

O PRIPOVEDOVALCU V DVEH SREDNJEVROPSKIH POSTMODERNISTIČNIH ROMANIH

Mladen Pavičić

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6-31.09 Blatnik A.
UDK 821.511.141-31.09 Esterházy P.

Prispevek obravnava v madžarski in slovenski književnosti uveljavljena postmodernistična romana Pétra Esterházyja in Andreja Blatnika ter ju postavlja v kontekst povojnega literarnega razvoja. Skupne so jima mnoge značilnosti postmodernizma, od številnih citatov, ki v drugačnem okolju dobijo nov, ironičen pomen, do pripovedovalca, ki simulira različne tipe pripovedovalca, temeljna razlika pa je, da je Esterházyjev roman odprto delo, medtem ko je Blatnikov roman bolj klasičen.

roman, Andrej Blatnik, Péter Esterházy, postmodernizem, pripovedovalec

The paper deals with two post-modernist novels by Péter Esterházy and Andrej Blatnik, respectively renowned and appreciated in Hungarian and Slovene literature. The paper places the novels in the context of postwar literary development. The two novels share many characteristics of postmodernism, starting with numerous quotations that acquire new, ironic meanings in different surroundings and ending with the narrator who simulates different types of narrator, the fundamental difference being that Esterházy's novel is an open-ended work, while Blatnik's novel is more classical in form.

novel, Andrej Blatnik, Péter Esterházy, postmodernism, narrator

Uvod

Slovenska in madžarska književnost sta v času po 2. svetovni vojni prehodili podobno pot, kar je posledica podobnih zgodovinskih okoliščin in vpetosti v skupni srednjeevropski prostor. Že na prvi pogled pa so opazne tudi razlike, zlasti razhajanja v poteku dogodkov. Medtem ko je v slovenski književnosti zaukazano opevanje novega družbenega reda, ki se je oblikovno naslanjalo na realizem devetnajstega stoletja, prevladalo takoj po drugi svetovni vojni in se je v prvi polovici petdesetih let postopoma umikalo osebnejšim temam in sodobnejšim oblikam, je v madžarski književnosti zaradi nekoliko drugačnega poteka zgodovinskih dogodkov takšno opevanje zavladalo šele proti koncu štiridesetih let, a se je zavleklo globlje v petdeseta leta. Tudi pozneje je zaradi manjše prepustnosti meja, strožjih ideoloških kriterijev objavljalnosti in

močnejše represije madžarska književnost sprejemala sodobne težnje iz svetovne književnosti pozneje kot slovenska. Podrobnejši pregled pojavov bi seveda pokazal še številne druge razlike v povojnem razvoju obeh književnosti. Sedemdeseta leta, zlasti njihova druga polovica, so v obeh književnostih obdobje prehoda v postmodernizem, ki v polni meri zaživi v osemdesetih (Kos 2002: 354–358, Gintli, Schein 2007: 653, Kulcsár Szabó 1993: 126–154).

Deli, ki bosta obravnavani, sta v slovenski in madžarski literarni zgodovini cenjena primera postmodernističnega romana. Temeljna razlika v njunem položaju znotraj nacionalnih književnosti je, da Esterházyjev *Termelési-regény* (Proizvodni roman, 1979) velja za prelomno delo, s katerim se je začel madžarski postmodernizem (Kulcsár Szabó 1993: 146, 150–151, 154–157), medtem ko slovenska

literarna zgodovina nobenemu delu ne pripisuje takšne vloge; Blatnikove *Plamenice in solze* (1987) priznavajo za najznačilnejši slovenski postmodernistični roman (Zupan Sosič 2008: 162, Virk 2000: 228, Juvan 1994/95: 29).

