznijo umiram, zame nista najpomembnejša. Rak je samo telesna ilustracija mojega duševnega stanja.« (Zorn 156) Kaj pravzaprav je psihosomatska bolezen in zakaj Zorn svojega raka sam označi kot takega? Specialistka družinske medicine, Mojca Miholič, opiše psihosomatske bolezni kot nekaj,

s čimer se nenehno, hote ali nehote, srečujemo in nam bolj ali manj greni lepe trenutke. Beseda je sestavljena iz dveh grških besed: *psyche* (kar pomeni misel, razum, duša) ter *soma* (kar pomeni telo). Torej psihosomatska bolezen zaobjema tako naše misli kot tudi telo. Številne telesne bolezni se namreč poslabšajo zaradi hkratnih človekovih čustvenih težav, prevelike izpostavljenosti stresu ter psihičnih bolezni (tesnobe, depresije ...) ali obratno. Človekovo sicer mentalno dobro počutje zamaja telesna bolezen. (Miholič)

O tem je napisano že veliko člankov, zelo natančno pa potek psihosomatske bolezni na primer opišeta Giovanni A. Fava in Nicoletta Sonino (glej Fava in Sonino).

In prav to se je zgodilo pripovedovalcu. Tudi Fritz Zorn za svojo bolezen – raka, namreč ugotavlja, da je psihosomatska. Zanjjo krivi svoje »uboge starše« – kot jih označuje ves čas pisanja – ki so mu sicer omogočili tako rekoč »srečno« otroštvo, a so pravzaprav žrtve izrojene švicarske družbe in ta je kriva za njegovo bolezen. Celotna knjiga, v kateri z veliko mero sarkazma ugotavlja, da je v življenju odpovedal, je namreč ena sama obtožba švicarske meščanske družbe, ki ga je vzgojila »k smrti« (Zorn 43; prim. Statius), saj pravi, da ni »odrasel v nesrečnem, ampak v zlaganem svetu« (27).

Mojca Miholič o psihosomatski bolezni pravi še: »Seveda težko dokažemo vpliv (in moč) psihe pri posamezniku, pa vendar tudi številni bolniki sami pri sebi opazajo, da to drži. Mnogi bolniki povedo, da jim psihične težave povzročajo v določenem obdobju telesno bolečino. Pri številnih telesnih boleznih ugotavljamo, da vplivata na njihov razvoj ali na njihovo dolgotrajnost tudi stres in tesnoba.« (Miholič) Fritz Zorn pa jasno strne svoj problem: »Moja nesreča je v tem, da ne morem biti tisto, kar bi rad bil, v tem, da večji del mojega jaza sploh ni jaz sam, ampak nekaj meni tujega, kar je 'meni samemu' sovražno, kar celo grozi, da bo 'mene samega' požrlo in uničilo.« (Zorn 178) Diagnozo rak so mu postavili, ko je imel 30 let.

Avtobiografsko ozadje

Kot izhaja iz doslej povedanega, je *Mars* avtobiografski zapis (prim. Aichinger). Zorn mu pravi esej in je obširna razlaga, zakaj je zbolel za rakom. Že takoj na začetku izvem, da so za to krivi njegovi »ubogi starši« in švicarska meščanska družba. Z »ubogi« seveda ne misli v finančno slabem stanju, saj je bila družina zelo premožna, ampak sta oče in mama bila žrtvi zlagane družbe, v kateri je vedno vse moralo biti perfektno – »Vodilni motiv mojega mladostnega sveta je gotovo harmonija« (Zorn 27) – in si zato niso mogli privoščiti biti ranljivi, uklanjali so se imperativom meščanske družbe. Proti koncu knjige Zorn obtoži tudi boga, ki dopušča, da se take stvari dogajajo. Knjigo, ki – kot smo ugotovili že zgoraj – v naslovu nima po naključju imena boga vojne, zato lahko beremo tudi kot vojno napoved zlagani družbi in s temi besedami se knjiga tudi konča: »Razglašam vojno stanje. Napovedujem totalno vojno.« (212)

Zorn sicer pravi, da bo povedal svojo čisto privatno zgodbo, a je hkrati prepričan, da je ta zelo reprezentativna in celo politična, da je »verjetno parabola, reprezentativna in splošna« (44), saj je večina mladine iz bogatih meščanskih družin doživljala podobno zlagano vzgojo. Kljub temu potem proti koncu knjige še enkrat pravi: »Vsak mora reševati svojo težavo, jaz ne izgubljene noge drugega človeka in tisti drugi ne moje nevrose. Zato tudi ne morem povedati svoje zgodbe kot ponazorilo za tisoč drugih, kajti vsak je sam s svojo žalostjo in svojo samoto; vsak ima svojo zgodbo.« (159)

In kakšna je njegova zgodba? Odraščal je v eni najbogatejših švicarskih družin in nikoli ni čutil pomanjkanja, nikoli mu ni bilo treba za nič skrbeti. Družina se je imela za nekaj boljšega, »'višjega'« (30) in se je vedno izogibala problemom in konfliktom, vse je moralo vedno biti harmonično, vsi so morali vedno biti istega mnenja, zato se Fritz tudi ni naučil soočati s problemi in konflikti. Tudi ljubiti se ni naučil – svojo bolezen na nekem mestu zato metaforično imenuje »'neizjokane solze'« (127) oz. govori o »'požrtih solzah'« (139), v katerih se je izrazil rak. Pravi, da se je naučil biti »grozno priden in moral sem biti še dosti bolj grozno dolgočasen« (57). Nikoli ni preklinjal, vedno je zardeval, poslušal je samo »dobro«, torej klasično glasbo, bral »dobre« knjige mrtvih pisateljev (Goetheja), Brecht ni bil v redu, ker je bil še živ, prav tako ne Picasso. Tudi *jazz*, ki ga je poslušal njegov tri leta mlajši brat, je bil slab. Dolgo je bil prepričan, da je imel srečno otroštvo, in šele ko je zbolel, je ugotovil, da njegovo otroštvo le ni bilo tako srečno, da je bil »vzgojen k smrti« (43) in da pravzaprav sploh nikoli ni resnično živel – nikoli se ni

zaljubljen, ni imel prijateljev, ni imel dekleta. Že v srednji šoli v Zürichu je bil priden, neopazen učenec, ki je odpovedal le pri športni vzgoji. Na svoje sošolce je hotel napraviti vtis s poznavanjem umetnosti, a se je na koncu izkazalo, da so ga prekašali v vsem, da so se bolje kot on spoznali na denar, o katerem se pri njih doma ni govorilo, ker so ga preprosto imeli in imeli so dekleta, s katerimi on ni znal navezati stika. Študiral je germanistiko in romanistiko in študij zaključil z doktoratom. Toda tudi študij mu ni prinesel zadovoljstva, iz germanistike je presedlal na romanistiko, a večino časa preživel ob kavi z bežnimi znanci in ugotavljal, da mu pravzaprav ne gre slabo, a mu je vseeno šlo vedno slabše. »Zveni kot paradoks, pa ni: kolikor bolje ko mi je šlo, toliko slabše mi je šlo.« (107) K psihiatru ni šel, ker se mu je zdelo, da je vse v redu. Začel se je ukvarjati celo s športom in doživel uspeh z gledališkimi deli, doma prirejal zabave, a v ljubezni še vedno ni imel nobenih izkušenj in mučile so ga nerazložljive kronične depresije. Ko se je proti koncu študija preselil v stanovanjsko skupnost, je šele odkril lasten okus. A v tem času je razvil tudi melanholijo in pričel brati žalostinke portugalskih pesnikov ter tožiti o smrti in osamljenosti. Oblačil se je samo v črno in trpel zaradi nespečnosti. Ko mu je umrl oče in mu zapustil veliko premoženje, se je zdelo, da bi njegovo življenje lahko bilo še brezskrbnejše, a sam je bil nenehno v depresiji in je cele ure na papir zapisoval besedi »*tristeza* ali *soledad*« (121, 126), ki pomenita žalost ali samota. Imel je vizije, ki so se vrtele okrog smrti in žalosti. Te sanje je razumel kot klice na pomoč svoje duše. Le krajši čas je poučeval na gimnaziji, a delo opustil, ko je zbolel, kar je, kot smo že večkrat omenili, razumel kot logično posledico takega zgrešenega oz. zavoženega življenja v švicarski meščanski družbi.

Kritika švicarske družbe

Da bi razumeli Zornovo situacijo, se moramo ozreti v Švico v sedemdesetih letih 20. stoletja. V Švici ni bilo vojne, dežela je tudi po vojni prosperirala. Potem pa je v deželo zašla hipijevska kultura. Protestantski Zürich je bil zelo strog, zato je mladina začela protestirati proti okoreli, konservativni družbi, saj se je počutila kot v zlati kletki. Znani so bili slogani kot je »Freier Blick aufs Mittelmeer – Sprengt die Alpen!«. (»Potrebujemo prosto pot v Sredozemlje – podrite Alpe!«)

V tem času je bilo kar nekaj pisateljev in pisateljic, ki so preko svojega privatnega bolezenskega stanja pisali o bolni družbi in v svoji bolezni videli simptom časa. Zdi se, da sta motiva bolezni in smrti močno ustrezala duhu tistega časa. Maja Beutler je v knjigi *Fuss fassen* leta 1980

po prebolelem raku čeljusti pisala o tem, kako je bolezen vplivala na njeno zasebno in poklicno življenje, Erica Pedretti je odnos med pacientom in zdravnikom tematizirala v romanu *Valerie oder Das unerzogene Auge* (1986), ki ji je leta 1984 prinesel nagrado Ingeborg Bachman (prim. Kondrič Horvat, »Življenje«), Claudia Storz je v knjigi *Jessica mit Konstruktionsfehlern* (1977) razgaljala odnos »brezobzirno zdravih« do njene Kronove bolezni. Najbolj večplastno pa se je problema lotil Hermann Burger v knjigi *Die Künstliche Mutter*. Njegovega junaka, Wolframa Schölkopfa, privatnega docenta za novejšo nemško književnost s problematičnim odnosom do matere, so označili za fiktivno bratsko figuro avtobiografskega jaza v Zornovem *Marsu* (prim. Zürcher). Ko je Ria Enders leta 1991 režirala adaptacijo *Marsa* v züriškem gledališču Schauspielhaus, je v programski knjižici objavila še nekaj podobnih kritik švicarske družbe: Robert Walser se je te lotil že leta 1917 v zgodbi »Basta«, Walter Vogt je v zgodbi »Nichts gegen Zürich« (»Nič nimam proti Zürichu«) iz leta 1991 prav tako vzel pod lupo okorelo konservativno züriško družbo (prim. Enders).

Posebej pa med kritiki švicarske povojne meščanske družbe gotovo izstopa Fritz Zorn. Njegov zapis je spodbudil marsikatero razmišljanje. Leta 1986 je članek o *Marsu* z naslovom »Der letzte Lebensabschnitt eines krebserkrankten Lehrers« (»Zadnje življenjsko obdobje učitelja, ki je zbolel za rakom«) napisal znameniti psihiater in psihoanalitik Fritz Meerwein, ki je bil odločen za razširjanje psihoanalize v Zürichu. Meerweina so zanimali predvsem psihosomatika in z rakom povezani psihični problemi. Bil je pobudnik medicinsko-psihološke pomoči na oddelku za onkologijo univerzitetne bolnice v Zürichu in velja za pionirja psihoonkologije. O *Marsu* je zapisal: »Ta jezikovno izjemno izpiljena pretresljiva knjiga, ki želi na mestih imeti značaj socialnokritične polemike, pomeni izziv vsem, ki jih je prizadel fenomen rak v njegovih individualnih in psihosocialnih povezavah in tistim, ki so bolezn, vsaj zaenkrat, ušli, pa so se pripravljene neprikrito in brez notranjega odpora soočiti z ostrimi reakcijami nekoga, ki ga je ta bolezen prehitela.« (Meerwein 7)

Fritz Zorn kot božji karcinom

Meerwein v svojem prispevku knjigo *Mars* natančno analizira in ugotavlja, da Fritz Zorn svojo bolezen, ki je vodila v zgodnjo smrt, vidi kot logično posledico zavoženega življenja v določenem svetu tako imenovane Zlate obale spodnjega dela Züriškega jezera, kjer je živel v določenih

socialnih in svetovnonazorskih razmerah, torej s konservativnimi načeli, s točno določenimi konservativnimi starši. In točno ta posledica mu nenazadnje dovoljuje, da se najde v formulaciji »Božji karcinom sem« (Zorn 206). Ta formulacija mu daje tisto poslanstvo, za katerega ga je oropalo življenje. Meerwein zapiše še, da je Zorn zelo impresivno upodobil odtujeno življenje, katerega je angleški psihoanalitik Donald Woods Winnicott opisal s pojmom »falsches Selbst« (»zlagani jaz«). Pediatr in psihoanalitik Winnicott je razmišljal o ideji, da ljudje lahko razvijejo zlagan jaz, da bi tako zaščitili svoj ranljivi notranji jaz. Winnicott pravi, da se to lahko zgodi že v zgodnji mladosti, ne da bi se posameznik tega sploh zavedal (prim. Winnicott). Meerwein pa meni: »'Zlagan' tukaj ne pomeni moralno zlagan, ampak zlagan v smislu, da ni pravi jaz, jaz, ki ne sodi k določeni osebi, ki je torej odtujen in zato ne živi pravega življenja. Zlagan je tak 'jaz', ker ne more spoznati, da ne živi samega sebe, ampak se izgublja v zahtevah zunanjega sveta, ki jim popolnoma podleže in od katerih se ne zna ločiti kot subjekt in zaradi pritiska več ne more živeti.« (Meerwein 7 isl.)

Tega se je Fritz Zorn zavedel šele z izbruhom bolezni, čeprav je že prej trpel zaradi depresij. Posledica takega razvoja so osamljenost, o kateri Zorn nenehno govori in notranja osamitev, ki jo posameznik dojema kot latentni občutek nemoči in brezupa. Fritz Zorn prijatelj, učitelj in učencev skorajda ne omenja, ker so bili pri njegovih ugotovitvah povsem nerelevantni. Toliko bolj relevantni pa so bili starši, ki jih vidi kot predstavnike zahtev, ki mu jih je postavljala družba.

Starši kot predstavniki zlagane meščanske družbe

Na nešteti mestih Fritz Zorn govori o svojih starših in povzame: »Bila sta malo bolj meščanska, malo bolj zavrta, malo bolj sovražno nastrojena do življenja, malo bolj sovražno nastrojena do seksa, malo bolj čednostna, malo bolj *comme il faut*, malo bolj švicarska kot njuni sosede, ki so tudi bili takšni – in ravno ta 'majčkeno bolj' me zdaj ubija.« (Zorn 187)

Zornovi starši so se trudili biti dobri predstavniki družbe. Na obiske raje niso hodili, ker bi tam morali biti hvaležni, zato so goste raje povabili domov, seveda predvsem goste, ki so jih cenili – doktorje, direktorje. Razen tega so poznali tudi take, ki so se jim posmehovali. To so bili namreč ljudje, ki so v nasprotju z njimi v življenju nekaj počeli, imeli svoje mnenje in s tem seveda tvegali tudi kak spodrselaj, s čimer so se včasih osmešili in tako poskrbeli za zabavo, ki je Zornovi drugim in tudi sebi niso privoščili, hkrati pa so te ljudi prezirali. Staršem se je

cerkev zdela nekaj dobrega, čeprav sami niso bili verni, leva politika je bila zanje slaba, desna dobra in v duhu strogega protestantizma o spolnosti niso govorili in ker Fritz ni imel prijateljev, je bil tudi tukaj neizobražen in tako kot se je držal vseh pravil, je tudi v spolnosti upošteval tabuje, razvil zelo purističen odnos do nasprotnega spola in se bal deklet. Čeprav se mu je zdelo, da nikoli ni imel problemov, je na koncu gimnazijskega časa spoznal, kako drugačen je od sošolcev in padel v depresijo. Tega seveda navzven ni pokazal. Trudil se je biti dober študent, a s svojim poznavanjem književnosti na univerzi ni bil več nič posebnega. Še vedno ni imel dekleta in zdelo se mu je, da je odpovedal, a še vedno ni spredel, da za to ni krivo zgolj slabo vreme. Ker je svoje prave težave poskušal potlačiti, se je iz tega razvila nevroza. Straši so ga poslali na neuspešno psihoterapijo. Fritz je kaj kmalu ugotovil, da so bili tudi njegovi straši samo žrtve sistema, zato o njih nikoli ne govori drugače kot o svojih »ubogih starših«. Na nekem mestu pravi: »Tako kot moje telo prerašča tujek rak (pri čemer je tudi ta tujek iz celic mojega lastnega telesa, ki na začetku niso bile maligne), tako mojo dušo prerašča tujek 'starši', ki enako kot rak nima drugega cilja kot uničenje drugega organizma.« (Zorn 168)

Meerwein Zornove jeze nad starši ne razume kot sovraštvo in zlobo človeka v obličju smrti. Pri Zornu gre za

obtožbo razočaranega nad predstavniki tistih funkcij, ki bi mu edine omogočale, da bi razvil svoj »pravi jaz« in se tako ozdravil. Znanost bi to najbrž imenovala »narcističen bes«. Ta bes ni uničujoč, ker je uperjen proti osovraženim in zaničevanim osebam, ampak je namenjen tistim, nenazadnje ljubljnim »objektom«, ki jim ni uspelo, da bi »subjekt« prepustili tistemu področju, na katerem bi lahko obstajal, ne da bi se pri tem zlil z »objektom«, a tudi da ga ne bi uničil. Ta bes bi se lahko izničil le v simbolizaciji, ki jo Zorn v zadnjem poglavju z naslovom »Vitez, smrt in hudič« sicer sluti, a je ne more popolnoma uresničiti. Kot da bi hotel pomiriti lastne vizije, piše o tem, kako bi svojo mater porinil po stopnicah v klet. (Meerwein 8)

Zorn pogleda na problem tudi širše in pravi, da ni bilo prav, da so obglavili Mario Antoinetto, ker ni bila kriva za trpljenje francoskega ljudstva, po drugi strani pa je bilo prav, saj je bila ne glede na individualno osebnost simbolna figura za njihovo mizerijo (nesrečo). Zase pravi: »Grozi mi smrt in v tem trenutku me ubijajo. Pokončujejo me ali so me že pokončali, a ne vem še, kdo je to naredil. Moja straša sta me ubila, in vendar me nista ubila *moja starša*. To sta naredila in vendarle tega nista naredila, predvsem pa nista vedela, da sta to naredila.« (Zorn 184) Proti koncu knjige Zorn sluti smrt in ugotavlja, da je vojna izgubljena, a da

je priznani poraz boljši od nepriznanega: »Ni šlo, tu je poraz, vojna je izgubljena. Vojna proti komu pravzaprav? Kdo so torej moji sovražniki? Težko je reči, čeprav je na voljo morje besed: moji straši, moja družina, okolje, v katerem sem odrasel, meščanska družba, Švica, sistem.« (166) Čeprav je odraščal v najboljšem izmed možnih svetov, ni spregledal, da je bilo vse zlagano. Simptomatično Zorn navaja, da je mati iz ljubega miru, da se ji ne bi bilo treba prepirati z možem, bila celo »zagrizena nasprotnica volilne pravice žensk« (36), sam pa se nikoli ni spraševal, zakaj mu je vseč le klasika in zakaj njegov brat posluša *jazz*.

Fritz Zorn o svoji psihoterapiji v knjigi ne želi govoriti (prim. Zorn 131), Meerwein pa meni: »Nedvomno je ta psihoterapija pri 'pacientu' ozavestila deficit na področju njegovega 'pravega jaza'. Omogočila mu je, da je notranje trpljenje, ki ga sprva ni razumel, prepoznal kot 'zlo' in ga v aktu duševne odtujenosti zaznal tudi v zunanjem svetu, pri 'meščanih', pri 'Zürichčanih', celo v 'Švicarski kreditni banki' Slednjo si v svojih fantazijah želi razstreliti« (Meerwein 8), ker je v njej naložena njegova dediščina, ki pa jo, kako pradoksalno, potrebuje za zdravljenje.

Sklep ali nevroza kot povzročitelj telesne bolezni

Prvi del knjige Zorn zaključí z besedam: »In tako lahko preidem k morali te zgodbe: bolje rak kot harmonija. Ali po špansko: *Viva la muerte!*« (Zorn 152) Poanta celotne knjige je Zornovo prepričanje, da je njegova bolezen posledica njegove nevroze, kar tudi argumentirano predstavi in pravi: »Moja nesreča je v tem, da ne morem biti tisto, kar bi rad bil, v tem, da večji del mojega jaza sploh ni jaz sam, ampak nekaj meni tujega, kar je 'meni samemu' sovražno, kar celo grozi, da bo 'mene samega' požrlo in uničilo.« (178) To pa se prekriva tudi z izsledki takratne in današnje medicine. Meerwein pravi:

Seveda pa ne trdimo, da so lahko rakava obolenja »psihogenega« izvora tako kot na primer histerična obolenja. Toda to, da kroničen brezup in kronična nemoč lahko povzročata motnje v razvoju osebnosti in težke duševne izgube in vplivata na mnoge bolezni, tudi na raka, je znanstveno dokazano. Dokazano je tudi dejstvo, da ima rak pri dobrem duševnem stanju bolnika boljši potek, kot če je ta v duševno slabem stanju. (Meerwein 9)

V tem smislu je bil *Mars* torej zelo natančna analiza takega stanja, natančna analiza poteka neke psihosomatske bolezni, ki se je končala s smrtjo pripovedovalca lastne zgodbe. In čeprav so nekateri kritiki tožili nad pretiranim ponavljanjem obtožb, ki na mestih izzvenijo kot puhlice,

je Adolf Muschg, ki je v delu videl tudi pomanjkljivosti, le-temu priznal literarno vrednost in na vprašanje, ali je to še literatura, odgovoril:

Gotovo, *Mars* je literatura, kolikor je pišoči izobražen človek, ki mu jezik zelo dobro služi – in tudi človek, ki ne prezre poante, kadar se mu ponudi ... po prodornem duhu prepoznamo latinsko vzgojo učenega romanista, ki mu je jasnost prva zapoved. Knjiga je še enkrat »literatura« v smislu kočljive plemenitosti, v kateri se bližina giljotine družijo z briljantnostjo aleksandrinca, kot v pesmih Andreja Cheniera, ali dovtip z obupom kot v Dantonovi smrti, ali sijajna preračunljivost z notranjim hiranjem, kot v vseh Schillerjevih dramah ... Moralisti kratke sape ob tem lahko kaj izvejo o izvoru retorike iz duha poguma. (Muschg, »Zgodba« 11)

LITERATURA

- Aichinger, Ingrid. »Selbstbiographie«. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, de Gruyter, 1958, str. 801–819.
- Basler, David, in Walter Baumgärtner, ur. *Angst und Zorn. 'Mars' – zehn Jahre danach*. Strapazin, 1986.
- Beutler, Maja. *Fuss fassen*. Zytglogge, 1980.
- Burger, Hermann. *Die Künstliche Mutter*. S. Fischer 1982.
- Dierks, Manfred. *Adolf Muschg. Lebensrettende Phantasie*. C. H. Beck, 2004.
- Enders, Ria. *ZORN*. Theaterstück nach dem Buch »Mars« von Fritz Zorn – Uraufführung, premiera 21. 2. 1991, Schauspielhaus-Keller.
- Fava, Giovanni A., in Nicoletta Sonino. »Psychosomatic Medicine: Emerging Trends and Perspectives«. *Psychother Psychosom, let. 69, 2000*, str. 184–197.
- Kondrič Horvat, Vesna. »Življenje kot estetska izkušnja v literarnih delih Erice Pedretti«. *Primerjalna književnost, let. 46, št. 2, 2023*, str. 63–73.
- Miholič, Mojca. »Psihosomatske bolezni«. <https://www.abczdavja.si/psihologija/psihosomatske-bolezni/>. Dostop 6. 9. 2023
- Meerwein, Fritz. »Der letzte Lebensabschnitt eines krebserkrankten Lehrers«. *Angst und Zorn. 'Mars' – zehn Jahre danach.*, ur. David Basler in Walter Baumgärtner, Strapazin, 1986, str. 7–9.
- Muschg, Adolf. *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen*. Suhrkamp, 1981.
- Muschg, Adolf. »Zgodba nekega rokopisa«. Fritz Zorn, *Mars*, predgovor Adolf Muschg, prev. Marko Trobevšek, Modrijan, 2009, str. 7–22.
- Stadius, Pierre. »I was educated to death. A reading of Fritz Zorn's Mars«. *Le Télémaque, let. 62, št. 2, 2022*, str. 69–82.
- Storz, Claudia. *Jessica mit Konstruktionsfehlern*. Benziger, 1977.
- Winnicott, D. W. »Ego distortion in terms of true and false self«. *The Maturation Process and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, International Universities Press, 1960, str. 140–157.
- Wolman, Benjamin B. *Psychosomatic Disorders*. Springer, 1988.
- Zorn, Fritz. *Mars*. S predgovorom Adolfa Muschga. Prev. Marko Trobevšek, Modrijan, 2009.
- Zürcher, Urs. »Die Sprache des Zorns«. *Literarischer Monat, let. 34, 2018*, <https://literarischermonat.ch/die-sprache-des-zorns/>. Dostop 4. 4. 2024.

Cancer as a Physical Illustration of the Mental State: About Fritz Zorn's *Mars*

Keywords: Swiss literature / autobiographical writing / Zorn, Fritz: *Mars* / Muschg, Adolf / illness / social conditioning / cancer

The article analyses the book *Mars* by the Swiss author Fritz Zorn. A cult book from the 1970s, *Mars* features a narrator, a young teacher from a wealthy, bourgeois family, who accuses both his family and Swiss society of causing his cancer, after a prolonged period of depression. Zorn died of cancer before *Mars* was published. The publication of the book was recommended by the renowned writer Adolf Muschg who labelled himself a hypochondriac and wrote extensively about psychosomatic illnesses that afflict modern humans, since they cannot express their anguish otherwise. Fritz Zorn also described his illness as psychosomatic. But Muschg also said that illness is only a motivation for writing, while the real goal is always aesthetic ambition. Nevertheless, absent the illness, he might never have become a writer. The same obviously holds true for the author of *Mars*, a book that one should read not only as social critique but simultaneously as fiction. The analysis demonstrates how Zorn's book, with its salient autobiographical feel, tries to outline the history of his psychosomatic illness. At the end the author calls himself "god's carcinoma" and claims he was driven to this stage through a childhood, youth and the beginning of employment as a teacher that were only apparently fortunate. The whole book should be considered as a declaration of war on a false bourgeois society, other victims of which were Zorn's "poor parents," as he labels them throughout the book.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.112.2(494).09-312.6Zorn F.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.07>

Izražanje čustva žalosti v sodobnih slikanicah

Mateja Pezdirc Bartol

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana
mateja.pezdircbartol@ff.uni-lj.si

Slikanica je prva knjiga, s katero se srečajo otroci, zato ima izjemno kompleksen vpliv na njihovo estetsko doživljanje, pa tudi na njihov jezikovni, spoznavni, gibalni in čustveni razvoj. Slikanice ponujajo močno orodje za razumevanje lastnih in tujih čustev in so tako pomemben dejavnik pri usvajanju čustvene pismenosti. V prispevku se bom osredotočila na primarno in univerzalno čustvo žalosti, pri čemer me bo zanimalo, kako je žalost izražena skozi interakcijo verbalne in vizualne komunikacije. Analiza izbranih slikanic s tematiko žalosti je pokazala, da jih lahko razdelimo v tri skupine: prve so namenjene otrokom in staršem, ki se soočajo z izgubo bližnjega, druge so namenjene otrokom v predbralnem in začetnem bralnem obdobju in so usmerjene v prepoznavanje in izražanje čustev, tretje pa prinašajo različne odtenke čustvenih stanj, njihovo vizualno branje pa je izrazito odprto in omogoča številne interpretacije, zato presegajo običajnega otroškega naslovnika in so namenjene bralcem vseh starosti.

Ključne besede: otroška književnost / slikanice / ilustracije / čustva / žalost / čustvena pismenost / kognitivna literarna veda

Izhodišče za pričujoči prispevek je bil članek »Nenehen pritisk popolnosti, ki veje z družbenih omrežij«, objavljen v časniku *Delo* 23. junija 2023, v katerem so navajali rezultate evropske raziskave o uporabi družbenih omrežij med mladimi.¹ V njem je bilo navedeno, da so mladi zapustili tradicionalne družbene medije, kot sta facebook in twitter, in se odločili za tiktok zaradi njegovih pozitivnejših vsebin (Dunne 19). V nadaljevanju se raziskovalci sprašujejo, ali lahko prevelika količina dobrih vibracij in motivacijskih sporočil mladim povzroči tudi težave. Paolo Gerbaudo, ki vodi projekt, si prizadeva bolje razumeti, kako na duševno zdravje mladih vpliva »strupena pozitivnost« te platforme; gre namreč za nenehen pritisk, da morajo biti srečni in deliti le pozitivne vidike življenja (Dunne 19). Danes živimo v družbi, ki proizvaja

¹ Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa Medkulturne literarno-vedne študije (P6-0265), ki ga iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

vedno več nesrečnih posameznikov, a hkrati je žalost vedno bolj nezaželena in družbeno nesprejemljiva. Prav zato bo imela v pričujočem članku osrednje mesto, saj sodi med primarna in univerzalna čustva. Opredeljujemo jo kot čustvo z negativno vrednostno valenco. Žalost običajno občutimo takrat, kadar želenega cilja ne moremo doseči ali pa ga ne moremo obdržati. Doživljamo jo vsi, ne glede na starost, spol, izobrazbo, socialno-ekonomski status, etnično ali kulturno pripadnost (Kobal Grum 100).

Žalost se je v zgodovini različno umeščala v družbeni kontekst, od njenega povečevanja v času svetobolja v 19. stoletju do današnjega dne, ko smo žalost skorajda izobčili in pristajamo na vedno večji diktat pozitivnosti. Opazovala bom reprezentacije čustva žalosti v slikanicah, saj je slikanica prva knjiga, s katero se srečajo otroci, zato ima izjemno kompleksen vpliv na njihovo estetsko doživljanje kot tudi jezikovni, spoznavni, gibalni in čustveni razvoj. Slikanice ponujajo močno orodje za razumevanje lastnih in tujih čustev zlasti v predbralnem obdobju, ko imajo otroci še omejene sposobnosti povezovanja med doživljanjem čustva in njegovim jezikovnim označevalcem (Nikolajeva, »Emotions« 110). V prispevku me ne bodo zanimale slikanice na splošno in čustvena dimenzija njihove recepcije in doživljanja, temveč bom analizirala le tiste slikanice, kjer je čustvo žalosti tudi osrednja tema. Opazovala bom, kako je v njih čustvo žalosti izraženo prek interakcije verbalne in vizualne komunikacije, kakšen je njihov namen in kateri bralni skupini so primarno namenjene.

Čustva v psihologiji in literarni vedi

Darja Kobal Grum v monografiji *Vem, hočem, čutim: kognitivno-motivacijski vidiki čustev* navaja model Paula Ekmana, ki pozna šest univerzalnih čustev (presenečenje, sreča, jeza, strah, gnus in žalost), za katere je značilno obrazno izražanje; izražanje in prepoznavanje čustev sta po njegovem najpomembnejša dela nebesedne komunikacije (51–52). Posameznik izraža svoja čustva in je hkrati pozoren na čustva drugih oseb, na podlagi česar lahko uravnava svoje vedenje. Čustveni izrazi so odvisni od genetskih in kulturnih dejavnikov, so torej mešanica vrojenih in pridobljenih elementov. Posameznik se v procesu socializacije nauči, na kakšen način, kako intenzivno in v katerih situacijah je zaželeno izražati čustva. Čustva se mora človek naučiti poimenovati, da jih lahko osmisli in prepozna, kaj zares doživlja. Gre torej za usvajanje čustvene pismenosti, ki je podstat za razvoj čustvene inteligentnosti (60).

Prav zato psihologi danes govorijo o pojavu t. i. čustvenih možganov, ki študije o univerzalnih čustvih nadgrajujejo z nevropsihološkimi in kognitivno-psihološkimi spoznanji (49, 62). Sposobnost razumevanja in uravnavanja čustev je pomemben dejavnik vrstniških odnosov in njihovega splošnega prilagajanja (Kavčič in Fekonja 393). Že malčki večinoma pravilno prepoznajo veselje, medtem ko jezo, strah in žalost prepoznajo in poimenujejo otroci praviloma na začetku zgodnjega otroštva (401). Štiriletni otroci posamezniku najpogosteje pripišejo čustva veselja, če dobi tisto, kar želi, ali čustva žalosti, če mu to ne uspe, medtem ko sedemletni otroci posameznikovo doživljanje čustev bolj kot na doseganje določenega cilja vežejo tudi na skladnost vedenja s socialnimi in moralnimi pravili (403). Pridobivanje določene stopnje nadzora nad doživljanjem in izražanjem čustev v socialnih situacijah predstavlja eno izmed glavnih razvojnih nalog otroka v zgodnjem otroštvu, takrat tudi bistveno poraste sposobnost otrok, da svoja čustva uravnavajo sami, ne da bi se pri tem zanašali na druge osebe (404). Čustveno-socialni razvoj je tesno povezan z razvojem govora, ki kot gradnik bralne pismenosti obsega tudi uporabo izrazov za čustvena stanja, pri čemer razumevanje čustvenih izrazov predšolskim otrokom omogoča razmišljanje in pogovor o čustvih, ki jih doživljajo, in situacijah, ki so ta čustva izzvale (Bednjički Rošer 150).

