

WORLD LITERATURE STUDIES

4. 2023

VOL. 15

ČASOPIS PRE VÝSKUM SVETOVEJ LITERATÚRY

**Autobiografické
písanie a autofikcia
v súčasnej próze**

**Autobiographical
Writing and Autofiction:
Contemporary Approaches**

**JÁN JAMBOR
ZUZANA MALINOVSKÁ
(eds.)**

ZUZANA MALINOVSKÁ

Écriture du deuil comme interrogation de soi : *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis

JÁN JAMBOR

Melitta Brezniks Prosawerk zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen

ROMAN MIKULÁŠ – ANDREA MIKULÁŠOVÁ

Von der Auflösung der Person: Das seltsame Problem der personalen Identität in neueren deutschsprachigen Autopathographien

NADEŽDA ZEMANÍKOVÁ

Autobiografie – Metaautobiografie – Autosozиobiografie: Ostdeutsches autobiografisches Erinnern im neuen Jahrtausend

JAN TLUSTÝ

Život, který se stal románem: Autofikční Životopisy Oty Filipa

MAGDOLNA BALOGH

Genre hybridity, self-discovery and trauma: Andrea Tompa's *The Hangman's House*

JUDIT GÖRÖZDI

„Problémy so žánrom v pažeráku smrti“: *Vlastná smrť* Pétera Nádasa a *Pankreasník* Pétera Esterházyho ako hraničné prípady autobiografie

ROMAN DZYK – LILIA SHUTIAK

The Secret by Yuri Andrukhovych: An autobiographical novel in the form of an interview

MARTA SOUČKOVÁ

K rôznym podobám autobiografického písania v slovenskej próze po roku 2000

WORLD LITERATURE STUDIES

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief

JANA CVIKOVÁ

Redakcia / Editorial Staff

EVA KENDERESSY

ALENA RUŽBASKÁ

Redakčná rada / Editorial Board

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

ADAM BŽOCH

RÓBERT GÁFRÍK

JUDIT GÖRÖZDI

MÁRIA KUSÁ

ROMAN MIKULÁŠ

DOBROTA PUCHEROVÁ

LIBUŠA VAJDOVÁ

(Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava)

MARIÁN ANDRIČÍK (Pavol Jozef Šafárik University in Košice)

MAGDOLNA BALOGH (HUN-REN RCH Institute for Literary Studies, Budapest)

MARCEL CORNIS-POPE (Virginia Commonwealth University, Richmond)

XAVIER GALMICHE (Sorbonne University, Paris)

ZDENĚK HRBATA (Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences, Prague)

MAGDA KUČERKOVÁ (Constantine the Philosopher University in Nitra)

ANTON POKRIVČÁK (Trnava University in Trnava)

IVO POSPÍŠIL (Masaryk University, Brno)

CLARA ROYER (Sorbonne University, Paris)

CHARLES SABATOS (Yeditepe University, Istanbul)

MONICA SPIRIDON (University of Bucharest)

MILOŠ ZELENKA (University of South Bohemia in České Budějovice)

BODO ZELINSKY (University of Cologne)

Adresa redakcie / Editorial Office

Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i. / Institute of World Literature SAS

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

Slovenská republika / Slovak Republic

Tel. (00421-2) 54431995

E-mail usvlwlit@savba.sk

■ Autobiografické písanie a autofikcia v súčasnej próze / Autobiographical Writing and Autofiction: Contemporary Approaches

JÁN JAMBOR Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i.

ZUZANA MALINOVSKÁ Pedagogická fakulta UK
(eds.)

■ Príprava tohto čísla bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-20-0179 a grantom VEGA č. 2/0111/20.

World Literature Studies – Časopis pre výskum svetovej literatúry vydáva štyri razy ročne Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, v. v. i., v režime otvoreného prístupu a tlačou. ■ Uverejňuje recenzované, doposiaľ nepublikované vedecké štúdie a recenzie z oblasti všeobecnej a porovnávacej literárnej vedy a translatológie.

■ V rokoch 1992 – 2008 časopis vychádzal pod názvom Slovak Review of World Literature Research. ■ Príspevky sa uverejňujú v slovenčine, češtine, angličtine, nemčine, príp. francúzštine s anglickými resumé. ■ Viac o časopise, výzvy na posielanie príspevkov a pokyny k príspevkom, ako aj plnotextové verzie časopisu nájdete na www.wls.sav.sk.

World Literature Studies is an open access and print scholarly journal published quarterly by Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences. ■ It publishes original, peer-reviewed scholarly articles and book reviews in the areas of general and comparative literature studies and translation studies. ■ It was formerly known (1992–2008) as Slovak Review of World Literature Research. ■ The journal's languages are Slovak, Czech, English, German and French. Abstracts appear in English. ■ More information, calls for papers, submission guidelines and full texts can be found at www.wls.sav.sk.

Časopis je zaradený do databáz / The journal is indexed in

- Art & Humanities Citation Index (A&HCI)
- Central and Eastern European Online Library (CEEOL)
- Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)
- Current Contents / Arts & Humanities (CC/A&H)
- EBSCO
- ERIH PLUS
- Scopus

World Literature Studies (Časopis pre výskum svetovej literatúry), ročník / volume 15, 2023, číslo / issue 4

ISSN 1337-9275 • E-ISSN 1337-9690

Vydáva Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, v. v. i. / Published by the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences

IČO / ID: 17 050 278

Evidenčné číslo / Registration number: EV 373/08

Číslo vyšlo v decembri 2023 / The issue was published in December 2023

Návrh grafickej úpravy / Graphic design: Eva Kovačevičová-Fudala
Zalomenie a príprava do tlače / Layout: Peter Zlatoš

Copyright © Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i., autorky a autori. Pri opäťovnom publikovaní prosíme uviesť údaje o prvej publikácii príspevku a informovať redakciu. / Institute of World Literature SAS, authors. Authors can reproduce their texts on the condition of full acknowledgement of the original publication and information about this provided to the editors.

Distribúcia / Subscriptions: Slovak Academic Press, s. r. o.

Bazová 2, 821 08 Bratislava, sap@sappress.sk

Ročné predplatné / Annual subscription: 16 €

OBSAH / CONTENTS**EDITORIÁL / EDITORIAL**

JÁN JAMBOR – ZUZANA MALINOVSKÁ

Autobiografické písanie a autofikcia v súčasnej próze ▪ 2

ŠTÚDIE / ARTICLES

ZUZANA MALINOVSKÁ

Écriture du deuil comme interrogation de soi : *Deuils cannibales et mélancoliques*
de Catherine Mavrikakis ▪ 3

JÁN JAMBOR

Melitta Brezniks Prosawerk zwischen faktualem und fiktionalen Erzählen ▪ 14

ROMAN MIKULÁŠ – ANDREA MIKULÁŠOVÁ

Von der Auflösung der Person: Das seltsame Problem der personalen Identität
in neueren deutschsprachigen Autopathographien ▪ 33

NADEŽDA ZEMANÍKOVÁ

Autobiografie – Metaautobiografie – Autosozialbiografie: Ostdeutsches autobiografisches
Erinnern im neuen Jahrtausend ▪ 50

JAN TLUSTÝ

Život, který se stal románem: Autofikční Životopisy Oty Filipa ▪ 67

MAGDOLNA BALOGH

Genre hybridity, self-discovery and trauma: Andrea Tompa's *The Hangman's House* ▪ 83

JUDIT GÖRÖZDI

„Problém so žánrom v pažeráku smrti“: *Vlastná smrť* Pétera Nádasa a *Pankreasník*
Pétera Esterházyho ako hraničné prípady autobiografie ▪ 96

ROMAN DZYK – LILIA SHUTIAK

The Secret by Yuri Andrukhovych: An autobiographical novel in the form
of an interview ▪ 110

MARTA SOUČKOVÁ

K rôznym podobám autobiografického písania v slovenskej próze po roku 2000 ▪ 121

RECENZIE / BOOK REVIEWSÉlise Hugueny-Léger: Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction
(Silvia Rybárová) ▪ 136Sonia Anton (ed.): La territoire littéraire de la Seine, géocritique d'un fleuve
(Terézia Guimard) ▪ 139Tibor Žilka – Anna Zelenková – Krisztián Benyovszky: Stereotypes and Myths. Intertextuality
in Central European Imagological Reflections (Oksana Blashkiv) ▪ 141Jana Horáková – Marika Kupková – Monika Szűcsová (eds.): The Black Box Book: Archives and
Curatorship in the Age of Transformation of Art Institutions (Zuzana Husárová) ▪ 144Magdalena Garbacik-Balakowicz: Filozofické souvislosti v literárním díle Sándora Máraiho
(Szilvia Szarka) ▪ 148

Autobiografické písanie a autofikcia v súčasnej próze

JÁN JAMBOR – ZUZANA MALINOVSKÁ

Toto číslo časopisu WORLD LITERATURE STUDIES sa venuje dvom úzko prepojeným významným fenoménom súčasnej literatúry, ktoré stoja od začiatku 70. rokov 20. storočia v centre záujmu literárnej vedy. Ide o podoby individuálneho autor-ského sebavyjadrenia v svetovej próze vydanej po roku 2000. Aktuálnosť skúmanej problematiky súvisí s tým, že dnešný človek je čoraz intenzívnejšie konfrontovaný s rozmanitými politickými, spoločenskými, ekonomickými, environmentálnymi, kultúrnymi a mediálnymi zmenami, ktoré sa premietajú do významovej i výrazovej zložky literárneho sebavyjadrenia.

Autorky a autori v piatich jazykoch rozvíjajú ľažiskovú tému čísla skutočne rozmanitým spôsobom. Deväť štúdií o dielach rôznej jazykovej a kultúrnej proveniencie potvrdzuje, že výsledkom autobiografického písania a autofikcie nie sú priamočiare autentické životné dokumenty, ale svojbytné literárne konštrukcie reality, vyrovnávajúce sa s osobou i spoločenskou skúsenosťou, s hraničnými životnými situáciami, s procesom písania i literárnej tradíciou, ako aj s historiou či prítomnosťou danej krajiny.

Ukázalo sa, že vzhľadom na existenciu rôznych, často aj navzájom protirečivých koncepcií, je pre výskum konkrétnych diel účelné pojmovovo i metodologicky sa čo najpresnejšie vymedziť. Moderní klasici výskumu (napr. Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Paul de Man, Gérard Genette) stále inšpirujú, veľmi prínosná je však aj tvorivá nadväznosť na novšie i najnovšie práce (napr. Ulrich Breuer a Beatrice Sandberg, Frank Zipfel, Matías Martínez, Klára Soukupová). Literárna prax uměleckých osobností nového tisícročia si vyžaduje interdisciplinárny prístup (napr. interdiskurzívita, pamäťové štúdiá), ako aj diferencovanejší pojmový aparát zohľadňujúci hybridný charakter textov (napr. metaautobiografia, autopatografia, autosociobiografia, autobiografická esej).

Écriture du deuil comme interrogation de soi : *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis

ZUZANA MALINOVSKÁ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.1>

Ce livre est là pour que mes larmes se transforment en mots. C'est mon devenir-mort qui m'accroche à la vie.

Catherine Mavrikakis (2000, 131, 61)

L'auteure québécoise Catherine Mavrikakis (1961) fait de la mort la thématique centrale de son œuvre. Ce choix, relevé par les chercheurs (Pich-Ponce 2015 ; Ky-loušek 2022), est manifeste dès son entrée en littérature en 2000, l'année de la parution de *Deuils cannibales et mélancoliques*. Le titre, intriguant par cette surprenante association de mots, annonce un sujet universel et intime, à savoir la perte, suite à un décès d'un proche, et la douleur qui y est attachée. Mon objectif est d'examiner, à partir d'une lecture approfondie, le projet littéraire de l'auteure, agencé autour du deuil. Partant de l'hypothèse que l'écriture du deuil, fortement imprégnée d'expérience vécue, n'est pas un simple palliatif avec les stratégies à déployer pour anesthésier la douleur de la perte, je propose une réflexion sur la figure du deuil et les interrogations qui s'y rapportent.