O *Proizvodnem romanu Pétra Esterházyja*

Morda se za začetek podrobnejšega obravnavanja romana spodobi pogledati, kaj se skriva za žanrskim terminom, po katerem je dobil naslov. Žanr proizvodnega romana je nastal v Sovjetski zvezi; najpomembnejša dela, ki predstavljajo žanr, so *Cement* (Цемент, 1925) Fjodorja Vasiljeviča Gladkova, *Tanker Derbent* (Танкер Дербент, 1938) Jurija Krimova in *Daleč od Moskve* (Далеко от Москвы, 1948) Vasilija Ažajeva. Osnovne značilnosti proizvodnega romana so sodobna tematika, povezana predvsem z delom v industriji in gradbeništvu, tipičnost konfliktov in oseb, prisotnost junaka – delavca, ki ilustrira nov odnos do dela, optimistična nastrojenost in vzgojna funkcija. Naratološko se je proizvodni roman navezoval na tradicijo vsevednega tretjeosebnega pripovedovalca. Tak pripovedovalec ni le predstavljal dela junakov, marveč ga je tudi razlagal in vrednotil. Odsotnost znakov o različnosti med avtorjem in pripovedovalcem je dajala zapisanemu popolno avtoritativnost, bralcu pa je bila namenjena omejena vloga učenca, ki mora brez omahovanja sprejeti sporočilo. Pripovedovalec je poleg apodiktičnosti močno poudarjal svojo zvezo z bralcem in njegovim sistemom vrednotenja sveta. Jezikovna podobnost med premim govorom oseb in pripovedovalčevim govorom je zmanjševala avtonomijo govoru oseb; pripovedovalcu je bil stilistično najbližji rezoner (oseba, ki izraža avtorjeve poglede), ki je običajno prišel iz drugega okolja in se je pojavil šele na samem koncu, ko je na sestanku predstavil dokončno razlago in oceno zgodovinskih dogodkov (Brodzka et al. 1992: 857–860).

Podnaslov Esterházyjevega *Proizvodnega romana* je *Kissregény*. Gre za besedo, ki v

taki obliki v madžarskem jeziku ne obstaja, vzbuja pa nekaj asociacij. Predvsem je videti, kot da se je nekdo zatipkal pri pisanju besede *kisregény* 'kratki roman'. Precej pisateljev je s tem terminom označilo svoja dela, pa tudi madžarski literarni zgodovinarji v to kategorijo uvrščajo številna dela iz svoje nacionalne književnosti. Tudi v slovenski književnosti je mogoče najti dela, ki so označena kot kratki romani (npr. Kosmačev *Pomladni dan*), a njihovo število je v primerjavi s pogostostjo te oznake pri Madžarih zanemarljivo. Gre tudi za geslo madžarskih literarnovednih terminoloških slovarjev – podobni slovenski slovarji tega termina ne vsebujejo, prav tako kot ga ne vsebuje SSKJ, kar je spet v nasprotju z madžarskim slovarjem knjižnega jezika, ki ga uvrsti tudi v priročno izdajo (Juhász, 1972: 729). Druga najpogostejša asociacija je angleška beseda *kiss* 'poljub'. Seveda je mogoča tudi kombinacija pomenov madžarske besede *kis* 'majhen' in angleške *kiss*, zraven pa ostaja *regény* 'roman' (Milošević 2007: 243–244, Szegedy - Maszák 1987: 228).

Obravnavani roman je sestavljen iz dveh delov. Prvi vsebuje devet poglavij, ki so označena z rimskimi številkami, podnaslovi pa napovedujejo dodajanje, kot npr. v Fieldingovem *Tomu Jonesu* ali Grimmshausnovem *Simpliciusu simplicissimusu*. V besedilu je mogoče podobno kot v znanstvenih razpravah najti z zaporednimi številkami označene opombe, na začetku romana in na koncu prve povedi številki ena sledi še zvezdica, ki označuje podčrtno opombo, v kateri je bralec napoten na prvo stran drugega dela, kjer najde besedilo prve opombe. Drugi del ima naslov *E. följegyzései* (E.-jevi zapiski) in vsebuje osemindeset opomb k prvemu delu, ki so označene z zaporednimi številkami. Naj za primer povezanosti obeh delov navedem začetek romana: prvo poved besedila *Nem találunk szavakat* (Ne najdemo besed, Esterházy 2004: 7) pojasnjuje prva opomba v drugem delu z razlago o dogodku iz življenja osebe, poimenovane »Esterházy Péter« (v