Čeprav žalost razumemo kot negativno čustvo, sodobna psihološka spoznanja navajajo, da čustev ne delimo na dobra ali slaba, saj jih ne izbiramo zavestno, pojavijo se z nekim razlogom in ciljem, nam dajo neko informacijo o situaciji, v kateri smo se znašli. Dejstvo, da je žalost neprijetno čustvo, še ne pomeni, da ne smemo biti žalostni. Žalost nam pomaga soočiti se z izgubo in v nas sproži željo biti sam s sabo in z osebami, ki so nam v tolažbo (Menéndez Ponte 106).

Tudi v literarni vedi se ob tradicionalni analizi literarne recepcije (recepcijska estetika, teorija bralčevega odziva) vedno bolj uveljavlja kognitivna literarna veda, ki namenja več prostora raziskovanju čustev, saj je branje literarnih besedil vedno bolj prepoznano kot nujno za človekov kognitivni in afektivni razvoj. Marta Nussbaum tako zapiše, da pripovedna umetnost lahko preoblikuje našo psihoemocionalno konstitucijo, saj nam čustvena inteligenca pomaga krmariti med različnimi čustvenimi stanji, prav čustvena inteligenca pa pomeni sposobnost zavedanja svojih čustev in ustrezno ravnanje z njimi v smislu spodbujanja emocionalne in intelektualne rasti (Zupan Sosič 299–300). Književnost namreč omogoča bralcu razumevanje tuje izkušnje, možnost razpiranja drugemu in odprtost do drugega, kar imenujemo literarna empatija, danes je na tem področju najbolj raziskana pripovedna

empatija, s katero se je največ ukvarjala Suzanne Keen (Zupan Sosič 302–308; Žunkovič 111).

Za našo raziskavo pa so najbolj zanimive ugotovitve Marie Nikolajeve, objavljene v dveh odmevnih študijah »Picturebooks and Emotional Literacy« in »Emotions in Picturebooks«, iz katerih povzemam v nadaljevanju. Maria Nikolajeva opozarja, da se slikanice tradicionalno uporabljajo kot pomoč pri usvajanju bralne pismenosti in v zadnjem času vizualne pismenosti, medtem ko je bil dolgo povsem spregledan njihov pomen za otrokov čustveni razvoj. Empatijo opredeli kot eno najpomembnejših socialnih veščin, ki se pojavi pri otrokovih štirih letih in se razvija skozi celotno adolescenco. Majhni otroci imajo omejene življenjske izkušnje, zato zgodbe v slikanicah ustvarjajo situacije, v katerih simulirajo različna čustvena stanja, ki otrokom omogočajo razvoj socialnih veščin, ki jih uporabljajo v resničnem življenju (Nikolajeva, »Picturebooks« 250). Naši možgani se namreč odzovejo na podobe v slikanicah, kot bi bile resnične, saj so evolucijsko tako naučeni. Čeprav še nimamo zanesljivih empiričnih raziskav, študije iz kognitivne znanosti nakazujejo, da možganski hemisferi različno obdelujeta verbalne in vizualne informacije v slikanicah. Desna hemisfera je čustvena, medtem ko je leva racionalna, desna je konkretna, leva bolj abstraktna, desna vidi celoto v kontekstu, leva je pozorna na podrobnosti, desna raziskuje, leva kategorizira, leva kopiči znanje, desna pa ustvarja modrost (Nikolajeva, »Emotions« 111). Obe sta enako pomembni za naše dožemanje sveta, zato moramo njune poglede združiti. Ker se hemisferi različno hitro razvijata, pri malčkih in otrocih prevladuje desna hemisfera nad levo, kar deloma pojasni fascinacijo otrok nad vizualnim, prav tako njihovo sposobnost, da iz slik sklepajo na čustvena stanja izmišljenih likov in se nanje ustrezno odzivajo, in sicer z neverbalnimi znaki (111–112). Posledica je, da vse čustveno nabite besedne in vizualne informacije v slikanicah sprejemajo in procesirajo različni deli možganov in z različno hitrostjo. Zdi se, da so čustva prek vizualne stimulacije ne le hitrejša, temveč tudi močnejša kot prek verbalnega izražanja in bralce vabijo k čustvenemu sodelovanju z besedili. Vizualno zaznavanje je namreč evolucijsko prirojeno našim možganom, medtem ko je jezik, zlasti v pisni obliki, priučen. Zato so tudi otroci prej sposobni razumeti vidne podobe kot svoje odzive in občutke verbalno izraziti.

Kognitivna znanost tako ponuja nove načina razmišljanja o slikanicah kot učinkovitem orodju za povečanje čustvene inteligence mladih bralcev, pri čemer je za spodbujanje možganske dejavnosti še posebej učinkovita prav multimodalnost, saj beseda in slika nikoli ne ponujata povsem istih sporočil, lahko ustvarjata dvoumnosti, pri katerih se beseda

in slika ne podvajata, temveč tvorita kontrapunkt sporočil in ustvarjata presenečenja, s čimer možgane prisilita, da se bolj potrudijo pri osmiselitvi pripovedi. Nikolajeva opozori, da je zahodni šolski sistem usmerjen v obvladovanje besednega, pisnega jezika, torej prevlado verbalnega nad vizualnim, kar vodi do tega, da se otroci podredijo zahtevam leve hemisfere in izgubljajo svojo prirojeno sposobnost za sodelovanje s slikami; od tod poziv, da se vrnemo k modrostim desne hemisfere, ki prinaša bolj celosten in čustven pogled na svet (Nikolajeva, »Emotions« 116–117). Zato je zaželeno, da se tudi starejšim otrokom in mladostnikom omogoči branje multimodalnih besedil, kot so slikanice, stripi, risoromani ipd.

K definiciji pojma slikanica

Kot smo nakazali doslej, je temeljna značilnost slikanice, da je multimodalna oblika književnosti, saj nam je sporočilo posredovano skozi jezikovni in vizualni kod. Temelje teorije in tipologije slikanic je v slovenskem prostoru postavila Marjana Kobe; slikanico opredeli kot likovno-tekstovno celoto, v kateri sta slika in beseda neločljivo povezani in izražata skupno estetsko sporočilo (Kobe 33). Njeno opredelitev nadgrajujeta Dragica Haramija in Janja Batič v monografiji *Poetika slikanice*, kjer slikanico opredelita kot posebno obliko knjige, ki združuje besedilo in ilustracijo v enovito celoto (23–35); slikanica ima torej tri pomembne sestavine: besedilo, ilustracije in vsebinsko-oblikovni odnos med besedilom in ilustracijo. Ta odnos imenujeta interakcija, kajti besedilo vpliva na razbiranje pomena ilustracij in obratno, ilustracija spreminja ali dopolnjuje pomen besedila. Že omenjena Maria Nikolajeva pa poudarja, da edinstveni značaj slikanice kot umetnostne zvrsti izvira iz dejstva, da je pravzaprav kombinacija dveh ravnih komunikacije, verbalne in vizualne (Nikolajeva, »Verbalno« 5); v tem pogledu je slikanica sintetični medij, podobno kot gledališče ali film, kjer prejemnik celostni smisel doživi šele prek interakcije različnih komunikacijskih sredstev.

Slikanica je bila vedno odprta za različne literarne zvrsti in vrste, saj vsebuje poezijo, prozo in dramatiko, avtorska dela ali besedila iz zakladnice ljudskega slovstva. Zamejena je predvsem s svojim naslovnikom: kot posebna zvrst knjige namreč sledi razvojnim obdobjem otroka v razponu od zgodnjega predbralnega obdobja do zgodnjega šolskega obdobja (Kobe 29). Slikanica je torej namenjena predvsem otrokom v starosti od treh do devetih let, zato ima izjemno kompleksen vpliv

na njihovo estetsko doživljanje kot tudi jezikovni, spoznavni, gibalni in čustveni razvoj. Slikanica je namenjena skupnemu branju in ogledovanju slik, saj otrok te starosti sprva še ne zna samostojno brati; ker mu jo odkrivajo odrasli, je slikanica namenjena občinstvu več generacij (Nikolajeva, »Verbalno« 22).

Razvoj slovenskih in tujih slikanic zadnjih let vedno bolj navaja k redefiniciji pojma slikanica zlasti glede na naslovnika ter interakcije med verbalnim in vizualnim. Ker tu ni prostora za natančnejšo analizo, lahko te premike zgolj nakažem. V slikanicah je opaziti povečan delež vizualnega, včasih tudi na račun literarnega. Nastajajo tudi nebesedne slikanice oziroma likovne zgodbe; zanje so značilne avtorske, umetniške ilustracije, njihovo vizualno branje pa je izrazito odprto in omogoča številne interpretacije – v slovenskem prostoru so bila na primer deležna velike pozornosti dela *Deček in hiša* Maje Kastelic (2015), *Zgodba o sidru* Damijana Stepančiča (2010) in *Ferdo, veliki ptič* Andreje Peklar (2016). Nekatere novejšje slikanice presegajo svojo tradicionalno otroško publiko, saj postajajo medij, ki je po svoji idejni in estetski sporočilnosti namenjen mladim in odraslim bralcem, na primer *Punčka in velikan* Neli Kodrič-Filipič z ilustracijami Tomislava Torjanaca (2009), *Zdravljica* Franceta Prešerna z ilustracijami Damijana Stepančiča (2013) ali *Skodelica kave* Ivana Cankarja z ilustracijami Petra Škerla (2018). Na spreminjanje starostne meje je opozorila tudi Milena Mileva Blažič, sklicujoč se na monografijo Sandre Beckett *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages* – ta slikanico že definira kot odprt žanr oziroma vrsto knjig za vse naslovnike (Blažič 1511).

Analiza čustva žalosti v izbranih sodobnih slikanicah

Kot kažejo založniški podatki v Sloveniji, je slikanica po številu izdaj najpogostejša oblika mladinske književnosti. Pionirska – Center za mladinsko književnost in knjižničarstvo namreč že vse od leta 1998 pripravlja *Priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjig*, ki z vsakoletnim zbiranjem založniških podatkov in vrednotenjem izdanih mladinskih del usmerja knjižničarje, vzgojitelje, učitelje, starše in ostale k branju in kupovanju kakovostnih knjig. Predmet moje raziskave je zamejen z letnico izida slikanic, in sicer gre za izdaje v slovenskem prostoru po letu 2000. Pri izboru sem upoštevala vidik kakovosti tako na ravni besedila kot ilustracij ter tematsko in idejno raznolikost, kot tudi kriterij, da je izražanje čustva žalosti osrednja tema. Upoštevala sem samo leposlovne slikanice, ne pa tudi informativnih oziroma poučnih knjig,

ki skušajo strokovna spoznanja o posameznih čustvih predstaviti prek zgodbe. V izbor sem vključila slikanice različnih nacionalnih književnosti (iz Slovenije, Nizozemske, Španije, Kanade in Avstralije), navajam tudi ilustratorje (če ni posebej zapisano, je avtor besedila tudi ilustrator). Opazovala sem, kako slikanice verbalno in vizualno izražajo žalost ter kako lahko otroku pomagajo prepoznati in izraziti to čustvo. Vseh naslovov slikanic ne naštevam, pri vsakem tipu predstavim značilne primere. Na podlagi analize izbranih slikanic sem skušala narediti klasifikacijo oziroma tipologijo slikanic, in sicer sem jih razdelila v tri skupine.

V prvo skupino uvrščam slikanice, ki govorijo o izgubi, smrti, nečem dokončnem, namenjene pa so otrokom in staršem, ki se soočajo z izgubo bližnjega. Takšen primer je *Luka izgubi očka* Darke Mazi z ilustracijami Marte Bartolj. Slikanica pripoveduje o sedemletnem dečku Luki, ki rad igra nogomet in košarko s prijatelji in svojim očkom. Ker je očka vedno bolj utrujen, gre v bolnišnico. Ko se očka končno vrne domov, je čisto spremenjen, ima raka, bolezen napreduje in se je ne da pozdraviti. Luka pa je vedno bolj žalosten in jezen, zdi se mu krivično, zato ima kup vprašanj. Slikanica je usmerjena v soočanje z boleznijo, smrtjo, žalostjo, odgovarja na otroška vprašanja in navaja različne strategije za spoprijemanje in reflektiranje čustvenih stanj; tako nudi podporo otrokom in staršem, vzpodbuja k pogovoru o življenju in smrti ter prikazuje različne faze žalovanja. Prav zato ima tudi terapevtski namen, saj želi opolnomočiti otroke in starše, pospremljena pa je tudi z uvodno besedo psihologinje. Spoznavna funkcija prevladuje nad estetsko, posledično je slikanica izrazito realistična, neposredna, informativna tako v besedi kot sliki. Ilustracije prikazujejo Luko kot veselega dečka, potem pa žalostnega, zaskrbljenega, prestrašenega, kar je vidno zlasti v držji telesa (sključenost) in mimiki obraza (odprte/priprte oči, navzdol obrnjene obrvi, solze), medtem ko je jeza prikazana metaforično, kot da okoli njegovega telesa gori. Ko deček iz škatle spominov vzame očetovo pismo, je ta ob njem simbolno narisana v črnobelem obrisu. Vezni listi imajo funkcijo fotoalbuma, ilustracije v črno-beli tehniki prikazujejo Lukovo življenje z očkom in na koncu življenje brez njega.

Drugo skupino predstavljajo slikanice, ki imajo žalost izraženo že v naslovu, zgodba je predstavljena z živalskimi ali človeškimi liki, v središču pa je glavna oseba, ki je zaradi znanega ali neznanega razloga žalostna, ta žalost pa je začasna in hitro mine. Vse tri v nadaljevanju predstavljene slikanice so del širše serije slikanic z naslovno glavno osebo. Slikanice so glede na zahtevnost zgodbe in ilustracij namenjene otrokom v predbralnem in začetnem bralnem obdobju in tako otroke že v predšolskem obdobju seznanjajo s čustvenim opismenjevanjem.

Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost avtorice Ide Mlakar in ilustratorke Kristine Krhin je zgodba z živalskimi liki, naslovni literarni osebi Bibi in Gusti sta namreč pujska s človeškimi lastnostmi, ki delujeta ljubko, prisrčno, igrivo, kar izražajo ilustracije v pastelnih tonih. Čustvo žalosti je v slikanici izraženo tako verbalno kot vizualno na različne načine, kot kaže navedeni primer. Bibi je že petič kihnila, vse ji gre narobe, slabo se počuti, pravi, da je žalostna: »Najprej me je zaskalelo v smrčku, potem v očeh in naenkrat je bilo vse megleno in deževno. Pa temno in mrzlo tudi. Prav v srce me je zazeblo. Najbrž sem se 'prehladila v srce'.« Avtorica žalost po eni strani izraža s prisposodobami bolezni (izumi tudi novo besedno zvezo prehladiti se v srce), po drugi strani pa žalost primerja z vremenom (megleno, deževno, mrzlo). Počutje izražajo tudi ilustracije tako z mimiko obraza kot telesno držo (na primer aprilsko sivo nebo in Bibi sključena pod dežnikom), zlasti pa še pogled od blizu, ki nam približa čustvena stanja literarne osebe, tako je čez celo stran narisana Bibina glava, naslonjena na mizo s povešenimi ušesi, očmi in obrvmi. Zgodba poteka od neprijetnih, negativnih čustev k pozitivnim, oziroma od prehlada k ozdravitvi, zato Gusti želi pomagati: »Ampak če žalost takole pestuješ, bo zadremala in se ne bo hotela več premakniti.« Zato išče rešitev, naredi milne mehurčke, Bibi odpihne gromozanski mehurček, v katerem je čepela njena žalost. Slikanica spodbuja otroke k prepoznavanju in izražanju občutij, kaj je žalost, kako se kaže navzven, kako jo poimenujemo, pri čemer prinaša končno spoznanje, da žalost lahko premagamo, preženemo, če svoje občutke delimo z drugim.

Podobno zgodbo prinaša tudi slikanica *Žabec je žalosten* z Andersenovo nagrado nagrajenega nizozemskega pisatelja in ilustratorja Maxa Velthuijsa. Gre za klasično oblikovano slikanico, kjer je vsaka ilustracija samostojna slika, tekstovni in likovni delež pa si stran delita v predvidenem sorazmerju skozi celotno slikanico. Žabec se je nekega dne zbudil žalosten, kar na jok mu je šlo, ni vedel zakaj, ni se mogel nasmehniti, ni mogel biti vesel. Avtor uporablja različne besedne zveze za poimenovanje čustva žalosti, s katerimi ga skuša približati otrokom. Žabca skušajo prijatelji v nadaljevanju na različne načine razvedriti, uspe pa šele Podgani, ki zaigra na violino tako lepo melodijo, da žabec bruhne v jok, a na lepem se nasmehne in žalost ga je zapustila. Žalost je na ilustraciji izražena z držo telesa in pasivnimi položaji, npr. žabec sključen sedi in si z rokami podpira glavo, z mimiko obraza (zlasti zaprta in povešena usta); na koncu se žabec spet smeji in skače, kar kaže na pomembnost telesnega vidika izražanja čustev. Žabec prevzame držo otroka in tudi na vprašanje živalskih prijateljev, zakaj je bil prej žalosten, odgovori: »Ne vem [...]. Kar bil sem.« Podobno tudi otroci

ne znajo vedno navesti razlogov za določeno čustveno stanje. Tudi ta zgodba poteka od žalosti k veselju, od pasivnosti h gibanju, od biti sam k biti skupaj s prijatelji. Na ravni ilustracij pa ta prehod podpira tudi pas modre barve na zgornjem robu slike, ki ponazarja oblačno vreme, na koncu pa se razjasni in ostane samo še majhen oblak.

Jona je žalosten Juana Kruza Igerabide z ilustracijami Mikela Valverdeja je dvojezična slikanica, besedilo je v slovenščini in španščini, oblikovana pa v skladu s priporočili za bralce z disleksijo. Jona je deček, ki hodi s staršema po ulici, ju drži za roke, ker je vesel in razigran, skače, vleče, se ziba, oče pa izgubi ravnotežje in se udari v cestno svetilko. Joni se zdi situacija smešna, tudi mama se zasmee, a oče je jezen. Z mamó se spreta, zato Jona postane žalosten. Avtor uporablja različne besedne zveze za izražanje dečkove stiske, npr. zvit v dve gubi, njegovo srce je povsem stisnjeno; ko začne jokati in poliže solzo, pa: »Žalost je sok srca in slana je.« Starša opazita dečkovo žalost, zato se nehata prepirati, opravičita se drug drugemu in vsi trije nadaljujejo pot. Jonovo srce se razširi in spet si želi skakati. Ilustracije ponekod od blizu prikazujejo svet iz perspektive dečka, zlasti njegovo razigranost in veselje; tudi tu je v ospredju telesni vidik izražanja čustev – ko s v dečku pojavi žalost, je ta izražena kot pasivnost telesa ter se zrcali na obrazu (solze, položaj oči, obraz brez ust), spreminja pa se tudi obraz staršev od jeze do prijaznosti in veselja, pri čemer sta starša nekoliko karikirana in humorno prikazana.

Za tretjo skupino slikanic je značilno, da žalost ni več neposredno poimenovana, pripoved je sporočilno odprtejša in prinaša različne odenke čustvenih stanj, od potrnosti, melanholije, žalosti, anksioznosti, depresije, pri čemer so občutja izražena metaforično tako v besedi kot sliki. Te slikanice presegajo klasičnega otroškega naslovnika in so namenjene tudi starejšim bralcem, omogočajo različne interpretacije, ilustracije pa so vizualno zahtevnejše, vzpostavljajo večpomenskost na simbolni ravni in spodbudijo naslovnika k opazovanju in premisleku.

Slikanica *Virginija Volk* kanadske pisateljice Kyo Maclear z ilustracijami Isabelle Arsenault, prejemnica najuglednejših nagrad in priznanj, je navdihnjena z življenjsko zgodbo slavne pisateljice Virginie Woolf, ki se je tudi sama spopadala z depresijo, ter njene sestre in slikarke Vanesse Bell. Glavni osebi v slikanici sta deklici Virginija in Vanessa, v središču je njun sestrski odnos, pri čemer je pripovedovalka Vanessa. Virginija se nekega jutra čudno počuti, njena bolezen oziroma čustvena stanja niso nikoli konkretno poimenovana, temveč so izražena metaforično in posredno skozi vedenje in reakcije. Ker na vse renči, Vanessa pravi, da se je počutila volčje (kar je zelo domiselno poimenovanje, saj je tudi izpeljava priimka): motijo jo žive barve, hrup, nikogar noče ob sebi,

svet se ji postavlja na glavo, obmolkne ... Sestra ji skuša na različne načine pomagati, a brez uspeha. Potem pa ji Virginija reče, da bi rada poletela v Rožni park, najlepši kraj na svetu, kjer so čudovite cvetlice, pisani kolački, drevesa in prav nobene potrnosti. Sestra ne ve, kje bi to bilo, zato začne risati vrt, ptice, metulje, Virginija se ji pridruži in sami ustvarita popoln kraj. »Najin dom se je dvignil v zrak. Vse, kar je bilo na tleh, je poletelo. Temno je postalo svetlo. Turobno je postalo veselo.« Slikanica tako kaže moč domišljije, s pomočjo katere si deklici ustvarita lastne svetove, posredno pa tudi zdravilno moč umetnosti na sploh. Prav zato je njena likovna govorica izjemno prepričljiva, izražanje čustev pa podano z inovativno likovno poetiko, ki se ves čas poigrava z barvami: črna barva izraža temačen in brezbarven svet, na drugi strani žive barve predstavljajo pisan in barvit svet. Tema in žalost ter svetloba in veselje tako ustrezata čustvenim stanjem. Poleg tega je razpršenost Virginijinega sveta vidna tudi v ilustracijah, kjer so predmeti razpršeni po celotnih straneh. Virginija je tudi narisana z obrisom volčje glave, na koncu pa se volčja ušeska preoblikujejo v pentljo na glavi. Ilustratorica se poigrava še s tipografijo, večje in manjše črke izražajo silovitost čustvenih stanj. Na podlagi slikanice je nastala leta 2017 v Lutkovnem gledališču Ljubljana tudi odlična gledališka predstava v tehniki senčnega gledališča in režiji Fabrizia Montecchija, ki je o slikanici povedal: »*Virginija Volk* je ena najbolj globokih in ganljivih slikanic, kar sem jih prebral. Navdušilo me je pogumno pisanje o temi, o kateri se navadno z otroki ne pogovarjamo in ki jih kot odrasli težko sprejemamo.« (Montecchi) Kot zanimivost naj dodam, da je bil gledališki list v obliki volčje glave, ki jo otroci lahko uporabijo tudi kot masko za izražanje čustvenih stanj.

Rdeče drevo je vrhunska slikanica večkrat nagrajenega avstralskega avtorja Shauna Tana, ki je naslovniško odprta, namenjena bralcem vseh starosti. Delež besedila v slikanici je izjemno majhen, samo nekaj besed na stran, se pa zelo poveča delež vizualnega. Glavna oseba je rdečelasa deklica: »včasih se dan začne brez pričakovanj / in vse gre le še na slabše.« V slikanici spremljamo dekličin dan, poln temačnih misli, malodušja, ko te nihče ne razume, je vse brez smisla, ko samo čakaš, ko ne veš, kaj bi. Njena občutja ponazarjajo velike ilustracije, največkrat čez obe strani, ki učinkujejo kot zaključene nadrealistične slike, polne podrobnosti (od daleč spominjajo na Dalija); gre za izrazito umetniške ilustracije, pri čemer je vizualno branje izrazito odprto in omogoča številne interpretacije. Avtor spreminja paleta barv od turobnih rjavih in sivih tonov, odtenkov temno modrih do živo rdečih in rumenih. Ilustracije so tudi kompozicijsko premišljeno oblikovane, figura deklice

je izrazito majhna v primerjavi z okoljem, ki jo obdaja. Kot primer naj navedem ilustracijo čez dve strani, kjer je deklica v barčici čisto majhna in zavzema samo minimalni delež ilustracije, kar kaže na njeno nemoč in povečuje občutek grozečega okolja, slika je presekana z vertikalnimi linijami, ki delujejo neharmonično, grozeče, kažejo na razpenjeno morje in razbitost sveta. Vendar pa konec dneva prinaša upanje v simbolni podobi rdečega drevesa, na katerega posije svetloba in ga ožari, da je »prekipevajoče od barve in življenja«. Slikanica vsekakor vabi tudi starejše bralce, tako mladostnike kot odrasle, k branju verbalnega in vizualnega izraza, saj je poetična in bogata s simboliko.

Zaključek

Analiza izbranih slikanic s tematiko žalosti je pokazala, da jih lahko glede na namen, zahtevnost in starost bralcev razdelimo v tri skupine. Prve so namenjene otrokom in staršem, ki se soočajo z izgubo bližnjega, njihov namen je opolnomočiti otroke in starše, zato so v slikanici prikazane različne strategije za spoprijemanje in reflektiranje čustvenih stanj. Druge so namenjene otrokom v predbralnem in začetnem bralnem obdobju in so usmerjene v prepoznavanje in izražanje čustev, zgodba je predstavljena z živalskimi ali človeškimi liki, v središču pa je glavna oseba, ki je zaradi znanega ali neznanega razloga žalostna, ta žalost pa je začasna in hitro mine. Tretje prinašajo različne odtenke čustvenih stanj, vizualno branje je izrazito odprto in omogoča številne interpretacije, zato presegajo klasičnega otroškega naslovnika in so namenjene bralcem vseh starosti. Vse predstavljene slikanice omogočajo prepoznavanje čustev in pomagajo ozavestiti različne odtenke žalosti, ki jih včasih težko sprejmemo, a se je o njih vredno in nujno pogovarjati. V tem vidim, drugače od uvodoma citiranega članka o pozitivnosti vsebin na tiktoku, dodaten pomen slikanic, saj otroku omogočajo, da se seznanijo s celotno paleto najrazličnejših čustev. Poleg omenjene bralne in vizualne pismenosti ter čustvenega opismenjevanja bo verjetno v prihodnosti več pozornosti namenjene prav pomenu slikanic za duševno zdravje in razvoj otrok in mladostnikov.

V izbranih slikanicah je žalost izražena skozi verbalno in vizualno komunikacijo. Kognitivne študije kažejo, da se čustva navzven najbolj zrcalijo skozi obrazno mimiko, in sicer oči in usta, slikovne podobe čustev so za razliko od ubeseditvev v različnih jezikih univerzalne, od tod tudi priljubljenost emotikonov (Nikolajeva, »Picturebooks« 251). Tudi v analiziranih slikanicah smo opazovali navzgor ali navzdol obrnjene

kotičke ust ter povešene oči in obrvi. Poleg obraznih izrazov pa ilustracije izražajo žalost tudi skozi gibanje in položaj telesa, npr. gestikulacija rok, povešena ramena, povešeno držo glave, gibanje nasproti pasivnosti ipd. Kadar je zgodba posredovana z živalskimi liki, so njihovi čustveni odzivi antropomorfizirani, kar smo videli na primeru pujskov in žabca. Skozi antropomorfizacijo se ukvarjamo s čustvi živalskih likov, kot bi bili ljudje, in tako sočustvujemo z liki, do katerih v resničnem življenju lahko čutimo odpor ali gnus (251–152). Ob analizi ilustracij je potrebno upoštevati tudi kompozicijske konvencije, kot je prostorska pozicija osebe na sliki, pri čemer literarne osebe v ospredju in središču razumemo kot vesele, v ozadju ali na robu pa kot osamljene, žalostne, prestrašene (252); na to smo opozorili ob analizi slikanice *Rdeče drevo*. Določena razpoloženja povezujemo tudi z barvami, npr. jezo z rdečo barvo, veselje z rumeno in zeleno, sivo in črno s stisko, rjavo z gnusom (252), v izbranih primerih je bila izrazita raba črne barve nasproti pisanim barvam, rjava, siva in črna nasproti rumeni in rdeči ipd. Likovno izražanje čustev je večinoma dopolnjeno z jezikovnim izražanjem, dobesednim ali metaforičnim, pri čemer je kompleksno naravo čustev v jeziku lažje podajati posredno, z metaforami, kot pa z neposrednimi oznakami (Zorman 1622–1633). V izbranih slikanicah so bila čustva neposredno poimenovana (npr. je bil žalosten), posredovana skozi dejanja in vedenje oseb (npr. je skakal, solze so mu tekle) ali skozi metaforično izražena občutja oseb (npr. se je prehladila v srce). Verbalne izjave so natančnejše in konkretnejše kot slike, ki zato omogočajo več interpretacij in individualnega odziva. Verbalne izjave so abstrakcije, ki jih leva hemisfera uporabi za razvrščanje tistega, kar že pozna, vendar so čustva samo po sebi neverbalna, so bistveno manj natančna, kot jih lahko izrazi katerikoli verbalni jezik (Nikolajeva, »Picturebooks« 252).

Slikanice ponujajo podobe izmišljenih literarnih oseb, ki pa nam pomagajo razumeti čustva ljudi v resničnem življenju. Slikanice so tako korak k čustvenemu opismenjevanju in učinkovito orodje za povečanje čustvene inteligence mladih bralcev, saj se ti zlahka povežejo z zgodbo preko ilustracij in se nanje čustveno odzivajo.

LITERATURA

- Bednjički Rošer, Barbara. »Z vzgojiteljevo metodično kompetentnostjo do čustvene in bralne pismenosti«. *Jezik in slovnost*, let. 68, št. 3, 2023, str. 149–164.
- Blažič, Milena Mileva. »Nagrada izvirna slovenska slikanica – priložnost za redefinicijo?«. *Sodobnost*, let. 79, št. 11, 2015, str. 1508–1512.
- Dunne, Andrew. »Nenehen pritisk popolnosti, ki veje z družbenih omrežij«. *Delo*, 23. 6. 2023, str. 19.
- Haramija, Dragica, in Janja Batič. *Poetika slikanice*. Podjetje za promocijo kulture Franc-Franc, 2013.
- Igerabide, Juan Kruz. *Jona je žalosten*. Prev. Barbara Pregelj, Založba Malinc, 2013.
- Kavčič, Tina, in Urška Fekonja. »Čustveni razvoj v zgodnjem otroštvu«. *Razvoja psihologija*, 2. zv., ur. Ljubica Marjanovič Umek in Maja Zupančič, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020, str. 393–412.
- Kobal Grum, Darja. *Vem, hočem, čutim: kognitivno-motivacijski vidiki čustev*. Znanstvena založba Filozofske fakultete UL, 2023.
- Kobe, Marjana. *Pogledi na mladinsko književnost*. Mladinska knjiga, 1987.
- Maclear, Kyo. *Virginija Volk*. Prev. Tina Mahkota, Založba Zala, 2016.
- Mazi, Darka. *Luka izgubi očka*. Morfemplus, 2021.
- Menéndez Ponte, María. *Pisani svet čustev*. Rokus Klett, 2022.
- Mlakar, Ida. *Kako sta Bibi in Gusti preganjala žalost*. Didakta, 2004.
- Montecchi, Fabrizio. *Gledališki list*. Lutkovno gledališče Ljubljana, 2017.
- Nikolajeva, Maria. »Verbalno in vizualno. Slikanica kot medij«. *Otrok in knjiga*, let. 30, št. 58, 2003, str. 5–25.
- Nikolajeva, Maria. »Picturebooks and Emotional Literacy«. *The Reading Teacher*, let. 67, št. 4, 2013/2014, str. 249–254.
- Nikolajeva, Maria. »Emotions in Picturebooks«. *The Routledge Companion to Picturebooks*, ur. Bettina Kümmmerling-Meibauer, Routledge, 2018, str. 110–118.
- Tan, Shaun. *Rdeče drevo*. Prev. Vesna Česen, eBesede, 2012.
- Velthuijs, Max. *Žabec je žalosten*. Prev. Tatjana Žener, Mladinska knjiga, 2003.
- Zorman, Barbara. »Čustvena nalezljivost. Analiza na primerih izbranih slovenskih slikanic«. *Sodobnost*, let. 81, št. 11, 2017, str. 1621–1632.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Litera, 2017.
- Žunkovič, Igor. *Zgodbe, ki nas pišejo: izmišljene zgodbe, kako jih beremo in kako nas spreminjajo*. Znanstvena založba Filozofske fakultete UL, 2022.