EN S'ÉCRIVANT

Si l'on considère le deuil comme une épreuve non partagée (hormis la cérémonie funéraire), sa représentation littéraire implique une posture subjective, très personnelle. Chez Mavrikakis celle-ci se traduit par le recours à un narrateur autodiégétique qui, en relatant le deuil, dévoile sa vie intérieure. *Deuils cannibales et mélancoliques* s'ouvre sur *une voix*: « J'apprends la mort de mes amis... » (2000, 11). Ce je écrivant est indiscernable au départ : la première information succincte sur son identité (21) est fournie par Flora, un de multiples personnages fantomatiques qui apparaissent dans le texte pour disparaître aussitôt. Puis la voix décline son prénom, identique à celui de l'écrivaine, en insistant sur ses compétences dans le domaine littéraire, mises en relief par le champ lexical de la littérature (métaphore, écrire, écriture, livre, œuvres, écrit, parole, etc.) :

This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-20-0179.

Oui, trouver la bonne métaphore de sa mort, c'est ce qu'Hervé me demanda [...]. L'écriture... et moi. [...] M]oi, exécuteur testamentaire de ses livres posthumes, moi, critique littéraire de ses œuvres, moi, mémoire de l'écrit et de la parole ; moi, Catherine, qui aurais le courage de lui dire la valeur de son travail ; moi qui le ferais vivre après sa mort. Moi, Catherine ; moi, la littérature... (41)

Narratrice homodiégétique et focalisatrice, Catherine qui revendique sa vocation d'écrivaine, peut être considérée comme le double exhibé, plus ou moins authentique, de Mavrikakis. L'hypothèse se confirme, car le je écrivant communique l'adresse électronique – « mavrik@alcor.concordia.ca » (154) – susceptible de renvoyer au patronyme et à l'affiliation de l'écrivaine, professeure à l'université de Concordia à l'époque de la parution du livre. Serait ainsi revendiquée dans *Deuils cannibales et mélancoliques* « la triple identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal » (Lejeune 1996, 8), requise pour l'autobiographie, à savoir « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14). Riche en biographèmes, le texte dévoile les origines familiales ainsi que la vie privée et professionnelle de Mavrikakis ; ces éléments vécus constituent un véritable réseau de références à la vie de l'auteure. Citons à titre d'exemple l'extrait qui évoque le nom difficile à porter du père grec de l'écrivaine :

Que la Grèce vienne me chercher si elle m'a choisie. Mon nom est un signifiant sans sens. Et il n'est pas facile de l'habiter. L'association hellénique de mon université a beau me voir comme l'une de ses filles, je trouve plaisant de bouder la patrie de mon père. Mes classes sont remplies d'étudiants aux noms aux consonances bien grecques qui, alléchés par mon nom, espèrent trouver en moi la mère patrie. Avec mes étudiants j'ai découvert la proximité des noms de famille. Les étudiants dont les noms finissent en Akis me font toujours de grands sourires... (Mavrikakis 2000, 133)

La présence impressionnante d'autobiographèmes, aussi véridiques soient-ils, n'est cependant pas un critère suffisant pour qualifier *Deuils cannibales et mélancoliques* d'autobiographie dans le sens strict du terme : il ne s'agit pas d'un bilan rétrospectif de vie. La triple identité est respectée, certes, mais le pacte autobiographique, c'est-à-dire « l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité » (Lejeune 1996, 31), est rompu. La question de la « vérité » dans la représentation artistique est d'ailleurs l'une des préoccupations majeures du je écrivant qui cherche « la bonne métaphore de la mort, celle qui dirait la vérité » (Mavrikakis 2000, 41). Il réfléchit aussi sur le rapport du factuel et du fictif dans la technique de l'autoreprésentation en établissant une analogie, soulignée par les prénoms identiques entre soi et Catharina de Hemessen, la première femme peintre flamande, connue par son autoportrait :

Je suis tombée par hasard, dit-on dans ces circonstances, sur l'autoportrait d'une jeune femme du seizième siècle à laquelle je ressemble étrangement. Elle s'appelle Catherina van Hemessen et son autoportrait date de 1540, si j'arrive bien à lire les mots qu'elle a dessinés dans le cadre gauche de la peinture. EGO CATERINA DE HEMESSEN ME PINXI 1540. Elle avait donc vingt ans à l'époque de ce petit tableau, si elle ne ment pas sur son âge, car je me méfie d'elle comme de moi. (194)

Sommé, dès le début de son récit, de « produire une parole vraie » (17), le je écrivant avoue – telle une « sorcière sur le bûcher de la vérité » (15) – qu'il en est incapable : « La trahison, elle est là, dès les premières lignes de ces pages que je veux bavardes ; elle est en moi » (18). Le lecteur est ainsi invité à ne pas assimiler le réel et sa représentation. Tout se passe comme si l'écrivaine-professeure de littérature depuis 2003 à l'Université de Montréal chargeait son avatar non seulement de raconter « les morceaux-miettes » (194) de son histoire personnelle mais aussi de signaler que son autonarration n'a pas l'ambition d'adhérer à la réalité vérifiable. Bien au contraire : il s'agit de « crypter » la réalité, de la « réinventer » (153). Mavrikakis intervient, par le biais de sa narratrice, dans le débat sur les écritures de soi et suggère que dans les récits contemporains d'inspiration autobiographique, la question de véracité, essentielle pour le genre autobiographique traditionnel, n'entre plus en jeu. Elle rappelle que tout projet visant à reproduire la « vraie » vie est voué à l'échec : la mémoire « trahit » le réel. L'auteur représenté dans le texte perd son statut de personne et devient fictif : dépourvu de référent réel authentique, car il n'est jamais la copie fidèle de l'auteur effectif, il est également sans référent textual, car il est impossible de trouver dans le texte des éléments permettant de l'identifier de manière satisfaisante et exhaustive. Intermédiaire entre le soi réel et le soi représenté, le je écrivant de Mavrikakis, se réinventant sans cesse, est une instance dégagée par le lecteur. Sa représentation de la réalité est une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky 1977, quatrième de couverture), c'est-à-dire l'autofiction.

Roman autofictif ou récit autofictionnel (Pich-Ponce 2015), *Deuils cannibales et mélancoliques* est la seule autofiction stricto sensu parmi les romans, récits, et essais de Mavrikakis. Le texte est pourtant libellé roman (Mavrikakis 2000, quatrième de couverture). Étiquette de l'éditeur ou résultat d'une analyse critique ? Force est de rappeler qu'il est difficile de trancher ; notamment à l'heure actuelle où les textes se nourrissant d'expériences vécues sont de plus en plus répandus dans la littérature française et d'expression française et où les théories, aussitôt dépassées par les pratiques des écrivains, perdent de plus en plus leur pertinence. Genre ouvert, le roman est en constant devenir : il peut se nourrir de procédés typiques de l'autobiographie. Concept beaucoup plus récent, l'autofiction ne peut pas être définie de manière exhaustive, en dépit de multiples tentatives et d'approches diverses (Doubrovsky 1977 ; Robin 1997 ; Colonna 2004 ; Gasparini 2008 ; Vilain 2009, etc.). Fondée sur la critique de l'autobiographie dont elle emprunte certaines caractéristiques, l'autofiction s'inspire également du roman. La notion elle-même ne fait pas l'unanimité : certains théoriciens préfèrent l'appellation « écritures de soi ». Concept trop large cependant, car cette « mise en récit des actions, des pensées, du parcours personnel du scripteur, indépendamment du genre » (Deloye 2019, s. p.) peut prendre la forme aussi bien de l'autobiographie traditionnelle que du journal intime, des mémoires, des autoportraits, etc. Genre pour certains (Lecarme 1992 ; Darrieusecq 1996), procédé discursif ou pratique littéraire pour d'autres, thèse que je rejoins, l'autofiction – nommée également mythomanie littéraire (Colonna 2004), egolittérature (Forest 2001) ou biofiction (Buisine 1991)

– est la variante postmoderne de l'autobiographie, comme s'accordent à le dire les théoriciens. Cette pratique, complexe et variée, qui doit beaucoup à la psychanalyse, permet à l'écrivain d'inventer l'expérience d'une vie. Mettre les maux en mots semble être l'ambition du double de Mavrikakis : « Ce livre est là pour que mes larmes se transforment en mots » (2000, 131). Le procédé scriptural qui brouille les catégories de la vérité et de la fabulation vise ainsi à mêler l'histoire personnelle au processus de l'écriture. Très courante, la pratique contamine les textes contemporains, devenus de plus en plus hybrides, indécidables (Blankeman 2000), à cheval sur les genres, comme l'illustre l'œuvre ultérieure de Mavrikakis.

Le caractère autofictionnel de *Deuils cannibales et mélancoliques* est flagrant. Le je qui, en s'écrivant, cherche à se comprendre et donner sens à son existence malgré la mort de proches, traduit les ambitions et les interrogations de Mavrikakis. Tout porte à croire que l'écrivaine québécoise fait partie des personnes à l'identité problématique, devenues par la suite « décentrées », « désaffiliées [...] », en rupture des normes familiales, géographiques et sociales », avec le sentiment du « déni d'appartenance et du trouble de frontières du féminin et masculin » (Robin 1997, 45). À en croire Régine Robin, les personnes ainsi affectées optent souvent pour la pratique autofictionnelle. Sociologue et écrivaine d'origine juive, Robin parle en connaissance de cause : née à Paris où elle vit jusqu'en 1977, puis installée au Québec, elle porte une identité multiple et fluctuante (Malinovská 2011, 28–46). Un profond doute identitaire semble tourmenter aussi Mavrikakis, en « rupture des normes », marquée par la « désaffiliation ». Les exemples suivants sont révélateurs :

Je considère les Akis comme des cousins, c'est vrai que je ressemble à certains d'entre eux. Mais pour ne pas m'apitoyer sur mon sort de fausse Grecque, je me dis que je n'ai jamais aimé les origines et que je ne les aimerai jamais. (Mavrikakis 2000, 134) Mes anciens étudiants me sapent le moral, ils me dépriment [...]. Ils s'immiscent dans ma lignée, dévorent ma descendance. Ils sont fiers de me montrer qu'ils ont suivi mes traces [...]. J'ai passé tant d'heures à leur montrer que la littérature, c'était aussi ne pas aller à cette université, je me suis tellement épuisée à leur dire de travailler sur autre chose que Gabrielle Roy et toute l'institution bien pensante et pas du tout engagée, que je ne veux plus rien avoir à faire avec eux. [...] J'ai enseigné en vain ; et le pire, c'est qu'ils se prennent vaguement pour mes disciples. (69–70)

Le projet littéraire mis en œuvre dans *Deuils cannibales et mélancoliques* viserait ainsi l'exploration intérieure de Mavrikakis dans les rapports, parfois fantastiques, avec les autres, vivants et morts, en premier lieu sa parenté réelle et imaginaire. Le deuil, figure du vide et de la réconciliation avec le vide, est l'outil de cette exploration.