madžarščini je priimek vedno pred imenom), ki naj bi bila avtor prvega dela, in sicer z njegovo neuspešnostjo pri iskanju telovadnih hlač nekega pomladnega jutra (Esterházy 2004: 121). Po opombah sodeč imata romana različna »avtorja« – »avtor« prvega dela je omenjan kot »mojster« in – redkeje – kot »Esterházy Péter«, »avtor« drugega pa je označen z »E.«, kar je v opombi razloženo z Goethejevim biografom Johannom Petrom Eckermannom. Drugi del, ki po obsegu dvainpolkratno presega prvega (prvi del obsega 120 strani, drugi 310), ima tudi moto, citat iz novele J. D. Salingerja *Seymour: an introduction* iz leta 1963. Dvodielna sestava romana omogoča različna branja: mogoče ga je brati od začetka do konca, najprej prvi del in nato drugega; mogoče je skakati s prvega dela na opombe in nazaj, prav tako pa je omogočeno tudi drugačno skakanje po besedilu – odvisno pač od razpoloženja bralca. Hkrati besedilo naravnost kliče po ponovnem branju vsaj nekaterih delov, ki v zrcalu drugih dobivajo vedno nove pomene. Gre torej za značilen primer odprtega dela (Eco 1998: 71–106), zamešane strani časopisa, ki ga je v tretjem poglavju vzel v roke glavni junak Imre Tomcsányi, pa je mogoče razumeti kot emblematično celotno knjigo (Szegedy - Maszák 1987: 233–235). Tudi sicer so za Esterházyjevo pripovedno tehniko značilni načeloma enakovpravni sestavni deli, ki jih lahko bralec poljubno (tudi naključno) kombinira, zaradi česar zgodba ne poteka od začetka proti koncu skozi zaprt pripovedni proces, temveč je uresničevanje postopka ustvarjanja pomena formalno prepuščeno bralčevi pristojnosti (Kulcsár Szabó 1993: 152).

Glede na to, da je slovenskemu bralcu, ki ne obvlada madžarskega jezika, delo dostopno le v prevodih v tuje jezike, ki pa so v Sloveniji težje dosegljivi, ne škodi malo podrobnejša predstavitev »vsebine« tega dela. V

prvem delu, ki je parodija proizvodnega romana, je absurdno, groteskno in komično predstavljeno dogajanje v socialističnem kolektivu (Milošević 2007: 243–244). Glavni junak, mladi Imre Tomcsányi v svojem boju z birokratizacijo junaško umre. Nekateri njegovi sodelavci imajo povsem običajna madžarska imena (npr. János Tóbiás, Tibor Tóth), drugi pa so poimenovani z imeni, ki so vzeta iz sodobne množične kulture (Gregory Peck, Marilyn Monroe), krščanskega izročila (glavnemu direktorju je ime Servacijpankracijbonifacij), madžarske (slovstvene) zgodovine (Albert Apponyi, Kálmán Mikszáth), favne (direktorjeva svetovalca sta zlata hrčka) itn. Ta imena še posebej groteskno učinkujejo v povezavi z nazivom tovariš oz. tovarišica. V besedilo romana so vpeti številni citati (njihovi avtorji so madžarski pisci Kálmán Mikszáth, István Örkény, Miklos Mészöly, Géza Ottlik, Dezső Kosztolányi, Tibor Mándy, Dezső Tandori, Attila József in sam Péter Esterházy, politiki grof Albert Apponyi, István Tisza in Mátyás Rákosi, pa James Joyce, Gustave Flaubert, Roland Barthes, Ludvik XIV. ter ljudske in otroške pesmi itn. (Wernitzer 2005: 32, 78, 85, 92, Balassa 1982: 165; 2005: 23), med katerimi je najzabavnejši odlomek iz romana *Egri csillagok* (Egerski junaki) Géze Gárdonyija o boju med branilci egerskega gradu in Turki, s pomočjo katerega je prikazan sestanek delovnega kolektiva (Esterházy 2004: 15–22). Citati so značilno postmodernistično postavljeni v popolnoma drugačen kontekst, ki jim daje nov, ironičen pomen.