The Expression of Sadness in Modern Picture Books

Keywords: children's literature / picture books / illustrations / emotions / sadness / emotional literacy / cognitive literary studies

The picture book is the first medium with which children come into contact and therefore has a complex influence on their esthetic experience as well as on their linguistic, cognitive, motor and emotional development. Picture books offer powerful tools to understand one's own and others' feelings and are therefore an important factor in the acquisition of emotional literacy. This article focuses on the primary and universal emotion of sadness and examines its expression through the interplay of verbal and visual communication. An analysis of selected picture books on the theme of sadness shows that they can be divided into three groups. The first is aimed at children and parents confronted with the loss of a close relative, the second is aimed at children in the pre-reading and early reading stages and deals with the recognition and expression of feelings, and the third presents different nuances of emotional states through wide-open visual readings that allow for numerous interpretations, thus targeting readers of all ages beyond the classic children's literature readership.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-93:159.942

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.08>

Soodvisnost etične komponente in naracije na primerih Zupanovega *Klementa* in Camusevega *Tujca*

Ana Medvešček

Ročinj 85, 5215 Ročinj, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0002-6775-6027>
ana.medvescek@gmail.com

*Vplivi narativnih elementov (predvsem pripovedovalca in vrst diskurza) na etični potencial literarnega dela so tolikšni in tako raznovrstni, da lahko glede nanje ločimo tri različne vrste etične komponente (odprto, usmerjajočo in težno). Vsaki je lasten specifični pripovedni diskurz, ki vpliva na tri najpomembnejše komponente etičnega potenciala (čut za možno, oblikovanje in utrjevanje identitete ter čut za razumevanje in toleranco). Ta se uresničuje preko bralčevih etičnih sodb, ki se lahko pojavljajo na zunanji (povezane z avtorjem), posredovalni (povezane s pripovedovalcem) in notranji (povezane z literarnimi liki) ravni pripovednega procesa. Narativni vplivi na etični potencial in na bralčeve sodbe so v članku ilustrirani na primerih Camusovega *Tujca* in Zupanovega *Klementa* z ozirom na vse tri ravni pripovednega procesa in na odnose med avtorjem, pripovedovalcem, literarnim delom ter bralcem. Vloga bralca in vsakokratnega branja je za uresničitev etičnih vplivov ključna in zato lahko govorimo le o možnih, ne pa o gotovih vplivih določenega literarnega dela na bralca.*

Ključne besede: literatura in etika / etična literarna veda / naratologija / pripovedna tehnika / eksistencializem / Camus, Albert: *Tujec* / Zupan, Vitomil: *Klement*

Medsebojni vplivi estetske, spoznavne in etične komponente literarnega dela (Kos v *Literarni teoriji* poleg izraza komponenta, uporablja še pojma funkcija in vrednost) kot tema literarnovednih raziskav rojevajo razvejano paleto pristopov, med katerimi so po etičnem obratu v literarni vedi v 80. letih prejšnjega stoletja posebej popularni postali etični pristopi k literaturi. Nekateri ugotavljajo, da je etično v literarnem delu tesno povezano z estetskim in pripovednostjo.¹ Slednja pa ni

¹ Martha Craven Nussbaum trdi, da je literarni diskurz za podajanje etičnega primernejši od filozofskega (Virk, *Etični obrat* 35), prednost pripovednega diskurza pred teoretskim pa poudarja tudi Alasdair MacIntyre (106–107). Po mnenju Wayna

le primerna za razvijanje etičnega vpliva pri bralcu, ampak pomembno oblikuje etično komponento samega literarnega dela. Zaradi različnih narativnih diskurzov so etične vrednote literarnih likov in pripovedovalca, etične dileme, s katerimi se soočajo, ter njihove perspektive na svoja dejanja ali na dejanja drugih podane na različne načine. Pokazali bomo, kako omenjeno vpliva na etični potencial literarnega dela in posledično oblikuje etični vpliv literature na bralca, pri realizaciji katerega pa sodeluje še veliko drugih faktorjev.

Ko govorimo o etičnem, nemalokrat sprva pomislimo na vrednote, ki so bodisi povezane z dobrim bodisi s slabim, vendar pa v zvezi z njimi ob branju literarnih del oblikujemo tudi različne sodbe, ki izvirajo iz stališč in predstav o svetu. Zato se zdi smiselno, da se ob preučevanju etičnega vpliva osredotočimo na način oblikovanja sodb, stališč in identitete posameznika ob branju. Našteto oblikujemo v zvezi z določenim predmetom/temo, osebo ali dejanjem in ne moremo zanikati, da na to, kakšna bo naša sodba ali stališče o določenem predmetu, vpliva način, na kakršnega je ta predmet podan. V primeru branja literarnega dela so obravnavani predmeti, v zvezi s katerimi se nam porajajo sodbe, najpogosteje povezani z vsebino literarnega dela (npr. dejanja in lastnosti literarnih oseb ali pa stališče pripovedovalca), način podajanja pa je pripoved oz. naracija.²

Skepticizem in nihilizem eksistencializma sta za obravnavo etične razsežnosti še posebej zanimiva. Poleg tega lahko ob ukvarjanju z ontološko problematiko tega duhovnozgodovinskega toka ozavestimo njen pomen v razmerju med naracijo in etiko. Uvrščanje *Klementa* v čisti eksistencializem je sicer zaradi določenih značilnosti, ki jih omenja Vanesa Matajč v članku »Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana«, problematično, a je roman z vidika etične komponente zanimiv, ker je v njem pristop do eksistence drugačen od tistega v *Tujcu*.

Primerjava obravnavanih romanov je sredstvo, s pomočjo katerega bomo oblikovali model različnih vrst etične komponente glede na vrsto narativnega diskurza in pokazali njihove možne vplive na etični potencial literarnega dela.

Bootha sta etično in estetsko nerazdružljivo povezani in slabosti prvega nižajo vrednost drugega (78–79); Hanna Meretoja pa je tudi prepričana, da sta pripovednost in etika močno povezani.

² Pojmovanje razumemo v skladu z dvoravninskimi teorijami; naracijo (pripoved) kot podajanje zgodbe, torej način, na katerega je nekaj povedano. Elementi naracije pa so sredstva, s katerimi je zgodba podana, vključno s pripovedovalcem in pripovednimi postopki.

Etični potencial in etična komponenta

Etična komponenta je poleg spoznavne in estetske ena izmed treh komponent, ki krepijo literarno delo in nosijo njegovo vrednost. Vsebuje etični potencial/etično funkcijo. »Pod etično funkcijo je v literarni umetnini potrebno razumeti vse tisto, kar lahko vpliva na bralčevo vrednostno razmerje do sebe, okolja in sveta ...« (Kos, *Literarna* 32) V nadaljevanju bomo videli, da je naracija z etično komponento tako povezana, da lahko zaradi razlik v diskurzu govorimo o različnih vrstah etične komponente in vsaka vsebuje potencial za določene vplive na bralca.

Realizacija etičnih vplivov je relativna, zato ne moremo enoznačno trditi, kako literatura na splošno, niti kako posamezno literarno delo etično vpliva na bralca, temveč kako lahko oz. zmore vplivati. Govorimo torej o etičnem potencialu, ki ga literatura ima, ni pa nujno, da bo uresničen.

Pojem etičnega potenciala literature dobro razčleni in utemelji Hanna Meretoja. Pripovedi naj bi po njenem zmogle prispevati k našemu čutu za možno, perspektivčnosti, etičnemu prevpraševanju, samorazumevanju in razumevanju drugih ter drugega (Meretoja 35). Vse lahko združimo v tri v nadaljevanju opredeljene glavne člene etičnega potenciala, na podlagi katerih lahko oblikujemo svoj model.

Čut za možno

Hanna Meretoja ta del etičnega potenciala izpostavlja kot ključnega in trdi, da »čut za mogoče posameznikovemu svetu začrtuje meje in oblikuje njegov občutek za sebstvo« (Meretoja 67). Iz navedenih besed lahko ugotovimo, zakaj je omenjeni čut podlaga za ostale dele etičnega potenciala: ko bralec v literarnih delih srečuje različne možnosti bivanja, čutenja in mišljenja, širi čut za to, kako vse je možno živeti. Do vseh možnosti se nato lahko opredeljuje in izbira tiste, ki so mu blizu, ter tako oblikuje svojo identiteto. Meretoja pa trdi, da se čut za možno spreminja od ene do druge situacije (67). Literarno delo bralcu res zmore odpirati nove svetove in nakazati na različne možnosti etičnega in neetičnega delovanja, a Meretoja pravi, da obstajajo tudi pripovedi, ki promovirajo fatalistično in predestinirano ter s tem ožijo čut za mogoče (97).

Strinjamo se lahko, da imajo nekatere pripovedi potencial za ožjenje, druge za širjenje čuta za možno, večina literarnih del pa za oboje, saj

je to odvisno od vsake bralne izkušnje vsakega posameznika. Delo, ki sporoča determiniranost osebe, lahko namreč v nasprotnikih tega stališča vzbudi negotovost v lastno mnenje ali pa odpor in krepkejše protiangumente. Literarno delo lahko promovira različne možnosti, a je na meta ravni tudi njegovo sporočilo in promocija le-tega le ena izmed možnosti, ki jih pridobimo z branjem.

Oblikovanje in utrjevanje identitete

Znotraj vseh možnosti neko mesto vedno zasede določeno naše izkušstvo, dejanje, mnenje, lastnost. Med možnostmi lažje najdemo tisto, s katero se strinjamo in postane del naše identitete, če je naš čut za možno širši, saj imamo širšo izbiro. S sprejemanjem ali zavračanjem sporočil, ki smo jih prejeli z določenim literarnim delom, lahko oblikujemo svojo etično perspektivo in tako gradimo svojo identiteto. Lahko s prevpraševanjem pridobimo nove vrednote, spremenimo mnenja in tako preoblikujemo določen aspekt identitete, možno pa je tudi, da s sprejemanjem ali zavračanjem perspektiv utrdimo svoja že obstoječa prepričanja ter pridobimo še več argumentov. Hanna Meretoja pravi, da literatura zaradi prevpraševanja »deluje kot oblika samostojnega etičnega iskanja« (Meretoja 134). Empatijo Meretoja omenja v povezavi s perspektivčnostjo, to pa v povezavi s perspektivami drugih (Virk, *Etični obrat* 116–117), kar v naši obravnavi spada že v okvir tretjega dela etičnega potenciala.

Čut za razumevanje in toleranco

Razvoj tega čuta je povezan z opredelitvijo naše biti in odnosa do drugega. Heidegger bit postavlja v primarni položaj, obstoj je najpomembnejši in človekova etičnost izhaja iz njega samega, Levinas pa trdi, da je odnos z drugim že nekaj primarnega. Ne moremo obstajati, ne da bi bili v nekem odnosu z drugim (Virk, *Etični obrat* 159–161). Po Heideggerju je zato prva filozofija ontologija, po Levinasu pa etika (159–161). Eno od izhodišč za nadaljnjo razpravo je srednja pot med obema filozofijama: ko obstajam, sem nujno v nekem odnosu tudi do drugega, a to še ne pomeni, da se ontologija pojavi za etiko. Takoj, ko sem v nekem odnosu, namreč tudi obstajam in obratno. Obe filozofiji sta neločljivo povezani in vznikneta hkrati, zato so tudi etična in ontološka spoznanja povezana.

Da sem z drugim neločljivo povezan, ne pomeni, da sem zlit z njim. Literarna dela zato zmorejo krepiti moj čut za življenje v drugega in sočutje, vendar pa lahko vedno čutim z njim, ob njem, v odnosu do njega, nisem pa on sam. Thomas Nagel v članku »What is it like to be a bat?« predpostavlja, da netopir po svoje izkuša stvarnost in njegove izkušnje si v popolnosti ne morem predstavljati. Tako ne morem vedeti, kako je netopirju biti netopir, ampak le, kako bi lahko bilo meni biti netopir (Nagel 168–169). Enako lahko trdimo, da ne moremo vedeti, kako je drugemu biti drugo, lahko smo pa v odnosu z njim in si predstavljamo, kako bi bilo nam izkušati, kar izkuša drugi. Tako vedno govorimo o razumevanju drugega z vidika tistega, ki skuša razumeti. Ravno vednost o tem, da drugega ne moremo v popolnosti razumeti, nam zmore vzbujati toleranco za njegova dejanja. Če je po naši oceni izkušnja drugega preveč nerazumljiva od naše, se po drugi strani tolerance lahko niža. Drugi je v primeru literarnega dela avtor, pripovedovalec ali pa/in literarni liki. Kako literarna dela zmorejo krepiti bodisi toleranco bodisi intoleranco do drugega, je v veliki meri odvisno od narativnih sredstev, ki jih avtor uporablja.

Ravni etičnega ob pripovednem procesu

Ob branju v okviru etične komponente bralec vzpostavi razne sodbe, ki lahko vodijo do tolerance ali obsojanja, empatije ali zavračanja. Receptorju se sodbe lahko porajajo glede:

- avtorjevega namena in s tem v zvezi uporabljenih pripovedno-slogovnih sredstev,
- pripovedovalčeve perspektive,
- dejanj literarnih likov,
- perspektiv literarnih likov,
- lastnosti literarnih likov.

Glede na pojavnost sodb ločimo torej tri ravni etičnega:

- zunanja/ontološka raven ali raven obstoja literarnega dela,
- posredovalna/narativna raven ali raven načina pripovedi zgodbe,
- notranja/dogajalna raven ali raven dogajanja zgodbe.

Po drugi strani se brez upoštevanja konteksta avtorjevega življenja in filozofije lahko sodbe pojavljajo v manjši meri, saj se zavedamo svoje nevednosti glede namena, ali pa v večji meri, ker pripovedovalčeva perspektiva ali celo perspektiva določenega literarnega lika popolnoma enačimo s perspektivo avtorja.

Sodbe o upravičenosti obstoja literarnega dela zaradi njegove etične komponente so se vrstile skozi celotno zgodovino in se porajale zaradi skladnosti ali neskladnosti literarnega dela s prevladujočo ideologijo ali filozofijo časa. Ni potrebno naštevati vseh skozi zgodovino pričujočih dogodkov za ugotovitev, da prevladujoči duhovnozgodovinski tok, njegova filozofija ali celo ideologija, nastala iz njega, poleg avtorja močno oblikuje tudi sodbe povezane z upravičenostjo obstoja ali umetniškega vrednotenja literarnega dela. Virk opozarja na problem estetskega prevrednotenja literarnih del zaradi etičnega prevrednotenja le teh (Virk, »Etična literarna« 23), a vendar bi se tudi etično prevrednotenje moralo zgoditi z vzpostavitvijo distance do vrednot iz časa nastanka literarnega dela in vrednot iz časa trenutne recepcije. Smiselno se zdi spraševati, ali ima literarno delo potencial vzbuditi tako empatijo kot tudi odpor do pripovedovalčeve perspektive in ali vzbuja etična vprašanja zaradi vsebine, ne pa, v kolikšni meri se sklada s prevladujočo miselnostjo časa. Nadčasovnost etične komponente, ki se pokaže šele skozi menjavo različnih prevladujočih filozofij časa, je eden izmed glavnih razlogov za uvrščanje literarnega dela v dolgoročni kanon.

V okvir posredovalne ravni etičnega spadajo receptorjeve sodbe glede pripovedovalčeve perspektive, na katero lahko v veliki meri vpliva način pripovedovanja zgodbe, torej narativna sredstva, ki jih pripovedovalec izbira. Pri dojetanju pripovedovalčevega pogleda na svet imata precejšnjo vlogo tip pripovedovalca in fokalizacija. Tretjeosebnega avktorialnega pripovedovalca lahko, ker je ta ločen od pogledov vseh literarnih likov, drugače sodimo kot personalnega, ni pa to nujno. Če pripovedovalec uporablja ironijo in se posmehuje dejanjem literarnih likov ali neki družbeni realnosti, sebe spet umešča v drugačno etično pozicijo in vzbuja drugačne etične sodbe, kot če bi moraliziral. Možne vplive narativnih postopkov na bralčeve sodbe bomo konkretnije opredelili ob primerih iz *Tujca* in *Klementa*.

Na notranji ravni pripovednega procesa je čisto dogajanje, vsebina oziroma zgodba z dejanji literarnih likov, njihovimi lastnostmi in perspektivami. Do njih se poleg bralca lahko opredeljujeta še pripovedovalec in avtor, vendar je mnenje slednjega najmanj razvidno in po navadi niti ne bistvo, do katerega bi se morali kot bralci dokopati. Ko beremo, najprej ozavestimo vsebino, zgodba nas povleče vase, da pozabimo na narativno raven, s katero smo v neposrednem stiku. Na posredovalni ravni pripovedovalec večkrat vleče niti iz ozadja in poskrbi, da se nam elementi pripovedi vtisnejo v podzavest, zato se nam lahko (na določenih mestih) zdi ta raven zlita z dogajalno ravno, pripovedovalčevo perspektivo pa pomešamo z objektivnim dogajanjem. Zgodi se,

da tudi etične sodbe o dejanjih, lastnostih in perspektivah literarnih likov projiciramo na pripovedovalca in literarno delo. Pri ugotavljanju etične vrednosti slednjega bi se morali zavedati možnosti za omenjeno projekcijo, se tako izogniti moralizirajočemu vrednotenju in čim bolj dosledno ugotoviti etični potencial dela. Strinjam se z Nino Skrt Sivec, ki v svoji doktorski disertaciji trdi, da »neko delo ni, zato ker vsebuje opise, osebe, dogodke, ki so etično vprašljivi ali kar neetični, zaradi tega že tudi samo etično sporno« (Skrt Sivec 60).

Literarne osebe ne vstopajo v svet receptorja, ta vstopa v njihovega, kolikor mu pripovedovalec dovoli, v pripovedovalčev svet pa, kolikor ga omeji avtor. Zavedanje, da je izmišljen svet, v katerega bralec vstopa, omejen, mu omogoča čustveno distanco, obenem pa tudi distanco za etično presojanje in ločevanje med ravnmi.

Spremenljivost etične komponente in etičnega potenciala glede na pripoved v različnih razmerjih pripovednega procesa

Ravni etičnega med seboj niso striktno ločene, ampak sovplivajo zaradi številnih odnosov znotraj pripovednega procesa. Avtor je tisti, ki ustvari pripovedovalca in literarne like, zato presojanje njegovega namena ne more biti povsem ločeno od presojanja dejanj, lastnosti in perspektiv literarnih likov. Še bolj kot z literarnimi liki pa je neposredno v odnosu s pripovedovalcem, saj jih prek njega oblikuje. Odnosa med avtorjem in pripovedovalcem ter med pripovedovalcem in literarnimi liki sta najpomembnejša izmed odnosov v pripovedovalnem procesu, a vendar brez receptorja ne osmišljata ničesar. Skozi ta dva omenjena odnosa se etično gradi, dokonča pa se šele s ključnim členom – receptorjem. Njegove vrednote, način branja, pozornost in mnogi drugi dejavniki lahko povsem preobrnejo in porušijo, kar se je zgradilo v predhodnih odnosih.

Ključna sestavina, ki etično v teh odnosih vseskozi posreduje, je naracija oz. pripoved. Preko nje pripovedovalec v vsakem izmed v nadaljevanju analiziranih odnosov na različne načine podaja etično in tako oblikuje razne vrste etičnih komponent.

Avtor – pripoved/pripovedovalec

V okviru tega odnosa stremimo k razpravi o avtorjevem namenu, meri posredovanja etičnega v njem in izbiri pripovedovalca ter narativnih sredstev v povezavi s tem.

Namen avtorjev moralističnih literarnih del je predvsem posredovati prevladujočo moralo določenega časa v upanju/prepričanju, da se sklada s splošnim etičnim in tako poučevati. Namen je pretežno etične narave in se sklada tudi s sporočilom, ki je v domeni etičnega. Za avtorje eksistencialistične literature bi lahko trdili obratno, saj je namen spoznavne narave (dati bralcu spoznati odsotnost smisla v svetu) ali pa morda namen sploh ni zavesten, temveč gre le za neprogramski umetniški izraz. V obeh primerih skušajo eksistencialistični avtorji etičnemu zavedno ali nezavedno pripisati nesmisel njegovega obstoja. Namen avtorjev eksistencialistične literature je torej delno tudi ukvarjanje z etičnim (z njegovim obstojem), čeprav naj bi vsebina sporočila spodbujala k njegovi izključitvi, za kar bomo kljub vsemu videli, da pri nekaterih eksistencialistih ne velja. V splošnem sporočilo spodbudi avtor, a vendar vsebuje in pridobi veliko več od avtorjevega namena. Avtorji tovrstne literature se z domeno etičnega in neetičnega ukvarjajo na razumski ravni, saj je njihov namen vzbuditi spoznanja, ki bi oboje izključila, ne pa čustev, ki bi k njima spodbujala.³ Omenjeno ne pomeni niti, da tega delo kljub nenamenskosti ne zmore storiti, niti nizkega etičnega potenciala.

Filozofija Alberta Camusa in Vitomila Zupana v povezavi s pripovednima načinoma

Da filozofija Alberta Camusa vključuje nedosegljivost absolutne resnice, obenem pa se nekako kontradiktorno ukvarja z dobrim in zlim, razberemo iz njegovih filozofskih esejev, v katerih se Camus izrecno opredeljuje glede posamičnih resnic in ne ostaja v globokem skepticizmu. Opredeljuje se proti smrtni kazni, za združitev v boju proti zlu, za dialog. Skratka, njegovi spisi razkrivajo sistem trdnih prepričanj, kar ne kaže na eksistencialistično negotovost in neodločenost, razen glede spoznanja temeljne resnice transcendentalnega. »Camus ne dopušča ene same

³ Namen naj bi bil takšen zaradi eksistencialistične filozofije odsotnosti smisla, a ravno pri Camusu ugotovimo, da v svoji filozofiji še kako obravnava dobro in zlo ter etičnega ne izključuje.

Resnice, marveč resnice na posameznih področjih in stopnjah dognanj.« (Vasič 21) V spisu »Neverniki in kristjani« se do te resnice opredeli tako: »Na drugem mestu bi rad označil še, da nimam občutka, da bi imel v lasti kakšno absolutno resnico ali kakšno sporočilo, in zato ne bom nikoli izhajal iz načela, da je krščanska resnica varljiva, ampak samo iz dejstva, da sam nisem mogel vstopiti vanjo.« (Camus, »Neverniki« 57) Kljub odsotnosti tega spoznanja se v njegovi filozofiji kaže izreden občutek za dobro in zlo, prisotnost etične resnice kljub odsotnosti metafizične: »Z vami [kristjani] delim enako grozo pred zlom. Vendar pa ne delim vašega upanja in se še naprej borim proti temu svetu, v katerem otroci trpijo in umirajo.« (58)

Kar se tiče etike v filozofiji absurda, velja, da je v nasprotju s Sartrovim krivim človekom Camusov človek nedolžen, krivda je ukinjena, ne pa tudi odgovornost (Vasič 23). Ukinitev krivde, ki je v *Tujcu* vseeno povezana z nedostopnostjo metafizične resnice in absurdom eksistence, se izrisuje v Meursaultovi ravnodušnosti, z njo pa je povezana izbira prvoosebne pripovedi, ki deluje brezosebno. Ravno v izpovedni brezosebnosti, ki deluje skoraj kot oksimoron, je absurd zaostren in skozi njo se pokaže, da absurdni človek, kakor pravi Vasičeva, »ostaja vseskozi samemu sebi tujec,« saj ne pride do spoznanja samega sebe (21). Na Camusov slog naj bi vplivala tudi skupina ameriških pisateljev, ki so pri pisanju uporabljali behaviorizem (psihologijo vedenja) in opuščali razkrivanje notranjosti osebe. Za razliko od njih Camusov način pisanja izhaja iz nezmožnosti izraza resnice (38).

Etična ravnodušnost je le ena od možnih interpretacij za obnašanje Meursaulta, drugih se bomo dotaknili pozneje, vseeno pa gre na tem mestu poudariti, da se ta drža sicer sklada s filozofijo absurda in pojasnjuje izbranega pripovedovalca ter način pripovedi, ne sklada pa se s prej omenjeno Camusovo zavestjo o prisotnosti zla in boju proti njemu. Razlog najbrž tiči v tem, da se upor proti zlu izostri šele v drugi fazi avtorjeve filozofije. Vseeno ne moremo mimo dejstva, da ozaveščanje smrtne kazni kot absurde situacije vstopa v polje etičnega in jo že zarisuje v negativni luči. Izjava iz Camusovega eseja »Razmišljanje o giljotini«, ki je sicer nastal več kot desetletje za *Tujcem*, dobro kaže zakoreninjenost občutka absurdnosti te kazni v avtorju: »Kazen, ki hoče zastrašiti neznanega morilca, preskrbi morilski poklic lepemu številu bolj nespornih pošasti.« Ker poleg tega na začetku spisa izvemo, da naj bi njegov oče po prisostvovanju usmrtitvi bruhal (Camus, »Razmišljanje« 139), kot je bruhal Meursaultov oče ob usmrtitvi morilca (Vasič 34), je obravnavo teme smrtne kazni znotraj *Tujca* težko ločiti od avtorjevih eksplicitnih opredelitev in biografskih dejstev. Ali se proti koncu romana morda ne

zruši le Meursaultovo vztrajanje v absurdu, ki se zgodi pri napadu na duhovnika, ampak tudi avtorjevo in pripovedovalčevo vztrajanje v odpo-vedovanju lastnim sodbam in interpretacijam? Če bi na to vprašanje odgovorili pritrtilno, bi lahko rekli, da preko naracije včasih spoznamo tudi avtorjeva etična stališča, čeprav se ta skuša odpovedati razlagalnemu diskurzu, kakor v konkretnem primeru romana *Tujec*. Ko se k razlagalnemu diskurzu, pa čeprav skozi oči Mersaulta, pripovedovalec vseeno zateče, se začne rušiti tudi avtorjevo vztrajanje v absurdu, saj prekine z navajanjem močnih vsebinskih dejstev brez razlage.

Prozo Vitomila Zupana sicer literarna zgodovina uvršča med eksisten- cialistično literaturo, vendar se v njej izrisujejo tudi absurd, ničejanstvo in nihilizem (Matajc 57). Ker za razliko od *Tujca Klement* ni eksisten- cialistično delo v pravem pomenu besede, gre pri njem za drugačen odnos do etike. Vanesa Matajc trdi, da je *Klement* »popolni primer avtodestruktivne nihilistične volje do moči« (59). Pravi, da Klementov amoralizem sicer temelji na absurdnosti eksistence, vendar pa ravno izbira »negativne morale« izstopa iz okvira eksistencializma, za kate- rega velja, da je amorala in hoja po namerno nepravilni poti enak absurd kot morala (59). Klement kot ničejanski nadčlovek ne izstopa iz etične dimenzije nasploh, ampak ostaja v njej z odmikom od transcendental- nega etično dobrega na nasprotni pol (59).

Kosovi trditvi, da je Zupanovo literaturo »nemogoče ločiti od osebne življenjske zgodbe« (Kos, »Zločin« 7), ne gre oporekati, prav tako lahko iz nje sklepamo o avtorjevi miselnosti. Ta avtobiografskost avtorja tesneje zveže s pripovedovalcem, vseeno pa bi ju bilo krivično zlititi in Zupanu pripisati popolno brezbriznost do etičnega »prav« ali ga postav- ljati na njegov protipol zaradi mnenja o odsotnosti transcendence, saj še za pripovedovalca v *Klementu* in za Klementa samega ne moremo tega enolično trditi. Po drugi strani ne gre spregledati dejstva, da je Zupanova življenjska filozofija povezana z voljo do moči, slednja pa s seksualnostjo, o čemer piše Kos v članku »Zločin in kazen Vitomila Zupana«: »Volja do moči je torej istovetna z voljo do svobode sebe samega in drugih. Uresničuje se s pomočjo seksualnosti in v nji zmeraj znova išče svojo potrditev.« (11) V ničejanski volji do moči najdemo temeljno razliko med Zupanovo ter Camusovo eksistencialno in etično držo. Občutje absurda, ki si ga oba avtorja delita, pa se tudi pri Zupanu kaže v absurdnosti naključnega kaznovanja v svetu brez Boga in krivde, zato tudi njegovi literarni liki ne poznajo kesanja (18) in so, tako kot Camusovi, nedolžni.

Zaradi avtorjeve močne osebnosti in izpovednosti je izbira personalnega pripovedovalca logična, ta pa je, kot ugotavlja Kos, v dveh manj avtobiografskih delih, *Klementu* in *Zasledovalcu samega sebe*, tretjeosebni (Kos, »Zločin« 8). Za razliko od diskurza v *Tujcu*, ki ne razlaga vzrokov za dejanja, bivanjskih vprašanj pa ne tehta, si je Zupan ob pisanju *Klementa* izbral razlagalni diskurz, ki se ponekod preveša v filozofske argumentacije in tehta bivanjske možnosti. Bivanjsko je z (ne)obstojem metafizične resnice v Zupanovem romanu neločljivo povezano z etičnim, katerega vidiki so prisotni v Klementovi perspektivi, ki jo podaja tretjeosebni personalni pripovedovalec. Z razlagalnim diskurzom v romanu pripovedovalec nekoliko bolj nagovori razumsko, razmišljujočo plat bralca, zato bi lahko sklepali, da je namen tega literarnega dela v njem vzbuditi prevpraševanje bivanjskih in etičnih pogledov. Omenjeno pojasni izbor personalnega pripovedovalca, saj je pogled skozi zavest enega literarnega lika potreben za zaostritev dvomov ter bivanjske in perspektivne zmede znotraj njega in se tako lahko sklada s prevpraševanjem stališč bralca. Na drugi strani pa kaže, da je v Camusovem *Tujcu* namen prikazati ostro občutenje absurda in zato ob branju tega romana ni prostora za razumsko tehtanje. Glavni namen namreč ni več iskanje resnice – slednje bi bilo prav tako absurdno.

Pripoved/pripovedovalec – literarno delo

Pripovedovalec usmerja bralčevo dožemanje na različne načine in z njim do neke mere celo manipulira. V okviru posredovalne ravni se zgodijo bistvene spremembe, s katerimi se odprejo različne možnosti za uresničitev obravnavanih komponent etičnega potenciala. Z receptorjem besedila se ta postopek zaključi in uresniči se ena od mnogih možnosti etičnega vplivanja na bralca. Zaenkrat pa še ostajamo pri obravnavi številnih odprtih možnosti, ki čakajo na uresničitev.

Prvoosebni brezosebni pripovedovalec v *Tujcu*

Nenavadna izbira prvoosebnega pripovedovalca v kombinaciji z brezosebno pripovedjo ni naključna, temveč povezana z eksistencialističnim občutjem tujosti samemu sebi in svetu. Booth v *Retoriki pripovedne umetnosti* na široko razpravlja o vplivih brezosebne pripovedi, glede katere pravi, da v njej »avtor in bralec ne spregovorita neposredno« (Booth 222) ter da so z molkom avtorja, ki povzroči, da liki sami

pripovedujejo, doseženi učinki, ki jih neposredna avtoritativna pripoved ne bi mogla doseči (223). Za razpravo je pomembna Boothova trditev, da »večina tako imenovanih nihilističnih del v resnici izraža aktiven protest ali celó trditev, najsi bodo napisana še tako brezosebno« (242). Glede trditve se ne bomo opredeljevali, temveč zgolj predstavili tudi tovrstno možnost dojemanja brezosebne pripovedi.

Pripovedovalca v *Tujcu* imamo za personalnega, saj dogajanje vseskozi spremljamo skozi Meursaultovo doživljanje, ker pa se nam le to kaže v svoji abnormalni brezosebnosti, nečustvenosti, brezperspektivnosti in ravnodušnosti, daje skoraj vtis avktorialne pripovedi, ki se lažje veže z objektivnostjo in nevednostjo. Nizanje kratkih stavkov, ki opisujejo, kar je Meursault počel za tem, ko je izvedel, da mu je umrla mama, spominja na pripoved tretje osebe, ki ne ve veliko o Meursaultovih čustvih ali pa ne sočustvuje z njim: »V avtobus sem stopil ob dveh popoldne. Bilo je zelo vroče. Jedel sem v restavraciji pri Célestu, kot ponavadi. [...] Tekel sem, da ne bi zamudil avtobusa.« (Camus, *Tujec* 5) Predstavo o tem nam razblini prvoosebna pripoved in opisovanje izrazitega čutnega doživljanja Meursaulta, zaradi česar bi večina bralcev najbrž sklepala, da pripoveduje kar on sam. Če se čustva že vpletejo v pripoved, so to čustva drugih, o katerih Meursault sklepa iz njihovih izjav in vedenja: »Vsem sem se smilil in Céleste mi je rekel: 'Človek ima samo eno mater.'« (5) Upoštevač kontekst, avtorjevo filozofijo in duhovnozgodovinski tok, opazimo, kako s filozofijo absurda prežeta sporočilna atmosfera prehaja na narativno raven, kjer se izrazi v združevanju personalne in brezosebne pripovedi. Informacijo o vrženosti v nesmisel, odtujenosti samemu sebi in svetu, nemoči za doseganje resnice in s tem tudi etičnih načel receptor ob prebiranju *Tujca* začuti že na formalni in narativni ravni.

Glede na to, da avktorialni pripovedovalec »nadzira in upravlja svojo zgodbo s superiorne razdalje« (Zupan Sosič 209) in je gledišče personalnega pripovedovalca »postavljeno v posamezno zavest« (210) bi lahko trdili, da je s personalno pripovedjo običajno poglobljena odnosnost in povezanost med pripovedovalcem in literarnim likom, z avktorialno pa sta ti dve kategoriji jasneje ločeni. Zaradi tega bi pričakovali, da receptor etične sodbe o dejanjih določenega literarnega lika lažje projicira tudi na pripovedovalca, ko gre za prvoosebno ali/ in personalno pripoved. Vendar pa je potrebno tu poudariti popolno relativnost in opozoriti na dejstvo, da se lahko zgodi ravno obratno in personalnega pripovedovalca bralec manj sodi kot avktorialnega, če dojamemo, da so njegova stališča skrita, saj se le skuša postaviti v vlogo literarnega lika, ves čas pripoveduje le o tem, kaj nekdo drug misli, in mu zato ni treba podati lastnih perspektiv. Avktorialni pripovedovalec na

drugi strani komentira dogajanje in lažje si ustvarimo sliko ter sodbo o njegovi etični držji. Možnosti za sodbe pripovedovalca glede na dejanje literarnega lika so torej popolnoma relativne in odvisne od specifičnega dela, bralca in situacije.