ÉCRIRE LE DEUIL

Dérivé du latin *dolus* – douleur, *dolum* – chagrin, *dolere* – souffrir, le deuil est une expérience privée qui ramène le sujet à soi. L'incipit donne à voir que la mort des autres, surtout celle des proches, place la narratrice face à sa propre mortalité :

J'apprends la mort de mes amis comme les autres découvrent que leur billet de loto n'est toujours pas gagnant. Cette semaine, j'ai encore perdu un Hervé, et statistiquement c'était

prévisible, tous mes amis s'appellent Hervé et sont pour la plupart séropositifs. La mort à coup de statistiques ne délivre de rien. Surtout pas de l'imprévu de la mort. Je ne m'habitue pas à la mort. Je ne la vois jamais venir. La mort d'Hervé, cela fait plouf ! Plouf ! Et c'est fini... Un plouf qui n'arrête pas de me faire sursauter. Un plouf à répétition. Culpabilité des survivants et pourtant je mourrai. (11)

En évoquant la mort, la narratrice fait un constat apparemment cynique : comme si elle mettait sa douleur à distance pour la freiner. L'écriture est au premier abord froide, en osmose avec le thème traité, mais ce détachement feint cache une grande implication personnelle, à la limite du maladif. Le ressassement excessif de mots relevant du champ lexical de la mort le montre bien, souligné par la fréquente revendication « des mots qui [font] grincer les dents, qui [font] mal, et encore et toujours [...]. Je refuse la parole anesthésiante. La parole qui console, la parole qui pardonne » (76). Exubérante, la narration passe du pathétique au simple constat, parfois teinté d'humour grinçant : « Je suis devenue cimetière de nos amis défunt. Mais attention, arrêtez-vous de crever, j'afficherai bientôt complet » (22). Le style relâché imitant l'oralité incommode le lecteur dans un contexte aussi sérieux. Certaines affirmations et images peuvent interloquer, comme celle du transport des cadavres : « Il paraît que l'amitié tient au transport des cadavres. Un vrai ami, c'est celui à qui l'on dit : j'ai un cadavre sur les bras, tu m'aides à le transporter ? Ce véritable ami ne vous pose pas de question, ne vous demande pas d'où vient le cadavre, ni le pourquoi, ni le comment » (185). Provocation ou travail astucieux sur la langue ? Car le mot transport – signalant également le ravissement, l'exaltation – réoriente les sens possibles de l'énoncé, en accentuant l'émotion vive, l'affection et la compassion. L'exemple illustre bien le procédé cher à Mavrikakis, convaincue que la littérature est avant tout un travail sur les possibilités de la langue. L'écrivaine aime mettre en doute les sens habituels des mots en relevant leurs acceptations inattendues ou en modifiant leur sens le plus courant. Est symptomatique à ce sujet l'usage de l'adjectif cannibale dans le titre. Traduction possible du rapport excessif à la perte, ce qualificatif déroutant du deuil n'est pas synonyme d'anthropophage dans le sens le plus commun du terme, mais une expression imagée suggérant que pour la santé mentale il est important d'accepter l'irréversible : « Il faut face aux morts avoir grand faim, il faut être cannibale [...]. Il faut avaler nos morts ou c'est eux qui nous bouffent » (124).

Probablement pour signaler que la mort est l'inéluctable destin des humains, tous les morts dans *Deuils cannibales et mélancoliques* s'appellent Hervé. Jeunes pour la plupart, mais aussi âgés, les « Hervé » fictifs meurent des suites de maladies, en premier lieu du sida, périsse dans les accidents ou dans les attentats, sont victimes de suicides ou d'overdoses. Les micro-récits qui composent le texte relatent les histoires des morts fictifs, mis souvent en rapport avec un référent réel. Est ainsi convoqué à plusieurs reprises l'écrivain et photographe français Hervé Guibert. Mort du sida à l'âge de trente-six ans, il a fait, peu avant sa mort, une tentative de suicide à la digitaline : « Un de mes Hervé en apprenant l'évolution de sa maladie, s'est tiré une balle dans la tête et Hervé Guibert lui-même a préféré en finir avant la fin qui n'arrivait qu'à tout petits pas sournois et horribles » (58). Le suicide d'un voisin devient l'occasion de se remémorer Gilles Deleuze : « Dans la tour où j'habitais un homme s'est jeté par la fe-

nêtre. Plouf ! Un plouf mat. Un plouf sourd. Il était psychanalyste, adorait Deleuze et s'est suicidé un mois avant le maître, mais de la même façon » (51). Les associations d'idées de la narratrice sont souvent inattendues : ainsi « durant le trajet de Québec à Baie-Saint-Paul [...] sur l'autoroute de la mort » (23), la triste fin d'Anne Frank est évoquée : « Celle qui n'a pas survécu, celle qui n'en est pas revenue de la mort. Beaucoup de gens dans les camps ne sont pas morts gazés. Mais bien d'épuisement, de faim, de maladie, de fatigue, de tristesse, d'horreur. Morts de ne pouvoir être des survivants » (26). Le souvenir de la mort accidentelle de Lady Diana déclenche une réflexion sur la fatalité : « Je songe à Lady Diana et sa rencontre avec Dodi El Fayed. C'est la brutalité de la mort qu'ils partagent depuis leur rencontre. Et le chauffeur accidentel, Henri Paul, est une espèce d'Iphigénie sacrifiée pour que la mort arrive, pour que la marche violente du destin suive son cours » (177). Faisant le deuil de tous les morts – qui « continuent à [lui] parler et [lui] envoient des pensées parfumées à l'eau du ciel, des pensées imprégnées de l'odeur des bûchers de l'enfer » (43), qui « [la] hantent et qui ne [la] lâchent plus, ceux qui [la] suivent pas à pas, qui en arrivent même à prendre [sa] place dans la vie quotidienne, ceux qui [l']effacent des événements au profit de leur existence » (78) – la narratrice passe d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, du public à l'intime. L'écriture rapide, parfois brutale, imprégnée de colère, rappelle le zapping et produit un effet de spontanéité.

S'INTERROGER À PARTIR DU DEUIL

Le flux permanent d'images de la mort et du deuil permet de plonger au plus profond de soi pour explorer l'existence :

Pour certains vivants dont je suis, la ligne de partage entre le monde des vivants et celui des morts semble parfois si floue que je me fais l'effet d'un mort-vivant. Ce n'est pas seulement que la mort m'obsède. C'est plutôt que je me mets à penser comme les morts, à comprendre la colère de certains d'entre eux. À regarder le monde de leur point de vue. Et, bien que l'on puisse croire que par là, j'atteins une sorte de détachement de la vie et des biens terrestres, j'ai plutôt l'impression de m'incarner, de m'enfoncer dans l'opacité des choses. Sans les morts je serai éthérée (61).

Issue d'un père grec qui a grandi en Algérie et d'une mère normande installée au Québec, la narratrice est pourvue d'une identité composée. Complexe et mouvante, cette identité engendre une sensibilité excessive, cachée parfois sous un masque de colère et de cruauté violente : « J'ai besoin de faire payer à Hervé sa mort. J'ai besoin de l'insulter. D'aller cracher sur sa tombe ou de faire pisser mon chien sur son épitaphe. J'ai besoin de me venger bêtement » (16). L'identité délicate déclenche un questionnement sur le passé familial en rapport avec les événements historiques remémorés par la mère. Car celle-ci, marquée dans son enfance par la guerre en Europe et malheureuse de vivre en Amérique, lègue à sa fille le devoir de mémoire :

Quand j'étais petite et que nous allions en Europe, ma mère m'emménait fleurir les tombes de tous les défunt du passé, tous ceux que je n'avais jamais connus, mais à qui je devais tant. Comme si la famille des morts n'était pas assez nombreuse comme ça... Je devais visiter tous les cimetières de soldats canadiens, britanniques et américains qui reposent en terre normande. Sans parler de la tombe du soldat inconnu ou de tous les caveaux

des cimetières parisiens que je visitais pour y rendre hommage à Piaf comme à Musset. Je connais tous les cimetières de France et de Navarre (79).

Ce devoir de mémoire est à l'origine d'une crypte intérieure que la narratrice, véritable personnage cryptophore (Abraham et Török 1978, 266), porte en elle. L'héritage familial écrase le sujet. Fragilisée, hantée par les fantômes du passé, la narratrice se questionne sans cesse. En insécurité identitaire, avec le sentiment du vide, elle met en doute aussi son identité sexuelle (au moment de l'écriture elle partage sa vie avec Olga mais évoque ses amours masculines du passé) et professionnelle. Elle n'arrive pas à adhérer au milieu académique dont elle aime moquer la médiocrité et le snobisme. À titre d'illustration citons quelques exemples :

On aime la mort des jeunes professeurs à l'université, cela donne l'occasion à des vieux barbons de soixante-dix ans de venir faire la leçon, lors d'une cérémonie solennelle, sur le sens de la vie, c'est-à-dire sur le sens de leur vie à eux et de citer Sénèque sur la brièveté des choses terrestres. (Mavrikakis 2000, 73)

« Tu n'iras pas à Bourdieu ? », telle est la question qui préoccupe en ce moment les universitaires les plus insipides [...]. « Bourdieu, c'était très bien, tu étais là ? » ou « c'est un homme avec énormément de charisme, tu sais, il me rappelle mon père, tu l'aurais aimé... » Je préfère ne pas aller à Bourdieu, Foucault (qui est mort, mais certains l'ignorent) ou encore Kristeva. C'est idiot, mais je préfère les lire. Je ne suis pas contre les conférences, au contraire, mais l'université, dans mon patelin, me pue au nez. On me dit que c'est partout pareil. Bien sûr, mais ailleurs, les gens dans la salle, je ne les connais pas. Ils me font rire. Les gens d'ici me font chier (147–148).

Mais la narratrice s'interroge surtout sur la raison d'écrire et le processus créateur : « Je ne sais jamais si je dois continuer à écrire et je me dis que si j'avais vraiment quelque chose à dire, je ferais comme Mallarmé, je le crypterais. Car dire la chose à dire me serait insoutenable, impossible. J'écris pour distraire ma douleur, pour ne pas en parler [...]. Je sais que j'écris pour ne pas faire une autre dépression » (153).

La pratique autofictionnelle de Mavrikakis peut se lire comme un rempart contre la souffrance, le mal-être et la mort. L'écriture peut se substituer à une thérapie, certes, d'autant plus que la pratique de l'écrivaine rappelle parfois la démarche psychanalytique, signalée dans le texte : « [J']ai pensé à ces années de divan, à ces années à me coltiner ma mort et tous les morts de ma famille, de ma fratrie, de ma race et j'ai pensé qu'Ulysse était retourné à Ithaque, sa terre natale et que je ne pourrais échapper au retour. [...] En analyse, il a fallu enterrer un à un tous ces gens-là » (157). Cependant, mettre en avant la fonction autothérapeutique de *Deuils cannibales et mélancoliques* serait en réduire la portée.

Monument à la mémoire des morts – « Les mots et les formes devenaient pierres tombales » (54) – et moyen particulier de faire le deuil, l'écriture de Mavrikakis est surtout un outil de connaissance de soi, nécessaire pour l'affranchissement personnel. En s'écrivant, le je tente de se détacher d'un passé pesant pour envisager l'avenir et le devenir-écrivain. Malgré la mort omniprésente il ne renonce pas à la vie, bien au contraire : « Il faut prendre soin de soi, quand on est vivant » (53).

Il est à noter que l'auteure débutante appréhende la vie selon une perspective déterminée par la finitude, la mort étant l'ultime horizon de l'existence : c'est « l'in-

tuition inconsciente de la mort [...] qui nous fait avancer dans la vie » (156). Cette approche à partir du devenir-mort – « C'est mon devenir-mort qui m'accroche à la vie » (61) – contribue à l'originalité du premier texte de Mavrikakis. Le devenir-mort, caractéristique existentielle par excellence, peut renvoyer au *Sein zum Tode* heideggerien, l'être-vers-la-mort ou l'être-pour-la-mort. Les affirmations explicites du double fictionnel de l'écrivaine – « Je n'ai jamais aimé Heidegger [...], je ne pourrais jamais être heideggerienne, même si je le voulais » (17) – ne font que marquer la distance entre l'auteure et son représentant textuel tout en proposant une piste possible de lecture.