»Opombe«, iz katerih je sestavljen drugi del, imitirajo Eckermannovo čaščenje polnega stila, a je seveda tudi ta parodiran z vse preveč posvetno vsebino, poleg tega pa so opazni elementi salingerjevske ironije (Kulcsár Szabó 1996: 66), na katero opozarja že omenjeni moto.¹ Julianna Wernitzer opozarja

¹ Še dlje gre v svoji interpretaciji Petar Milošević (Milošević 2007: 241–246), ki opozarja na sorodnosti med drugim delom *Proizvodnega romana* in s Salingerjevo navdahnjeno »prozo v kavbojkah«, kakor jo je opredelil Aleksandar Flaker (1976).

na zvezo obravnavanega romana s Plenzdorfovo sintezo s Salingerjevim *Varuhom v rži* v *Novem trpljenju mladega W.* (Plenzdorf 1972) ter s Handkejevo imitacijo Goetheja v *Napačni kretnji* (Handke 1975, Wernitzer 2005: 36).

V prvem in devetem (torej v začetnem in zaključnem) poglavju prvega dela je pripovedovalec prvoosebni, in sicer gre za notranji monolog generalnega direktorja, tovariša Servicijapanakracijabonifacija. Izražen je v prvi osebi množine, verjetno zato, ker se zaveda svoje pomembnosti. Fokalizacija² je v teh poglavjih notranja, tovariš, ki se imenuje po ledenih možeh, je tudi fokalizator, bralec svet spremlja skozi njegove oči.

V preostalih poglavjih pripoveduje pripovedovalec v tretji osebi ednine, bolj zapleteno pa je vprašanje fokalizacije, saj ni vedno popolnoma jasno, ali je fokalizator že omenjeni glavni junak Tomcsányi ali pa je fokalizacija zunanja. Relativno malo je mest, ki jih glavni junak prvega dela romana sploh ne bi mogel videti – na primer na začetku drugega poglavja, ko se preoblači snažilka, vljudno stran obrnjeni Tomcsányi ni mogel videti, kako si je zapela gumbe (Esterházy 2004: 11). Poleg tega na začetku tretjeosebni pripovedovalec poroča le o Tomcsányijevih

mislih, kar bralcu utegne podkrepiti sum, da je fokalizator Tomcsányi. Vendar pa je dokaj malo verjetno, da bi vse dogodke videl tako natančno, kot so popisani, na primer v drugem poglavju na že omenjenem sestanku, prikazanem s pomočjo citatov iz Gárdonyijevega romana. Sčasoma postane jasno, da je fokalizator zunanji. Popolnoma jasna primera pripovedovalčevega poročanja o mislih drugih oseb sta na primer notranji monolog Alberta Apponyija (Esterházy 2004: 65) in njegov vpogled v misli Jánosa Tóbiása (Esterházy 2004: 85).