Spoj personalne brezosebosti v *Tujcu* lahko tako povzroči še dodatne možnosti za sojenje pripovedovalca. Najprej se moramo odločiti, ali je Mersault psihopat ali o njegovih čustvih le ni vse razkrito, saj so nepomembna, ali je zgolj obupal nad popolnoma vsem, nato pa imamo dve možnosti. Lahko istovetimo Meursaultovo doživljanja sveta s pripovedovalčevim in obsodimo tudi pripovedovalca za psihopata ali obupanega in v absurdu vztrajajočega, lahko pa perspektiv ne istovetimo. V tem primeru se lahko sprašujemo o razlogih za nerazkritje vseh Meursaultovih notranjih čustvenih doživljanj, kar nas lahko pripelje do popolnoma drugačne interpretacije: morda je Mersault doživljal mnogo več, kot je povedano, ampak želi pripovedovalec poudariti nepomembnost doživljenega, notranjega, neoprijemljivega in abstraktnega, in sicer zaradi nesmisla iskanja vzrokov za dejanji in nedosegljivosti ene resnice. Nenavadni pripovedovalec romana *Tujec* tako podaja neskončno možnih interpretacij in etičnih sodb (izmed katerih so nekatere seveda bolj verjetne od drugih, a upoštevati moramo širok nabor najrazličnejših bralcev) ter tako krepi čut za možno. Sporočilna atmosfera je sicer jasna: filozofija absurda, vendar pa je znotraj nje zaradi izbora pripovedovalca in njegovega odnosa z literarnim likom ogromno različnih možnosti bralčevih sodb o Meursaultu, pripovedovalcu in posredno nekoliko tudi o avtorju. Z opredeljevanjem do dejanj bralec krepi in (pre)oblikuje svojo identiteto. Če namreč v življenju ne obsoja dejanj, kot sta smrtna kazen ali umor iz afekta, za kar bi lahko imeli Meursaultovega, je delo priložnost za prevpraševanje lastnih stališč ob vživljanju v konkretno situacijo in možnost, da se v bralčevi zavesti porodi odpor, ali pa le še večje odobravanje in krepitev lastnih argumentov. Ravno oblikovanje stališč glede umora Arabca je dober pokazatelj etične posredovanosti preko spoznavne komponente ter tega, da je čut za možno podlaga oblikovanju lastne identitete in čutu za toleranco. Če si namreč najprej ne pojasnimo, kaj se je zgodilo znotraj Meursaulta, dejanje težko sodimo, za sodbe moramo izbrati najprej eno izmed mnogih možnosti interpretacije. Morda pa se odločimo, da sploh ni prav soditi človeka glede na njegova dejanja, saj še sam ne ve, zakaj je nekaj storil. Kako bi se torej kdo drug dokopal do resnice? Ali pa ugotovimo, da moramo soditi prav človekova dejanja in ne tega, kar je za njimi, saj sojenje njegove vesti ni v naši domeni. Kakorkoli se odločimo, oblikujemo

sodbe o literarnem liku, pripovedovalcu ali pa sodbe o sodbah šele po (zavestni ali podzavestni) interpretaciji tega, kar se je zgodilo, zato je oblikovanje čuta za možno podlaga za oblikovanje identitete, ki jo med drugim sestavljajo tudi tovrstna stališča.

Potrebno se je vprašati še, kako pripovedovalec v *Tujcu* vpliva na toleranco in razumevanje. Tretja komponenta etičnega potenciala je vedno povezana z drugim ter drugačnim in prav tako je zanjo najprej podlaga čut za možno, ki ga brezosebni personalni pripovedovalec spodbuja v svoji polnosti. Umestitev svoje perspektive v svet lahko nadgradimo s pogledom iz sebe na še druge neizbrane interpretacije in s toleranco do njih. Pripovedovalec jih ne podaja in ne analizira, ker resnice ne išče. Spodbuja torej takšen pripovedovalec še večjo strpnost do vseh možnih interpretacij ali zavračanje kar vseh pogledov na resnico? Potencial je tu močan za oba vpliva in spet je od odnosa med literarnim delom in bralcem ter od lastnosti slednjega odvisno, ali bo toleranco dosegel ali ne. Pripovedovalec v *Tujcu* namreč ne usmerja receptorja in se ne opredeljuje, ampak se vpleta v objektivni diskurz ter s tem ustvarja široko, neusmerjajočo etično komponento.

Objektivni diskurz: široka etična komponenta

Ker se pripovedovalec (eksplicitno) ne ukvarja z interpretacijami, jih ne ponuja, se ne dotika Meursaultovega čustvenega sveta, lahko etično komponento, ki se oblikuje v procesu pripovedovanja in recepcije, imenujemo tudi odprta etična komponenta. Bralec se sam odloči za določeno interpretacijo, poleg tega se odloči, ali bo dogodke sploh zavestno razumsko interpretiral ali pa le ostal pri občutenju absurda, ki pa je vseeno posledica vsaj neke podzavestne interpretacije stvarnosti.

Prednost takšnega diskurza je ravno odprtost za različne interpretacije. Do te pride zaradi nevednosti (bralec ne more vedeti ničesar o dogajanju znotraj literarnih likov), ravno tej pa je pripisan bistven pomen, saj je preko nje poudarjena relativnost. Receptor je postavljen pred dejstva, pripovedovalec ne usmerja njegovih interpretacij in mu pušča popolno svobodo. Po drugi strani pripovedovalec morda ravno s tem skuša odvrniti bralca od interpretacij, saj te niso pomembne. V zvezi s tem se pojavlja pomislek, ali ni morda takšna relativnostna skrajnost že sama posebej tezna, absolutna resnica. Edina resnica o nedosegljivosti resnice. Če upoštevamo avtorjevo kritičnost do smrtne kazni in jemljemo prikaz njene absurdnosti kot vzburjanje odpora in kritike do nje in če interpretiramo, da pripovedovalec želi prikazati

nepravičnost procesa proti Meursaultu prav z njegovo absurdnostjo, delo postane težno. Naslednjo izjavo Meursaultovega odvetnika lahko razumemo kot kritiko, ki leti na obsojanje tega, kaj in koliko Meursault čuti, in kritiko, namenjeno obsojanju na podlagi predvidevanj, ne pa konkretnih dejanj: »Ali je obtožen, da je pokopal svojo mater, ali da je ubil človeka?« (Camus, *Tujec* 75) Poleg omenjenega se vztrajanje v absurdu pred koncem romana in pred koncem Meursaultovega življenja razpoči, ravnovesje se poruši, izbruhne Meursaultova resnica in morda ravno na tej točki skrajna odprta etična komponenta svoje odprtosti ne prenese več in se prevesi v teznost:

Sam ne vem, kaj se je v meni razpočilo. Začel sem na vse grlo kričati, ga zmerjati in mu dopovedovati, naj ne moli. [...] Izlil sem vanj vse, kar se mi je nabralo v srcu, trepetajočem od *veselja* in žalosti. [...] Jaz ustvarjam videz, da živim kar tjavdan. A jaz verujem vase in verujem veliko bolj akor on. [...] In jaz sem se vselej oprijemal te *resnice* ... (93)

V odlomku se pojavita veselje in žalost in sedaj vemo, da Meursault premore vsaj enostavna čustva, živi pa tudi svojo resnico, za katero se bralcu lahko upravičeno zazdi, da jo z zlomom odprte komponente skušata promovirati tudi pripovedovalec in avtor. Tu se lahko spomnimo prej omenjene Boothove trditve, ki naše ime »odprta etična komponenta« postavlja pod vprašaj. Ali je torej skrajna odprtost v svoji paradoksalnosti le nova absolutna omejitev? Ali takšna komponenta vključuje vse možnosti interpretacij ali izključuje vse? Negativna plat odprte etične komponente je ta, da relativnostni pogled na njeno odprtost za možnosti lahko odraža prikrito enosmernost v resnico nedosegljivosti resnice in tako postane tezna komponenta.

Tretjeosebni personalni pripovedovalec v Klementu

Tretjeosebna pripoved se do obdobja modernizma običajno pojavlja v kombinaciji z avktorialnim pripovedovalcem. Kos piše o njegovem odnosu do stvarnosti tako: »Avktorialni pripovedovalec pripoveduje tako, kot da vé za pravi smisel, pomen in s tem resnico o resničnosti, ki jo ustvarja s svojo pripovedjo« (Kos, *Literarna* 104). Kakor pa je neobičajna kombinacija prvoosebne in brezosebne pripovedi v *Tujcu* in povzroča občutek tujosti literarnega lika samemu sebi ter bralcu, tako nekakšno tujost povzroča kombinacija tretjeosebne personalne pripovedi v *Klementu*. »Personalni pripovedovalec pripoveduje s stališča pripovednih oseb, njihovih izkušenj, zaznav in predstav.« (104)

Čeprav s pogledom skozi zavest literarne osebe pripovedovalec skrajša razdaljo med pripovedjo in bralcem, po drugi strani uporaba tretjeosebne pripovedi vztrajno opozarja na posrednika, ki stoji med tema dvema členoma komunikacije. Za razliko od nedostopnosti Meursaultovih čustev in misli pri *Klementu* vseskozi vstopamo v notranjost glavne osebe, vemo za njegove želje in doživljanja ter na svet gledamo skozi njegove oči. »Klement *bi rad* vstal, odprl okno in spustil v izbo čvrsti, mrzli zrak, vendar je negibno obležal in *zdelo se mu je*, da plava v težkem vzduhu, eden izmed režečih se postav iz stare bukve, ki jo je bral, preden je ugasnil svetilko.« (Zupan 21) Učinek tujosti je zato neprimerno večji ob spoznavanju Meursaulta, vendar pa nam za razliko od pripovedi *Tujca*, povedano v *Klementu* ne daje občutka, da je pripovedovalec Klement sam, če pa je, je samemu sebi tuj do te mere, da pripoveduje v tretji osebi. Ker tretjeosebni personalni pripovedovalec v prvem primeru obenem sporoča, da ni literarni lik, svojih pogledov pa ne podaja, se nekoliko skriva in izmakne bralčevim etičnim sodbam.

Vzrok tujosti Klementa samemu sebi in bralcu je tudi v njegovi nezanesljivi zavesti, zaradi katere neprestano dvomi o resnici, se sprašuje o smrti in drugih eksistencialnih vprašanjih, na katera daje zmedene in nedokončne odgovore. Spoznamo, da so tudi Klementove čutne zaznave nezanesljive, zaradi česar imamo lahko celotno pripoved za nezanesljivo.

Tako nezanesljivi kot personalni pripovedovalec sta zaslužna za to, da se v *Klementu* bivanjska vprašanja, odgovori, skepse in problemi prepletajo v razpravljalni, mestoma nekoliko esejistični diskurz. Že na začetku, ob Klementovem branju rokopisa grofa Vincenta, naletimo na predstavo o svetu brez transcendence, ki je takoj za tem, v Klementovem pogovoru z že mrtvim grofom, postavljena pod vprašaj. Besede grofa Vincenta: »Ko bi vam povedal vse, ne bi ničesar razumeli. Človek umre in pade v nič, pa vendar živi v nedogled. Človek ni sojen in vendar je obsojen že vnaprej« in sledeča replika, »Ali je tedaj tudi ona stran? Je vročično vprašal antikvar. – Nikoli ni samo ene strani, sicer bi strani sploh ne bilo« (17), sta primera poglobitve skepse in usmerjanja bralca k razmišljanju o eksistencialnih vprašanjih. Pripovedovalec, ki ne podaja jasnih zaključkov, a obenem ne prepušča bralca popolnoma brez interpretacij resnice in dogodkov, temveč podaja možna, mestoma tudi nasprotujoča si razmišljanja, oblikuje usmerjajočo etično komponento.

Razpravljalni diskurz: usmerjajoča etična komponenta

Preko razpravljalnega in filozofskega diskurza v *Klementu* se oblikuje drugačna etična komponenta kot preko objektivnega brezosebnega diskurza v *Tujcu* in etični učinki na bralca so drugačni. Glavna razlika je v prej omenjenem usmerjanju bralca skozi razmišljanja. Pripovedovalec v *Klementu* bralcu ne pusti prosto porajajočih se eksistencialnih vprašanj, temveč s spraševanjem in razpravljanjem usmerja njegovo razmišljanje, vzpostavlja konkreten dialog, v katerem receptorjeve misli lahko pri-trjujejo ali zanikajo prebrano. Skratka, aktivno argumentirajo podana razmišljanja in zase odgovarjajo na vprašanja.

Ravno s tem se identiteta posameznika lahko oblikuje aktivneje, saj bralca pripovedovalec sili k razmišljanju, po drugi strani pa ga do neke mere omejuje v spektru zastavljenih vprašanj. Točni vplivi so odvisni od primera do primera, trdimo pa lahko, da receptorju razpravljalni diskurz možnosti bivanja, mišljenja in čutenja pokaže na način usmerjanja v določena razmišljanja. Določenim tipom bralca bi že usmerjajoči, nekoliko filozofski diskurz jemal svobodo ob branju in deloval kot motilec med dogodki in presojami, spet druge bi motiviral k razmišljanju o vprašanih, ki se še niso porajala in se jim morda ob objektivnem diskurzu sploh ne bi.

Razpravljalni in obenem tudi razlagalni diskurz lahko v večji meri krepí toleranco do drugačnega, saj z razlago pomaga razumeti različne možnosti, po drugi strani pa lahko ravno ta razlaga omejuje razumevanje objektivne situacije, pri kateri so odprte vse možne razlage.

Literarno delo – bralec

Po analiziranih možnostih vplivanja elementov pripovedi na komponente etičnega potenciala in na sodbe glede avtorja, pripovedovalca ter literarnih likov, se pri obravnavi te ravni vprašamo, kaj v povezavi z receptorjem vpliva na to, katere možnosti se bodo izpolnile. Dejavnikov je ogromno, ker pa literarna recepcija ni cilj naše razprave, se bomo osredotočili zgolj na določene, pomembne vidike bralčevega dejanja – branja.

»Glede na to, kako bralec zna ali želi oblikovati pomen prebranega, delimo branje na več vrst, vse vrste pa lahko zaobsežemo z dvema načinoma, literarnim in neliterarnim branjem« (Zupan Sosič 268). Neliterarno branje Zupan Sosič opredeli kot naivno, intuitivno, neustvarjalno in površno, literarno branje pa naj bi imelo »največ možnosti oblikovati

vsestranskega bralca« (270). Na omenjeno lahko navežemo čut za možno, ki ga bo vsestranski bralec razvijal bolj od neustvarjalnega, usmerjenega v eno, enostavno in površinsko interpretacijo.

Vseskozi smo omenjali odnos med različnimi elementi pripovednega procesa in bralcem, a vendar ta odnos ni nespremenljiva izkušnja ob nespremenljivem bralcu, temveč se razlikuje od branja do branja. Če isti bralec bere literarno delo drugič, bo to branje najverjetneje bolj poglobljeno. Če bere delo utrujen, bo njegovo branje drugačno, kot če ga bere spočit, če ga bere v temni in mrzli sobi, pa drugačno kot v udobnem okolju. Branje zaradi užitka in sprostitve se razlikuje od branja za namen raziskave in analize. Pogoji za ustvarjanje literarnega ali neliterarnega branja segajo od fizičnih, okolijskih pa do psihičnih in filozofskih ter drugih dejavnikov.

Tabela različnih vrst etične komponente

Obravnavali smo dva tipa diskurza, in poimenovali dve različni obliki etične komponente, ki ga oblikujeta. Razpravljalni diskurz daje večji občutek možnosti, da je resnica dosegljiva, čeprav ostaja neznana, medtem ko je v okviru odprte etične komponente njena nedosegljivost bolj poudarjena. Poleg široke/odprte in usmerjajoče etične komponente, kamor smo uvrstili *Tujca* in *Klementa*, bi kot eno glavnih etičnih komponent lahko dodali še težno. V okviru te gre za usmerjanje k enotnemu sporočilu, eni metafizični resnici, glede katere se bralec opredeljuje. Opozoriti je potrebno še na dejstvo, da lahko tudi takšen diskurz vsebuje močan etični potencial. Slednje je med drugim spet odvisno tudi od različnih pripovednih sredstev, katerih analiza bi nekoliko izstopila iz okvira teme te razprave.

Pregled nekaterih možnosti vplivov različnih vrst etične komponente (poimenovanih glede na pripovedne postopke in značilnosti) na komponente etičnega potenciala je strnjen v spodnji tabeli.

VRSTA ETIČNE KOMPONENTE	KOMPONENTE ETIČNEGA POTENCIALA	VPLIV
ŠIROKA/ ODPRTA ETIČNA KOMPONENTA	čut za možno	+ Pripovedovalec skuša odstraniti svojo perspektivo – polje možnosti resnic in interpretacij dogodkov je neskončno.
		– Z radikalno odprtostjo možnosti se lahko krepi ena možnost in ena resnica o nedosegljivosti resnice, s čimer ta komponenta prerašča v težno in krči možnosti.
	oblikovanje in utrjevanje identitete	+ Receptor povsem svobodno, brez usmerjanja, najde svoje stališče, svojo resnico in svoj položaj v stvarnosti.
		– Receptor se brez razlage in »vodstva« počuti zmedenega, saj ne vidi možnih interpretacij za dejstvi in tako ne more oblikovati lastnega stališča. Lahko se počuti nemočnega ob nedosegljivosti resnice, zato etičnih sodb ne oblikuje.
	čut za razumevanje in toleranco	+ Receptor je do drugega (kar vključuje tudi dejanja literarnega lika in perspektive pripovedovalca) bolj toleranten, saj se zaveda ne poznavanja resnice za dejstvi in nezmožnosti postati drugi. Zaradi nevednosti sodi manj ostro.
		– Do (krivičnih) sodb lahko po drugi strani pride ravno zaradi nevednosti in plehke, neusmerjene interpretacije.
USMERJAJOČA ETIČNA KOMPONENTA	čut za možno	+ Bralec lahko skozi razlago razume več perspektiv, kot bi jih brez vodstva.
		– Perspektive in resnice so omejene na podane in razložene možnosti.
	oblikovanje in utrjevanje identitete	+ Ob globljem in razloženem vpogledu se bralec lažje opredeli, delo ga sili k razmišljanju.
		– Počuti se omejenega ali pa zmedenega zaradi dobro razloženih nasprotujočih si argumentov, zaradi česar ne oblikuje tako jasnih stališč.
	čut za razumevanje in toleranco	+ Ob razloženih različnih perspektivah se bralec, ko je izbral svojo, lažje vživi v drugo, z razlago jo lažje razume.
		– Bralec ne doseže stopnje razumevanja drugega, če se v zmedenosti niti ne uspe opredeliti glede svojega mnenja.

TEZNA ETIČNA KOMPONENTA	čut za možno	+ Ob jasno opredeljeni možnosti, eni resnici in jasnem sporočilu se bralcu avtomatsko porajajo nasprotujoči se argumenti in druge možnosti.
		– Bralec zaradi popolnega strinjanja sploh ne pomisli na druge možnosti ali pa zaradi popolnega odpora ostane pri svoji edini resnici.
	oblikovanje in utrjevanje identitete	+ Bralec ni zmeden, jasno ve, kaj delo sporoča, zato hitro najde svoje stališče, etične sodbe in mesto v odnosu z omenjeno perspektivo.
		– Ta komponenta lahko povzroča tudi ozkoglednost in napačno umeščanje v stvarnost zaradi nepoznavanja drugih možnosti.
	čut za razumevanje in toleranco	+ Zaradi dobro in jasno razloženega sporočila se bralec lažje vživi v predstavljeno resnico in jo lažje tolerira.
		– Če se s predstavljeno resnico ne strinja, jo lahko v svoji enoznačnosti dojema tudi agresivno, moralistično in vsiljivo ter do nje ni tolerant.

Sklep

Literarna dela na receptorja lahko etično bolj ali manj vplivajo, in sicer negativno ali pozitivno. Narativni elementi, predvsem pripovedovalec in oblika diskurza, igrajo pri ustvarjanju in usmerjanju teh učinkov bistveno vlogo. Glede na obliko diskurza smo ločili odprto/široko, usmerjajočo in težno etično komponento, ki odpirajo raznolike možnosti vplivov na vsako izmed komponent etičnega potenciala. V povezavi z vsako vrsto etične komponente se lahko bralčev čut za možno širi ali oži, identiteto lahko receptor oblikuje ali pa ne in lahko krepi razumevanje ali pa celo nerazumevanje do soljudi. Kljub temu, da je uresničitev določenega etičnega vpliva skrajno relativna, vrsta etične komponente nikakor ni nepomembna. Sicer bi morali trditi tudi, da so bralčeve osebnostne lastnosti za etične vplive nepomembne, saj lahko povzročijo najrazličnejše. Ti so pač odvisni še od drugih členov pripovednega procesa. Res lahko včasih objektivni in razlagalni diskurz na bralca vplivata enako, vendar iz drugačnih razlogov, pri istem branju pa bi drugačna etična komponenta skoraj zagotovo povzročila drugačen vpliv.

Literarno delo je člen v komunikacijskem procesu pripovedovanja, v katerem sodelujejo še avtor, pripovedovalec in bralec. Vsaka izmed dejavnosti teh členov prispeva svoj delež k uresničitvi etičnega vpliva, zato je dokončna, enoznačna določitev le-tega nemogoča, možna pa je analiza najrazličnejših hipotetičnih učinkov. Torej odgovornosti za določen etični vpliv literarnega dela na bralca ne moremo pripisati le enemu členu pripovednega procesa.

LITERATURA

- Booth, Wayne C. *Retorika pripovedne umetnosti*. Prev. Nada Grošelj, LUD Literatura, 2005.
- Camus, Albert. »Neverniki in kristjani«. *Proti neredu sveta: kritični spisi*, prev. Suzana Koncut in Jaša Zlobec, Mladinska knjiga, 2010, str. 57–93.
- Camus, Albert. »Razmišljanje o giljotini«. *Smrtna kazen: zbornik*, ur. Jaša L. Zlobec, prev. Jure Potokar idr., Cankarjeva založba, 1989, str. 137–176.
- Camus, Albert. *Tujec*. Prev. Jože Javoršek, Delo, 2004.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. DZS, 2001.
- Kos, Janko. »Zločin in kazen Vitomila Zupana«. *Vitomil Zupan*, ur. Aleš Berger, Nova revija, 1993, str. 7–20.
- Matajč, Vanesa. »Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana«. *Primerjalna književnost*, let. 21, št. 1, 1998, str. 53–74.
- Meretoja, Hanna. *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Oxford University Press, 2018.
- Nagel, Thomas. »What is it like to be a bat?« *Mortal Questions*, Cambridge University Press, 1992, str. 165–167.
- Skrtni Sivec, Nina. *Etika in literatura v pripovednih žanrih med dokumentarnostjo in fikcijo*. 2020. Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, doktorska disertacija.
- Vasič, Marjeta. »Uvod«. Albert Camus, *Tujec*, DZS, 1994, str. 16–39.
- Virk, Tomo. »Etična literarna veda med kakofonijo in pluralnostjo«. *Primerjalna književnost*, let. 40, št. 2, 2017, str. 13–32.
- Virk, Tomo. *Etični obrat v literarni vedi*. LUD Literatura, 2018.
- Zupan, Vitomil. *Klement*. Zagreb / Murska Sobota, Globus / Pomurska založba, 1985.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Litera, 2017.

The Interdependence of the Ethical Component and Narration in Camus' *The Stranger* and Zupan's *Klement*

Keywords: literature and ethics / ethical literary criticism / narratology / narrative technique / existentialism / Camus, Albert: *The Stranger* / Zupan, Vitomil: *Klement*

This article discusses the way narrative elements (primarily the narrator and different types of discourse) influence the ethical potential of a literary work. Beside presenting three of the most important components of the ethical potential—the sense of the possible, development and consolidation of the identity as well as the sense of understanding and tolerance—it explores the reader's ethical criticism that may occur on the external (regarding the author), intermediate (regarding the narrator), or internal (regarding the literary characters) level of the storytelling process. *The Stranger* by Albert Camus and *Klement* by Vitomil Zupan are ethically analyzed with regard to all three levels of the process of narration on the one hand and to the relations between the author, narrator, reader, and literary work on the other. Special focus is placed on the intermediate level of the storytelling process. Based on the chosen works that differ in narrators and types of discourse, the article explains different possibilities to impact the components of the ethical potential by introducing a model of the open, guiding, and propositional ethical component. Finally, it emphasizes the role of the reader or each individual reading and the subjective nature of how the analyzed possibilities of the ethical impacts can be realized.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

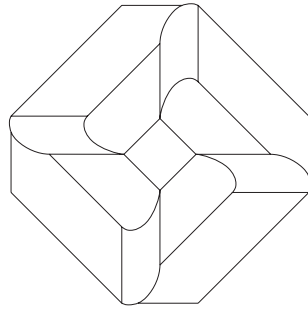
UDK 82.091:17

821.163.6.09Zupan V.

821.133.1.09Camus A.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.09>

Razprave / *Articles*



Kako je nastala ruska nacionalna ideja: ekspanzionistične vojne in francosko razsvetljenje

Alexandre Stroev

Université Sorbonne Nouvelle, UFR LLD, Département LGC, 8 avenue de Saint-Mandé, 75012, Pariz, Francija

<https://orcid.org/0000-0001-7538-0448>

alexandre.stroev@sorbonne-nouvelle.fr

V 18. stoletju je Ruski imperij videl Rim kot model, ki ga je treba posnemati, Osmansko cesarstvo pa kot sovražnika, ki ga je treba uničiti. Francoski in francosko govoreči avtorji, kot so Voltaire, Friedrich Melchior Grimm, Chevalier d'Éon, Jean Sylvain Bailly, Volney, Prince de Ligne, Jean Potocki in drugi, so v svojih delih in v korespondenci s Katarino II. prikazovali Rusijo kot dedinjo antične civilizacije, ki naj bi oživila Grčijo. Vojne proti Turčiji so spodbujale politično in vojaško mitologijo, ki se je razvila v Rusiji in Evropi. Uradni cilj je bila osvoboditev pravoslavnih ljudstev izpod muslimanskega jarma, tj. napad na Krim, Moldavijo in Vlaško ter grške otoke. Nadaljnji cilji so bili zavzetje Istanbula, osvojitve Sirije in Palestine, krepitev ruske prisotnosti na Kavkazu in napad na Perzijo. Nazadnje naj bi si Poljsko razdelili s Prusijo in Avstrijo ter priključili ukrajinska in beloruska ozemlja. Teritorialna širitev in ustanovitev novih mest na jugu države sta Rusom omogočila, da so se predstavili kot potomci Skitov, Sarmatov in Amazonk ter kot zakoniti dediči kijevskih knezov, ki so napadli Konstantinopol in uvedli pravoslavno vero. Francoski glasniki Katarine II. in ruskih zmag so razglasili državo za zibelko ljudstev, ki so osvojila in civilizirala Evropo. Takšna mitologija je spodbujala vojne med Rusijo in Turčijo v 19. stoletju in žal spodbuja tudi sedanjo vojno.

Ključne besede: Rusija / kulturna zgodovina / razsvetljenje / nacionalna mitologija / imperializem / Katarina II. / Voltaire

Rusija sama se v 18. stoletju sicer ni zatekala k tezi o »Moskvi, tretjem Rimu«, ki se je pojavila že v 15. stoletju po padcu Konstantinopla (Шви́дковский; Синицына). Tezo so ponovno odkrili in uporabili v 19. stoletju za opravičevanje vojn proti Turčiji. Toda Rim, ki se kar naprej pojavlja v raznih odah in uradnih govorih, je bil zgled za posnemanje in primerjanje. Rusko carstvo je sanjalo, da bi zavzelo Konstantinopol

in uničilo Visoko Porto (Djuvara 278–305). V nadaljevanju bom pustil ob strani rusko politiko tistega časa, pač pa se bom posvetil zgolj njeni ideološki podpori s strani francoskih in francosko govorečih avtorjev iz druge polovice 18. stoletja.¹

Ob koncu [evropske in kolonialne]² sedemletne vojne (1756–1763) je bila Rusija zaveznica Francije in Svetega rimskega cesarstva. Po naročilu Ivana Šuvalova, ljubljenca ruske carice Elizabete, je Voltaire napisal *L'Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand* (2 zvezka, 1759–1763; glej Voltaire, *Œuvres* 46–47 [Oxford]). Filozof v tem delu opravičuje vojne in reforme carja Petra Velikega, dedka carice na oblasti, da bi ga predstavil kot zglednega civilizatorja, tvorca razsvetljene Rusije. Ko je Friderik II. Pruski, takoj po [avstrijsko-ruskem] zavzetju in plenjenju Berlina, prejel prvi zvezek tega dela, je 31. oktobra 1760 pisal Voltairu: »Povejte mi, prosim, kako ste prišli na misel, pisati zgodovino volkov in medvedov v Sibiriji? [...] Nikakor ne bom bral zgodovine teh barbarov; želel bi si celo prezreti, da sploh naseljujejo našo poloblo.« (Voltaire, *Œuvres* zv. 41, 43–44 [Paris]) Ruska vojska je bila strah vojskujočih se strani. Pod [kratkotrajno] vladavino Petra III., [Katarininega soproga], je Rusija pretrgala prejšnje zavezništvo in podprla Prusijo. Po tej vojni sta Ludvik XV. in vojvoda César Gabriel de Choiseul izdelala novo diplomatsko strategijo: želela sta postaviti pregrado, ki bi zaščitila Evropo pred Rusijo – na severu Švedska (ki je obsegala Finsko), na jugu Turčija, v sredini pa Poljska in Kurlandija. Vendar pa sta ti dve tamponski državi pozneje v tem stoletju izginili, pogoltnile so ju Rusija, Prusija in Avstrija.

Voltaire, ki se je leta 1763 začel dopisovati z rusko carico Katarino II. [ki je l. 1762 s prevratom prevzela žezlo Petra III.],³ je sanjal o ruski invaziji pod zastavo razsvetljenstva: »Rotim Boga, da bi namesto barbarov, ki so se nekoč ulili z ravníc Skitije in z gora Altaja in Kavkaza proti Alpam in Pirenejem, da bi vse opustošili, danes gledali k nam prihajati vojske, ki bodo strmoglavile sodišče inkvizicije.« (Voltaire, »Sur les panégyriques«, 1767; nav. po *Œuvres* zv. 26, 314 [Paris])

Ta duhoviti domislek, po katerem Rusi prevzamejo mesto svojih domnevnih prednikov Skitov, sledi logiki filozofa, ki se neumorno bori za versko strpnost. Po drugi strani pa Voltaire napoveduje znamenito

¹ V tem članku uporabljam prvine svojega dela Stroev, *La Russie*.

² V oglatih oklepajih so tu in v nadaljevanju prevajalčeve kratke dopolnilne informacije, ki olajšujejo razumevanje.

³ Pisma citiram po izdaji Voltaire in Katarina II. *Correspondance 1763–1778*.

lažno oporoko Petra Velikega, sestavljeno [na začetku 19.] stoletja [kot sredstvo zbujanja strahu pred rusko zasedbo Evrope]. Ko je leto [po tej izjavi] izbruhnila vojna med Rusijo in Turčijo (1768–1774), je Voltaire v celoti podprl politiko Katarine II. (Зорин 97–122). Vztrajal je pri nujnosti pregona Turkov iz Evrope. Da bi upravičil to novo križarsko vojno, se je filozof skliceval na strpnost in umetnosti: sultan, nepismen in okruten, mora izgubiti vojno proti ženski. Katarina II. bo kot sodobna Amazonka nosila baklo razsvetljenstva na Vzhodu (»Slava živi v naših dneh / V cesarstvu Amazonke«, Voltaire, »Galimatias pindarique sur un carrousel donné par l'impératrice de Russie«, 1765; nav. po Voltaire, *Œuvres* zv. 8, 486–488 [Paris]). Vojna proti Turčiji stopa v sozvočje s filozofovimi boji proti verskemu fanatizmu, proti sovražnikom enciklopedistov. Voltaire v svoji poslanici ruski carici (»Épître à l'impératrice de Russie«, 1771) razglaša:

Učenka Apolona, Temide in Marsa,
 Ki si na svoj vzvišeni prestol postavila lepe umetnosti,
 Ki razmišljaš kot velikan človeštva in nam pustiš razmišljati,
 Ti, ki te vidimo triumfirati nad tiranom Bizanca,
 In bedastimi predsodki, še odvratnejšimi tirani, [...]
 S severa danes prihaja k nam svetloba.