EN DEUIL D'ÉCRIVAINS MORTS

L'une des tendances de la littérature narrative contemporaine française et québécoise est la volonté de « s'autoengendrer » (Robin 1997, 16) en choisissant ses ancêtres pour remplacer les filiations réelles. Mavrikakis n'échappe pas à cette tendance d'interroger sa filiation imaginaire. L'auteure débutante mentionne, de manière plus ou moins anecdotique, certains de ses confrères, comme Violette Leduc, ainsi que les philosophes, comme Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, etc. Elle cite aussi les œuvres qui mettent en relief sa thématique privilégiée, par exemple les *Kindertotenlieder* de Mahler ou les films policiers sortis en 1996, donc quatre ans avant la parution de *Deuils cannibales et mélancoliques*, *Les Voleurs* d'André Téchiné et *The Funeral* d'Abel Ferrara. Toutefois, sa pratique de la citation, manifeste ou implicite, engage dans la plupart des cas un véritable dialogue intertextuel, comme l'allusion à Martin Heidegger ci-dessus.

Mavrikakis revendique ainsi une parenté avec Thomas Bernhard dont elle cite *Des arbres à abattre* (1984) où « le narrateur se bat contre la médiocrité affligeante de la coterie viennoise » (Mavrikakis 2000, 147). Elle reprend une image de l'écrivain autrichien, à l'écriture hargneuse, comme si elle partageait avec lui le regard impitoyable posé sur ses contemporains : « des arbres à abattre il y en a au Québec et l'on sait que notre pays est reconnu pour ses forêts » (147).

L'influence de Stéphane Mallarmé, qu'elle cite aussi, est moins flagrante. Toutefois, l'ambition du grand poète français de suggérer au lieu de nommer incite Mavrikakis à travailler la langue afin de relever sa puissance évocatrice. Par rapport à la mort d'un enfant, l'auteure prend toutefois le contre-pied de son aîné qui dans son « *Tombeau pour Anatole*, ce tombeau-poème pour son jeune fils mort » (118), prétend qu' « [i]l n'est de mort qu'enfant » (118).

Plane également sur *Deuils cannibales et mélancoliques* le fantôme de Marcel Proust : « Les odeurs, c'est tout le contraire de la nourriture [...] et il n'est pas besoin d'avoir lu Proust pour le savoir » (125). L'explicite met le lecteur sur la voie d'une analogie entre la mémoire involontaire proustienne et les propos de la narratrice : « Cet après-shampooing, dès que j'ouvre une bouteille, ramène instantanément Hervé » (125).

Mavrikakis se revendique héritière de Charles Baudelaire. Implicite dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, la revendication de parenté avec le célèbre poète français devient frappante avec *Fleurs de crachat* (2005), titre-oxymore en souvenir du recueil

poétique *Fleurs du mal* (1857). On ne peut ignorer le parallèle entre « Je suis un grand placard où le passé s'entasse » (Mavrikakis 2000, 93) et les vers baudelairiens « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans / Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans » (Baudelaire 1964, 94). « Je suis devenue le cimetière de [nos] amis défunts » (Mavrikakis 2000, 22) ou « moi devenue tombe » (29), variantes de « Je suis un cimetière abhorré de la lune » (Baudelaire 1964, 95), sont des clins d'œil complices de l'écrivaine québécoise à l'illustre maître français. Une certaine analogie s'impose entre le sujet lyrique du *Spleen* – dont le « triste cerveau » plein de « secrets » est « un cimetière », « un immense caveau qui contient plus de morts que la fosse commune » (94–95) – et le personnage cryptophore de Mavrikakis, gardienne d'un cimetière symbolique. Mis à part quelques motifs et images, l'écrivaine québécoise emprunte à Baudelaire l'ambition d'extraire le beau du laid, comme dans les évocations des corps en décomposition ou de la « forte odeur de putréfaction » (Mavrikakis 2000, 16). Enfin, le travail de la langue de Mavrikakis, surtout sa volonté de modifier le sens conventionnel des mots, peut, avec une certaine licence, renvoyer à l'idée baudelairienne de la « forêt de symboles » (Baudelaire 1964, 39–40).

Les derniers mots de *Deuils cannibales et mélancoliques*, « que l'on n'en parle plus de mes rendez-vous avec les morts » (Mavrikakis 2000, 200), reproduisent presque littéralement le « qu'on n'en parle plus » (Céline 1952, 498) final du narrateur-protagoniste du *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline. Quelques points communs rapprochent l'un des écrivains français majeurs du siècle dernier et la débutante québécoise : l'évocation des faits réels calqués sur l'expérience vécue, la construction paratactique, la tendance, nouvelle à l'époque de la parution du roman de Céline, à effacer les limites entre les genres et, dans une certaine mesure aussi, la vision de la misère de l'homme et la commune condition des mortels que Céline résume ainsi : « la vérité de ce monde est la mort » (256). L'aîné et la cadette transmettent l'émotion à travers un langage soigneusement fabriqué, souvent provocateur. Le maître, décédé l'année de la naissance de Mavrikakis, semble léguer à sa cadette sa verve, son ironie et l'humour caustique qui atténuent l'horreur et rendent la vision de l'existence, ce *Sein zum Tode*, moins désespérante.

Mais le véritable frère d'élection de Mavrikakis est l'incontournable Hervé Guibert, convoqué à maintes reprises (Mavrikakis 2000, 20, 58, 110, 129, 136, 155) : « Je pense à Hervé Guibert dont je suis imprégnée comme une éponge, j'ai trop macéré dans ses livres » (155). En donnant le prénom Hervé à tous ses personnages morts, l'écrivaine québécoise rend hommage à l'auteur français, décédé prématurément. Les deux auteurs sont réunis par une parenté scripturale : *Deuils cannibales et mélancoliques* fait penser aux textes d'Hervé Guibert thématisant la maladie et la mort, À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie (1990), où l'auteur français révèle sa séropositivité, ou *Cytomégalovirus, journal d'hospitalisation* (1992). Une écriture sincère et dépouillée, frôlant parfois l'impudeur, rapproche les deux écrivains qui choisissent la pratique autofictionnelle. Car il s'agit bien de la réinvention d'une expérience douloureuse ; chez les deux écrivains, de nombreuses situations invraisemblables et des détails exagérés soulignent la distance entre le réel et sa représentation littéraire. La mort, écrite sur un ton cruel, amer, coléreux qui peut heurter certaines sensibilités,

cache toutefois chez les deux auteurs la volonté de dévoilement de soi ainsi qu'un grand désir de vivre, d'aimer, de créer.

La convocation par Mavrikakis d'illustres ancêtres est une revendication de parenté et un hommage rendu à la mémoire des disparus.

CONCLUSION

Inscrit dans la mouvance autofictionnelle de la littérature québécoise contemporaine, *Deuils cannibales et mélancoliques* de Catherine Mavrikakis montre que la pratique autofictionnelle est avant tout une « aventure du langage » (Gasparini 2008). En évoquant la perte, l'écriture du deuil de Mavrikakis retrace le processus de la réconciliation avec la perte. Cette pratique scripturale – qui fictionnalise une expérience vécue et favorise un repli sur soi – permet d'interroger l'identité incertaine du sujet en perte de repère : l'exploration des filiations aussi bien réelles qu'imaginaires l'aide à donner sens à l'existence affectée par le vide. Abordé à partir de la conscience de la finitude, le questionnement de l'être s'accompagne d'une interrogation sur le processus créateur, notamment sur le devenir-écrivain de l'auteure.

LITTÉRATURE

- Abraham, Nicolas et Maria Török. 1978. *L'Écorce et le noyau*. Paris : Aubier-Flammarion.
- Baudelaire, Charles. 1964. *Les Fleurs du mal et autres poèmes*. Paris : Garnier Flammarion.
- Blanceman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaire du Septentrion.
- Buisine, Alain. 1991. « Biofiction. » *Revue des sciences humaines* 224 : 7–13.
- Céline, Louis-Ferdinand. [1932] 1952. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram.
- Darrieussecq, Marie. 1996. « Autofiction un genre pas sérieux. » *Poétique* 107 : 369–380.
- Deloye, Juliette. 2019. « Écriture de soi. » In *VOCES : Vocabulaire pour l'Étude des Scripturalités*, dir. Thomas Brunner. Consulté le 30 juin 2023. DOI : <https://doi.org/10.34931/61ts-3j38>.
- Doubrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
- Forest, Philippe. 2001. « Le retour du JE dans la littérature française. » In *Les romans du JE*, dir. Philippe Forest et Claude Gaugain, 28–58. Nantes : Pleins feux.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris : Seuil.
- Hidalgo-Bachs, Bernadette et Catherine Milkovitch-Riou, dir. 2014. *Écrire le deuil dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Kyloušek, Petr. 2022. « La mort chez Catherine Mavrikakis. » In *La Mort : Actes de la XXIX^e Université d'été de l'Association Jan Hus Brno*, dir. Ján Drengubiak, 19–34. Prešov : Prešovská univerzita.
- Lecarme, Jacques. 1992. « L'autofiction : un mauvais genre ? » In *Autofictions & Cie*, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, 227–249. Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Malinovská, Zuzana. 2011. « Písanie o sebe v súčasnej québeckej literatúre. » *World literature Studies* 3, 2 : 28–45.
- Mavrikakis, Catherine. 2000. *Deuils cannibales et mélancoliques*. Laval : Trois.
- Mavrikakis, Catherine. 2005. *Fleurs de crachats*. Montréal : Leméac.
- Pich-Ponce, Eva. 2015. « La mort et les rites dans *Deuils cannibales et mélancoliques* et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis. » *Amerika* 12. Consulté le 30 juin 2023. <https://journals.openedition.org/amerika/6519>.

- Robin, Régine. 1997. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Montréal : XYZ.
- Vilain, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie : Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou : Éditions de la Transparency.

Writing of mourning as a form of self-interrogation: Catherine Mavrikakis's *Deuils cannibales et mélancoliques*

Catherine Mavrikakis. Quebecois literature. Autofictional writing. Mourning. Self-interrogation.

This article is based on the hypothesis that Catherine Mavrikakis's debut novel *Deuils cannibales et mélancoliques* (A cannibal and melancholy mourning, 2000), with its many auto-biographic features, should not be treated as a mere therapeutic piece of writing. The introductory section takes a closer look at the autofictional practices of this contemporary Quebec writer. Subsequently, the article demonstrates that the novel's preoccupation with mourning represents an original way of approaching life from the perspective of finitude and enables Mavrikakis, who is stuck in an identity crisis, to question her becoming a writer through a network of both real and imaginary relationships.

Prof. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.
Department of Romance Languages, Literatures and Didactics
Faculty of Education
Comenius University in Bratislava
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slovak Republic
zuzana.malinovska@fedu.uniba.sk
<https://orcid.org/0000-0002-7348-5294>

Melitta Brezniks Prosawerk zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen

JÁN JAMBOR

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.2>

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den fünf längeren Prosawerken der deutschsprachigen Autorin Melitta Breznik (geb. 1961) und setzt sich zum Ziel, die Texte im Umfeld gezielt ausgewählter aktueller theoretischer Konzepte zum autobiographischen und autofiktionalen Schreiben zu verorten und durch eine differenzierte Herangehensweise auf ihre Spezifika hinzuweisen. Am Beispiel der Werke einer Autorin der Gegenwartsliteratur sollen einige Möglichkeiten des narrativen Selbstentwurfs veranschaulicht werden. Die Analyse und Interpretation der Texte stützt sich neben Fachliteratur auf die Selbstaussagen der Autorin, darunter auch auf diejenigen eines nicht publizierten Interviews, das ich mit ihr durchführte.¹ Auf die einleitenden literaturtheoretischen Überlegungen folgt die Behandlung der einzelnen Werke, die nach ihrem Faktualitäts- bzw. Fiktionalitätsgrad in drei Gruppen eingeteilt werden.