V drugem delu se je treba zaradi pojavljanja imena Pétra Esterházyja, trditve, da je on pisec prvega dela knjige, in opombe, da je avtor teh zapiskov Eckermann, najprej posvetiti vprašanju »avtorstva«. Po mojem mnenju je »avtor« prvega dela »Esterházy Péter«, »avtor« drugega dela pa »Johann Peter Eckermann«. Slednji – podobno kot pravi Goethejev sogovorec v omenjeni knjigi – piše v prvi osebi in je hkrati tudi fokalizator, prevladujoči predmet fokalizacije je »mojster«, poleg njega pa člani njegove družine, ki več kot očitno nosijo ista imena kot najožji sorodniki Pétra Esterházyja. Še pogostejši tip pripovedi v drugem delu knjige je poročilo prvoosebnega pripovedovalca (»Johanna

² Termin je leta 1972 uvedel Gérard Genette z namenom, da bi ločil tistega, ki v pripovednem delu govori, torej pripovedovalca, od tistega, ki v njem »gleda« (Genette 1983: 115–123, Beganović 1988: 52–53, Biti 1983: 112–113). V tem prispevku uporabljam tipologijo Mieke Bal iz leta 1977, ki je nastala kot kritika Genettove tipologije. Temelji na delitvi aspektov pripovednega besedila. Balova sodi med tiste teoretike, ki binarni opoziciji med *fabulo* in *sižejem* ruskih formalistov dodajajo še tretji pojem – v njeni terminologiji so to *fabula*, *pripoved* (ki v glavnem ustreza *sižejju*) in *besedilo*; francosko: *histoire*, *récit* in *texte*. *Besedilo* pojmuje kot zaključeno, iz jezikovnih znakov sestavljeno celoto, *pripovedno besedilo* pa kot *besedilo*, v katerem neki akter sporoča *pripoved*. *Pripoved* je *fabula*, ki je posredovana na neki način, *fabula* pa niz logično in kronološko povezanih dogodkov (Bal 1985: 5, Onega, Landa 1996: 6, 36). Zanimiv primer razlike med *besedilom* in *pripovedjo* je geneza Kafkovega romana *Das Schloss*: Kafka ga je najprej napisal v prvi osebi; ko ga je prepisal v tretjo osebo, je ostala *pripoved* v bistvu ista, *besedilo* pa se je močno spremenilo (Onega, Landa 1996: 8). Balova fokalizacijo definira kot odnos med pogledom, akterjem, ki vidi, in tistim, kar je videno. Fokalizacija pripada *zgodbi* in se nahaja med *besedilom* in *fabulo*. Subjekt fokalizacije – fokalizator – je točka, s katere so elementi gledani. Lahko je povezana z enim izmed likov literarnega dela (ki je del fabule) – ta bo imel tehnično prednost pred drugimi, saj bralec gleda z njegovimi očmi in bo hitreje sprejel njegovo videnje dogodkov. Takšna z likom zamejena *notranja fokalizacija* prinaša pristranskost in omejenost. Kadar je fokalizator izven fabule in ni zamejen z likom, gre za *zunanjo fokalizacijo*. Fokalizacija v literarnem delu ni nujno stalna – lahko se premika od zunanje k notranji in/ali obratno. Notranji fokalizator lahko daje več informacij o sebi kot o fokaliziranem. Fokalizirano ni nujno nekaj, kar lahko vidi kateri koli lik razen fokalizatorja (Bal 1985: 100–115).

Petra Eckermanna») o tem, kaj je zvedel od »mojstra« (»Esterházy Pétra«), pri čemer so mu znane tudi njegove misli in čustva, dogodki so videni »z njegovimi očmi«, tako da je slednji drugostopenjski fokalizator pripovedi. Lep in pretresljiv primer tega tipa pripovedi je (nedvomno na resničnih dogodkih zasnovana) pripoved o tem, kako so leta 1956 vojaki preiskali stanovanje »mojstrove« družine in javno pretepli »mojstrovega« očeta. Za način pripovedovanja v drugem delu je značilna tudi distancirana, lagodna »mojstrove« pripomba o načinu pripovedovanja, ki sledi pretresljivi pripovedi in ustvarja distanco do srhljivih dogodkov (Esterházy 2004: 223–224). Pred nekaj leti je Péter Esterházy o zanj značilnem trudu za distanco do pripovedovalca izjavil: »Mislim, da se s tem vedno ukvarja vsak pisec. Kako lahko prileze oziroma ali sploh more prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz.« (Pavičić 2005: 29.)