Élève d'Apollon, de Thémis et de Mars,
 Qui sur ton trône auguste as placé les beaux-arts,
 Qui penses en grand homme, et qui permets qu'on pense,
 Toi qu'on voit triompher du tyran de Byzance,
 Et des sots préjugés, tyrans plus odieux, [...]
 C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière.
 (Voltaire, *Œuvres* zv. 10, 435 [Paris])

Na enak način hvali Katarino II. tudi [androgina] »vitezinja« [Charles oziroma Charlotte] d'Éon de Beaumont, ki se šopiri kot amazonka ter želi prodati svoje spise in knjižnico v Rusiji. Carica naj bi osvobodila ženske, zaprte v serajih.⁴ D'Éon piše iz Londona Henriju Foulonu, francoskemu trgovcu v Sankt Peterburgu (25. april 1770):

Ko bi mrtvi imeli oči, se Peter Veliki ne bi pokesal, da je prepustil žezlo svojega imperija enakovredno v rokah žensk in moških [...]. Kot pošten kristjan želim, da bi Mohameda [...] osramotila ženska, da bi vrata serajev vse Azije, zaprta zaradi nečlovečnosti in barbarstva požensčenih moških, odprla zmagovita

⁴ Tak argument se je znova pojavil v 20. stoletju, da bi upravičil ameriške vojaške posege na Vzhodu.

roka Katarine, da bi vsi muslimani, izgnani iz Evrope in Azije, s svojimi mulami vred večno romali v Meko, da bi Sveta dežela padla v roke Rusom in da bi njihova slavna carica za vse čase dvignila zastavo križa v Carigradu, kjer ga je prvič postavila cesarica Helena. [...] Previdnost naj pomaga, da bo rusko orožje v prednosti; ne bom obupal nad tem, da bom po enem ali dveh pohodih gledal, kako bosta Sankt Peterburg in Moskva postala grški provinci ali koloniji, pravi sedež ruskega imperija pa se bo prenesel v Carigrad. (Archives)

A vrnimo se k Voltairu. Kmalu po začetku vojne je Katarini II. predložil svoj izum, ki naj pomaga osvoboditi Grčijo: gre za prilagojeno starodavno orožje, »Tomirisine vozove« s strelci (26. februar 1769; glej Cazes; Heimerdinger). Neuspešno ga je predlagal že Frideriku II. Carica je sicer opravila preizkuse, ki pa so žal razočarali.

Katarina II. je obvestila Voltaira, da so se njene »čete pridružile Grkom, ki so se hoteli ponovno osvoboditi« (27. maj oziroma 7. junij 1770). Filozof ji je predlagal, naj se Grke »prerodi« tako, da se jim vrne stare bogove (»Vrnite ubogim Grkom njihovega Jupitra, njihovega Marsa, njihovo Venero; samo pod temi bogovi so uživali ugled. Ne vem, kakšna usoda jih je posurovila, takoj ko so se pokristjanili«, 13. julija 1770) in obnovi »istmijske igre«. Za izvedbo tega programa bi morala biti Katarina II. »okronana v Konstantinoplu« (Voltaire Katarini II., 28. avgust 1770).

Ko bi bili vi vladarka Carigrada, bi vaše veličanstvo brž ustanovilo čudovito grško akademijo. Priredili bi vam *Kateriniado*, Zevksisi in Fidije bi prekrili deželo z vašimi podobami, propad Otomanskega cesarstva bi slavili v grščini, Atene bi postale ena od vaših prestolnic, grški jezik bi postal univerzalen, vsi veletrgovci v Egejskem morju pa bi vaše veličanstvo prosili za grške potne liste. (Voltaire Katarini II., 14. september 1770)

Voltaire je pritiskal: »Če Vaše Veličanstvo letos ne more zavzeti Konstantinopla, kar me zelo jezi, zavzemite vsaj celotno Grčijo in si odprite prosto pot od Korinta do Moskve. Na zemljevidih bo videti zelo dobro.« (13. julij 1770) Katarina II. je odvrnila: »Samo od Grkov je odvisno, ali bodo oživili Grčijo; sama sem storila vse, da bi zemljevide krasila prometna pot od Korinta do Moskve.« (2. oz. 13. avgusta 1770)

Čez pet let se je carica spomnila na to, ko je organizirala praznovanje sklenitve miru s Turčijo; na njeno zahtevo sta arhitekta Vasilij Bajenov in Matvej Kazakov na travniku v Moskvi zgradila miniaturo morja in ozemelj, kjer je potekala vojna. Matvej Kazakov je poleg tega uporabil podobo katedrale svete Sofije v Carigradu pri gradnji Petrovske

palače v Moskvi (1776–1780). Več spomenikov v Carskem Selu obuja spomin na ruske zmage. Charles Cameron je v bližini Carskega Sela zgradil mesto Sveta Sofija (1782–1788), zasnovano kot idealno mesto razsvetljenstva. V njegovem središču stoji cerkev, replika znamenite katedrale (prim. Shvidkovsky).

Ko je vojna [s Turčijo] zastala, je Voltaire prerokoval: »Zgodilo se bo, da se bo Mustafa čez deset let sprl z vami; z vami se bo pričkal zaradi Krima, vi pa mu boste vzeli Bizanc. Saj ste že navajeni na delitve; turško cesarstvo se bo razdelilo in v Atenah boste dali izvajati Sofoklejevega *Ojdipa*.« (Voltaire Katarini II., 13. februarja 1773) Čez pet let se je vrnil k obtožbam: »Upam, da bo vaše veličanstvo kmalu imelo v popolni lasti to kraljestvo Toanta in Ifigenije [tj. Krim], ki je nekdaj tako slovelo v Grčiji, a ga je turška vlada tako poneumila. Razbarbarizirali ga boste.« (Voltaire Katarini II., 13. maj 1778) Leta 1783, deset let po prvem pismu, si je Rusija priključila Krim. Naj poudarimo formulo »že navajeni na delitve«: Voltaire [tako očitno] podpira rusko politiko do Poljske (prim. Rostworowski; Fiszer); po delitvi Poljske leta 1772 sta res sledili še dve delitvi v letih 1793 in 1795.

Med [rusko-turško] vojno v letih 1768–1774 so bili ruski cilji zelo široki: njihove čete so zasedle Moldavijo in Vlaško (prim. Mihaila in Stroeve), sedemdeset grških otokov pa je oblikovalo republiko pod ruskim protektoratom (prim. СМІЛЯНСКАЯ idr.). Ruska flota, poslana v Sredozemlje, je podpirala egipčanske in sirske bege, ki so se upirali otomanski nadvladi (prim. БАЗИЛИ; Amin Ghali). Navsezadnje je Rusija morala predati svoje osvojitve, a ni opustila svojih načrtov.

Leta 1775 je Katarina II. imenovala grškega učenjaka Eugèna Voulgarisa, prevajalca Voltaira, za nadškofa province Herson. Leta 1778 je ustanovila mesto in vojaško pristanišče Herson na kraju, kjer se je domnevno nahajalo starodavno mesto s tem imenom in v katerem je bil konec 10. stoletja krščen kijeovski knez Vladimir. Carica je zaupala razvoj te province svojemu morganatskemu možu Grigoriju Potemkinu. Tako so se dežele ob Črnem morju simbolično pojavile kot sveta dežela, zibelka ruske pravoslavne vere.

Leta 1780 sta se Katarina II. in Jožef II. srečala v Mohilevu. Rusija in Sveto rimsko cesarstvo sta se začela diplomatsko in vojaško zblíževati. To zavezništvo je predvidevalo vojno proti Turčiji. Aleksander Bezborodko je pod vodstvom kneza Potemkina pripravil »grški projekt«. Ta projekt je med drugim predvideval ustanovitev neodvisne države Dakije, sestavljene iz dežel Moldavije, Vlaške in Besarabije, pod oblastjo dednega vladarja grške (pravoslavne) veroizpovedi. Ta država naj bi bila namenjena knezu Grigoriju Potemkinu. Če bi zavezniki

zavzeli Carigrad in uničili Turčijo, bi na razvalinah osmanske Porte ustanovili pravoslavno cesarstvo, v katerem bi vladal veliki knez Konstantin, vnuk Katarine II.

Carica se je posvetila zgodovinskim raziskavam, ki so poleg ostalega upravičevale njeno politiko. Prebrala je knjigo Jeana Sylvaina Baillyja *Histoire de l'astronomie*, v kateri je avtor na podlagi arheoloških odkritij akademika Petra Pallasa sklepal, da je bila Sibirija domovina modrecev, da so od tam izšle vse civilizacije in da so Skiti eden najstarejših narodov. Katarina II. je prosila Friedricha Melchiorja Grimma, svojega privilegirane dopisnika in kulturnega agenta v Parizu, naj ji pošlje vsa astronomova dela. Bailly je res poslal zbirko svojih del s povzetki, ki je aprila 1787 prispela v Peterburg. V pismu carici z dne 6. maja 1788 je astronom trdil, da je jug Rusije zibelka civilizacije:

Znanosti so se rodile na delu njenih obsežnih ozemelj; in če lahko, gospa, predvidim rezultate dela, s katerim se trenutno ukvarjam, si bom dovolil vašemu veličanstvu zagotoviti, da so bile prvotne ustanove ustvarjene na območju Azova in Astrahana. Tu se je spočel genij; mislim, da lahko rečem, da bom tja vrnil tako izvor umetnosti kakor izvor znanosti in bajk. Od tod so prišli osvajalci in učitelji, ki so prečkali Kavkaz in ustanovili narode, ki so blesteli v nam znani antiki [...] (nav. po Stroevev, *La Russie* 113).

Tudi tokrat se je širjenje razsvetljenstva izkazalo za osvajanje.

Te teze se odražajo v slavilni ruski poeziji, naslovljeni na carico, v simboliki javnih praznikov in v organizaciji znamenitega potovanja ruskega dvora na Krim leta 1787. Udeležila sta se ga cesar Jožef II. in poljski kralj Stanislav Avgust Poniatowski. Rusija se je predstavljala kot dedinja antične Grčije in Bizanca ter hkrati kot dedinja Skitov in Amazonk. Dve nasprotujoči si podobi sta se združili. Katarina II. v svojih *Beležkah o ruski zgodovini* (1. zvezek, 1787) Skite, domnevne prednike Rusov, predstavlja kot bojavnike, polne kreposti in modrosti, katerih najboljši primer je Anakarsis. Živel so ob Kaspijskem, Azovskem in Črnem morju, na bregovih rek Don in Dneper. Mesto Kijev naj bi ustanovili knezi iz dežel, ki so jih Grki imenovali skitske; govorili so isti jezik kot Slovani. Carica je opisala skitske ženske kot bojavnice, ki so spremljale svoje moške na bojnem polju (Екатерина II. 19–29).

Vojna Rusije in Svetega rimskega cesarstva proti Turčiji se je začela leta 1787 in je trajala do leta 1791. Grof Volney je v svojem delu *Considérations sur la guerre actuelle des Turks en 1788* zapisal, da se bosta Sirija in Egipt, državi, ki ju je zatrl turški despotizem, prerodili

ter si povrnili nekdanji sijaj in svobodo. Volney je Ruse pozval, naj izvedejo veliki projekt:

Pregnati barbarske osvajalce, nevredne gospodarje, iz teh čudovitih dežel! Ustanoviti sedež novega imperija na najsrečnejšem kraju na svetu! Med svoje posesti prišteti najbolj znane države in zavladati Bizancu in Babilonu, Atenam in Ekbatanu, Jeruzalemu, Tiru in Palmiri! Kaj je bolj plemenitega kot osvoboditi številna ljudstva izpod jarma fanatizma in tiranije! Priklicati umetnosti in znanosti nazaj v svojo domovino, odpreti novo pot zakonodaji, trgovini in industriji! Če je le mogoče, izbrisati slavo starega Vzhoda s slavo od mrtvih vstalega Vzhoda. (Volney 664–665)⁵

Pod njegovim peresom se je Rusija spremenila v svetovni imperij in obljubljeni dežel, deželo duhovnega preporoda.

Rusija v tej vojni sicer ni dosegla ničesar in je, tako kot v prejšnji vojni proti Turčiji, to nadoknadila s Poljsko, ki je bila razdeljena v letih 1793 in 1795. Avstrija in Prusija, ki sta brez večjega uspeha vodili vojno proti revolucionarni Franciji, sta si privoščili svoj del pogače. Na predvečer tretje delitve Poljske je Katarina II. pisala Grimmu (16. oziroma 27. septembra 1795):

Pri delitvi nisem dobila *niti pedi Poljske*, temveč to, kar Poljaki sami še vedno imenujejo Rdeča Rusija [Rdeča Rutenija, tj. Galicija], kijevski palatinat, Podolje, Volinijo, katere glavno mesto je bil Vladimir [...]. Ker torej nisem dobila *niti pedi Poljske*, tudi ne morem prevzeti naziva poljske kraljice. [...] Nimam v posesti *niti pedi Poljske* [...]. (SIRIO 647)

Da bi prepričala samo sebe, je carica trikrat ponovila isto formulo, ki je ustrezala ruskemu reku »ne odstopiti niti pedi zemlje«. Menila je, da je preprosto dobila nazaj nekdanja ruska ozemlja. Ukrajinski in ruski zgodovinarji so natančno preučili uradne argumente za ti dve zadnji delitvi (prim. Портнов; Каменский).

Jeseni leta 1796 je francosko govoreči poljski pisatelj Jan Potocki prek grofa Platona Zubova poslal svoja dela Katarini II. (Potocki, *Correspondances* 47–50). V njih je grof Potocki združil pričevanja avtorjev iz antike in srednjega veka ter slovanskim narodom, zlasti Rusom, ponudil laskavo genealogijo, ki jih je popeljala nazaj do zore časov. Bili naj bi neposredni potomci Skitov. To naj bi med drugim dokazalo, da je razširitev carstva do njegovih »naravnih mej«, Črnega morja in Kavkaza, sledila geografski in zgodovinski nujnosti. Rusija si je prepro-

⁵ Glej tudi pisma Volneyja Grimmu (1787, 1788), kjer slavi Katarino II. (Stroeve, *La Russie* 114–116).

sto povrnila dežele svojih prednikov: »Slovansko žezlo carjev se danes dviga nad vsem, kar so stari imenovali Skitija: sega celo do Kavkaza in Imavskega gorovja [Himalaje].« (Potocki, *Fragments* 10)

Katarina II. je umrla novembra 1796 in od teh spisov ni imela koristi. Grof Potocki pa je začel diplomatsko kariero v času vladavine Aleksandra I. Njegov »azijski sistem« je predvideval, da bo Rusija z orožjem in trgovsko dejavnostjo osvobodila Armenijo, Baku spremenila v pomembno trgovsko središče, razširila svoj vpliv v Perziji in Srednji Aziji ter nadzorovala kopensko trgovino z Indijo, ne da bi pri tem pozabila na morebitno prevlado v teh deželah.

Sklep

Kot smo videli, so francoski in francosko govoreči avtorji, ki so si prizadevali za naklonjenost Katarine II., predstavljali Rusijo kot dedinjo antične civilizacije, določeno, da prerodi Grčijo. Vojne proti Turčiji so spodbujale politično mitologijo, ki je opravičevala rusko stvar. Uradni cilj ruskega imperija je bil osvoboditi pravoslavna ljudstva izpod muslimanskega jarma. Z drugimi besedami, zavzeti Krim, Moldavijo, Vlaško in grške otoke. Nato zavzeti Istanbul, osvojiti Sirijo in Palestino ter okrepiti svojo prisotnost na Kavkazu. Potem napasti še Perzijo. Da ne pozabimo delitve Poljske s Prusijo in Avstrijo ter priključitve ukrajinskih, beloruskih in baltskih dežel.

Ozemeljska širitev in ustanavljanje novih mest na jugu države sta omogočila, da so bili Rusi predstavljeni kot potomci Skitov in Amazonk ter zakoniti dediči kijevskih knezov, ki so napadli Konstantinopol in uvedli pravoslavno vero. Francoski slavlci Katarine II. in ruskih zmag so to državo razglasili za zibelko ljudstev, ki so osvojila in civilizirala Evropo.

Ta militantna mitologija je nato napajala vojne med Rusijo in Turčijo v 19. stoletju in na žalost napaja vojne še danes. Putin se ima za zgodovinskega dediča Ivana Groznega, Petra Velikega, Stalina in za »zedinitelja ruskih dežel«. Tisti okrog njega ponovno uporabljajo argumente iz 18. stoletja, da bi upravičili vojno in priključitev ukrajinskih ozemelj, vključno s pokrajino Herson, ki jo nadškof Tihon, Putinov nekdanji spovednik, predstavlja kot Sveto deželo. Da ne omenjamo vojaške prisotnosti v Siriji, priključitve dela Gruzije in krepitev vojaškega sodelovanja z Iranom.

Iz francoščine prevedel Marko Juvan.

ARHIVSKI VIRI

Archives du ministère des Affaires étrangères, Mémoires et documents, France, vol. 2187, f. 65.

LITERATURA

- Amin Ghali, Ibrahim. *Ali Bey el-Kébir et les origines de la pénétration russe en Égypte*. Atelier d'Alexandrie, 1979.
- Cazes, Jean. »Voltaire inventeur des tanks«. *Mercur de France*, let. 138, št. 521, 1920, str. 405–414.
- Djuvara, Trandafir G. *Cent projets de partage de la Turquie*. Paris, F. Alcan, 1914.
- Fiszer, Stanislaw. *Image de la Pologne dans l'œuvre de Voltaire*. Voltaire Foundation, 2001.
- Heimerdinger, Gabriel. »Voltaire et son chariot de guerre, 1756–1757, 1769–1770, d'après sa correspondance«. *La Revue d'artillerie*, let. 57, 1934, str. 587–607.
- Mihaila, Ileana, in Alexandre Stroeve. *Ériger une République souveraine, libre et indépendante (Mémoires de Charles-Léopold Andreu de Bilistein sur la Moldavie et la Valachie au XVIII^e siècle)*. Editure Roza Vânturilor, 2001.
- Potocki, Jean. *Correspondance*. Zv. 5, Peeters, 2006.
- Potocki, Jean. *Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les Slaves*. Zv. 1, Dans la librairie des Écoles, 1796.
- Rostworowski, Emmanuel. »Voltaire et la Pologne«. *Studies on Voltaire and the eighteenth century – SVEC*, no. 62, Institut et musée Voltaire, 1968, str. 101–121.
- Shvidkovsky, Dimitri. *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great*. Yale University Press, 1996.
- SIRIO – *Sbornik Imperatorskago Russkago istoricheskago obshchestva*. (СИРИО – Сборник Императорскаго Русскаго историческаго общества). 23. zv., St. Peterburg, 1878.
- Stroeve, Alexandre. *La Russie et la France des Lumières: Monarques et philosophes, écrivains et espions*. Institut d'études slaves, 2017.
- Volney. *Œuvres*. Fayard, 1998.
- Voltaire in Katarina II. *Correspondance 1763–1778*. Ur. A. Stroeve, NON LIEU, 2006.
- Voltaire. *Œuvres complètes*. Ur. L. Moland, Paris, Garnier frères, 1877–1885.
- Voltaire. *Œuvres complètes*. T. 46 (*Anecdotes sur le czar Pierre le Grand; Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*). Ur. Michel Mervaud idr., Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- Базилн, Константин. Палестина и Сирия под турецким правительством. Éditions de Littérature Orientale, 1962.
- Екатерина II. *Записки касательно Российской Истории*. Zv. 1, Typographie impériale, 1787.
- Зорин, Андрей. *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII - первой трети XIX века*. NLO, 2004.
- Каменский, Александр. »Отторженная возвратих: разделы Польши и концепция собирания русских земель«. *Труды по россиеведению*, let. 6, 2015–2016, str. 220–262.
- Портнов, Андрей. »Польша приобретенная, но не обретенная«. *Отечественные записки*, let. 50, št. 5, 2012, <https://strana-oz.ru/2012/5/polsha-priobretennaya-po-ne-obretennaya>.

Синицына, Нина. Третий Рим. Indrik, 1998.

Смилянская, Ирина, Елена Смилянская, Михаил Велижев. *Россия в Средиземноморье, Архителагская экспедиция Екатерины II*. Indrik, 2011.

Швидковский, Дмитрий. «Ренессансные черты в русской архитектурной культуре и дипломатия Венеции конца XV века». *Культура и искусство*, лет. 1, 2011, https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=58026.

How the Russian National Idea Came into Being: The Expansionist Wars and the French Enlightenment

Keywords: Russia / cultural history / Enlightenment / national mythology / imperialism / Catherine II / Voltaire

In the eighteenth century, the Russian Empire saw Rome as a model to be emulated and the Ottoman Porte as an enemy to be destroyed. French and French-speaking authors such as Voltaire, Friedrich Melchior Grimm, the Chevalier d'Éon, Jean Sylvain Bailly, Volney, the Prince de Ligne, Jean Potocki and others portrayed Russia in their works and in their correspondence with Catherine II as the heir to ancient civilization who was destined to revive Greece. The wars against Turkey fueled a political and military mythology that developed in Russia and Europe. The official goal was the liberation of the Orthodox peoples from the Muslim yoke, i.e. the invasion of Crimea, Moldavia and Wallachia as well as the Greek islands. Further goals were the capture of Istanbul, the conquest of Syria and Palestine, the strengthening of the Russian presence in the Caucasus and the attack on Persia. Finally, Poland was to be divided with Prussia and Austria and Ukrainian and Belarusian territories annexed. Territorial expansion and the founding of new cities in the south of the country enabled the Russians to present themselves as descendants of the Scythians, Sarmatians and Amazons and as the legitimate heirs of the princes of Kiev, who had attacked Constantinople and introduced the Orthodox religion. French heralds of Catherine II and Russian victories declared the country to be the cradle of the peoples who had conquered and civilized Europe. This warlike mythology fueled the wars between Russia and Turkey in the nineteenth century and unfortunately also the current war.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 930.85(470)"17"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.10>

Women's Corporeality and Slime in Shakespeare: Staging the Anthropocene

Simon C. Estók

Sungkyunkwan University, Humanities and Social Sciences Campus, 25-2 Sungkyunkwan-ro, Jongno-gu, Seoul 03063, South Korea
<https://orcid.org/0000-0002-9763-3087>
estok@skku.edu

The entanglements of environment, misogyny, and fear of slime in Shakespeare's text and time effectively foreshadow the Anthropocene. To understand this staging, it is necessary first to understand basic theories about slime. Amidst the dearth of such theories are proclamations that it is a transgressive, element-defying matter that generates fear and disgust, matter that threatens degeneration and dissolution even as it remains fundamental to the origin and continuity of life. A central insight of the new materialist theory concerns the agency of nonhuman things, and slime exhibits such agency in ways that evoke various kinds of fear. Jean-Paul Sartre offers interesting insights that become all the more valuable when—in the moment of theorizing slime—he genders it and imbues it with his fears and his version of misogyny. It is necessary to look at this sexist rendering rather than act as a Sartre apologist because so doing helps us to understand how slime is elemental to theorizing about both misogyny and ecophobia. In discussing the early modern period, the most convenient point of entry to these topics is the staging of vaginophobia.

Keywords: English drama / Shakespeare, William / women / misogyny / bodily deliquescence / vaginophobia / slime / ecocriticism

Shakespeare's texts stage an early modern contempt for women that centers on bodily deliquescence, a contempt understood best through an interdisciplinary corporeal theory that engages with new materialist thinking. The misogyny of Shakespeare's texts clearly entangles myxophobia (a fear of slime) with issues of control and ecophobia. It is a misogyny borne out of a contempt for women's agencies (including sexual), a contempt that often finds its locus in the materialities of the vagina. It is a misogyny complicated by the highly charged ambivalences and genderings of slime. The environmental implications

of this vaginophobic, myxophobic misogyny, particularly with regard to causes and effects on environmental crises, warrant consideration not only because contempt for the materiality of women's bodies is at root a contempt for Nature, but because the failure to understand and accept women's agency results in a kind of conflation between women and the environment that ultimately (and very ironically) figures women as themselves agents of climate change—agents who were often burned at the stake for it.

Since 1998, when I published the first article linking “Shakespeare” and “ecocriticism,” the field of ecocritical Shakespeares has become flooded with scholarship.¹ For all of this, however, there is little in the way of scholarship linking early modern misogyny and climate. There are important links that need seeing.

It is clear that the early modern period pictured men and women very differently from each other in terms of their fluidity. Many scholars have written on this matter. Gail Kern Paster shows that in “early modern English culture's complex articulation of gender,” it is “the weaker vessel as leaky vessel” (Paster 24) that is the dominant notion. Paster explains that

this discourse inscribes women as leaky vessels by isolating one element of the female body's material expressiveness—its production of fluids—as excessive, hence either disturbing or shameful. It also characteristically links this liquid expressiveness to excessive verbal fluency. In both formations, the issue is women's bodily self-control or, more precisely, the representation of a particular kind of uncontrol as a function of gender. (25)

Clearly one of the issues here has to do with the imagined threat of “uncontrolled” female agency—verbal and sexual; but there is something else going on. Drawing on a treatise published in 1601 by essayist Pierre Charron (one of the disciples of Montaigne), Sophie Chiari offers a new materialist perspective that acknowledges the agency of non-human materials and the significance of their interactions with human things. Chiari maintains that “with their vapours, humours, and fluids, men and women's bodies ... were comparable to small, independent weather systems. Human passions were liquids saturating the body and in need of control, a little like torrential rains threatening to flood the land” (Chiari 15). This is an insight with profound implications, since if bodies are weather systems writ small, then weather systems are bodies

¹ See Estók, “Environmental.”

writ large. What this means is that weather systems (and, by implication, climate) are gendered.

In a monumental play such as *King Lear*, where strange weather takes center-stage, misogyny—growing, as it does, out of the vagina here—deserves attention. Lear, disgusted almost to the point of speechlessness, rants about what he sees as the most dangerous thing in women:

Down from the waist they are Centaurs,
 Though women all above.
 But to the girdle do the gods inherit.
 Beneath is all the fiends'; there's hell, there's darkness,
 There's the sulphurous pit, burning, scalding,
 Stench, consumption! Fie, fie, fie! Pah! pah! (4.6.121–26)

The disgust here is palpable, but the source is merely—if emphatically—gestured at. Lear does not mention the vagina as such. Thomas Laqueur discusses “the absence of a precise nomenclature for the female genitals” (Laqueur 96) but misses the obvious point, a point not lost on Michel Foucault in his discussion of sodomy. For Foucault, there is a “tactical polyvalence” (Foucault 100) made possible by the lack of specificity about the term, a point Gregory Bredbeck echoes in claiming that the term “sodomy” is “a way to encompass a multitude of sins with a minimum of signs” (Bredbeck 13). The lack of specificity also, however, prevents any of the “socially legitimate forms of visibility and intelligibility” (Cohen 169) that is enabled by precision and naming. Thus, for Laqueur, “the male and female seed cannot be imagined as sexually specific” (Laqueur 38), either in the body or outside of it (e.g., as menstrual blood). This is clearly a mistake in thinking, since the early modern period most definitely *did* define women's bodies in terms of the very superfluity that *is* menstrual blood—a superfluity that becomes a gendered sign of pollution. Menstrual blood, Paster explains, “was readily classifiable as superfluity or waste” (Paster 79). The “sulphurous pit,” in Lear's ranting, is precisely this thing that won't be named, this “queynte” thing, as Chaucer called it (and the word “queynte” would in time become the word “cunt”), the vagina.

The disgust in *King Lear* grows not merely out of a staging of *vagina dentate* misogyny, a fear of loss of masculine control to the sexual volition of women, a fear that dates back to the ancient Greeks; rather, this disgust is a more profound existential worry that the materiality of the vagina engenders in him—a fear of envelopment, death, and

dissolution, a fear that grows out of a kind of myxophobia. Lear is getting on in years, is anxious to put things in order and to secure his place, but everything is falling apart, and at the height of it all, he rants about the vagina, the site and source of so much that he fears.

Shakespeare indeed offers a great many descriptions of female genitalia, often implicitly and in relation to the environment, or, more specifically, to the land—whence, the “loathsome pit” of *Titus Andronicus* (2.3.193),² the “sulphurous pit” of *King Lear* (4.6.125), and the “cold valley-fountain” of *Sonnet 153* (l. 4). The images are far from uniform, ranging from the “no thing” between a fair maid’s legs of *Hamlet* (3.2.121)—perhaps out of which derives that “indistinguished space of woman’s will” (*King Lear* 4.6.271)—to the “the dark and vicious place” in which Gloucester begot Edmund in *King Lear* (5.3.173). In the early modern male imagination, the vagina is a place of fluids and slimes that cause corruption, decay, and poisoning.

In her detailed and comprehensive *Menstruation and the Female Body in Early Modern England*, Sara Read offers an expanded discussion of the various links between menstruation and notions of monstrosity in Shakespeare’s day. Read notes that the early modern midwife Jane Sharp draws a linguistic parallel between the words “menstruous” and “monstrous” (see Sharp 215) and argues that this but the tip of a much larger obsession with vilifying the liquid materialities of women’s bodies—materialities that center on and extend from the vagina. Lear is hardly peculiar in his time for conceptualizing the vagina as a place of stench and consumption. Indeed, for the time, it is a place of rot that provokes fear and disgust among men, with nothing less than biblical authority promoting the idea.³ It is perhaps, therefore, something of an understatement to claim that “there was a degree of animosity towards the vagina in the early modern period” (see Alberti), if *King Lear* is any example. It is an animosity borne at least in part out of a fear of slime.

Slime in Shakespeare is complicated. Slime—historically gendered—threatens chaos. Because there is such a long history in patriarchal imaginations linking women’s vaginas with leakiness and slime, it is

² All citations of Shakespeare’s works in this study are to the 1997 Riverside edition (see Shakespeare in Works Cited).

³ See Isaiah 64.6 (64.5 in the original Hebrew text). There are different translations of the original, some mentioning menstrual rags, others not. The *Common English Bible* translates *כָּל עֲדָתֵנוּ כִּלְבָנִים וְכִלְבָּנִים* as “all our righteous deeds are like a menstrual rag,” while *The New International Version* offers “all our righteous acts are like filthy rags” and the *King James Bible* “all our righteousnesses are as filthy rags.” There is no mention of menstruation or blood in the Hebrew original.

urgent to address Shakespeare's vaginophobia within the context of what I have elsewhere called the slimic imagination (see Estók, "The Slimic"). Elizabeth Grosz discusses men's fears of women's fluid corporeality as follows:

The representation of female sexuality as an uncontainable flow, as seepage associated with what is unclean, coupled with the idea of female sexuality as a vessel, a container, a home empty of lacking in itself but fillable from the outside, has enabled men to associate women with infection, with disease, with the idea of festering putrefaction, no longer contained simply in female genitals but at any or all points of the female body. (Grosz 205–206)

Here, the vagina is a place of slime, rot, and danger. Although Grosz is not talking in particular about the men in Shakespeare, her comments clearly apply in a general way. Sophie Chairi's more nuanced discussions of the particularities of Shakespeare's stagings reveal the utter complexity of slime in his work: it is at different times associated with filth, at times with death, and at times with fertility. Chairi's discussion of this widely divergent set of significations of slime within the broad context of "signs of wrongdoing" (Chairi 42) is compelling because of how it raises the sense of ambivalence toward the pollution and defilement that slime embodies and toward the subsequent threats it poses.

As Robert Rawdon Wilson explains in *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*, generally "slime suggests something ... that has degenerated. Slime is disgusting because it is uncertain, a phase in the dissolution of existence" (Wilson 64). It is a threat of degeneration whose locus within patriarchies has been the vagina. Reviewing misogynist traditions expressed in Swift, Milton, and Sartre, Camille Paglia describes the "squalid womb-world" and "mucoïd swamp" of "fishy female jellies" as the "road to Lear's hell" (Paglia 94). Notwithstanding her horrendous mixing of metaphors, Paglia has an important point: there is a long tradition associating women with slime, disgust, and corporeal menace and threat. The threat of degeneration that slime poses is perhaps a part of the ecophobic vision of the return of Nature (about which I wrote in *The Ecophobia Hypothesis*). It is a "vision of a Nature that will finally conquer humanity, reclaim all of the world, and remain long after we are gone" (66).⁴ And it is an inevitability that we will

⁴ The theme has become more and more frequent in the late twentieth and early twenty-first centuries. It all may seem innocent enough, a mere comment on Nature's resilience—perhaps even a celebration of it. Roberto Marchesini describes "the theme of nature taking up the spaces abandoned by the human being, in line with the

eventually die and decompose and become slime.

There are indeed undoubtedly solid evolutionary reasons for myxophobia; yet, myxophobia misunderstands the centrality of slime and its elemental importance to life—all life, including human. Kelly Hurley explains it thus: “the human body at [its] basic level (one imperceptible to the ordinary working of the senses) is a quasi-differentiated mass, pulsing and viscous.” (Hurley 34) Even so, slime is the apogee of an imagined hostile agential elementality, one that infects and kills. It is an elemental agency that we imbue with volition. We picture slime as the consummate agent of infection and rot. As entangled with ecophobic fears of nonhuman biological agency as it is with nonbiotic agencies, slime is the unrecognized elemental intruder, the border-crosser *par excellence* whose space is as ambivalent as can be. “Slime,” Shakespearean Dan Brayton reminds us, “occupies the conceptual space where the human imagination begins to grasp, tentatively and tenuously, the materiality of life itself” (Brayton 81). Slime refuses containment, inhabiting sites of disgust and horror as readily as it does sites of eroticism and joy. It is no less the harbinger of life and well-being than of death and disease. Even its elementality is ambivalent. It is the imagined unpredictable and uncontainable agency, however, that makes slime inherently political. It is the agency of slime that produces fear, and given the history of sexist renderings of slime being associated with women, a digression into Jean-Paul Sartre’s theorizing on slime is very much in order here.