EINLEITENDE LITERATURTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

Die aus der Steiermark stammende, als Fachärztin für Psychiatrie und Psychotherapie ausgebildete und aktuell in einer Klinik im Kanton Graubünden arbeitende Autorin hat mit Ausnahme des Bandes *Figuren. Erzählungen* (1998) fünf längere Prosawerke vorgelegt: *Nachtdienst. Eine Erzählung* (1995), *Das Umstellformat. Erzählung* (2002), *Nordlicht. Roman* (2009), *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen. Roman* (2013) und *Mutter. Chronik eines Abschieds* (2020). Im Zentrum ihres Schreibens stehen „fragmentarische Familiengeschichten: lückenhaftes Wissen von den Lebensläufen der Eltern und Großeltern, Familiengeheimnisse und rätselhafte Erinnerungsobjekte“ (Vestli 2014a). Die Generationsnarrative, deren Ereignisse bis in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg reichen, „gehen den Auswirkungen von Krieg und Gefangenschaft auf die Familien und Kinder sowie deren Biografien nach“ (Sandberg 2022, 84). Sie sind durch ein Netz von räumlich-zeitlichen, motivischen und figuralen Korrespondenzen miteinander verknüpft, zu denen die Autorin schreibt: „die Werke entstanden nach und nach, ohne den Vorsatz eine ‚hidden agenda‘ zu be-

This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-20-0179.

arbeiten, jedes Buch steht für sich und schildert einen Teil eines Kosmos. Man kann es als Entwicklung im Schreiben betrachten, sich in unterschiedlicher Art und Weise an gewisse Themen heranzuwagen“ (Breznik – Jambor 2023, o. S.). Als Beispiel für solche Themen nennt sie „die transgenerationale Weitergabe von Traumata“ (2023, o. S.), ein zentrales Problem ihres Werks, das bereits z. T. erforscht wurde (Kuttenberg 2011b; Vestli 2014b). Ferner sind die Texte der Autorin durch Ähnlichkeiten im Aufbau und im Stil gekennzeichnet. Als eine Einheit können Brezniks Werke schließlich auch deshalb verstanden werden, weil einige biographische Umstände ihrer Erzählerinnen (v. a. Alter, Herkunft aus der Steiermark, Familienverhältnisse, medizinische Ausbildung, berufliche Laufbahn in der Schweiz) an die Autorin erinnern.

Dies ist auch der Grund, warum in den Rezensionen zum jüngsten Buch *Mutter*.² der autobiographische Charakter von Brezniks Werken wiederholt erwähnt wird. So schreibt z. B. Andreas Wirthensohn, dass die Autorin seit ihrem Debüt „mehr oder weniger unverstellt von sich und ihrer Familie erzählt: von ihrer Arbeit als Ärztin, von der an Schizophrenie erkrankten Großmutter, die dem ‚Euthanasieprogramm‘ der Nazis zum Opfer fiel, von den Kriegstraumata der Elterngeneration und ihren Folgen für die Nachgeborenen“ (2020, 36). In *Der Standard* steht fast wie eine Ergänzung dazu: „Kein Buch Brezniks, das nicht autobiografisch unterfüttert ist, ob nun die Suche nach ihrer in den frühen 1940er-Jahren in der Psychiatrie umgekommenen Großmutter, die Recherche über die Kriegsjahre ihres Vaters oder die Erzählung über eine Medizinerin, den Alltag im Spital und den Übergang von Leben zum Tod“ (Kluy 2020, 40). In der Forschungsliteratur wird darüber hinaus auf den autofiktionalen Diskurs zurückgegriffen. Beatrice Sandberg schreibt zu Breznik: „Es scheint, als sei Schreiben für die Psychotherapeutin selbst der Weg, ihre eigene Familienvergangenheit autofiktional aufzuarbeiten“ (2022, 84), wobei *Nachtdienst*, *Das Umstellformat* und *Mutter* genannt werden. Gemeinsam ist diesen Behauptungen, dass sie kaum über das bloße Konstatieren hinausgehen, mit keinen konkreten literaturtheoretischen Konzepten explizit verknüpft sind und die einzelnen Werke nicht differenziert behandeln. Im Unterschied dazu sollen im Folgenden die fünf längeren Werke Brezniks im Kontext der gezielt ausgewählten aktuellen theoretischen Positionen näher betrachtet werden.

In der (deutschsprachigen) Gegenwartsliteratur nach 2000 gibt es in der Nachfolge von modernen und postmodernen Strategien eine Vielfalt von Formen und Funktionen des narrativen Selbstentwurfs, die vom Modell der traditionellen Autobiographie abweichen, indem sie sich zwischen fiktionalem und faktualem Erzählen („récit fictionnel“ und „récit factuel“) bewegen (zu den Begriffen vgl. Genette 1991; 1992). Dieses mannigfaltige literarische Phänomen wird von verschiedenen methodologischen Richtungen untersucht, die auf die in Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique* (1975; dt. *Der autobiographische Pakt*, 1994) kulminierende strukturalistische Autobiographieforschung kritisch reagieren.

Als theoretischer Rahmen der Untersuchung sollen drei Konzepte dienen, mit denen sich Brezniks Poetologie gut veranschaulichen lässt. Zunächst ist es das Konzept des autobiographischen Schreibens, das v. a. im Rahmen des Projekts *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2004–2006) von einem

internationalen Team, vorwiegend aus den skandinavischen Ländern, erforscht wurde. Das autobiographische Schreiben kann „als Begriff mittlerer Extension zwischen dem umfassenden Begriff der Ego-Dokumente und dem engeren Begriff der Autobiographie positioniert werden“ (Breuer – Sandberg 2006, 9). Im Unterschied zum längst eingebürgerten letztgenannten Begriff hat der Begriff des autobiographischen Schreibens drei Vorteile: „Erstens umfasst er nicht nur Autobiographien, sondern auch Briefe, Tagebücher, Reiseberichte, Gedichte, Dramen und Romane. Zweitens setzt er eine feste Grenze zwischen Fiktion und Realität oder zwischen Literatur und Nicht-Literatur nicht länger voraus, sondern rechnet ausdrücklich mit Grenzerscheinungen. Und drittens geht er nicht länger von festen Identitäten aus, sondern allenfalls von identitätskonstituierenden Leistungen des Schreibens und Lesens“ (10). In zwei Sammelbänden (Breuer – Sandberg 2006; Parry – Platen 2007) wurden drei zentrale Aspekte des autobiographischen Schreibens (Grenzen der Identität, der Fiktionalität und der Erinnerung) in einer Reihe von exemplarischen Fallstudien untersucht.

Im Interview mit Felix Münger gibt Breznik zu, dass die äußeren Lebensumstände der Protagonistin von *Mutter*. (Alter, Herkunft aus der Steiermark, Beruf der Psychiaterin, Arbeit in der Schweiz), die sie „Klammern“ (Breznik – Münger 2020, 22:08) nennt, autobiographisch sind. Die Autorin betont jedoch: „Ich bin jemand, der wirklich aus dem Fundus des Lebens schöpft. Aber alle meine Bücher sind nicht wirklich autobiographisch. Aber der Autor schöpft natürlich aus seinen Erfahrungen“ (22:59). In ihrem Fall zählen dazu nicht nur private, sondern auch berufliche Erfahrungen, wobei die Autorin anmerkt, dass sie in ihren Texten „sehr phantasievolle Dinge“ (22:52) erfindet.

Aus den Zitaten geht hervor, dass Breznik ihre Texte nicht im Umfeld der traditionellen Autobiographie verortet. Die von Lejeune als obligatorisches Merkmal dieser Gattung definierte Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist, die entweder offenkundig (auf der Ebene des Namens angesiedelt) ist oder mithilfe des autobiographischen Pakts implizit (z. B. im verwendeten Titel oder im erklärenden einleitenden Abschnitt des Textes) zustande kommt (vgl. Lejeune 1994, 28–29), liegt in Brezniks Texten nicht vor. Ihre Protagonistinnen bleiben entweder konsequent anonym (*Nachtdienst*, *Das Umstellformat*, *Mutter*) oder sie tragen einen anderen Vornamen als die Autorin (*Nordlicht*, *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*). Hier erscheint der flexiblere Begriff des autobiographischen Schreibens viel angemessener, zumal die Werke mit den Grenzen der Fiktionalität, der Erinnerung und der Identität eng verbunden sind. Da das autobiographische Schreiben ein weit gefasster Begriff ist, bedarf diese grobe Einstufung der Texte von Breznik typologischer Präzisierung und Differenzierung. Dabei sollen zwei weitere Konzepte behilflich sein.

Das Konzept von Matías Martínez geht von der These aus, dass Autobiographien zum faktuellen Erzählen gehören, wobei sie neben referentieller Beschaffenheit konstruktive Züge annehmen können. Im Anschluss an das von ihm miterarbeitete Konzept der „Wirklichkeitserzählungen“ (Klein – Martínez 2009) legt der deutsche Narratologe eine nützliche Typologie der Grenzerscheinungen zwischen fiktionalen und faktuellen Texten mit einer Reihe von Beispielen vor. Mithilfe der Kriterien

„ontologischer Status des Dargestellten“ (Referieren vs. Nicht-Referieren der dargestellten Sachverhalte auf konkrete Tatsachen unserer Wirklichkeit), „Darstellungsmodus“ (wahrheitsheischende Rede eines realen Autors vs. imaginierte Rede eines fiktiven Erzählers) und „textuelle Fiktionalitäts- bzw. Faktualitätssignale“ (2016, 5) unterscheidet Martínez folgende fünf Grenz- bzw. Mischformen: 1. „fiktionale Texte mit realen Inhalten“, die z. B. mit historischen, autobiographisch grundierten oder Schlüsselromanen verbunden sind, 2. „fiktionale Texte mit faktuellen Darstellungsweisen“, zu denen u. a. fiktionale Texte mit fingierten Herausgebervorworten und Quellenangaben sowie fiktive Biographien gezählt werden, 3. „faktuale Texte mit fiktiven Inhalten“ wie z. B. gefälschte Autobiographien, 4. „faktuale Texte mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen“, allen voran mit Erzähltechniken, die einen allwissenden Erzähler voraussetzen (z. B. erlebte Rede oder nicht dokumentierte Gespräche in wörtlichen Dialogen) und 5. „unentschiedene und mehrdeutige Fälle“ wie Autofiktionen (vgl. 5–7).

Der zuletzt erwähnte Begriff der Autofiktion, der vom französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky in *Fils* (1977) als Neologismus eingeführt worden war, wurde im Literaturbetrieb schlechthin „zum Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Kombinationen von autobiographischem und fiktionaler Erzählen“ (Zipfel 2009a, 31). Die Romanistin Claudia Grönemann spricht bei der Autofiktion von „einem kaum mehr überschaubaren Feld“ (2022, 333). Aus diesen Gründen ist es unerlässlich, den Begriff „Autofiktion“ bei der Behandlung der konkreten Texte möglichst genau einzugrenzen. Nach reiflicher Überlegung wurden zum dritten Konzept für die vorliegende Untersuchung Frank Zipfels Arbeiten (2009a; 2009b) ausgewählt. Der deutsche Komparatist versucht, verschiedene Ausprägungen des Begriffs der Autofiktion zu systematisieren, indem er drei Kategorien der Konzepte unterscheidet: Autofiktion als „eine besondere Art autobiographischen Schreibens“, als „eine besondere Art des fiktionalen Erzählens“ und als „Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktionspakt“ (Zipfel 2009a, 32–34). In die erste Gruppe gehören diejenigen vom Autor als Autofiktion bezeichneten Texte, die einerseits den autobiographischen Pakt befolgen, andererseits „jedoch Erzähltechniken [verwenden], die in der Regel dem fiktionalen Erzählen vorbehalten sind“ (32). Während verschiedene Werke Doubrovskys mit seiner theoretischen Reflexion als Beispiele dieser Gruppe genannt werden (vgl. Zipfel 2009b, 298–301), wird die zweite Kategorie v. a. an Jorge Luis Borges’ poetologischen Erzählungen *El Aleph* (1949) und *El otro, el mismo* (1964) veranschaulicht. Die Konzepte dieser Kategorie (z. B. Genette 1991) gehen von der weiten Definition des Begriffs aus, wonach die Autofiktion „eine besondere Art fiktionaler Erzählung [bedeutet], in der eine der fiktiven Figuren den Namen des Autors trägt“ (Zipfel 2009b, 302–303). Die dritte Kategorie umfasst – ähnlich wie der fünfte Typ bei Martínez – Konzepte und Texte, „bei denen eine eindeutige Zuordnung zum Faktualen oder Fiktionalen fragwürdig wird“ (304). Als Beispiele dafür werden Hervé Guiberts *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990) und Allain Robbe-Grilletts *Le miroir qui revient* (1985) herangeführt, als prominente Theoretikerin gilt hier die französische Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Marie Darrieussecq (1996; vgl. Zipfel 2009a, 33–34). Bei der dritten Kategorie

werden dem Leser gleichzeitig zwei Pakte angeboten: der autobiographische Pakt als „Verpflichtung des Autors gegenüber dem Leser, nur tatsächliche Fakten des Lebens darzustellen“ und der Fiktionspakt als „Versicherung, dass es sich um eine erfundene Geschichte ohne direkten Bezug zu wirklichen Ereignissen handelt“ (33). Als Vertreterin des engen Begriffs der Autofiktion behauptet Darrieussecq: „die Autofiktion stellt dem Leser keine Schlüssel zur Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Aussage zur Verfügung“³ (1996, 377). Zipfel zufolge besteht somit das vom autofiktionalen Text inszenierte Spiel darin, „dass der Leser von einem Pakt zum andern wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre. Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung zwischen referentiellem Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist“ (2009b, 306). Martina Wagner-Egelhaaf spricht diesbezüglich von „einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“ (2013, 13). Wie unten gezeigt wird, ist es sinnvoll, bei einigen Werken Brezniks gerade mit dem dritten Konzept der Autofiktion zu arbeiten.