Več kot očitno je, da gre v obravnavanem romanu vedno za simulacijo različnih tipov pripovedovalca, ki jo je Janko Kos (1998: 10–13) označil s kategorijo virtualnega pripovedovalca.

O Plamenicah in solzah Andreja Blatnika

Blatnikov roman je kombinacija šolskega učbenika in znanstvene razprave. Roman je razdeljen na šestnajst poglavij, ki se končajo s kratkimi povzetki in vprašanji za utrjevanje snovi. Izjema je zadnje, štirinajsto poglavje, ki obsega samo dve vrstici, ima pa povzetek, ki je skoraj trikrat daljši. Na koncu romana je najprej kratek povzetek v angleščini, nato pa so navedeni glavni viri in literatura – gre za obstoječa in izmišljena dela. Podobna situacija je pri Esterházyju, kjer v besedilu najdemo podčrtne opombe, ki jih pišeta »pisec poglavja« in »urednik materialov«. V besedilu je poleg pripovedi, ki prevladuje, mogoče najti tudi imitacije drugačnih besedilnih vrst, kot so magnetogram, govor tožilca na sodišču, sodba, pismo, telegrami, intervju, pismo uredništvu časopisa, pesem pesniškega začetnika in urednikova navodila nadobudne-

mu avtorju, odlomek iz seksološkega priročnika, geslo iz leksikona metafor itn. Za razliko od Esterházyjevega romana je Blatnikov namenjen branju od začetka proti koncu.

Tomo Virk je ugotovil, da se Blatnikov roman poigrava v neprikriti samodistančni ironiji; po njegovem mnenju je prežet z medbesedilnostjo, in to na izrazito postmodernističen, parodičen način. Metafikcija ima v romanu obliko samorefleksivnih komentarjev: pripovedovalec se pojavlja na več pripovednih ravneh, avtor se neposredno obrača na bralca, komentira svoje prijeme, razpravlja tudi o samem pisanju književnosti. Pri tem pripovedovalec izjavlja, da je njegovo besedilo zgodba, ki nima zveze z resničnostjo, da si je junaka izmislil; tako razveljavlja meje med resničnostjo in fikcijo. Neobstoj takšne meje v romanu simbolno prikazuje stroj, ki protagonistom omogoča prehod v svet knjig. V njem se junaki prebijajo po pokrajini, sestavljeni iz citatov svetovne književnosti, da bi našli Zlato kroglo. Tudi ta krogla je citat, vzeta iz knjige *Piknik na robu ceste* (Пикник на обочине, 1972) bratov Strugacki, po kateri je Tarkovski leta 1979 posnel film *Stalker* (Сталкер). Celoten roman je »sestavljeno bolj ali manj iz citatov ali medbesedilnih navezav, ki jih je v delu, obsegajočem stošestinpetdeset strani, več kot sto« (Virk 2000: 228). V svojem starejšem besedilu Virk kot vire Blatnikovih citatov navaja Borgesa, Endeja, Dostojevskega in samega Blatnika (Virk 1991: 12), Marko Juvan pa k temu dodaja Vonneguta, Kiša, Orwella in Woodyja Allena (Juvan 1994/95: 29). Virk izmed citatov kot najzanimivejšega izbere odlomek iz Kafkovega *Procesa* (Der Process, 1925), znan pod imenom *Pred vrati postave* (Vor dem Gesetz). Njegovo postmodernističnost vidi ne le v postavljenosti v popolnoma drugačen kontekst, temveč tudi v povsem drugačnem pomenu, ki ga citat dobi v novem kontekstu; po Virku naj bi ta semantična transformacija postmodernistično citiranje ločevala od modernističnega, kjer naj bi