Sartre offers one of the few serious early theoretical investigations of slime, and his meditations get to the heart of slime’s ambivalence. Sartre maintains that slime is matter “whose materiality must on principle remain non-meaningful” (Sartre 772). It is this principle that makes slime an utterly ambivalent site, and this ambivalence makes

descriptions of the ecological transformations that took place in Chernobyl, returns in many videos shared on social media showing deer, badgers, wolves and bears walking peacefully through the city streets” (Marchesini 15). Yet, these images—like those in the 2007 film *I Am Legend*, as in the Animal Planet/Discovery Channel’s joint production of the CGI series *The Future is Wild* (2003), Alan Weisman’s 2007 book *The World Without Us*, the History Channel’s *Life After People* (January 2008), and the National Geographic Channel’s *Aftermath: Population Zero* (March 2008)—remind us of our unimportance. The opening epigraph of the Weisman book is itself horrifying: “Das Firmament blaut ewig, und die Erde / Wird lange fest steh’n und aufblüh’n im Lenz. / Du aber, Mensch, wie lange lebst denn du?” (The firmament is blue forever, and the Earth / Will long stand firm and bloom in spring. / But, man, how long will you live?) (Li-Tai-Po, Hans Bethge and Gustav Mahler, *The Chinese Flute: Drinking Song of the Sorrow of the Earth*, *Das Lied von der Erde*, cited by Weisman, preliminary matter).

slime both the matter of fascination to children and matter to which they “show repulsion” (772). Sartre’s theoretical discussions of slime are unique, compelling, and informative: “Sliminess proper, considered in its isolated state,” he argues, “will appear to us harmful in practice.” (771) Slime is a threat. It threatens boundaries, and “the slimy appears as already the outline of a fusion of the world with myself” (773). It is a thoroughly ambiguous material: “immediately the slimy reveals itself as essentially ambiguous,” and “nothing testifies more clearly to its ambiguous character as a ‘substance between two states’ than the slowness with which the slimy melts into itself.” (774) Slime is a dangerous transcorporeal matter that threatens the very boundaries that it traverses. Hurley has explained that

Nothing illustrates the Thing-ness of matter so admirably as slime. Nor can anything illustrate the Thing-ness of the human body so well as its sliminess, or propensity to become-slime. Slimy substances—excreta, sexual fluids, saliva, mucus—seep from the borders of the body, calling attention to the body’s gross materiality. [T. H.] Huxley’s description of protoplasm indicates that sliminess is the very essence of the body, and is not just exiled to its borders. Within an evolutionist narrative, human existence has its remote origins in the “primordial slime” from which all life was said to arise. (Hurley 4)

Seeping from the borders but not exiled to them, at the core and origin of the body and yet a matter of profound disgust and horror,⁵ slime is beyond our command, is not the water we so proudly control in our fountains and dams:⁶ indeed, as Sartre so colorfully puts it, “slime is the agony of water. It presents itself as a phenomenon in the process of becoming; it does not have the permanence within change that water has but on the contrary represents an accomplished break in a change of state. This fixed instability in the slimy discourages possession” (Sartre 774). It can neither be possessed nor controlled, and, unsurprisingly,

⁵ Noël Carroll argues that there is a “tendency in horror novels and stories to describe monsters in terms of and to associate them with filth, decay, deterioration, slime and so on. The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but—and this is of utmost significance—also disgusting” (Carroll 22).

⁶ The impulse to control water’s apparent randomness and unpredictability has resulted in beautiful and amazingly choreographed displays—such as in the Bellagio Fountains of Las Vegas or the Latona Fountain in the Gardens of Versailles; but there is little taming of slime that inspires aesthetic awe, except, perhaps, lava lamps. The impulse to control water has resulted in wonders such as the Hoover Dam and the Three Gorges Dam (profound assaults, though they are, on the integrity of the natural environment); harnessing slime does not produce such wonders.

fears about slime are entangled with sexism and misogyny—each, to differing degrees, obsessed with power and control.

Lear's ranting starts to make more sense. His loss of power and control (to his daughters, no less) goes against all reason for him, is almost inexplicable—but everything must have a cause, and the cause here is in the unpredictability that for Lear defines women, an unpredictability whose vaginal locus is a slimy place of fluids and danger. Slime's capacity to conceptually shape-shift manifests powerfully in Shakespeare, where it signifies fertility *and* death, growth *and* decay, beauty *and* filth. Theorizing about slime is clearly not an easy matter, but what is surprising is how difficult it has been for people to see the gendering of slime. It seems so obvious.

Susanne Wedlich offers a more contemporary set of theories about slime than Sartre in her expansive 2019 analysis in *Das Buch vom Schleim*—translated into English as *Slime: A Natural History* (2021). Wedlich states at the very outset that in literary and scientific discussions of slime, stigmatization of entire groups of people has been common and that “a long and inglorious tradition has seen women forced into this category—as the apparently slimier sex” (Wedlich 9). Central to this stigmatization is a gendered disgust that historically resembles Lear's. Wedlich is clearly aware, however, of the ambivalence of this slimic disgust. The exploration on the topic from Martha Nussbaum's *Washington Post* article is compelling and well worth quoting at length here for how it encapsulates this ambivalence:

Disgust for women's bodily fluids is fully compatible with sexual desire. Indeed, it often singles out women seen as promiscuous, the repositories of many men's fluids. [...] As the great philosopher Adam Smith observed about post-coital disgust, “When we have dined, we order the covers to be removed.” Disgust for the female body is always tinged with anxiety, since the body symbolizes mortality. Disgust is often more deeply buried than envy and anger, but it compounds and intensifies the other negative emotions. Our president [Mr. Trump] seems to be especially gripped by disgust: for women's menstrual fluids, their bathroom breaks, the blood imagined streaming from their surgical incisions, even their flesh, if they are more than stick-thin. (Nussbaum)

It is odd, then, that despite their breathtaking originality, Sartre's comments entirely ignore the gendering of slime. Wedlich cites Sarah Bakewell's theory that “Sartre, if we can judge by the vivid descriptions in his books, found sex a nightmarish process of struggling not to drown in slime and gloop” (Wedlich 24). Even so, Sartre's failure to

understand the gendering of slime (in which he participated) has significantly hindered the very theorizing about slime he sought to promote.

Sartre's gender "silence" has not gone unnoticed, and he has been called down for not only missing the chance to comment upon gender but for himself articulating sexist positions in his comments on slime. Constance Mui, for instance, argues that there is "unmistakably sexist language in Sartre's discussions of the slimy and the hole, which he associates with the breast and the vagina, organs that are distinctively female" (Mui 31). Whether or not Sartre is, as Mui claims in an *ad hominem* attack, a "grumbling misogynist" (31), the language of *Being and Nothingness* is clearly damning. Hazel Barnes has put it well: "There can be no doubt that a full investigation of the linguistic codes in Sartre's writing would reveal him to be a man comfortably ensconced in a world of male dominance" (Barnes 341); but Barnes—like Margery Collins and Christine Pierce (whose pioneering "Holes and Slime: Sexism in Sartre's Psychoanalysis" made the first claim about sexist language in *Being and Nothingness*), and like Mui also—suggests that the sexist contingencies of the language "are [weaknesses that are] at variance with the central philosophy" of the text itself (341). Barnes explains that "the sexism is there but is contingent, relevant to our appraisal of the writer but not essential to our judgment on the philosophy and its potential value as a support to feminism" (341). Mui similarly defends Sartrean philosophy as essentially antisexist (ironic because she does so at least in part through an *ad hominem* attack): "One cannot infer from the sexist analogies of slime and holes the claim that woman occupies an inferior ontological status. To do so would be to overlook the delightful irony in his ontology: in spite of *his ill feelings toward woman*, woman nevertheless prevails as a full-fledged consciousness in that ontology." (Mui 32, *emphasis added* to highlight the *ad hominem* comment) Yet, it is neither what he does in his personal life with women nor his anti-sexist postures in various parts of *Being and Nothingness* that is at issue here: what is at issue are his sexist comments about slime. The cherry-picking by scholars seeking to exonerate Sartre of sexism results in pure nonsense. It is sham scholarship to say "X pleases me but Y—even though it contradicts X—is irrelevant." To call Sartre's sexist comments "contingencies of language" is to miss the point entirely, rather like saying that rape and clitorectomies are contingencies of culture. Sadly, this kind of exoneration is what Sartre apologists argue for. Better to get on with it. Better to acknowledge that he clearly wants to support a feminist position but is equally clearly unable to do so. Slime "is like a leech sucking me" (Sartre 773), Sartre explains, adding that "it is a soft,

yielding action, a moist and feminine sucking” (776). Woman as leech? This is sexism enough, but he goes on. Having associated slime with “feminine sucking,” he then associates it with “the possessed ... dog” (776), “a poisonous possession” (776), a “snare” (776), “a sickly-sweet feminine revenge” (777), and a “sugary death” (777). Implicitly, these are all a part of the feminine sucking that slime is for him. The images Sartre uses in association with women—feminine sucking, possessed dog, revenge, and death—are deeply misogynistic. Perhaps it is possible to write off Lear’s vaginophobia, just as it is possible to dismiss Sartre’s sexism, as a contingency, but both actions are counter-productive and are clearly not in the interests of feminism—or the environment.

To fully understand the environmental implications of a slime-based sexism (or a myxophobic misogyny), understanding the long-history of slime’s gendering (culminating in a giant such as Jean-Paul Sartre) is necessary, as is understanding the notion that bodies are weather systems writ small and that weather systems are bodies writ large; however, these understandings are not enough in themselves. What is required are analyses that bring slime into real discussions about the origins of our current environmental crises and of the realities that we have come to identify as the Anthropocene. Relatively speaking, slime has not been a focus of discussion in the Environmental Humanities. As Anthony Camara noted in 2014, the “topic has received virtually no attention from scholars outside of specialists in the field of mycology” (Camara 9). The observation still largely holds. To bring slime into real Anthropocene discussions, it is necessary to understand our resistances to slime, for “as repellent as we find slime today, it has played a significant part in the history of science as the presumed link between the inanimate matter and life on Earth” (Wedlich 105). Slime is essential to everything living and to the decomposition that happens after life. Slime may very well be more a part of women’s reality than men’s, but the misogyny and ecophobia that this feeds⁷ requires sustained analysis. For the most part, slime has not been a part of happy imaginings of nature. The propensity to imagine and stage a vengeful, hostile, and consummately gendered nature indeed reaches a weird crescendo with slime, and slime becomes inseparable from this agential elementality that is imagined at core as being antagonistic and deadly. Yet, slime is, in fact, utterly indifferent—and gender-neutral.

⁷ Greta Gaard usefully discusses this fear of sexuality (erotophobia) in relation to sexism, heterosexism, and homophobia as well as in relation to ecophobia: “erotophobia is ... a component of ecophobia” (Gaard, “New” 650); “ecophobia and erotophobia are intertwined concepts.” (Gaard, “Green” 1)

Misogyny was in full bloom in the early modern period, as it was in Sartre's day and as it is perhaps indeed in our own, but the weather clearly didn't help things in the period of the Little Ice Age. The "misogynistic paranoia that fueled the European witch-hunts" (Paster 248) intensified under the skies of the period, and the articulations about links between witches and inclement weather were well pronounced. *Macbeth's* witches and their hurley-burley, their thunder, lightning, rain, and gloomy skies are but the tip of the ice-berg.⁸ The threat of degeneration, dissolution, and disorder embodied in the witches is part of a larger misogynistic imagination in which all women are threats of degeneration and dissolution, of a return to a feared and loathed nature. It is through the vagina of Shakespeare that the entanglements between misogyny and climate crises take form, finding expression through a staging of myxophobia and ecophobia that leaves a monarch dissolving into incoherence and an age descending into an unprecedented genocide against women.

WORKS CITED

- Alberti, Fay Bound. "A Darke and Vicious Place: Conceptualizing the Vagina How Women's Sex Organs Have Been Understood in Art and in History." *Literary Hub*, 25 July 2016, <https://lithub.com/a-darke-and-vicious-place-conceptualizing-the-vaginal/>. Accessed 8 April 2024.
- Barnes, Hazel E. "Sartre and Sexism." *Philosophy and Literature*, vol. 14, no. 2, 1990, pp. 340–347.
- Behringer, Wolfgang. "Climactic Change and Witch-Hunting: The Impact of the Little Ice Age on Mentalities." *Climate Change*, vol. 43, no. 1, 1999, pp. 335–351.
- Brayton, Daniel. "Shakespeare and Slime: Notes and the Anthropocene." *Ecological Approaches to Early Modern English Texts: A Field Guide to Reading and Teaching*, edited by Jennifer Munroe, Edward J. Geisweidt and Lynne Bruckner, Ashgate, 2015, pp. 81–89.
- Bredbeck, Gregory W. *Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*. Cornell University Press, 1991.
- Camara, Anthony. "Abominable Transformations: Becoming-Fungus in Arthur Machen's 'The Hill of Dreams'." *Gothic Studies*, vol. 16, no. 1, 2014, pp. 9–23.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Chiari, Sophie. *Shakespeare's Representation of Weather, Climate and Environment: The Early Modern 'Fated Sky'*. Edinburgh University Press, 2019.
- Cohen, Ed. "Are We (Not) What We Are Becoming? 'Gay,' 'Identity,' 'Gay Studies,' and the Disciplining of Knowledge." *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, edited by Joseph A. Boone and Michael Cadden, Routledge, 1990, pp. 161–175.
- Collins, Margery, and Christine Pierce. "Holes and Slime: Sexism in Sartre's Psychoanalysis." *Women and Philosophy: Toward a Theory of Liberation*, edited by Carol C. Gould and Marx W. Wartofsky, Putnam's Sons, 1976, pp. 112–127.

⁸ For more on witch-hunting and climate, see Behringer.

- Estók, Simon C. *The Ecophobia Hypothesis*. Routledge, 2018.
- Estók, Simon C. "Environmental Implications of the Writing and Policing of the Early Modern Body: Dismemberment and Monstrosity in Shakespearean Drama." *Shakespeare Review*, vol. 33, 1998, pp. 107–142.
- Estók, Simon C. "The Slimic Imagination and Elemental Eco-Horror." *ZAA: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 70, no. 1, 2022, pp. 59–74.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality—Volume 1: An Introduction*. Translated by Robert Hurley, Vintage, 1990.
- Gaard, Greta. "New Directions for Ecofeminism: Toward a More Feminist Eco-criticism." *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 17, no. 4, 2010, pp. 643–665.
- Gaard, Greta. "Green, Pink, and Lavender: Banishing Ecophobia Through Queer Ecologies." *Ethics and Environment*, vol. 16, no. 2, 2011, pp. 155–226.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge University Press, 1996.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, 1990.
- Marchesini, Roberto. *The Virus Paradigm: A Planetary Ecology of the Mind*. Translated by Sarah De Sanctis, Cambridge University Press, 2021.
- Mui, Constance. "Sartre's Sexism Reconsidered." *Auslegung*, vol. 16, no. 1, 1990, pp. 31–41.
- Nussbaum, Martha. "The roots of male rage, on show at the Kavanaugh hearing." *The Washington Post*, 29 September 2018, <https://www.washingtonpost.com/news/democracy-post/wp/2018/09/29/the-roots-of-male-rage-on-show-at-the-kavanaugh-hearing/>. Accessed 4 April 2024.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Vintage, 1990.
- Paster, Gail Kern. *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Cornell University Press, 1993.
- Read, Sara. *Menstruation and the Female Body in Early Modern England*. Palgrave, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*. Translated by Hazel E. Barnes, Washington Square, 1984.
- Shakespeare, William. *King Lear*. *The Riverside Shakespeare, 2nd Edition*, edited by G. Blakemore Evans et al., Houghton Mifflin, 1997, pp. 1297–1354.
- Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. *The Riverside Shakespeare, 2nd Edition*, edited by G. Blakemore Evans et al., Houghton Mifflin, 1997, pp. 1065–1100.
- Shakespeare, William. "Sonnet 153." *The Riverside Shakespeare, 2nd Edition*, edited by G. Blakemore Evans et al., Houghton Mifflin, 1997, p. 1871.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. *The Riverside Shakespeare, 2nd Edition*, edited by Blakemore Evans et al., Houghton Mifflin, 1997, pp. 1183–1245.
- Sharp, Jane. *The Midwives Book; or, the Whole Art of Midwifry Discovered*. Edited by Elaine Hobby, Oxford University Press, 1999.
- Wedlich, Susanne. *Slime: A Natural History*. Granta, 2021.
- Weisman, Alan. *The World Without Us*. Picador, 2007.
- Wilson, Robert Rawdon. *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*. University of Alberta Press, 2002.

Ženska telesnost in koncept sluzi pri Shakespearu: uprizarjanje antropocena

Ključne besede: angleška dramatika / Shakespeare, William / ženske / mizoginija / telesna odvratnost / vaginofobija / sluz / ekokritičstvo

Prepletenost okolja, mizoginije in sluzi v Shakespearjevem delu in času tako rekoč napove antropocen. Razumeti to uprizarjanje pomeni najprej razumeti osnovne teorije o sluzi. Med redkimi teorijami o tem so trditve, da gre za snov, ki sega čez meje, se izmika sestavni čistosti, zbuja strah in gnus; to je snov, ki navdaja z grozo razkroja, čeprav ima obenem temeljno vlogo pri nastanku in kontinuiteti življenja. Osrednje spoznanje nove materialistične teorije temelji na delovanju ne-človeškega, pri čemer deluje sluz na načine, ki povzročajo različne vrste strahu. Zanimiva spoznanja Jean-Paula Sartra postanejo še bolj dragocena v trenutku, ko to sluz teoretizira, ji pri tem določi spol in jo prepoji z lastnimi strahovi in svojo različico mizoginije. Da bi doumeli, kako bistvena je sluz za oblikovanje teorij o mizoginiji in ekofobiji, moramo takšno uprizarjanje videti kot seksistično, namesto da bi bili Sartrovi apologeti. Najprimernejša vstopna točka za te teme pri obravnavi zgodnjega novega veka je uprizarjanje vaginofobije.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111.09-2Shakespeare W.:305-055.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.11>

The Circulation of the Novel between Romania and (the former) Yugoslavia (1918–2020): Imperial (Dis)Continuities in Post-Imperial East-Central Europe

Snejana Ung

Lucian Blaga University of Sibiu, 10 Victoriei Blvd., Sibiu, 550024, Romania
<https://orcid.org/0000-0003-3184-1980>
snejana.ung@ulbsibiu.ro

This article aims to investigate the circulation of the novel between Romania and (the former) Yugoslavia from 1918 to 2020. Based on the data provided primarily by DCRT (The Chronological Dictionary of the Translated Novel in Romania) and the COBISS database, the translation flows are analyzed in four subperiods: 1918–1946, 1947–1964, 1965–1989, and 1990–2020. The quantitative data are used to further examine which novels were translated and how they crossed borders in this part of post-imperial Eastern Europe. I show that, apart from communist internationalism, the imperial legacy, which was replaced by globalization processes after the fall of communism and the Yugoslav wars, also plays a major role in the dissemination of the novel, influencing both the corpus and the channels of circulation. I argue that acknowledging and analyzing the usually overlooked non-national, sub-national, and supra-national elements reveals the heterogeneity of these literatures, which could be construed as inter- and transnational literatures.

Keywords: Romanian literature / Yugoslave literature / novel / literary translation / literary circulation / imperial legacy / semi-peripheral literature / ethnic minorities

One of Ivo Andrić's short stories, "Noć u Alhambri" (1924), is set in cabaret Alhambra, a well-known cabaret during interwar Bucharest. The story was published two years after Andrić left Bucharest, where he worked in the diplomatic service between 1921 and 1922. In 1933, Liviu Rebreanu visited Croatia as a representative of PEN Romania at the PEN Congress held in Dubrovnik (Rebreanu 248–250). More than two decades later, Mihail Sadoveanu also visited Yugoslavia, as can be

read in his diary. At first glance, what we see are a globally renowned Yugoslav author and two Romanian canonical authors writing about each other's country. At a closer look, however, we can notice that the encounter is rather extra-literary. We know that they visited or worked in the neighboring country but not much is said about their respective literatures. Moreover, in one of his diary entries from 1956, Sadoveanu writes that "while I stayed in Belgrade and Dubrovnik, I noticed that our literature is completely unknown not only to the regular citizens of the federal republics but also to the Yugoslav intellectuals and writers. The same unawareness of the literature and art produced in the neighboring country can be found in our country too" (Sadoveanu 402).¹ Through their time span and fictional or diaristic expression, these three examples address—directly or indirectly—the issue of literary circulation in Eastern Europe during the twentieth century. As argued by Franco Moretti, "movement from one periphery to another (without passing through the center) is almost unheard of; that movement from the periphery to the center is less rare, but still quite unusual, while that from the center to the periphery is by far the most frequent" (Moretti, "More" 75). However, there is an important footnote that makes this statement less disconcerting:

I mean here the movement between peripheral cultures which do not belong to the same 'region': from, say, Norway to Portugal (or vice versa), not from Norway to Iceland or Sweden, or from Colombia to Guatemala and Peru. Sub-systems made relatively homogenous by language, religion or politics—of which Latin America is the most interesting and powerful instance—are a great field for comparative study, and may add interesting complications to the larger picture (like Darío's modernism, evoked by Kristal). (75)

By acknowledging the possibility of unmediated circulation of the novel as well as the potential complications that can be derived from this type of comparison, we are faced with an important question: how and how much does the novel circulate between neighboring peripheries that are linguistically different, religiously varied, and that experienced multiple political changes after 1918? With this question in mind, I will try to investigate the circulation of the novel in post-imperial East-Central Europe (Biti 62–75), more exactly between the Romanian and the Yugoslav culture between 1918 and 2020. Given the political chang-

¹ "Cât am stat la Belgrad și Dubrovnik am putut constata că literatura noastră e perfect necunoscută, nu numai de către cetățenii obișnuiți ai republicilor federale, ci și de intelectualii și scriitorii iugoslavi. Aceeași necunoaștere ale literaturii și artei țării învecinate e și la noi." (translation is mine)

es, the quantitative distribution of the novel will be divided into four subperiods: 1918–1946, 1947–1964, 1965–1989, and 1990–2020.²

What interests me is what the specific works that cross borders convey about the source culture. I argue that the circulation of the novel between Romania and (the former) Yugoslavia reveals the heterogeneity of these literatures, which is the result of the incorporation of non-national, supra-national, and sub-national elements. Taking “the national” as the unit of reference, I understand a) non-national elements as novels written by exiled writers, which at the time of their publication were not perceived as representative for the literary production of the source-culture (Panait Istrati’s work is illustrative in this regard), b) supra-national elements as literary genres with a regional spread such as the “hajduk” novel, and c) sub-national elements as works written by, for, and in the languages of ethnic minorities. These elements shape not only the corpora of translations but also the channels of circulation. Needless to say, in the case of Yugoslav literature, the impossibility to discuss about *a* national literature is impossible from the outset because it was based either on a supranational or multinational model (see Wachtel, *Making*).

Several observations need to be made before delving into the analysis. The first one regards the methodology deployed in this study. I collected the data for my quantitative analysis primarily from *DCRT* (The Chronological Dictionary of the Translated Novel in Romania, 2005) and the COBISS platform. Although COBISS allows for an extensive search according to the original language, publication years, target language, and so on, the initial search encountered two obstacles and it had to be followed by more thorough ones. On the one hand, in order to obtain a comprehensive overview of the translations, the search was conducted by changing the subdomain and the TLD (e.g., cobiss.si, sr.cobiss.net, etc.). On the other hand, several search filters had to be eliminated. For instance, some of the bibliographical entries lacked

² The delimitation of the subperiods is based on the Romanian historical timeline: the formation of Romania in 1918; in 1947, Gheorghe Gheorghiu-Dej became the General Secretary of the Communist Party of the Romanian People’s Republic; in 1965, following the death of Dej, Nicolae Ceaușescu became the General Secretary of the Communist Party of the Socialist Republic of Romania; the fall of communism in 1989 and the transition to democracy and neoliberalism. Although it is not juxtaposed with the Yugoslav historical periodization, there are multiple junctions between the two. The reason I opted for a single timeline is based on the data I gathered for this study, which shows that the existent differences (which are underscored as such where needed) do not alter the analysis of the data.

information such as the publication year. Hence, the use of the “publication year” filter led to the omission of those novels. The last step in gathering the data involved confronting other libraries’ catalogs in order to acquire the missing bibliographical information. It should also be mentioned that in the case of Yugoslav cultural space, I used the target language as indicated in the dictionary and database. Based on these successive searches, I identified 49 novels translated into Romanian³ and 55 from Romanian between 1918 and 1989. As for the subperiod from 1990 to 2020, I decided to provide only an approximate number of translated novels. My decision is determined by the fact that while COBISS allowed me to collect data regarding the novels translated from Romanian into Serbian, Croatian, Bosnian, Macedonian, and Slovenian, the second volume of *DCRT* (2011) covers only the first post-communist decade, whereas all the other alternative tools, such as publishers’ catalogs, are not at all comprehensive. Suffice it to say for now that, despite the incomplete data, a few particularities of the Romanian translation market can still be discerned, which allows me to outline at least a fragmentary overview of translation trends.

The second observation refers to the post-imperial East-Central Europe. It needs to be underscored that the “post-” in “post-imperial” is not just a marker of chronological demarcation. Likewise, “East-Central Europe” is not just a mere geographical delimitation. Instead, both concepts point towards the (dis)continuity of a particular imperial legacy in Yugoslavia and Romania. My use of “post-imperial East-Central Europe” relies on Vladimir Biti’s research. In his article “Post-imperial Europe: Integration through Disintegration” (2019), Biti starts by distinguishing two different types of states that emerged after the dissolution of the German, Austro-Hungarian, Ottoman, and Russian empires: the imperial successor states and the newly established nation-states (63). The latter were culturally, ethnically, and religiously hybrid state formations wherein the power relations between the constituencies of the former imperial provinces were not abolished but reversed (i.e., directed towards the new minorities). In this context,

³ 47 novels were identified in *DCRT*. The other two were mentioned in Mircea Muthu’s bibliography of South-Eastern European literatures. Given the fact that the aim of the study is to offer an accurate picture—although I am aware of possible omissions—I decided to include these two novels in the analysis. The two volumes absent from *DCRT* but present in Muthu’s bibliography are Taško Georgievski’s *Crno seme* (1966) and *Crveni konj* (1975), translated into Romanian and published in a single volume in 1986, and one of Svetomir Rajkov’s novels, translated into Romanian as *Trifoi cu patru foi*, in 1988.

the victimized “nationally hybrid” or “*indistinct* subalterns” (66)—the terms used by Biti to refer to these constituencies—contributed to the establishment of cross-national transborder communities. However, argues Biti, the engineers of these transborder communities not only “gradually disintegrated the states they were affiliated to” but “homogenized the most heterogeneous victims, mobilizing them for their agendas” (67). After World War II, the ethnic heterogeneity (as a result of the imperial domination) is rediscovered. Yet, it is a particular imperial legacy that plays a role in the inter-peripheral circulation of the novel. As I will show in the article, several publishing houses translated and published works in the languages of ethnic minorities. Although my focus is on Serbian and Romanian, it should be mentioned that the other languages (German, Hungarian, Ukrainian) indicate a re-evaluation of the Austro-Hungarian legacy alone. In turn, the re-evaluation of the Austro-Hungarian legacy and the concealment of the other imperial legacies—especially the Ottoman—led me to refer to this region as “East-Central” rather than “Eastern Europe.”

The other significant change brought forward in post-imperial East-Central Europe is represented by the shifting centers. The collapse of the empires meant, first and foremost, a shift from Budapest and Vienna to Belgrade and Bucharest. In the field of translations, the impact of shifting centers is made visible by the high number of translations from and into Serbian and much less from and into Croatian, Macedonian, and Slovenian, as well as by the concentration of the publishing activity in Bucharest. Then, the disintegration of former Yugoslavia led to the consolidation of Zagreb, Sarajevo, Skopje, Ljubljana, and Priština as national centers. However, the national centers are not the sole mediators between these two cultures. In his systemic approach to the post-Second World War literature and culture of East-Central Europe, Steven Tötösy de Zepetnek identifies three centers of influence which, I would add, shape both the production and circulation of the novel: “1) the Marxist/socialist center (‘filtered’ through the colonialism of the USSR); 2) the Indigenous center (which contains earlier foreign influences); and 3) the Western centers (with varied German, French, etc. influences)” (Tötösy de Zepetnek 133). A closer look at the translation flows during each subperiod will shed light on how the imperial legacy, along with the pluricentric influence, uncover the non-national, supra-national, and sub-national elements, opening up the space for construing these literatures as inter- and trans-national literatures.

Small numbers, extensive routes (1918–1947)

The compiled data in *DCRT* and *COBISS* shows that there was a scarcity of translated novels from Romanian into Serbian, Croatian, Macedonian, and Slovenian and vice versa between 1918 and 1947. Out of the 49 novels translated into Romanian, only one was published during this period. Reversely, out of the 55 novels written by Romanian-born writers, five were translated into Serbian, Croatian, and Slovenian. The dreams of national independence and of creating a united South Slavic state, which had been on the political agenda since the nineteenth century, was finally achieved: The Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenians, which became the Kingdom of Yugoslavia in 1929 (see Wachtel, *Making* 67–127) and Greater Romania are two out of the many state formations created after 1918. For both of them, the main preoccupation was the creation of a national identity for an otherwise ethnically diverse population. In the cultural field, a similar preoccupation concerned Romanian intellectuals. As for Yugoslavs, a rather different approach was chosen. In this regard, Wachtel shows that “cooperation and compromise were more the order of the day” (73). These two attitudes towards the creation of a Yugoslav national culture point to the implementation of either a multinational or supra-national model, which led to the persistence of the distinction between the constituent literatures (cf. Juvan, “The Invisible”).

The national sentiments and the vindictive animosity between the new countries (Biti 64), which dominated the post-imperial political scene, did not lead to the self-isolation of East Central and Southeastern cultures. It should be mentioned that between 1920 and 1938 the two peripheries belonged to a relatively homogenous sub-system in political terms: The Little Entente, an alliance that included Romania, Yugoslavia, and Czechoslovakia, whose purpose was to defend these geo-cultural areas against Hungarian revanchism. According to Moretti, belonging to such a sub-system would allow an unmediated circulation. At the time, translated fragments or references to the Yugoslav novelistic production could be found in Romanian periodicals. Several chapters of Borisav Stanković’s novel *Nečista krv* (*Impure Blood*, 1910) were published in Romanian translation in four successive issues of the magazine *Boabe de grâu* (*Wheat Grains*, 1934). The interest in East-Central European cultures should not surprise us. As Cosmin Borza shows, the low number of translations is counterbalanced by “the constancy with which panoramic or synthetic articles appeared among the Romanian publications of the time” (158). This situation can be

also understood through the concept of “cultural dumping,” one of the three complex strategies described by Andrei Terian. According to Terian, cultural dumping presupposes the “multiplication of imports from as many cultures as possible, which should thus cancel the main dependence on German or French” (Terian, “National” 9). It is exactly what happens in the interwar period, when for the first time the number of novels translated from languages other than French surpasses that of novels translated from French, while the number of Eastern European novels in translation is almost the same as in the long nineteenth century (Baghiu, “Translations” 32). It is also the period when, for the first time again, the number of domestic novels exceeds the number of translated ones (28).

The fact that the “explosion” of narrative genres in interwar Yugoslavia—or at least in Slovenia (Dović 125)—was not followed by their translations into Romanian is surprising. The only integral translation into Romanian between 1918 and 1946 is a hajduk novel by Sava Bosulka.⁴ The sub-genre is extremely relevant for the discussion, since the hajduk novel was one of the most successful sub-genres of popular fiction in nineteenth-century Romania (Terian et al. 18) as well as throughout the Balkans (Patraș 25). Hence, I would argue that given the regional dissemination of the sub-genre, the translation of Bosulka’s novel is an example of a supra-national element that contributes to the configuration of international literature.

Whereas the only translated novel from Yugoslavia is a hajduk novel, the corpus of translations from Romanian displays a different selection. The novels written by two Romanian-born authors were translated into Serbian, Croatian, and Slovenian: Panait Istrati and Liviu Rebreanu. Istrati was a Romanian-born writer who lived in France and wrote in French. His novels *Neranțula* (1927) and *Kira Kiralina* (1924), the latter of which was prefaced by Romain Rolland, were thereafter translated from French as follows: *Kira Kiralina* was translated into Serbian in 1925 and *Neranțula* in Croatian and Slovenian in 1930 and 1935. A core literature acting as “mediator” is illustrative not only of the inequalities that shape the literary world-system but also of the establishment of the national literatures’ boundaries. Although a significant number of writers put Romanian literature on the world literary map during the interwar period, Romanian literary critics and historians

⁴ It is uncertain from which language the novel was translated. Although the bibliographical tools mention that it is “a Serbian novel,” there is no information about the source-language.

of the time “were often skeptical of or even hostile to Romanian-born authors who have been successful abroad” (Terian, “Romanian” 4). This skepticism is most visible in the reception of Istrati’s work as non-national (rather than transnational) literature. For instance, the fact that he does not belong to Romanian literature is stated sharply by G. Calinescu in his *History of Romanian Literature*: “Although Panait Istrati has also given Romanian translations of his French works, he will never be a Romanian writer, for his versions lack spontaneity and the servile rendering of idioms has an exotic effect in French.” (840)

Unlike Istrati, Rebreanu has been constantly seen as a Romanian writer. In addition to the long debates dedicated to his literary works, Calinescu takes Rebreanu’s literature as a reference point for intra- and inter-national comparison (Calinescu 621).⁵ The role of these two strategies is to signal the canonical status of Rebreanu’s work in Romanian literature, on the one hand, and the relevance of Romanian literature in the world, on the other hand. The reason I made this observation is that the translation of his novels is dependent on his movement to the core (i.e., from the former periphery of the Austro-Hungarian Empire to Bucharest). It is only after he moves to Bucharest that his works start to gain international visibility. His novel *Ciuleandra* (1927) was translated into Serbian in 1929 and *Ion* (1920) was translated into Croatian as *Plodovi zemlje* in 1943. Rebreanu’s case is an illustration of how “peripheralization” and “centralization” (“becoming-core”) are “multi-scalar, playing themselves out at multiple levels—neighborhood, city, nation, region, macro-region—in addition to that of the world-system itself,” as shown by Warwick Research Collective (WRcC 55). Taking into consideration Istrati’s case as well, I would argue that in the process of consolidation of national literatures (or at least of Romanian literature), the hierarchy seems to be reversed: the national core becomes more important than the Western cores. In other words, not being legitimized by the national core means not belonging to that national literature.