Betrachtet man faktuelles und fiktionales Erzählen als zwei ideale Enden eines Spektrums, in dem Brezniks längere Prosawerke angesiedelt sind, so steht *Das Umstellformat* dem Faktuellen am nächsten, während *Nordlicht* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* am eindeutigsten zum Fiktionalen tendieren. Dazwischen liegen *Mutter.* und *Nachtdienst*. Aus diesem Grund werden die einzelnen Werke im Folgenden in dieser Reihenfolge behandelt.

„DAS UMSTELLFORMAT“ ALS VORWIEGEND FAKTUALER TEXT MIT FIKTIONALISIERENDEN DARSTELLUNGSWEISEN

In allen fünf Werken werden die Jahre des Nationalsozialismus thematisiert, die der Autorin zufolge „in vielen Biographien und Familiengeschichten, gerade in Österreich, noch immer wie blinde Flecken [wirken]“ (Breznik – Kienholz 2010, 29). Diesem Phänomen geht Breznik in *Das Umstellformat* am intensivsten nach. Die Ich-Erzählerin, die als Psychiaterin in einer Klinik arbeitet, unternimmt den Versuch, die letzten Lebensjahre ihrer Großmutter B. S. zu rekonstruieren, die in den Jahren 1935–1943 in vier hessischen Anstalten mit der Diagnose paranoide Schizophrenie interniert war und dadurch „ein weißer Fleck in der Familiengeschichte“ (2002, 46) wurde. Der autobiographische Hintergrund geht aus dem publizierten Text nicht eindeutig hervor. Die Erzählerin trägt im Text keinen Namen, die anderen Familienmitglieder sind nur mit ihren Initialen oder ihrer Familienrolle bezeichnet. Im Klappentext auf der Rückseite des Buchumschlags wird die Autorin allerdings mithilfe eines Zitats aus der Presse indirekt mit der Rolle der Erzählerin gleichgesetzt: „Melitta Breznik („Eine glasklare Erzählerin“, *Süddeutsche Zeitung*) hat eine außergewöhnliche Familiengeschichte geschrieben.“ In den zwei anschließenden Sätzen ist jedoch schon von einer selbstständigen fiktionalen narrativen Instanz die Rede: „Die Erzählerin sucht nach Spuren ihrer an Schizophrenie erkrankten Großmutter, die während der Nazizeit in einer psychiatrischen Anstalt verschwand und aus dem Familiengedächtnis gelöscht wurde. Dabei stößt sie in den Akten auf eine Frau, die

ihr auf alarmierende Weise ähnlich ist“ (o. S.). Ein ähnliches Changieren mit der Tendenz zum Fiktionalen ist in einem anderen allographen Paratext, im vorderen Klappentext des Buchumschlags, erkennbar: „Melitta Breznik schickt ihre Erzählerin zurück in die dunkle NS-Vergangenheit der Psychiatrie. Es wird für sie eine unheimliche Reise, bei der sich die Begegnung mit ihrer Großmutter auch als Begegnung mit sich selbst herausstellt“ (o. S.). Im zweiten Satz ist nämlich nicht klar, ob sich das Subjekt „sie“ auf „Melitta Breznik“ oder auf „ihre Erzählerin“ bezieht. Als klares Faktualitätssignal gilt hingegen die Widmung des Textes „Für meine Mutter“ (o. S.). Der autographe Paratext unterstreicht die zentrale Rolle der Mutter-Tochter-Beziehung im Text, denn es ist gerade die fast achtzigjährige Mutter der Ich-Erzählerin, die mit dem Ziel der Spurensuche nach ihrer Mutter mit ihrer Tochter im März 1998 eine Reise aus Österreich nach Deutschland antritt.

Den autobiographischen Hintergrund ihres dritten Buchs bestätigt Breznik u. a. im Interview mit Tobias Hierl. Dabei erklärt sie ihre Schreibmotivation für *Das Umstellformat*, indem sie auf die Frage reagiert, ob das Schreiben allgemein für sie eine Art Therapie sei:

Als Therapie würde ich das nicht bezeichnen. Ich kann nicht sagen, dass ich mich besser danach fühle [...]. In diesem Fall war es notwendig, auch in Verantwortung meinem Beruf gegenüber. Wenn ich schon Psychiaterin bin, dafür recherchiere, ein Spezialwissen habe und in der eigenen Familie solche Sachen vorfinde, dann ist es eine Verpflichtung, mich damit auseinander zu setzen. Diese Verpflichtung besteht auch mir und meiner Familie gegenüber. Da mache ich aber nicht nur etwas für mich, das hat auch eine gesellschaftspolitische Dimension. (Breznik – Hierl 2002/2003, 25)

Das Umstellformat ist ein vorwiegend faktualer Text mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen, bei dem „das literarisch-dokumentarische Montageverfahren“ (Vestli 2014a) mit verschiedenen strukturellen Textelementen verwendet wurde. Die Gegenwartshandlung bildet die zeitlich nicht genau definierte Geschichte der schriftlichen Bearbeitung der Lebensgeschichte der Großmutter, der eine längere Forschungsarbeit der Erzählerin (1995–1998) vorausging. Sie beinhaltet meta(auto)biographische Passagen zum Schreibprozess, Erinnerungen und Reflexionen der Erzählerin und einen abschließenden Erzählbericht über den Stationsdienst der Protagonistin, die durch zwei psychisch kranke Patientinnen an die verstorbene Großmutter erinnert wird (Breznik 2002, 133–137). In diesen Rahmen sind „vier alternierende, regelmäßig datierte Erzählstränge“ (Kuttenberg 2011a, 608) eingebaut. Erstens werden verschiedene faktuale Textsorten aus der nationalsozialistischen Zeit (z. B. Auszüge aus den Polizei- und Krankenakten, amtliche Briefe und Telegramme) wiedergegeben, in denen die Internierung der Großmutter und die Reaktionen ihrer Verwandten (Ehemann P. S., Tochter M. S.) dokumentiert werden. Zweitens legt die Ich-Erzählerin einen auf ihren Tagebucheintragungen basierenden Reisebericht vor, in dem die Erfahrungen der zwei Frauen auf der Reise nach Deutschland im März 1998 festgehalten werden. Dabei greift die Erzählerin sowohl auf ihre älteren Erinnerungen an die eigenen Familienverhältnisse als auch auf die fiktionalisierende Wiedergabe einzelner Aussagen der Personen während der Reise in Form der direkten Rede zurück. Drittens berichtet die Erzählerin von ihrer Reise nach Sandnes in Norwegen,

bei der die ehemalige Gymnasialschülerin ihre Gastfamilie im Mai 1998 zwanzig Jahre nach ihrem Austauschaufenthalt besucht. Dabei werden wieder Erinnerungen und fiktionalisierende Elemente in direkter Rede verwendet. Die Lebensumstände der Gasteltern, des ehemaligen Nazisympathisanten, der zu viel trinkt, und seiner aktuell an Alzheimerkrankheit leidenden Frau, spiegeln die Familiengeschichte der Erzählerin. Auch dieser Strang ist autobiographisch grundiert, denn Breznik verbrachte das Schuljahr 1977/1978 bei einer Gastfamilie in Bryne, das – ähnlich wie Sandnes – südlich von Stavanger liegt (vgl. Breznik – Kienholz 2010, 26–28). Viertens sind es die als „Tonbandskript, Juli 98“ betitelten Erinnerungen der Mutter an die Ereignisse um die psychisch kranke B. S. und allgemein an die Jugend im nationalsozialistischen Hessen, die von der Tochter verschriftlicht wurden: „Ich nehme das Bild der Großmutter von der Wand, lehne es an den Fuß der Schreibtischlampe und schalte das Tonbandgerät ein. Mutters weiche Stimme ertönt, ich höre die ersten zwei Sätze und drücke die Pausentaste, spreche die Sätze wie zu meiner Beruhigung laut nach und beginne zu notieren“ (Breznik 2002, 69).

NORDLICHT UND DER SOMMER HAT LANGE AUF SICH WARTEN LASSEN ALS FICTIONALE TEXTE MIT EINIGEN AUTOBIOGRAPHISCHEN ZÜGEN

Das oben beschriebene multiperspektivische Erzählen bezeichnet die Autorin als „polymorphe[s] Stimmenspiel“, das eine epistemologische Funktion erfüllt: „Die Wahrheit hat nicht nur eine Seite, die Wahrheit sieht man immer nur in der Summe, wenn sie überhaupt erkennbar ist“ (Breznik – Hierl 2002/2003, 25). Ähnliche Verfahren mit einer ähnlichen Funktion werden in *Nordlicht* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* verwendet. Ein fundamentaler Unterschied zu *Das Umstellformat* besteht darin, dass beide Romane zu fiktionalen Texten mit einigen realen Inhalten als autobiographischen Zügen gehören. Darunter ist zu verstehen, dass Breznik ihre erfundenen Figuren mit bestimmten Details ausstattet, die ermöglichen, Parallelen zu ihrer eigenen Biographie zu ziehen.

Laut Klappentext auf der Rückseite des Buchumschlags zeichnet die Autorin „in ihrem ersten Roman die verschlungenen Lebensläufe zweier Frauen nach, die sich auf den Lofoten begegnen“ (Breznik 2009, o. S.). Den zwei Protagonistinnen (österreichische Ärztin Anna Berghofer und norwegische Journalistin Giske Norman) entsprechen zwei Teile des Romans, in deren einzelnen Kapiteln in den Titeln Zeit und Ort der jeweiligen Handlung genau angegeben sind. Beide Figuren sind die Ich-Erzählerinnen der Kapitel mit der Gegenwartshandlung auf der norwegischen Inselgruppe (5. Dezember 2003–24. Juni 2005). Die Kapitel mit der Vergangenheitshandlung werden hingegen heterodiegetisch und mit vorwiegend externer Fokalisierung erzählt. In der Er-Form wird einerseits Annas Leben in Graz, Vancouver und Zürich (1990–2003) rekapituliert, wobei der Schwerpunkt auf ihren traumatischen Erfahrungen der letzten Phase (psychische Probleme im Zusammenhang mit der Ehekrise und der Arbeitsüberlastung in der Klinik) liegt. Andererseits sind es Giskes traumatische Erfahrungen, die sie als eines von den diskriminierten „Deutschenbälfern“ („Deutschenkindern“) vom Herbst 1955 bis zum Frühling 1958 in Ostnorwe-

gen sammelte (vgl. Jambor 2015, 95–96). Die beiden befreundeten Figuren verbindet neben einer gescheiterten Ehe und der erfolgreichen Überwindung von psychischen Problemen das Motiv der Vatersuche. Ihre Väter waren im Zweiten Weltkrieg Besatzungssoldaten der Deutschen Wehrmacht in Norwegen. Die im April 1945 nach dem Abzug der Besatzer geborene Giske, die ihre Mutter erst 2000 kurz vor deren Tod ausfindig machen konnte, setzt ihre Identitätssuche fort, indem sie bei ihrer Recherche von der „Sehnsucht nach einem, nach [ihrem] unbekannten Vater“ (Breznik 2009, 174) getrieben wird. Anna will auf den Lofoten nicht nur psychisch genesen, sondern auch mithilfe der Kriegstagebücher, die ihr deutlich älterer und bereits verstorbener Vater 1941–1944 führte, verstehen, warum ihn der Kriegsdienst bis in die Zeit ihrer Kindheit und Jugend geprägt hat.