se izvorni pomen običajno ohranil. Posebna značilnost postmodernističnega citata je, da ni vzet resno, ampak ironično, kar velja tudi za ta primer: v romanu Kafkov citat predstavlja govor tožilca na sodnem procesu, podčrtna opomba pa v prvi izdaji romana iz leta 1987 kot morebiten vir navdiha navaja študijo o vratarski službi na RTV Ljubljana in v Domu sindikatov, v drugi izdaji iz leta 2005 pa študijo o lastninskem preoblikovanju podjetij. Blatnikov roman je po Virkovem mnenju mala enciklopedija metafizijskih prijemov in vseh vrst medbesedilnosti. Poleg tega se nanaša na strukturo tipičnega slovenskega romana, saj osrednji junak Konstantin Woynowski s svojim hrepenenjem apostrofira tradicionalnega junaka slovenskega romana. Njegova zavedna želja je napisati knjigo, ki bi zajela ves svet, njegova najgloblje skrita želja pa je uspeh pri nežnem spolu. Zlata krogla mu izpolni slednjo in s tem parodično spreobrne tradicionalno slovensko hrepenenjsko strukturo (Virko 2000: 228–231).

Marko Juvan opozarja na nezanesljivost pripovedovalca *Plamenic in solz*, ki temelji na uporabi različnih optik in arhivov, in na rekurzivnost pripovedi, ki je zasnovana po konceptu escherjevske dvojne zanke; najbolj opazno se mu zdi metafizijsko poigravanje z umetnostjo interpretacije v tem, da poglavja spremljajo kratki povzetki in ironična simulacija šolskih, učbeniških vprašanj o pravkar prebranem (Juvan 1994/95: 29).

Menim, da pravzaprav ni nezanesljiv sam pripovedovalec, ki se trudi biti kar se da natančen in oponaša način pisanja znanstvenih razprav, med drugim s prvo osebo množine in s pogostim sklicevanjem na vire, ki jih ima na razpolago. Nezanesljivi so, kot pripovedovalec nenehno opozarja, prav ti viri. Sklicevanje nanje se konča z enajstim poglavjem, v zadnjih šestih ga ni več, zgodbo pa pripoveduje vsaj na videz klasični avktorialni pripovedovalec. Pripovedovalčeva razglabljanja o (ne)zanesljivosti virov so del samonanašanja, na katerega so opozarjali vsi navedeni interpreti romana. Kako pomembno je za pripoved

samonanašanje, priča dejstvo, da ga je v zelo eksplisitni obliki mogoče najti že v prvem odstavku 1. poglavja, v katerem je obstoj Woynovskega dokazan z »[...] in zdaj [...] o njem spregovarja celo tiskana beseda« (Blatnik 2005: 9). Prav tako lep primer samonanašanja je »Iščite naprej, se glasi odgovor. [...] in morda Načelnik in njegovi možje še zdaj iščejo, če že niso pomrli ali prebrali te knjige.« (Blatnik 2005: 41.) Pripovedovalec svoje postopke večkrat posebej pojasnjuje v oklepajih, ki so od ostalega besedila dodatno ločeni z ožjimi vrsticami, na primer: »(Nekatere zgodbe o tej zgodbi se tu končajo. Izrečejo še prepričanje, da je Svetlana Konstantina izpustila po svoji volji, z upanjem, da bi ga tako lahko še kdaj srečala. Druge pa nadaljujejo, in mi nadaljujemo z njimi.)« (Blatnik 2005: 31.)

Pripovedovalec dokaj jasno opozori na nekatere citate, npr. na knjigo bratov Strugacki kot vir za Zlato kroglo: »O tej stvari sta že pred časom dva ruska zgodovinarja, brata, napisala precej prevajano monografijo. Resda so jima očitali, da znanstveno fantazirata.« (Blatnik 2005: 78.)