The extremely small number of translations between Romanian and Yugoslav literatures can be understood as the opposite of Moretti’s observation that “the smaller a collection is, the more canonical it is” (Moretti, *Atlas* 146).⁶ What the existent data shows us is that the novels translated

⁵ One of the most telling examples is the comparison of the protagonist of Rebreanu’s novel *Ion* with Dinu Păturică (the protagonist of Nicolae Filimon’s novel *Ciocoii vechi și noi*) as well as with Julien Sorel.

⁶ It needs to be mentioned, however, that Moretti conducted his study on the catalogs of the British circulating libraries of the seventeenth century.

during the interwar period and World War II are, except for Rebreanu's novels, non-canonical. They are either related to the supra-national production and circulation of a sub-genre or to transnational literature, which in specific cases was construed at the time as non-national.

Zoom in on the ethnic minorities (1947–1964)

After a few years of national or supranational instability caused by World War II, both countries adopted a socialist regime, which means that politics brought them together into a relatively homogenous subsystem once again. During this subperiod, 26 novels were translated from Romanian and 7 novels into Romanian. The change in the political climate in East-Central Europe influenced Romanian-Yugoslav relations as well. Initially found on the same side of the political spectrum, the relations between the two countries deteriorated in 1948, due to the Tito-Stalin split. Although there was not a single translated novel between 1948 and 1955—neither into Romanian nor from Romanian—scholars working on Yugoslav literature(s) signal that in the forties (or at least before the split) there was an increased focus on Polish, Albanian, Bulgarian, Czech, and, to some extent, Romanian literature (Grbelja qtd. in Leto 186). In the field of translations, the years 1948–1955 mark a disjuncture between Yugoslavia and Romania. While in the former, “the wave of increased ‘sovietization’ took place between 1947 and 1948” (Leto 189) and had an echo in 1949 as well (Šarić 419), in the latter, “the 1949–1956 period could, in fact, be said to have constituted a period of *geographic atomization* of Soviet literature, for it comprised not only Russian literature, but also the sum of translations of works produced in countries annexed and formed by the USSR” (Baghiu, “Strong” 68). Significantly important is the fact that during these years, most of the literary infrastructure that contributed to the later circulation of the novel between the two peripheries was created. In 1948, ESPLA (The State Publishing House for Literature and Art) was founded, and in 1947 the magazine and publishing house Lumina (The Light) were founded in Pančevo. In addition, writers’ unions were created, as well as the Union of Yugoslav Literary Translators in 1953 (Leto 192).⁷

⁷ Leto argues the following: “Considering that 1953 was also the year in which the Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) was founded, Yugoslavia played a pioneering role compared to East European countries in the creation of an institution that legitimated the work of translators and ensured them a certain freedom in their contacts with the West.” (Leto 192)

The Romanian-Yugoslav relations were reestablished in 1953 and translations started to be published on both sides after 1955, at a time when both countries (but especially Yugoslavia) sought to become more independent from the Soviet Union. Undoubtedly, communist internationalism (understood as an ideologically based solidarity existent even without the mediation of the Soviet Union) played a significant role in opening up the translation fields to as many literatures as possible. But, as Ioana Popa points out, “factors other than communist internationalism transformed into political injunction could favor East-to-East translation flows. Such was the case of pan-Slavic ideals, which partly relied on, and favored, translation” (Popa 432). Even though most of the states in Eastern Europe were Slavic, there are also exceptions (such as Romania and Hungary), which makes us look for other factors that may have led to the circulation of the novel. In this regard, I find Marko Juvan’s observation extremely useful. Talking about “a regional literary circuit among literatures in Slavic languages” (Juvan, *Worlding* 70), he underscores the fact that “ideologically based solidarity among literatures related to linguistic kinship and the same rulers served political needs—mutual support of stateless nations in their strivings for recognition and autonomy within the Habsburg Empire” (70). To put it simply, it is not only the linguistic kinship but also the imperial domination that contributes to the shaping of this regional circuit. Acknowledging the role played by a shared history of imperial domination in shaping a literary circuit means acknowledging and including in a different or extensive regional circuit the other regions that shared the same condition. As I will show, in the case of Romanian-Yugoslav relations, the imperial legacy played out in a post-imperial context and was used as a channel of circulation.

Ironically or not, the second translation from Serbian during this subperiod is yet another hajduk novel, Janko Veselinović’s *Hajduk Stanko* (1896, translated into Romanian in 1958). Just a year before, the Romanian translation of Dobrica Ćosić’s novel *Daleko je sunce* (1951) was published. Most of the translated novels were Realist novels, such as those written by Stevan Sremac, Ivo Ćipiko, and Borisav Stanković. As expected, in 1962 Ivo Andrić’s *Na Drini ćuprija* (1945) was translated into Romanian, but possibly from French (Nedelcu 54).⁸ Undoubtedly, the translation of Andrić’s novel is triggered by the fact that the writer won the Nobel Prize in Literature in 1961. The

⁸ Nedelcu argues that neither Gellu Naum nor Ioana Seber, the two translators of the novel, knew Serbo-Croatian and that the Romanian title resembles the French one.

Nobel Prize and the possibility of a mediated translation from French pertain to the role of the world literary centers in inter-peripheral literary circulation. Istrati's novels—which were written in French—are to be found in the corpus of translated novels during this subperiod too, along with Rebreanu's novels. Furthermore, in 1960 a Slovenian translation of one of Zaharia Stancu's novels was published, and in 1964 the first translation of one of Mihail Sadoveanu's novels appeared.

All of the aforementioned novels were translated into the target culture (either Romania or Yugoslavia). This observation *per se* seems meaningless. Yet the situation becomes more interesting once we acknowledge that these translations represent only a part of the corpus. In fact, this is the point where the imperial legacy comes into play. ESPLA—from 1959 EPL (The Publishing House for Literature)—played a major role in publishing literary works written in the languages of ethnic minorities, as well as translating Romanian literature into the same languages. The coagulation of a coherent publishing program is recorded in the period's press as well. For instance, a short list containing several Romanian canonical and contemporary writers, whose works were about to be translated into Hungarian, Serbian, German, and Ukrainian is mentioned in a 1955 article: Ioan Slavici, Zaharia Stancu, Petru Dumitriu, to name just the novelists (Beram and Herescu 4). Not only that part of these translations can be identified in the libraries from the former Yugoslavia, but no less than 15 out of the 25 translations from Romanian during this subperiod were actually translated in Romania and exported to Yugoslavia. This compels me to see the promotion of the literature of and in the languages of the ethnic minorities as being simultaneously a strategy for exporting Romanian literature abroad. In the Yugoslav space, the ethnic minorities were engaged differently in the circulation of the novel. Mihai Avramescu's novel *Tinerete frântă* (*Broken Youth*) was written in Romanian and published in 1953 by Libertatea Publishing House from Pančevo. Two years later, it was translated into Serbian. A quantitative analysis of the Romanian translated novels in Yugoslavia highlights, thus, that any attempt to grasp the novelistic production in translation implies also acknowledging to some extent the production beyond the nation-state borders.

Broadly, it can be said that between 1955 and 1964, the number of translated novels both from and into Romanian was on the rise. Three factors contributed to this increase, although to a different extent: communist internationalism, the usually overlooked imperial legacy, and the mediation of world literary centers. The involvement of ethnic minorities in the circulation of the novel was anything but passive.

Seen from the outside, the routes appear to be absurd, given the fact that the Serbian ethnic community from Romania was the “carrier” of Romanian literature abroad. Reversely, the analysis of translated novels in Yugoslavia sheds light on the existence of Romanian literature abroad. To put it simply, the national literatures become refracted by incorporating and constantly negotiating the imperial legacy.

Multi-directional circulation (1965–1989)

A significant share of the translations from and into Romanian were published between 1965 and 1989, amounting to 24 out of 55 novels from Romanian into Serbian, Croatian, Slovenian, and Macedonian, and 41 out of 49 novels into Romanian. Moreover, as the existent data shows, the export of Romanian literature through internal translation—aimed to promote this literature in the languages of the ethnic minorities—was diminished. Only five novels followed this route. At first glance, it may seem surprising, given the fact that nationalism(s) was/were on the rise in both countries. While in Romania, a national-communist regime was installed, in Yugoslavia “particular nationalisms” (Wachtel, *Making* 167, 231) were on the rise starting from the 1960s. The most plausible explanation is the one offered by Wachtel. Understanding this region in comparison with other world regions, Wachtel defines Eastern Europe as “that part of the world where serious literature and those who produce it have traditionally been overvalued” (Wachtel, *Remaining* 4). What Wachtel refers to is Eastern Europe not in the *longue durée* but during a specific period, namely the communist one. Not only has the number of translations proliferated during this third subperiod, but a closer look at the translated novels will shed light on the multiplication of the circulation routes.

The increase, or better said, the appearance of translations from and into Macedonian is the great novelty regarding the Romanian-Yugoslav literary encounters during this subperiod. Overall, it can be noticed that in Romania, novels written by authors from almost all the republics were translated, unlike in the previous period, when most of the translated novels were written by Serb writers from Serbia, Bosnia, and Montenegro. It should be mentioned from the outset that representativity does not entail evenness. Even if the Romanian book market opens up to the novelistic production of *almost* all the republics, there are significant inequalities, in the sense that most of the writers whose novels were translated are Croats or Serbs, followed by Macedonians.

The geographical diversification can be related to “the gradual move from official endorsement of a supranational unitarist cultural policy to a multinational one” (Wachtel, *Making* 189) that occurred at the time in Yugoslavia. Yet this geographical pattern of circulation presents an anomaly: the near absence of Slovenian novels in Romanian translation. In Slovenia, during the interwar period as well as during Federal Yugoslavia, the share of translated fiction reached sometimes even 50% of the total translations (Dović 126, 129) and, as the data collected for this study shows, among the translations were novels written by Romanian writers. Hence, whilst the unequal situation was overshadowed by the dominance of Romanian-Serbian literary relations up to 1965, the multiplication of routes sheds light on this anomaly. One of the possible explanations may refer to the linguistic dissimilarity between Slovenian and Serbo-Croatian, the latter being the language of the majority of Yugoslav literatures.

A significant number of the novels translated from Serbian were historical novels, such as those written by Branko Ćopić, Mihailo Lalić, and Oskar Davičo. These translations follow the path opened by the Romanian edition of Ćosić’s novel *Daleko je sunce*. It is not by chance that I refer once again to Ćosić. His case is illustrative of the nationalist turn that began to mark Yugoslav culture. The partisan novel was “one of the central genres for the propagation of post-World War II supranational Yugoslav identity” (Wachtel, *Making* 198) and Ćosić was one of the representative authors. Yet in the early 1960s, he “played a central role in bringing discussions of nationalism back to center stage in Yugoslavia” (198). In addition to partisan novels, several canonical Modernist works were translated, among which some of the novels written by Ivan Slamnig, Miroslav Krleža, Miodrag Bulatović, Meša Selimović, and Ivo Andrić. Even though Miloš Crnjanski had lived for a few years in Timișoara, none of his well-known novels was translated into Romanian.⁹ Whether partisan or historical novels, popular or canonical literature, these translations reveal a better representativeness of each republic’s literature.

The corpus of translations from Romanian has Mihail Sadoveanu at its core, whose novels were translated into Serbian, Slovenian, and Macedonian. In this case, surprising is not the translation of his novels but rather their delay compared to other East and East-Central

⁹ It is quite interesting that the only translated novel was *Kap španske krvi* (*A Drop of Spanish Blood*, 1970) and not *Dnevnik o Čarnojeviću* (*The Journal of Čarnojević*, 1921) or *Seobe* (*Migrations*, 1929).

European literatures (Baghiu, “Strong” 69). Among the other names are Marin Preda and Matei Caragiale. Three observations need to be made concerning the rest of the translations that complete the list. First, a few novels were translated in Romania and published by The Publishing House for Literature, namely novels written by Jean Bart, Matei Caragiale, Nicolae Breban, and Mihail Sadoveanu. Secondly, a significant number of novels written by the leading figures of the Writers’ Union and other literary institutions were translated in Yugoslavia. Taking into consideration the importance of such institutions at the time (Wachtel, *Remaining* 33), it can be stated that they contributed to the export of these novels into the neighboring countries. Such a statement is supported by the existence of a collaboration agreement between the Yugoslav and Romanian Writer’s Unions which encouraged the inter-peripheral circulation of books and writers. The press of the time constantly relates about the visits paid by the Yugoslav writers in Romania and vice versa, often mentioning that the respective visits were paid in the framework of the agreement. Two such visits from 1979 can be offered as examples: the Yugoslav Cultural Days were celebrated in multiple cities from Romania (Poenaru 1), and in Bled the 12th international writers’ convention took place, organized by the Slovenian Writers’ Association and Slovenian PEN. At this latter event, one of the books that was launched was the Slovenian translation of Augustin Buzura’s novel, *Orgolii* (*Egos*, 1977), as related by one of the Romanian participants (Hinoveanu 91). Thirdly, the literature of ethnic minorities continued to shape the corpus of translation. Exactly like Mihai Avramescu, Slavco Almăjan is a Romanian writer from Vojvodina, whose work was written in Romanian and then translated into Serbian and published by a Serbian publishing house.

Besides the significant number of translations, this third subperiod reveals the following situation. The gradual move from a supranational to a multinational model (which implied the rise of the republican nationalisms) entailed the involvement of the other republican centers, among which Zagreb and Skopje, mainly from the 1970s onwards, were the most visible. The effect of the translations into Romanian was their diversification based on the republic in which the author was born. Therefore, what the translation flows during the second and third subperiod show us is that while the supranational model led to geographical concentration, the multinational model led to geographical dispersion.

Translation subsidies as a path to visibility (1990–2020)

As I stated in the introduction, it is extremely difficult to conduct a quantitative analysis of the inter-peripheral circulation of the novel due to the absence of temporally extended bibliographical tools. This obstacle is, however, one-sided. While the COBISS platform allowed me to gather the data for the analysis of the Romanian translated novel in the former Yugoslavia, the vice versa was not possible. Neither *Index Translationum* nor *The Chronological Dictionary of the Translated Novel in Romania (1990–2000)* covers the entire timeframe. Given their temporal limitations, I tried to use alternative consulting tools, such as *Bibliografia traducerilor din literaturile slave (1945–2011)* (*The Bibliography of Translations from Slavic Literatures (1945–2011)*) and the online catalogs of the publishing houses. I identified approximately 80 novels translated from Romanian and around 50 novels into Romanian. Even though it is fragmentary, the data points to a significant growth in the translations and calls for further discussion. The growth is gradual and dependent on socio-political and economic changes. In the aftermath of the Yugoslav wars and following the fall of communism, new publishing houses were created, and translations were no longer part of a state-run political program; instead, they were subordinated to market logic. This led to a shift in the structure of the book market in favor of ‘commercial’ literature (Dović 130), a category that rarely displays other source languages than English (Vimr 833). Another change, this time in favor of small literatures, occurred in the early 2000s, with the establishment of national and supranational translation subsidies.

Needless to say, the high number of translations from Romanian has a geo-political explanation: the novels entered not one, but six different national book markets. Probably the most telling examples are novels translated almost simultaneously into at least two different languages, as happened with Bogdan-Alexandru Stănescu’s *Copilăria lui Kaspar Hauser* (*The Childhood of Kaspar Hauser*, 2017), published in Macedonian and Croatian in 2020 and with Norman Manea’s novel *Plicul negru* (*The Black Envelope*, 1986), published in Croatian in 2011, in Slovenian in 2012, in Macedonian in 2015, and in Serbian in 2016. The Croatian edition of Manea’s novel was subsidized by the Translation and Publishing Support Program. The inclusion in catalogs and the funding of the translations of works written by exile or migrant writers, as is the case of Norman Manea, point to an institutional rehabilitation and promotion abroad of writers who have been marginalized in the Romanian literary field until 1989.

Regarding the translations from Romanian, it can be noticed that contemporary writers dominate the translation corpus. The translation of their books is dependent on two types of subsidies—source-country and supranational—as well as on literary prizes and festivals. As argued by Ondřej Vimr, the boom of the translation support programs between 1990 and 2010 “was spread evenly across the European continent and not primarily linked to the lifting of the political barriers in the former Communist countries” (Vimr 829). In the post-communist Romanian literary space, the translation program “20 authors” (2005–2012), launched by the Romanian Cultural Institute, has been rightfully considered the first coherent state-run program that aimed to facilitate the export of Romanian literature abroad. However, little attention was paid to the fact that, except for two translations into Polish, the program did not subsidize any other translation published in Central and Eastern Europe. This gap started to be filled a year later when the Translation and Publication Support Program (TPS) was launched.

As for the supranational subsidies, the most relevant for this specific inter-peripheral circulation are Traduki and Creative Europe. Both of them support and bring to the fore other literary agents, such as the BookStar Festival, held in Skopje. The invitation of Doina Ruști and Bogdan-Alexandru Stănescu at the 2016 and 2022 editions of the festival was determined by the translation of one of their novels, which, in turn, were subsidized by TPS and Traduki. A more complex picture is offered by Vilenica International Literary Festival, organized annually by the Slovene Writers’ Association. Unlike other festivals, Vilenica plays an active role in the translation of *some* novels, namely of those written mainly by the winners of Vilenica Prize or Crystal Vilenica award. The following timeline is illustrative in this regard: the Slovenian edition of Liliana Corobca’s *Kinderland* (2013) was published in 2015, after the author won the Crystal Vilenica award in 2014. A similar timeline defines the Slovenian editions of Florin Lăzărescu’s *Trimisul nostru special* (*Our Special Envoy*, 2005) and Dan Lungu’s *Raiul găinilor* (*Chicken Heaven*, 2004). The mere presence of the two writers at the festival triggered the interest in the novels but—and this is significantly important—their translation and publication were dependent on TPS (i.e., subsidies provided by the source country). Hence, I would argue that literary festivals may have a major role either in triggering the publication or facilitating the dissemination of translations but eventually the actual translations are, most often than not, dependent on translation subsidies.

On the Romanian book market, probably the most noteworthy observation regards the share of canonical versus contemporary translated novels. In the 1990s, the absence of translation subsidies, as well as the increasing dominance of English made it difficult for smaller literatures to be made visible on the Romanian book market. Yet, it is during these years that the project “A Treia Europă” (“Third Europe”) was initiated by a group of scholars in Timișoara, a project that set out to explore Central European literature. The results of the first stage (1997–2005) consisted of the publication of over 60 volumes, among which anthologies and translations of well-known writers (Babeți 16). Even though only a few of these translations were actual translations of Yugoslav novels, the project managed to draw publishers’ and readers’ attention to a usually marginalized literary category. Until 2010, the corpus of translations consisted mostly of canonical novels written by Milorad Pavić, Miloš Crnjanski, Danilo Kiš, and Miodrag Bulatović. After 2010, however, the share of translations shifted towards a different generation of writers and involved a gradual differentiation of publishers. While big publishers tended to publish new editions of canonical writers such as Ivo Andrić’s novels and transnational writers (e.g., Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić, and Daša Drndić), small publishers were more interested in exploring contemporary novelists, among whom Faruk Šehić, Lidija Dimkovska, and Goran Vojnović.

As on the ex-Yugoslav side, the translation or dissemination of contemporary novels was triggered by literary festivals. A significant number of the post-Yugoslav writers whose novels were translated into Romanian were invited to one of the three international festivals of literature, held in Iași, Bucharest, or Timișoara (i.e., FILIT, FILB, FILTM). Moreover, at the time they were invited, they had already been the winners of domestic or international literary prizes and awards. Yet, regardless of their symbolic prestige, the translation of their novels proved to be dependent on translation subsidies. Such was the case of the Romanian edition of the *Ministry of Pain* (2004), published with the support of Traduki shortly before Ugrešić attended FILTM in 2010. Based on these recurrent patterns, I see literary festivals in Eastern Europe not so much as opportunities to increase book sales or even to ensure a straightforward translation of post-Yugoslav novels but rather as events that merely introduce a neighboring (and transnational) literary production to a Romanian audience.

Another strategy of self-promotion used by the source cultures is represented by the “internal translations.” An example is the collection “Serbian Prose in Translation,” launched by the Serbian publisher

Geopoetika in collaboration with the Serbian Ministry of Culture (Post). As in the case of Georgian literature, where this self-promotion strategy did not fulfill its aims (Kvirikasvili 821), the English-language translations published by Geopoetika did not get republished in Romania. This observation reinforces the idea that after 1989, when globalization begins to leave a mark on the small book markets from Eastern Europe as well, the inter-peripheral circulation of the novel depends almost exclusively on translation subsidies.

Conclusion

The analysis conducted in this study shows that, besides the historical and political changes, the inter-peripheral circulation of the novel between Romania and (the former) Yugoslavia during an entire century was also determined by the gradual development of the book markets. The lack of a literary infrastructure can offer a justification for the low number of translated novels during the interwar period, when the two countries were part of the Little Entente and when the periodicals regularly paid mutual attention to the literary production. Moreover, the extremely small number of translations revealed that the national dimension of the two emergent literatures is significantly blurred. As such, it could be argued that the imperial legacy of the region subsequently led to the translation and circulation of supranational genres and transnational writers. After 1947, literary infrastructure ceased to constitute an issue. Multiple state-run literary institutions facilitated the inter-peripheral circulation of the novel. Communist internationalism was, undoubtedly, responsible for the dissemination of the novel across the Eastern Bloc. A simple look at the periods when the translation flows stagnate or rise is enough to prove it. However, the Austro-Hungarian imperial legacy also played a major role in the dissemination of the novel across neighboring countries. It influenced what was translated and how it was exported. More significantly, the involvement of ethnic communities as producers and as carriers of literature abroad suggests that the circulation of the novel between the two countries can be construed not only in terms of inter- but also intra-peripheral relations.

It is only after 1989 that the inter-imperial legacy starts to fade away under the pressure of globalization in the field of translation. The transition to a market economy demands not only a significant growth in the number of translated novels but also reshapes the corpus of translations and the channels of circulation. Starting from the early 2000s,

almost all translations into a peripheral language are subsidized. As for the corpus, it can be noticed that the underdog is finally given a voice. Who is the underdog? The migrant, the former “non-national” writer, the constantly rejected writer during communism and the Yugoslav Wars. In addition, the share of canonical and contemporary novels translated into Romanian underscore the coexistence of what can be called “Yugoslav” and “post-Yugoslav” literature which are, as even their names suggest, irreducible to national demarcations. Coming back to Moretti’s statement from the beginning of the article, I would like to conclude by saying that the circulation of the novel between two peripheries that are made relatively homogenous by politics does, indeed, “add interesting complications to the larger picture” (Moretti, “More” 75) and that these complications refer, first and foremost, to the heterogeneity of the peripheral literatures, which could be construed in terms of inter- and trans-nationalism.

WORKS CITED

- Babeți, Adriana. *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*. Polirom, 2022.
- Baghiu, Ștefan. “Translations of Novels in the Romanian Culture during the Interwar Period and WWII (1918–1944): A Quantitative Perspective.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 7, no. 2, 2021, pp. 28–45.
- Baghiu, Ștefan. “Strong Domination and Subtle Dispersion: A Distant Reading of Novel Translation in Communist Romania (1944–1989).” *The Culture of Translation in Romania*, edited by Maria Sass, Ștefan Baghiu and Vlad Pojoga, Peter Lang, 2018, pp. 63–84.
- Beram, Elena, and Anton Herescu. “Cărțile pe care le vom citi în anul 1956.” *Contemporanul*, vol. 50, 1955, p. 4.
- Biti, Vladimir. “Post-imperial Europe: Integration through Disintegration.” *European Review*, vol. 28, no. 1, 2020, pp. 62–75.
- Borza, Cosmin. “Peripheral Modernisms: The Interwar Translation of East-Central European Novels in Romania.” *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in Modern Literary System*, edited by Alex Goldiș and Ștefan Baghiu, Peter Lang, 2022, pp. 149–166.
- Burlacu, Doru George, et al. *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*. Editura Academiei Române, 2005.
- Calinescu, G. *History of Romanian Literature*. Nagard Publishers, 1988.
- Dovič, Marijan. “Economies and Ideologies of the Slovenian Literary Mediation.” *Primerjalna književnost*, vol. 35, no. 1, 2012, pp. 121–140.
- Hinoveanu, Ilarie. “Dialog scriitoricesc international.” *Ramuri*, vol. 6, 1979, p. 11.
- Juvan, Marko. *Worlding a Peripheral Literature*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Juvan, Marko. “The Invisible Other? Slovenian Comparative Literature and Yugoslav Literature.” *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma*, edited by Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović Pantović, Vladimir Zorić and Dunja Dušanić, Čigoja štampa, 2019, pp. 63–78.

- Kvirikasvili, Ana. "Mapping the Circulation of a Less-Translated Literature: Georgian Books Abroad Since 1991." *Comparative Literature Studies*, vol. 59, no. 4, 2022, pp. 810–835.
- Leto, Maria Rita. "The Politics of Translation in Yugoslavia from 1945 to 1952." *Translation Under Communism*, edited by Christopher Rundle, Anne Lange and Daniele Monticelli, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 175–206.
- Milea, Ioan, et al. *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România: 1990–2000*. Editura Academiei Române, 2017.
- Moretti, Franco. "More Conjectures." *New Left Review*, vol. 20, no. 2, 2003, pp. 73–81.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel: 1800–1900*. Verso, 1998.
- Muthu, Mircea. *Europa de Sud-Est în memoria culturală românească*. Editura Academiei Române, 2011.
- Nedelcu, Octavia. "Ivo Andrić în cultura română—receptări." *Romanoslavica*, vol. 1, 2016, pp. 51–70.
- Patraș, Roxana. "Hajduk Novels in the Nineteenth-Century Romanian Fiction: Notes on a Sub-genre." *Swedish Journal of Romanian Studies*, vol. 2, no. 1, 2019, pp. 24–33.
- Poenaru, Mihai. "Arta—mesaj de pace." *Tribuna*, vol. 22, 1979, p. 1.
- Popa, Ioana. "Translation and Communism in Eastern Europe." *The Routledge Handbook of Translation and Politics*, edited by Jonathan Evans and Fruela Fernandez, Routledge, 2018, pp. 424–441.
- Post, Chad W. "Serbia's Geopoetika Publishes English Translations with an Eye Towards Foreign Rights Sales." *Publishing Perspectives*, 8 November 2010, <https://publishing-perspectives.com/2010/11/geopoetika-publishes-english-translations-foreign-rights-sales>. Accessed 14 May 2023.
- Rebreanu, Liviu. *Jurnal*. Vol. I, Minerva, 1984.
- Sadoveanu, Mihail. *Pagini de jurnal și documente inedite*. Junimea, 2005.
- Stancovici, Borisav. "Sânge stricat." *Boabe de grâu*, translated by Elena Eftimiu, 1934, pp. 8–12.
- Šarić, Tatjana. "Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH, 1945–1952." *RADOVI—Zavod za Hrvatsku povijest*, vol. 42, 2010, pp. 387–424.
- Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Cosmin Borza, David Morariu, and Dragoș Varga. "Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă." *Transilvania*, vol. 10, 2019, pp. 17–28.
- Terian, Andrei. "Romanian literature for the world: a matter of property." *World Literature Studies*, vol. 7, no. 2, 2015, pp. 3–14.
- Terian, Andrei. "National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 15, no. 5, 2013, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2344>. Accessed 20 February 2023.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Approach*. Rodopi, 1998.
- Vimr, Ondřej. "The impact of translation subsidies on publishing decisions in smaller European countries." *Perspectives*, vol. 30, no. 5, 2022, pp. 828–843.
- Wachtel, Andrew Baruch. *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*. University of Chicago Press, 2006.
- Wachtel, Andrew Baruch. *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford University Press, 1998.
- WReC. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool University Press, 2015.

Roman v obtoku med Romunijo in (bivšo) Jugoslavijo (1918–2020): imperialne (dis)kontinuitete ter post-imperialna vzhodna in srednja Evropa

Ključne besede: romunska književnost / jugoslovanske književnosti / roman / literarno prevajanje / literarni stiki / imperialna dediščina / polperiferna literatura / etnične manjšine

V članku raziščem, po kakšnih poteh je krožil roman med Romunijo in (bivšo) Jugoslavijo v letih 1918–2020. Predvsem na podlagi podatkov iz *DCRT* (Kronološki slovar prevedenih romanov v Romuniji) in podatkovne baze COBISS spremljam tok prevodov po obdobjih 1918–1946, 1947–1964, 1965–1989 in 1990–2020. Nadalje za raziskave o tem, kateri romani so bili prevedeni in kako so prehajali meje v tem delu post-imperialne vzhodne Evrope, uporabim kvantitativne podatke. Pokažem, da igra pri kroženju romana med bralstvom poleg komunistične internacionalizacije pomembno vlogo tudi imperialna dediščina, ki jo po padcu komunizma in jugoslovanskih vojnah nadomestijo globalizacijski procesi, saj ta vpliva tako na korpus kot na obtok del. Zago-varjam trditev, da pripoznanje in analiza ne-nacionalnih, subnacionalnih in nadnacionalnih elementov razkriva heterogenost teh literatur, ki bi jih bilo mogoče vzpostaviti kot internacionalne in transnacionalne literature.

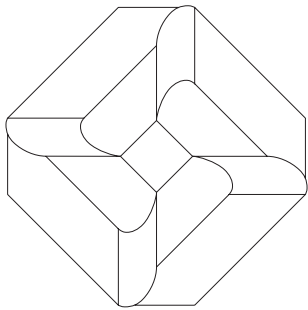
1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.135.1.09:81'255.4=163

21.163.09:81'255.4=135.1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.12>

Recenzija / *Review*



Kitajska različica etičnega literarnega kritištva

Nie Zhenzhao: *Introduction to Ethical Literary Criticism*. London and New York: Routledge, 2024. 239 str.

Tomo Virk

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,
Aškerčeva cesta 2, 1000 Ljubljana
Tomo.Virk@ff.uni-lj.si

Zadnjih nekaj desetletij je kitajska komparativistika v očitnem vzponu. Njeni predstavniki vse pogosteje objavljajo knjige pri zahodnih založbah in članke v indeksiranih zahodnih revijah. Pred kratkim je založba Routledge začela izdajati kar dve knjižni zbirki s tega področja: »China Perspectives« in »Routledge Studies in Chinese Comparative Literature and Culture«. V prvi od njiju je bila pravkar objavljena tudi knjiga Nieja Zhenzhaa *Uvod v etično literarno kritištvo* (v kitajskem izvirniku je izšla v Pekingju leta 2014).

Kitajska literarna veda se je začela po prvi svetovni vojni programsko odpirati za »zahodne« literarno teoretske smeri (vključno z ruskimi¹ oziroma sovjetskimi) in si ni prizadevala snovati svojih lastnih. Konec osemdesetih let 20. stoletja, ko se je Kitajska na več področjih, tudi ekonomskem, začela odpirati svetu, se je to še stopnjevalo, raziskovalci literature so se začeli z rahlo zamudo intenzivno ukvarjati »s strukturalizmom, dekonstrukcijo, ekokritištvom, feminizmom, postkolonialnimi teorijami« itn. (Junwu 403). Kritiki te odvisnosti od zahodnih teorij so sredi devetdesetih let celo skovali pojem »teoretična afazija«, s katerim so opozarjali na to, da Kitajska s svojo več tisočletno literarno in literarnovedno tradicijo ob vstopanju v drugo tisočletje ne premore svoje lastne avtohtone literarno teoretične usmeritve, in obenem pozivali kitajske literarne znanstvenike, naj to stanje odpravijo. Na začetku 21. stoletja se je res pojavilo kar nekaj poskusov v to smer, opogumljalo jih je tudi na Kitajskem razširjeno mnenje (delno spodbujeno z Eagletonovo knjigo *After Theory* iz leta 2003),² da zahodna literarna veda ne prispeva več novih teoretskih smeri, da je v krizi in da je zato nastopil »kitajski trenutek« (prim. Yunwu 404; Shang 492; Nie 3–4, 231).

¹ Mao Cetung se je na primer pri zagovarjanju realistične usmerjenosti v umetnosti in literaturi rad skliceval na Černiševskega.

² Spodbodla je tudi Nieja. Pozneje je, kot priznava sam, glede tega nanj najbolj vplivala knjiga Galina Tihanova *Rojstvo in smrt literarne teorije*.