Die meisten autobiographischen Züge in *Nordlicht* sind mit der Figur der Anna verknüpft. Genauso wie die Autorin wurde auch sie in den 1960er-Jahren in Österreich geboren, studierte Medizin in Graz und arbeitete als Psychiaterin in einer Zürcher Klinik. Viel bedeutender ist jedoch ein Motiv, das bereits im ersten Kapitel „Zürich, 8. Mai 2003“ erwähnt wird. Anna plagt die Angst, „den Verstand zu verlieren und an Schizophrenie zu erkranken, wie ihre Großmutter, als sie in ihrem Alter war“ (18). Dies bildet eine Parallele zum Leben der realen Großmutter der Autorin, zugleich intensiviert es eine motivische Korrespondenz zu *Das Umstellformat*, dessen Erzählerin eine starke Affinität zur psychisch kranken Großmutter empfindet, die ihr auf dem einzigen erhaltenen Foto „wie aus dem Gesicht geschnitten ähnlich sah“ (Breznik 2002, 123). Auch das gleiche Alter von Anna in der Zeit der Identitätskrise in Zürich und von ihrer Großmutter bei dem Ausbruch der Krankheit entspricht ungefähr der Konstellation in *Das Umstellformat*. Die Porträtaufnahme der Großmutter wurde 1935 „bei Eintritt in die Landesheilanstalt Hadamar gemacht“ – „Großmutter war zu dieser Zeit neununddreißig Jahre alt“ (8). Als die Erzählerin das Foto 1998 zum ersten Mal sah, war Breznik fast 37 Jahre alt, und als *Das Umstellformat* 2002 erschien, war sie 41 Jahre alt.

Der einzige autobiographische Zug, der bei den beiden Protagonistinnen des Romans auftritt, ist die Tatsache, dass ihre aus Österreich stammenden Väter als Wehrmachtssoldaten in Norwegen stationiert waren. Wie die Autorin an einer anderen Stelle andeutet, war dies auch bei ihrem Vater der Fall (vgl. Breznik – Kienholz 2010, 26).

Breznik und Anna verbindet schließlich ein ausgeprägtes Interesse an Norwegen, das jedoch eine andere Geschichte hat. Anna berichtet, dass sie als „Mädchen im Schulalter“ (Breznik 2009, 76) bei der Entdeckung der Fotografien des Vaters aus der Kriegszeit von Traurigkeit befallen wurde, „weil es irgendwo, weit weg, ein Leben für meinen Vater gegeben hatte, das ich nicht kannte und das er auch nicht mit mir, meinem Bruder und der Mutter hatte teilen wollen“ (77). Das Land blieb für Anna „solange ein Geheimnis, bis [sie] eines Tages mit sechzehn aufbrach, um zunächst einen Sommer in Norwegen zu verbringen und die Sprache zu lernen“ (78), wobei sie später in den Semesterferien in diesem Land wiederholt arbeitete. Auch Breznik lernte im gleichen Alter Norwegisch, und zwar „[i]n einem dreiwöchigen Intensivkurs“ (Breznik – Kienholz 2010, 26) in Norwegen, um dort anschließend ein Schuljahr am

Gymnasium zu verbringen. Im Unterschied zu ihrer Figur, die in der Pubertät wegen ihrem Vater das skandinavische Land unbedingt kennenlernen wollte, bezeichnet Breznik die Entscheidung der Austauschschülerorganisation AFS, dass sie nach Norwegen fahren sollte, weil dort für sie eine geeignete Gastfamilie gefunden wurde, als „eine leise Enttäuschung“, denn sie „hoffte, nach Frankreich fahren zu dürfen“ (26). Im Verlauf ihres ersten Aufenthalts in Norwegen war Breznik jedoch von Land und Leuten beeindruckt (vgl. 27–28). Später begann sie sich mit der deutschen Besatzung des Landes intensiv auseinanderzusetzen und stieß bei ihren Recherchen auf das Schicksal der „Deutschenkinder“, das sie tief berührte (vgl. 29). Diese werden bereits in *Das Umstellformat* vom Gastvater der Erzählerin als „sogenannte Bastarde“ samt ihren als „Deutschenhuren“ (Breznik 2002, 129) beschimpften Müttern erwähnt. Den eigenen Angaben zufolge setzte sich Breznik darüber hinaus „mit der Rolle der Psychiatrie in Norwegen nach dem Kriegsende auseinander, mit deren Instrumentalisierung für politische Zwecke“ (Breznik – Kienholz 2010, 29).

Der Sommer hat lange auf sich warten lassen ist erzähltechnisch noch komplexer als *Nordlicht*. Das multiperspektivische Verfahren wird darin „übergeordnetes Prinzip“, bei dem die Autorin „drei Erinnerungsnarrative zu einer komplex verschachtelten Familiengeschichte [verknüpft]“ (Vestli 2014a). Der Roman besteht aus Kapiteln, deren Titel Zeit und Ort der jeweiligen Handlung genau angeben. Nach dem Vorbild des ersten Romans ist auch „die zeitliche Struktur des zweiten Romans durch die Kongruenz der Kapitel der Erzählgegenwart mit dem homodiegetischen Erzählern einerseits und der Kapitel der Erzählvergangenheit mit dem heterodiegetischen Erzählen andererseits gekennzeichnet“ (Jambor 2015, 98). In der Gegenwartshandlung (2011) wird kapitelweise abwechselnd von zwei Protagonistinnen (die neunzigjährige Margarethe aus Basel und ihre in den frühen 1950er-Jahren geborene Tochter Lena aus London) erzählt. Beide Figuren reisen zu ihrem versöhnenden Treffen nach Bergen-Enkheim, dem hessischen Geburtsort der Mutter. In ihren Narrativen konzentrieren sie sich v. a. auf verschiedene traumatische Ereignisse aus ihrem Leben, die durch die politische Situation in Deutschland und Österreich geprägt wurden und zu Spannungen in der Mutter-Tochter-Beziehung führten. Als besonders problematisch erweist sich der Selbstmord des Ehemanns bzw. des Vaters Max B., der im Mittelpunkt des dritten Narrativs steht. Mithilfe der wechselnden externen und internen Fokalisierung (der neutralen Außensicht und der aktorialen Mittsicht) und des Perspektivenwechsels (Max, Margarethe und Lena) entsteht ein fragmentarisches Bild eines Mannes, der durch verschiedene Umstände (Besatzungssoldat der Deutschen Wehrmacht in Griechenland 1942–1944, Deserteur in Holland eine längere Zeit vor Kriegsende, Kriegsgefangener in England bis 1946, schwerer Verkehrsunfall 1965, Selbstmord 1966) mehrfach traumatisiert wurde und auf seine Nächsten traumatisierend wirkte.

Im Unterschied zum ersten Roman, der die Dependenz der Familiengeschichte von der politischen Geschichte am Beispiel von zwei Generationen veranschaulicht, ist der zweite Roman als „ein Familienporträt von vier Generationen“ (Jambor 2015, 97) konzipiert, da Breznik auch die Lebensumstände der Großeltern und Eltern von Max sowie der Eltern und Pflegeeltern von Margarethe thematisiert. Dabei wird der

Bürgerkrieg mit den Februarkämpfen 1934 als ein weiterer blinder Fleck der österreichischen Geschichte erforscht und durch die Wahl der Orte (u. a. Bergen-Enkheim, Basel, Kapfenberg, Wien, Moskau, Griechenland, Hampshire und London) wird „ein europäisches Panorama“ (Vestli 2014a) entworfen.

Auf die autobiographischen Züge in Brezniks zweitem Roman wurde bereits an einer anderen Stelle (Jambor 2015, 103–104) eingegangen, diese Überlegungen sollen aber hier vertieft werden. Im Interview mit Ernst A. Grandits an der Frankfurter Buchmesse 2013 äußert sich Breznik wie folgt: „Es ist nicht eins zu eins autobiographisch, überhaupt nicht. Ich habe so Versatzpunkte genommen, die auch viel mit meiner Herkunft, mit meiner Erfahrungswelt zu tun haben. [...] Das sind schon so Versatzstücke, die teilweise sich überdecken“ (Breznik – Grandits 2013, 3:59). Diese Aussage erinnert an die Bezeichnung „Klammern“ aus der Radiosendung von Münger, jedoch im Unterschied dazu beziehen sich die „Versatzstücke“ nicht nur auf die Autorin und die Protagonistin des Textes, sondern sie treten bei mehreren Figuren auf und verweisen auf verschiedene Personen aus Brezniks privatem Umfeld.

Max B. verbindet mit Brezniks Vaters und mit Breznik selbst neben der Initiale des Nachnamens die Tatsache, dass er in der steirischen Kleinstadt Kapfenberg geboren wurde und aufwuchs (vgl. Breznik 2013, 18, 190). Sein Großvater bzw. sein Vater kämpften als Arbeiter im Bürgerkrieg 1934 auf der Seite des Sozialistischen Schutzbunds und wurden getötet bzw. verletzt und verfolgt (vgl. 106). Auch der Großvater der Autorin war an den Februarkämpfen beteiligt. Breznik betrieb eine intensive Recherche über den Bürgerkrieg 1934, der ihrer eigenen Angabe zufolge „ein gut verschwiegenes Kapitel in der österreichischen Geschichte“ (Breznik – Grandits 2013, 5:27) darstellt. Er wurde in der Schule kaum behandelt (vgl. 5:33). Dies entspricht Lenas Erzählung, wonach ihr gymnasialer Geschichtsunterricht mit dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie endete (vgl. Breznik 2013, 188). Brezniks Vater war nicht nur Wehrmachtssoldat, sondern auch englischer Kriegsgefangener, der über seine Erfahrungen aus dieser Zeit nicht viel erzählte. Um über verschiedene Standorte des Vaters systematisch recherchieren zu können, hob die Autorin sein Wehrstammbuch im Staatsarchiv in Wien (vgl. Breznik – Grandits 2013, 4:26). Dies tut auch Lena: das Dokument ermöglicht ihr, die Orte der Stationierung des „Obergefreiten Max B.“ (Breznik 2013, 125) zu bestimmen. Brezniks Tochterfigur unternimmt allerdings davor im Laufe von mehreren Jahren und in verschiedenen Institutionen der drei Länder (Großbritannien, Deutschland und Österreich) verschiedene erfolglose Rechercheversuche. Ähnlich wie Anna Berghofer, die im jungen Alter nach Norwegen fährt, um das Land ihres Vaters aus der Kriegszeit kennenzulernen, tritt auch Lena die erste Englandreise im Alter von neunzehn Jahren an, „in einem Anfall von Sehnsucht nach Vater“, da er dort „zwei Jahre seines Lebens in Gefangenschaft“ (125) verbrachte. Und ähnlich wie Anna fasst auch Lena Fuß in diesem fremden Land und findet dort ihr neues Zuhause.