Fokalizacija je v večjem delu romana zunanja; pripovedovalec, kadar mu to ustreza, bralca seznanja z mislimi, čustvi in občutki literarnih oseb. (Najbolj opazno pri tej njegovi selekciji je, da o tem, kaj se »dogaja« v verjetnem voditelju Nove inkvizicije O'Brienu, izve bralec šele deset strani pred koncem »zgodbe«, na strani 159, pred tem pa je njegova oseba izrazito skrivnostna.) Izjema je šesto poglavje, ki se začne z deklarativno napovedjo spremembe fokalizacije iz zunanje v notranjo, kar je seveda spet čudovit primer samonanašanja (Blatnik 2005: 61). V tem poglavju je fokalizator Woynovski, saj tretjeosebni pripovedovalec bralcu poroča o tem, kar vidi, pa tudi o svojih mislih in občutkih.

Tudi za ta roman velja ugotovitev, da so simulirani različni tipi pripovedovalca – njegovemu pripovedovalcu bi najbolj ustrezal Kosov termin virtualnega pripovedovalca.

Sklep

Obravnavana romana sta polna značilnih postmodernističnih prijemov, kakršni so samonanašanje, igre s pripovedovalcem, ki simulira različne tipe pripovedovalca, in s citati, ki v popolnoma drugačnem kontekstu dobivajo nov, ironičen pomen. Med besediloma seveda obstajajo tudi razlike. Predvsem je Esterházyjev roman izrazito odprt in prepušča bralcu odločitev, v kakšnem zaporedju bo bral njegove dele, medtem ko je Blatnikov roman tradicionalnejši, namenjen branju od začetka proti koncu.

Literatura

- BAL, Mieke, 1985: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BALASSA, Péter, 1982: Vagyunk. *Jelenkor* 1982/2. 162–170.
- BALASSA, Péter, 2005: *Segédigék. Esterházy Péter prózájáról*. Budapest: Balassi Kiadó, Budapest.
- BLATNIK, Andrej, 2005: *Plamenice in solze*. Ljubljana: DZS.
- ECO, Umberto, 1998: *Nyitott mű*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- ESTERHÁZY, Péter, 2004: *Termelési-regény*. Budapest: Magvető.
- FLAKER, Aleksandar, 1976: *Proza u trapericama*. Zagreb: Liber.
- GENETTE, Gerard, 1983: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. *Republika* XXXIX/9. 114–131.
- GINTLI, Tibor, SCHEIN, Gábor, 2007: *Az irodalom rövid története. II. A realizmustól máig*. Pécs: Jelenkor.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 1774: *Die Leiden des jungen Werther*. Leipzig: Weygand.
- HANDKE, Peter, 1975: *Falsche Bevegung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- JUHÁSZ, József et al., 1972: *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Könyvkiadó.
- JUVAN, Marko, 1994/95: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo* 40/1–2. 25–33.
- KOS, Janko, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 21/1. 1–19.
- KOS, Janko, 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.
- KULCSÁR SZABÓ, Ernő, 1993: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- KULCSÁR SZABÓ, Ernő, 1996: *Esterházy Péter*. Pozsony: Kaligram Könyvkiadó.
- MILOŠEVIĆ, Petar, 2007: *Od deseterca do hiper teksta. Književne studije*. Budimpešta: Univerzitet »Lorand Etveš«, Slavistička katedra.
- PAVIČIĆ, Mladen, 2005: Prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz. *Emzin* 2005/1–2. 28–31.
- PLENZDORF, Ulrich, 1972: *Die neuen Leiden des jungen W*. Berlin: Henschelverlag.
- RIMMON - KENAN, Shlomith, 1988: Tekst: Fokalizacija. *Putevi* 35/2. 91–105.
- SALINGER, Jerome David, 1951: *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, Brown and Company.
- SZEGEDY - MASZÁK, Mihály, 1987: »A regény, amint írja önmagát«. Budapest: Tankönyvkiadó.
- VIRK, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.
- VIRK, Tomo, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- WERNITZER, Julianna, 2005: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője*. Pécs: Jelenkor, Budapest: Szépirodalmi Kiadó. 32, 78, 85, 92.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2008: The Contemporary Slovene Novel. *Slovene Studies* XXX/2. 155–170.