Med tistimi, ki so sprejeli izziv, je bil tudi anglist in komparativist Nie Zhenzhao. Za svoje ožje področje si je pri tem izbral etično literarno kritištvo. Etični obrat, ki je konec osemdesetih let v zahodni literarni vedi sprožil izjemno veliko zanimanje za etične razsežnosti literature, se je zaradi množice različnih pristopov na različnih ravneh sprevrgel v nepregledno in neobvladljivo »kakofonijo«. Nie je sklenil narediti red in postaviti enovito teorijo z izhodiščno idejo, jasno označeno terminologijo in enotno metodologijo, ki se etične razsežnosti literature loteva z utrjeno pojmovno mrežo – pristop, katerega model je lahko našel ne le v nekaterih literarnovednih smereh, ampak tudi na primer v Freudovi psihoanalizi, s katero sicer pogosto polemizira. V to smer je začel delovati leta 2004 z nastopoma na dveh kitajskih simpozijih. Na »simpoziju o britanski in ameriški literarni vedi na Kitajskem« je med drugim kritiziral drsenje tudi kitajske literarne vede v kulturne študije in osnoval načrt za metodično in teoretično podprto etično literarno kritištvo (v nadaljevanju ELK); na simpoziju, posvečenem »akademski tradiciji Cambridgea«, pa je je nakazal svoj načelni pogled na razmerje med literaturo in etiko, ko je kot začetnika novejšega etičnega kritištva navedel F. R. Leavisa (Yang 338; Yunwu 407).

Obenem je začel izgrajevati institucionalno podlago za etično obravnavo literature in skrbeti za internacionalizacijo svojega pristopa. Bil je (in je še) glavni urednik revije *Foreign Literature Studies* (v uredniški svet je uspešno povabil nekatere ugledne komparativiste, kot so Vladimir Biti, Theo D'haen, Marjorie Perloff, Jüri Talvet, Galin Tihanov) in revije *Forum for World Literature Studies* (ta ima poleg Talveta in Tihanova v uredniškem svetu še Monico Spiridon) – obe reviji redno objavljata tudi članke s področja ELK. Svojo lastno metodo oziroma, kot poudarja sam, teorijo je predstavil v posebni tematski številki *Arcadie*, pa tudi v reviji *CLCWeb*, na Kitajsko je vabil mnoga znana imena in tako dosegel, da ga »vedno bolj upoštevajo ugledni raziskovalci literature, na primer Marjorie Perloff, Charles Bernstein, Ansgar Nünning, Vera Nünning, Geoff Hall, James Phelan, Peter Hajdu in drugi« (Baker in Shang 15; nav. po Yunwu 413). Ne nazadnje je ustanovil še mednarodno zvezo za etično literarno kritištvo (IAELC), katere predsednik je, za podpredsedniška mesta pa je med drugim pridobil Vladimirja Bitija, Lucio Boldrini, Jürija Talveta in Galina Tihanova. V okviru te zveze vsako leto prireja mednarodne znanstvene simpozije, nekaj jih je bilo tudi v Evropi (v Tartuju in Londonu).³

³ Simpozij v Ljubljani, predviden za leto 2020, je bil sredi intenzivnih priprav zaradi epidemije covida odpovedan oziroma prestavljen na poznejši čas.

Vse to organizacijsko in uredniško delo pa je seveda samo institucionalna nadgradnja Niejeve izvirne teorije, kot je zdaj po zaslugi objave pri Routledgeu prvič v celoti dostopna tudi zahodnim bralcem in bralkam.

Knjiga je sestavljena iz dveh delov in treh dodatkov. Prvi del je teoretično metodološki, drugi praktično aplikativen, v dodatkih pa imamo najprej obsežen intervju, v katerem Nie podrobno razlaga svoj pristop, nato njegov članek o »možganskem tekstu« ter nazadnje obsežen pojmovni slovar njegove teorije.

Nie svojega pristopa ne razume zgolj kot ene od metod ELK, temveč precej širše, kot celovito teorijo, morda celo kot samostojno raziskovalno področje (za primerjavo navaja strukturalizem, formalizem in psihoanalizo). To ima že v izhodišču dve posledici: terminološko in vsebinsko. Nie strogo razločuje med »zgolj« »etičnim kritištvom«, kamor prišteva uveljavljene zahodne literarnovedne pristope, ki jih je izvrigel »etični obrat«, ter »etičnim literarnim kritištvom«, kamor umešča izključno svojo teorijo. Vsi drugi pristopi so namreč po njegovem po svoji naravnosti filozofski: zanima jih etična razsežnost literature, ki se je loteva vsak s svojega zornega kota, vendar ne zares literarnovedno. Nie pa namerava vzpostaviti celovito raziskovalno polje, pravzaprav kar celovito teorijo literature, v jedru katere je misel, da je specifična literature, njena literarnost, povezana z njeno etično razsežnostjo, in edino to celovito teorijo imenuje »etično literarno kritištvom«. To je, skratka, literarna veda, ki v ospredje svojega zanimanja postavlja etično komponento pri literaturi. Zaradi te širše ambicije – najbrž pa tudi zato, ker je bila knjiga ob kitajski prvi izdaji namenjena ne le literarnim znanstvenikom, temveč očitno v dobršni meri tudi študentom – Nie v teoretskem delu svoje knjige obravnava ne zgolj vprašanja, ki običajno sodijo v domet etičnih pristopov k literaturi, temveč se podrobno loteva tudi tem, kot so izvor literature, njeno bistvo, literarnost, zgodovina literarne vede (predvsem zahodne), vprašanje kanona in podobno. Informativni so njegovi pogledi na zgodovino zahodnega etičnega kritištvja in pregled kitajskega, najbolj zanimiva pa so seveda poglavja, kjer predstavi svojo »teorijo«, svoj celoviti sistem ELK.

V logičnem izhodišču Niejeve teorije se prepletata dve tezi: antropološka in literarno teoretična. Prva govori o nastanku in razvoju človeka do stopnje civiliziranosti, druga govori o nastanku literature. Po Niejevi izvirni in za sodobnega zahodnega bralca razmeroma preprosti in premočrtni antropološki teoriji (Galín Tihanov v spremni besedi glede antropološkega vidika ugotavlja nekatere tipološke in

vsebinske sorodnosti z Gehlenom in Porschnevom;⁴ Tihanov xii) ta razvoj poteka prek treh faz: naravne selekcije, etične selekcije in znanstvene selekcije. Naravna selekcija je povzeta po Darwinu in pomeni biološko-fiziološki, predvsem telesni razvoj človeka (kot vrste in kot posameznika). Ta razvoj se je končal, ko je »človek« dosegel današnjo telesno podobo, ne pa še same »človeškosti«. Ob koncu te razvojne faze lahko govorimo šele o človeški živali. Za razvoj v človeka kot civilizirano bitje je po Nieju potreba etična selekcija. Človek mora sprejeti racionalno etično odločitev za brzdanje svojih živalskih strasti in gonov.⁵ Živalska plat v človeku še ostaja dejavna, a je podrejena razumski prek etičnih odločitev. Model za to najde Nie v zgodbi o Ojdipu in sfingi in v povezavi s tem govori o »sfinginem faktorju«. Sfinga je sestavljena iz človeškega in živalskega dela, najpomembnejši, glava, je človeški, Ojdip je, s tem ko je razrešil sfingino uganko, sprejel odločitev za človekost in tako simbolno zastopa – podobno kot pri Freudu, le da nekoliko drugače⁶ – vstop v človeško zrelost.⁷ Človeški razvoj ima še eno fazo, znanstveno selekcijo, a o njej Nie skoraj ne govori; pojasni jo le v pojmovniku ob sklepu knjige, kjer poda tezo, da za človeštvo v prihodnosti ne bo odločilna etična zavest (čeprav bodo – in delno že so, na primer v genetiki – etične dileme globlje in usodnejše kot doslej), temveč bo vse pore človekovega življenjskega sveta zaznamovala znanost. A o tem, kot rečeno, Nie govori le v namigih, zanima ga predvsem »etična faza« človeštva.

Po Niejevi antropologiji je torej vznik človeka kot človeka povezan z vznikom etične zavesti. Podobno pa je z etiko povezan tudi izvor

⁴ Postavi pa ga še v širši kontekst: po njegovem je Nie zanimiv za tiste, ki poznajo »Bahtina, Freidenberga, Marra in Lotmanna, ki so si vsak po svoje prizadevali preučevanje literature povezovati s preučevanjem kulture in dojeti mehanizme njene evolucije« (Tihanov xii).

⁵ »V rojstvu otroka lahko vidimo rezultat naravne selekcije, dokončanje faze naravne selekcije. Etična selekcija je proces zorenja človekove spoznavne in razumske moči po rojstvu. Z etično selekcijo se človeška bitja razločijo od živalskih in razvijejo koncept človeškosti, ki jih razločuje od živali. V tem trenutku nastane etična zavest in rodita se pojma dobrega in zlega.« (Nie 5) Ker gre tu za *spoznanje* (dobrega in zlega), je to razumska raven in etika je strogo povezana z racionalnostjo.

⁶ Nie celo izrecno primerja svoj sfingin faktor s Freudovo topologijo ida, ega in superega (Nie 199–200), in ta (sicer nekoliko pavšalna in površno izpeljana) primerjava se pri njem prehitro izteče v njegovo lastno korist.

⁷ »Ojdipov odgovor na sfingino uganko je filozofski simbol. Označuje napredovanje od naravne selekcije do etične selekcije [...] Z rešitvijo sfingine uganke Ojdip z izjemno modrostjo demonstrira zavest o tem, da je človek bistveno nekaj drugega od živali. Njegova tragedija je prikazana kot ostra kazen za kršenje etičnih načel.« (Nie 30)

literature. Nie polemično pretresa nekatere – očitno na Kitajskem najbolj uveljavljene – teorije o nastanku literature⁸ (za ta namen na primer pod drobnogled vzame Platona, Aristotela, Plehanova, Marxa in Engelsa)⁹ in vse zavrne ter postavi svojo tezo: literatura je nastala iz človekovih potreb, da bi zaradi zagotovitve sobivanja v družbi pisno fiksiral družbeno sprejeta etična pravila in moralne norme ter da bi ljudi z zgledi in primeri poučeval o moralnem življenju. Literatura je za Nieja tako po svojem izvoru kot tudi po svojem bistvu didaktična in moralno poučna, moralna poučnost je celo njena osrednja funkcija, ki presega polje literarnosti in je izjemno družbeno pomembna.¹⁰ Pomembna je seveda tudi estetskost, a njena funkcija je predvsem to, da naredi literarno delo bolj bralsko privlačno in tako tudi v moralnem oziroma etičnem pogledu bolj učinkovito.

Iz takega zastavka potem izhajajo osnovni parametri Niejeve teorije, njegovega ELK. ELK je – glede na to, kaj je po Nieju bistvo literature – pravzaprav najbolj avtentična in tudi družbeno najbolj odgovorna oblika literarne vede. Njena naloga je bralca usmerjati k ustreznemu razumevanju literarnih del, to pa je predvsem k ustreznemu razumevanju moralnega poduka, ki ga ponuja posamično literarno besedilo. V najbolj elementarni obliki take interpretacije – nekaj jih demonstrira tudi sam Nie, ki pokaže široko razgledanost ne le po kitajski, temveč tudi po zahodni, predvsem anglofoni literaturi – ob literarnih primerih kažejo, kako je kršenje moralnih tabujev kaznovano, zato da se ohranja družbeni red, tako pa tudi blaginja vseh članov družbe.¹¹

⁸ »Raziskovalci so razvili več teorij o izvoru literature: mimezis, igra, šamanizem in delo, pri čemer je zadnja najvplivnejša.« (Nie 39)

⁹ Predvsem se sklicuje na Engelsov spis »Vloga dela pri preobrazbi opice v človeka«, na razlago »nastanka govora iz dela in z delom«, zaradi česar »sta nazadnje nastali umetnost in znanost« (Engels).

¹⁰ »Kot dokazuje zgodovina človeške civilizacije, je edino literatura s sredstvi moralnih scenarijev in primerov zmožna izpolniti cilj poučevanja, hvaljenja ali kaznovanja ljudi z namenom, da jim pomaga dokončati proces etične selekcije.« (Nie 6)

¹¹ Niejeva (z zahodnega gledišča) moralna oziroma morda celo moralistična usmerjenost ni samo rezultat postavljene teorije, temveč tudi odziv na aktualne družbene spremembe, ki jih je na Kitajsko prineslo delno (in, po svoje paradokсно, vodeno in usmerjeno) vpeljevanje liberalnega kapitalizma. Kot piše v uvodu v svojo knjigo, je imelo to več posledic; etične vrednote zamenjata tržna vrednost in brezmejni literarni liberalizem ter hedonizem, čemur Nie ostro nasprotuje s sodbo, da »literatura ni splošno potrošno blago, temveč naj bo moralni vodič« (Nie 4). Odtod tudi po svoje konservativna ocena, da imata literarna veda in kritika družbeno odgovornost in da ne smeta delovati proti ustaljenim družbenim normam, kar je potem povod za vznik (Niejevega) ELK: »Etično literarno kritištvo je vzniknilo kot odgovor na to krizo v produkciji in konzumpciji kulturne industrije v sodobni Kitajski.« (5)

Med zanimivejšimi Niejevimi metodološkimi potezami je (tudi na primer po Tihanovu; gl. xi) strogo razločevanje med moralnim in etičnim kritištvom. To razmerje je mogoče pojmovati različno, verjetno najbolj uveljavljeno je razločevanje med moralističnim in etično kritiškim pristopom. Nie glede tega vpelje nekoliko drugačno, glede vsebine izvirno distinkcijo, ki je delno povezana tudi z njegovim razločevanjem med pojmom etika in morala. Morala po njegovem zajema le pozitivne pojme in vidike, etika pa zajema tako moralno pozitivne kot tudi negativne pojme in je, v terminologiji, ki ni Niejeva, pač prikaz širše etične sfere, konteksta, konstelacije, oziroma je teorija morale. Tudi neetično dejanje poteka v etični sferi, medtem ko je nemoralno (vsaj po Nieju) izločeno iz sfere moralnosti. V skladu s tem etično kritištvom (tudi Niejevo ELK) preučuje etično problematiko literarnih del v njihovem lastnem zgodovinskem in kulturnem kontekstu, medtem ko moralno kritištvom (ki bi se tudi pri Nieju pravzaprav lahko imenovalo kar moralistično) etično problematiko v literarnih delih vedno vrednoti z raziskovalčevih oziroma raziskovalkinih lastnih, družbeno aktualnih moralnih stališč in je tako, kot opozarja Nie (ki se na nekem mestu postavlja v bližino hermenevtike¹²), nehistorično.¹³

Nie v drugem segmentu svoje knjige ponuja tudi »študije primerov«, konkretne analize literarnih del (tako zahodnih kot kitajskih, čeprav prva prednjačijo; med njimi so dela Sofokleja, Wildea, Calvina, Hardyja, Hemingwaya, Shakespearja, Tolstoja, O’Neilla) z etičnega zornega kota, in vsaj pri nekaterih od teh analiz (ne pa pri vseh) uporablja svojo lastno pojmovno mrežo, ki vključuje na primer izraze sfingin faktor, etična izbira, etična linija, etični voz, etična identiteta, etični kaos in podobno. Med dodatki ob koncu knjige nekoliko izstopa razprava o »možganskem tekstu«, tema, ki jo Nie sicer diskretno uvršča v ELK, a neposredna vez z etičnim pristopom k literaturi ni čisto jasno razvidna. Niejeva osrednja – in spet polemična – teza je tu to, da ustne literature v pravem pomenu besede ni, da je literatura vedno vezana na besedilo, na tekst, ki ima lahko različne nosilce. Lahko je elektronski tekst, zapisani oziroma natisnjeni tekst na papirju, ali pa, v primeru

¹² Ta izraz zanj v tem kontekstu uporabi tudi Tihanov (Tihanov xii).

¹³ Tako Niejevo stališče je ustrezna korekcija pogledov Waynea Bootha – enega od vodilnih predstavnikov zahodnega ELK, ki je po zaslugi razmeroma zgodnjega prevoda *Retorike pripovedne umetnosti* v kitajščino za kitajsko literarno vedo pomenil prvi stik z etičnim obratom v literarni vedi. Nie nekaj odstavkov v svoji knjigi posveča tudi Boothu, predvsem njegovi polemiki s Posnerjem. Ta polemika je po njegovem mnenju povzročila zastoj in krizo v zahodnem ELK in tako odprla možnost za predajo štafete kitajski komparativistiki, predvsem seveda Nieju.

ustne literature, možganski tekst. Stari bard, pripovedovalci ustnih pripovedi in epov po Nieju niso preprosto črpali iz spomina, temveč iz možganskega teksta. Besedilo, ki so ga ustno predvajali in predajali naprej, je bilo v spominu zgolj shranjeno kot možganski tekst in s pomočjo spomina potem reproducirano. Nie je o tej temi objavil več člankov, a ni naletel na polno razumevanje, zato poskuša svojo zanimivo in obenem nenavadno zamisel v več naletih podrobneje pojasniti. Morda najbolj nazorno mu to uspe ob temle primeru: ko beremo Hamleta, beremo napisani tekst; če se ga naučimo na pamet, pa ne recitiramo napisanega teksta, temveč možganski tekst.¹⁴

Podati oceno Niejevega ELK je zahtevna naloga. Njegovi pogledi na etično razsežnost literature so rudimentarni, nezapleteni, transparentni, neodvisni od modnih teorij in ideologij in zato osvežujoči, glede marsičesa tudi veljavni. Obenem pa pomenijo izziv, poziv k dialogu¹⁵ in celo polemiki. Mnoge njegove teze in izpeljave spominjajo sodobnega zahodnega bralca, izurjenega v sofisticiranih sodobnih epistemologijah in prefinjenih miselnih obratih Teorije, na zdavnaj preživeto miselnost.¹⁶ Ko polemizira z zahodnimi avtoritetami, ne argumentira vedno podrobno, temveč jih včasih zavrača s pavšalnimi protipostavkami, ki dobro poučenemu zahodnemu bralcu ponujajo premalo, itn. Skratka, izzivov za soočenje z Niejevimi tezami in za plodovito polemiko z njim kar mrgoli. Toda obenem ne smemo spregledati, da gre za vodilnega kitajskega predstavnika ELK, ki kaže med drugim veliko razgledanost po literaturi in literarni teoriji, predvsem pa izkazuje izjemno zavzetost, energijo in organizacijski zagon, tako da je nedvomno ravno on danes osrednji motor in tako po svoje tudi vodilna osebnost tistega globalno razširjenega pristopa k literaturi, ki ga poznamo pod imenom ELK. A ne le to: tudi odmevnost njegovih del je, če gledamo ustaljene kazalnike, osupljiva. Po Elsevierju je največkrat citirani kitajski raziskovalec, tudi univerza Stanford ga je menda uvrstila med dva odstotka najbolj citiranih raziskovalcev na svetu. Je tudi član Academia Europea. Vse to pa je gotovo razlog, da se z njegovimi pogledi soočimo resno in odgovorno.

¹⁴ Tu bi bilo koristno, če bi si Nie pri svojih poskusih pojasnjevanja pomagal s sklicevanjem na raziskave kognitivnih znanosti oziroma nevroznanosti. Da je vsaj v stiku z uveljavljenimi literarnovednimi raziskovalci, ki posegajo tudi na to področje, dokazujejo njegovi stiki z Ansarjem in Vero Nünning.

¹⁵ Niejev projekt je, gledano v velikem planu, dialoško zasnovan. Nie si želi kritičnega soočenja z zahodnimi raziskovalci etične razsežnosti literature, in njegovo ELK k temu teži tako terminološko (osrednje termine jemlje iz zahodne miselne tradicije, ne kitajske) kot glede literarnih zgledov (prevladujejo znana dela zahodnih književnosti).

¹⁶ O teh čisto realnih zagatah in obenem nevarnosti pokroviteljskega odnosa sem že pisal (Virk 303 isl).

Tako soočenje zahteva, da poskušamo razumeti, ne da bi se zato odrekli tudi polemičnemu dialogu. Ena od priložnosti za tovrstno soočenje je na primer Niejevo razločevanje med moralnim kritištvom in ELK, ki je za marsikoga (med drugim tudi za Tihanova) upravičeno eden najpomembnejših dosežkov njegove teorije. Čeprav Nie svoj pristop distancira od moral(istič)nega kritištva, se zdi, da se vendarle tudi sam delno še umešča vanj, čeprav morda ne v njegovem lastnem pomenu besede. Niejevo ELK namreč nosi kar nekaj potez tradicije, ki sega od Platona prek srednjeveških gramatik in retorik do sodobnega moralizma, ki se skriva tudi še v sodobnih deklarativno »naprednih« pristopih, in sicer s predpostavko in zahtevo, da (naj) literarna dela ponujajo konkretne primere in zglede za moralno delovanje (oziroma s kritiko literarnih del, češ da ponujajo moralno sporne zglede). Nie je glede tega popolnoma jasen, tako zahtevo in definicijo naloge literature podaja na več mestih tudi sam, vendar je ne prepozna kot moralistično. Toda prav tu se morda skriva slepa pega Niejeve teorije, ki je posledica nekakšne »optične prevare«.

Po Nieju se, če se enkrat ponovim, moralno kritištvo od ELK razlikuje po tem, da prvo vrednoti etično in moralno dogajanje z gledišča ocenjevalčevih lastnih moralnih standardov in norm, drugo pa historično, torej z gledišča dobe in kulture literarnega dela. Ko Nie na primer v analizah nekaterih zahodnih romanov prešustvo vrednoti kot nekaj moralno slabega, kar zasluži in dobi pravično kazen, se zahodnemu bralcu to morda zdi moralistična drža,¹⁷ a Nie lahko v skladu s svojo teoretsko zastavitvijo upravičeno odvrne, da zgolj reproducira moralno-etično okolje dob, v katerih so nastali ti romani, in da ne razsoja z gledišča svoje lastne dobe. A problem je, da bi utegnil Nie tudi z etičnega obzorja svoje lastne dobe vrednotiti enako, tak vtis vsaj dobimo ob branju nekaterih njegovih literarnih analiz. V temelju njegove etične teorije (v kateri seveda ni foucaltevskih odtenkov) je namreč misel o družbeni pogodbi, s katero neka skupnost vzpostavlja pogoje za čim varnejše in dostojnejše življenje vseh. S to pogodbo določenih in postavljenih pravil, zakodiranih v pravnih zakonikih in moralnih kodeksih, se je zato – v skupno dobro; to je torej etična zahteva – treba brezpogojno držati. Vsako odstopanje od teh pravil je zato treba ustrezno sankcionirati. To miselno sovisje pri Nieju ni historično

¹⁷ Saj vsekakor obstajajo še druge možnosti razlage in vrednotenja, predvsem tudi pozitivne; sodobne zahodne interpretacije dejanja Eme Bovary verjetno ne bodo obsojale z moralističnega stališča (kvečjemu nasprotno; kršenje meščanske morale utegne biti celo pozitivna vrednota), ampak jih bodo zanimali drugi, morda emancipacijski vidiki, na primer.

pogojeno, ni zadeva zgolj njegovega lastnega obzorja, ampak je zanj nadčasovno in absolutno veljavno, to pa zato, ker je racionalno, razumno, ker je stvar razuma, ki je univerzalen. Tudi etika, etična odločitev, je zato po Nieju stvar razuma, univerzalne racionalnosti (in ne *phronesis*, tako kot na primer pri Aristotelu). Zato pa Nie svojega moralnega vrednotenja likov literarnih del in njihovih dejanj – vrednotenja, ki utegne za kakega drugega bralca izgledati moralistično – ne bo razumel kot moral(istič)no kritištvo, saj nikoli ne vrednoti z zgodovinsko pogojenih etičnih standardov svoje dobe, temveč, tako očitno meni, na podlagi racionalnega, nadčasovnega premisleka. Ta slepa pega utegne biti eden od razlogov, zakaj Nie ne premisli še kake druge možnosti glede razlikovanja med moralnim in etičnim, zakaj ne upošteva na primer možnosti, da utegne ravno kršenje družbeno sprejetih pravil in norm kdaj pomeniti etično dejanje. Tak premislek bi vplival ne le na njegove konkretne interpretacije literarnih besedil, temveč bi zahteval tudi vnovičen premislek o razmerju med moralnim in etičnim literarnim kritištvom.

Pa vendar je Niejeva teorija obenem tudi daleč od plehkega moralizma, in njenega izhodišča verjetno tudi ne smemo zares iskati v Platonovi *Državi*.¹⁸ Niejev pristop je ob vsem njegovem iskrenem prizadevanju za globalnost, za povezanost zahodne teorije in kitajske tradicije, vendarle zakoreninjen v kitajski tradiciji, ki je zahodnemu bralcu manj poznana, morda celo tuja. Kot opozarja Yunwu, je »konfucijanstvo najzgodnejši izvir Niejeve teorije; tako kot Konfucij tudi Nie poudarja etično in vzgojno funkcijo literature in umetnosti« (Yunwu 416). Niejev »moralizem« tako po vsem sodeč ni ideološke narave (v slabem pomenu besede), ampak s tisočletno tradicijo ponotranjen vrednostni habitus. Poleg tega se Niejevo ELK ob moralističnih odtenkih – predvsem s kritiko moralnega pristopa k literaturi, tudi na primer Boothovega – vendarle umešča tudi v sodobnosti primernejšo tradicijo etičnega pristopa k literaturi, ki sega od Shaftesburyja, Adama Smitha, Schillerja, Shelleyja vse do Marthe C. Nussbaum in Gayatri C. Spivak in ki vidi »vzgojno« funkcijo literature (v pomenu *estetske vzgoje*) v širjenju etične zavesti, in ne predvsem v promoviranju ali kritiziranju posameznih (vedno predvsem aktualnih, kulturno, zgodovinsko, družbeno, osebno pogojenih) vrednot. Tudi ta dvojnost,¹⁹ ki ne

¹⁸ Nie se verjetno strinja z racionalno ureditvijo države, a vlogo literature pri tem vidi za odtonek drugače. Pri njem na primer ni niti sledu o cenzuri, ki prežema poglavja o vlogi literature v Platonovi *Državi*.

¹⁹ Z včasih fluidnim prehajanjem iz enega modusa v drugega; ELK se včasih sprevrne v moralizem: »Vseobsegajoči cilj ELK je razkritje etičnih faktorjev, ki spodbodejo

dopušča ukalupljenja te kompleksne teorije v zgolj eno rubriko, je eden od razlogov za oceno, da je Niejev poskus ELK pomemben in vreden soočenja,²⁰ tudi kritičnega, seveda, da je, kot zapiše Tihanov, »miselno izzivalen in svež, tudi če se z njim ne strinjamo nujno« (Tihanov xiii).

Za tistega, ki nekoliko bolj pozna ozadje, je ocena Tihanova nemara bolj povedna, kot je videti na prvi pogled. Čisto mogoče jo motivira okoliščina, da je Nieju uspelo v svoj dragoceni projekt tako ali drugače pritegniti mnoga zveneča imena sodobne komparativistike, a – vsaj če sklepamo po njihovih spisih s področja ELK – bolj s svojo občudovanja vredno energijo, organizacijskimi sposobnostmi in neusahljivim entuziazmom, manj pa s svojo teoretično zgradbo, ki jo ponuja kot nekakšno tekmičo zahodnim metodološkim pristopom. Ta zgradba ima v zahodni literarni vedi gotovo tudi kakega občudovalca, vendar – v nasprotju s Kitajsko – ne tudi posnemovalcev in pravih pristašev. Tudi resnih kritičnih soočenj z njo doslej na zahodu skoraj ni bilo. Izid Niejeve knjige v angleščini – prej so bili dostopni le posamezni njegovi članki in intervjuji z njim – bo gotovo priložnost za oboje. In zanimivo bo opazovati, ali je med dvema intelektualno tako različnima duhovnima atmosferama – s kitajsko duhovno tradicijo zaznamovano Niejevo in »liberalnejšo« zahodno –, med dvema različnima razpravnima slogoma sploh mogoč plodovit dialog, ali pa je edina možnost ta, ki jo s svojo konceptualizacijo etike ponuja dekonstrukcija, in je zato največ, kar si (poleg zavračanja, na kakršno so pred leti naletele Niejeve ideje ob objavi v reviji *Arcadia*) lahko obetamo od tega srečanja, spoštljivo dopuščanje drugosti v tem »nemogočem razmerju«.²¹

nastanek literarnega dela, in etičnih elementov, ki vplivajo na like in dogodke v literarnih delih. ELK si prizadeva z etičnega zornega kota osvetliti dogodke, like in njihove izbire in jih ustrezno etično ovrednotiti. Tako lahko uporabimo primere etičnih izbir v literarnih delih za poučevanje ljudi, pokažemo jih, kako se lahko učijo s pomočjo literarnega kritištva.« (Nie 165)

²⁰ Po sodbi Tihanova ga med drugim zaznamujejo »sposobnost konceptualizacije, zmožnost izdelovanja novih pristopov in kovanja nove terminologije« (Tihanov xi).

²¹ Kako zelo gre včasih pri Niejevih tezah, ki so za sodobno zahodno intelektualno uho nevzdržne, bolj za kulturne razlike kot za pomanjkljive nazore, kaže na primer kritika Niejevega razumevanja svobodne volje. Nie jo večkrat omenja kot nekaj, kar je potrebno brzdati, to pa je seveda na prvi pogled v nasprotju z zahodno »razsvetljeno« miselnostjo. A svobodna volja pri Nieju ne pomeni isto kot v zahodnem kontekstu. Bliže je samovolji, ki je lahko nekaj slabega, zato mora to voljo krotiti in usmerjati razum. Ne nazadnje tudi po zahodnih standardih svoboda (tudi svoboda volje) ni čisto neomejena, njena meja je svoboda drugega.

LITERATURA

- Baker, William, in Shang Biwu. »Fruitful Collaborations: Ethical Literary Criticism in Chinese Academe«. *Times Literary Supplement*, 31. 7. 2015, str. 15.
- Engels, Friedrich: »Vloga dela pri preobrazbi opice v človeka«. https://www.marxists.org/slovenian/marx-engels/1876/06/vloga_dela. Dostop 12. 2. 2024.
- Nie, Zhenzhao. *Introduction to Ethical Literary Criticism*. Routledge, 2014.
- Shang, Biwu. »The Rise of a Critical Theory: Reading Introduction to Ethical Literary Criticism«. *Forum for World Literature Studies*, let. 6, št. 3, 2014, str. 492–504.
- Tihanov, Galin. »Foreword«. Zhenzhao Nie, *Introduction to Ethical Literary Criticism*, str. xi–xiii.
- Virk, Tomo. *Etični obrat v literarni vedi*. LUD Literatura, 2018.
- Yang, Gexin. »Ethical Literary Criticism: A New Approach to Literature Studies«. *Forum for World Literature Studies*, let. 6, št. 2, 2014, str. 335–339.
- Yunwu, Tian. »Nie Zhenzhao and the Genesis of Chinese Ethical Literary Criticism«. *Comparative Literature Studies*, let. 56, št. 2, 2019, str. 402–420.

1.19 Recenzija / Review

UDK 82.0:17

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v47.i1.13>

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne razprave s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini ali angleščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Prispevke pošiljajte na naslov: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, z opombami, bibliografijo in daljšim povzetkom). 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, poštni 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*, let. 21, št. 1, 1998, str. 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Peter Lang, 2011.

* Mesto izdaje se pred založnikom navaja zgolj, če je bila knjiga izdana pred letom 1900, če ima založnik sedež v večih državah, ali če založnik ni splošno znan.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. 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, Založba ZRC, 2002, str. 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*, let. 15, št. 5, 2013, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2344>. Dostop 21. 5. 2015.

– drugi spletni viri:

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Dostop 24. 9. 2015.

Za vse ostale primere glej *MLA Handbook*, deveta izdaja.

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, and occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, and bibliography).

The full title of the paper is followed by the author's **name, institution, address, country, ORCID iD, and e-mail 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 full justified alignment (straight left and right margins) and may be divided into sections with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with a first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a section, 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 parentheses containing the author's surname and the number of the page cited: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the parenthetical reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each reference includes a shortened version of the cited 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 ellipses (. . .) with no brackets, and adaptations are in square brackets ([and]). Block quotations (four lines or longer) have a left and 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 a minimum 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 style guide:

– Journal articles:

Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost*, vol. 21, no. 1, 1998, pp. 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction: An Introduction to Literature*. Peter Lang, 2011.

* The City of Publication should be given before the Publisher only if the book was published before 1900, if the publisher has offices in more than one country, or if the publisher is generally unknown.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, editors. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren—kultura—Evropa*, edited by Jože Faganel and Darko Dolinar, Založba ZRC, 2002, pp. 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*, vol. 15, no. 5, 2013, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2344>. Accessed 21 May 2015.

– Other digital sources:

McGann, Jerome. “The Rationale of HyperText.” <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Accessed 24 Sept. 2015.

For issues not covered here, please refer to the *MLA Handbook*, 9th ed.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN (tiskana izdaja/printed edition): 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana ISSN (spletna izdaja/online edition): 2591-1805

PKn (Ljubljana) 47.1 (2024)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovenian Comparative Literature Association
https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dovič
Področni in tehnični urednik *Associate and Technical Editor:* Blaž Zabel
Uredniški odbor *Editorial Board:*

Jernej Habjan, Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, Vanesa Matajč, Darja Pavlič, Vid Snoj, Alen Širca

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), Janko Kos, Aleksander Skaza, Jola Škulj, 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

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by:*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Oddano v tisk 24. aprila 2024 *Sent to print on 24 April 2024.*