Neben Lena betreibt auch Margarethe nach dem Selbstmord von Max Nachforschungen zu dessen Vergangenheit. Selbst durch den Krieg traumatisiert – Margarethe litt unter Bombenangriffen in Wien und wurde am Kriegsende von russischen Soldaten mehrfach vergewaltigt – gibt sie die Recherche in den Wiener Bibliotheken

enttäuscht auf, weil sie in den Büchern nichts vom Alltag der Soldaten und von ihrem Verhältnis zu den Einheimischen finden kann (vgl. 179). Anfang der 1980er-Jahre unternimmt sie schließlich eine Reise nach Griechenland, um das Gebiet der Felsen von Meteora zu besichtigen, wo Max stationiert war. Sie lernt dabei ihren zweiten Ehemann Alexander kennen, dem sie Informationen über den Kriegsalltag in Griechenland verdankt (vgl. 174–182).

Zum Schluss sei erwähnt, dass keine der zwei Protagonistinnen des zweiten Romans – im Unterschied zu Anna aus *Nordlicht* – in ihrem Alter und Beruf der Autorin entspricht. Die „zwei Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges“ (44) in Enkheim geborene Margarethe ist eher eine Parallelfigur zu Brezniks Mutter M. S., die ungefähr Margarethes Altersgenossin ist und aus der gleichen Ortschaft stammt. In *Das Umstellformat* werden die amtlichen Briefe ihres Vaters P. S. wiedergegeben, die er in Enkheim, Kreis Hanau schrieb (vgl. z. B. Breznik 2002, 47) und in der zitierten Krankengeschichte ihrer Mutter B. S. aus der Landesheilanstalt Merxhausen steht, dass diese „aus Bergen Enkheim“ (131) stammt. Im Hinblick auf die medizinische Ausbildung der Autorin zählt zu den autobiographischen „Versatzstücken“ die Tatsache, dass Margarethe ein Jahr lang Medizin in Wien studierte, um nach dem Abbruch des Studiums als Hilfsschwester im Krankenhaus zu arbeiten (vgl. Breznik 2013, 96). Demgegenüber ist Lena etwa ein Jahrzehnt älter als die Autorin und obwohl ihre Mutter wünschte, dass die Tochter Ärztin wird, entschied sie sich für das Studium der Betriebswirtschaft und erlernte später den Beruf der Modedesignerin (vgl. 188). Auch diese Details zeigen deutlich, dass *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* einen fiktionalen Roman mit einigen autobiographischen Zügen darstellt.

NACHTDIENST UND MUTTER. ALS AUTOFIKTIONEN

Das Umstellformat, *Nachtdienst* und *Mutter*. sind durch die Tatsache verbunden, dass ihre Ich-Erzählerinnen konsequent anonym bleiben. Als ich die Autorin fragte, warum man als Leser dieser Texte die Namen der Protagonistinnen nicht erfährt, antwortete sie: „Diese drei Texte sind vielleicht näher am Ich, an meiner Lebensrealität, sodass eine Namensgebung künstlich erschiene“ (Breznik – Jambor 2023, o. S.). Lejeune, der neun Möglichkeiten beschreibt, die aufgrund der Kombinierbarkeit der zwei Kriterien „Bezug zwischen dem Namen des Protagonisten und dem Namen des Autors“ und „Beschaffenheit des vom Autor geschlossenen Pakts“ (1994, 29–30) entstehen, nennt gerade das Fehlen des Namens des Protagonisten einer Ich-Erzählung „de[n] komplexeste[n], weil unbestimmte[n] Fall“, denn hier „kommt es einzig auf den Pakt an, den der Autor eingegangen ist“ (30–31). Falls der Autor beim fehlenden Namen des Ich-Erzählers zugleich „keinerlei Pakt ein[geht] – weder einen autobiographischen noch einen ‚romanhaften‘“, ist die Unbestimmtheit „vollständig“ (31). Für solche Fälle ist die „Autofiktion als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakts“ nützlich. Dafür ist typisch, dass „eine eindeutige Zuordnung zum Faktuellen oder Fiktionalen fragwürdig wird“ (Zipfel 2009b, 304). Dies gilt auch für *Nachtdienst* und *Mutter*, die sich gerade darin deutlich vom vorwiegend faktuellen Buch *Das Umstellformat* unterscheiden.

Breznik Erstling und ihr zuletzt erschienenes Buch gehören auch inhaltlich zusammen, obwohl zwischen ihren Erscheinungsjahren ein Vierteljahrhundert liegt. Die Protagonistinnen beider Texte sind Ärztinnen, die das Sterben bzw. den Tod des jeweiligen Elternteils thematisieren. In *Nachtdienst* ist es der Vater der Protagonistin, in *Mutter* sein weibliches Gegenüber. In den beiden Texten – wie auch in *Das Umstellformat* – tritt offensichtlich ein und dieselbe weibliche Hauptfigur mit ein und derselben Familie auf. Nach Martin Krumbholz müsste man beide Texte im Idealfall „hintereinander lesen: als ein Doppelporträt der beiden so unterschiedlichen Portalfiguren im Leben der Autorin“ (2020). Das oben erwähnte Netz von räumlich-zeitlichen, motivischen und figuralen Korrespondenzen ist bei diesen Texten am dichtesten. Breznik nimmt im späteren Text manche Sachverhalte aus dem früheren Buch wieder auf, präzisiert die Angaben zur Geschichte der Familienmitglieder und ergänzt Informationen zu deren späteren Lebensabschnitten, die in *Nachtdienst* nicht behandelt wurden.

In *Nachtdienst* mangelt es an eindeutigen paratextuellen Faktualitätssignalen. Der vordere Klappentext des Buchumschlags der Erstausgabe beginnt mit einem Satz, der sich auf die fiktive Hauptfigur bezieht: „Eine junge Frau kehrt zurück in die Wohnung ihres Vaters.“ Er endet mit Sätzen, die sich auf die Autorin beziehen:

In langen weitausschwingenden Sätzen beschwört Melitta Breznik noch einmal die Kindheit, die Stimmungen und Empfindungen in einer Familie, in deren Ende jeder um ein bißchen Luft zum Atmen kämpfte. [...] [M]it dieser Erzählung ist ihr etwas ganz Besonderes gelungen: ein eindringliches Abschiedsbuch. So zart und eindrücklich hat schon lange niemand mehr Lebewohl gesagt. (Breznik 1995, o. S.)

Die Rolle der jungen Frau als Ich-Erzählerin wird somit im Schlussteil des Paratextes ausgeklammert, doch zugleich lässt dieser die Möglichkeit zu, dass *Nachtdienst* ein narrativer Selbstentwurf der Autorin ist.

Die „oszillierend[e] Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“ (Wagner-Egelhaaf 2013, 13) ist auch darin begründet, dass die einzelnen Figuren und Handlungsorte nicht mit Eigennamen ausgestattet sind. Die Protagonistin ist eine dreißigjährige Ärztin, die ihre erste Stelle in einem Krankenhaus „in der Nähe [ihrer] Geburtsstadt“ annimmt. Dabei wird sie „einem Strom von Erinnerungen [ausgesetzt], der sich nicht aufhalten“ (Breznik 2010, 8) lässt. Ihre Erinnerungen umkreisen die Kindheit und Jugend in einer österreichischen „Arbeiterstadt“ (80), die durch die zunehmende Trunksucht des Vaters überschattet wurde, eines Arbeiters, für den es „kein Leben nach der Arbeit [gab]“ (79). Zu den einschneidenden negativen Ereignissen zählen auch der frühe Tod des älteren und der frühe Auszug des jüngeren Bruders, sowie der Selbstmordversuch der Mutter nach vierzig Jahren des zermürbenden Ehelebens und die Trennung der Eltern. Daneben rekapituliert die Ich-Erzählerin die Erinnerungen ihrer Mutter an die Kriegszeit und die unmittelbare Nachkriegszeit. Die Mutter wurde zum „Arbeitsdienst eingezogen“, arbeitete in der Telefonzentrale „im bombardierten Industriequartier“, heiratete „in den frühen Kriegsjahren in ihrer deutschen Heimatstadt“ einen Kriegsfreiwilligen, der später in Griechenland stationiert war und über Holland in die englische Gefangen-

schaft geriet, und zog im Alter von „sechsundzwanzig Jahren“ gegen den Willen ihres Vaters in die „österreichische Kleinstadt“ (16–17) ihres Mannes.

Die Erzählgegenwart der Protagonistin ist durch ihren belastenden Arbeitsalltag bestimmt, ferner durch ihre Fürsorge für den alkoholkranken Vater, der nach der Verschlechterung seines Gesundheitszustands in ein Pflegeheim zog, seinen Tod im Krankenhaus und die Wohnungsauflösung, die von der Tochter und ihrem Bruder durchgeführt wird.

Nachtdienst besteht aus 23 längeren selbstständigen Abschnitten, in denen die Autorin einzelne Zeitebenen, Schauplätze, Perspektiven und Tempora (v. a. Präsens und Präteritum) geschickt wechselt, sodass ein wirkungsvolles Mosaik entsteht.

Die damals unbekannte Autorin gab wenige Interviews zu ihrem Erstling. Den Angaben des Luchterhand Literaturverlags zufolge gibt es im Pressearchiv der Autorin diesbezüglich nur ein Skript einer Sendung mit den O-Tönen der Autorin (vgl. Antolin 2023). Für den Sender Ö1 sagte die Debütantin: „Ich möchte gar nicht bestreiten, daß es teilweise autobiographische Anklänge hat. Ich bin Ärztin, die Teile dazwischen kommen aus meinem Erfahrungsbereich, sind wirkliche Erlebnisse aus meinem Nachtdienst.“ Zum Bild der Familie im Text ergänzte sie: „Das andere ist eine Schilderung der ganzen Enge, in der ich aufgewachsen bin, und natürlich auch zusammengesucht aus anderen Geschichten. Das ist nicht nur meine. Das Buch ist eine Bestandsaufnahme aus dieser Welt“ (Kaindlstorfer 1995, o. S.).

Brezniks Erstling wurde von der Literaturkritik positiv aufgenommen, wobei nur in einigen Rezensionen auf seinen autobiographischen Hintergrund verwiesen wurde. Hubert Spiegel führt eine Reihe deutschsprachiger Autorinnen und Autoren (Peter Weiss, Peter Handke, Bernward Vesper, Elisabeth Plessen, Peter Härtling, Christoph Meckel) an, mit deren autobiographischen Elternbüchern man *Nachtdienst* in Verbindung setzen kann. Er zählt zu den Vorzügen des Erstlings jedoch dessen „souveräne Eigenständigkeit“ (1995). Ein anderer Rezensent schreibt: „Ganz ohne spürbare Anstrengung gelingt ‚Nachtdienst‘, was autobiographisch fundierte Erstlinge oft vermissen lassen – die Eruption der Gefühle in künstlerische Bahnen zu lenken“ (Breitenstein 1995). Aufgrund der späteren Werke der Autorin und ihrer späteren Selbstaussagen wurde immer deutlicher, dass *Nachtdienst* ein autofiktionaler Text ist.

Ähnlich wie in *Das Umstellformat* ist auch in *Mutter* das Oszillieren zwischen autobiographischem und Fiktions-Pakt an den Paratexten deutlich erkennbar. Auf der Rückseite des Buchumschlages wird das Werk in eine fiktionale Gattung eingereiht: „Melitta Breznik hat einen eindringlichen Roman geschrieben über den langsamem Abschied von der Mutter“ (Breznik 2020, o. S.). Diese Gattungseinordnung widerspricht dem Untertitel des Textes „Chronik eines Abschieds“ (o. S.) auf der Vorderseite des Buchumschlages und auf dem Vorsatzblatt. Der Widerspruch besteht nicht nur darin, dass zwei selbstständige Gattungen genannt werden, sondern auch darin, dass die Chronik als „Werktyp der Geschichtsschreibung“ (Melville 2007, 304) primär dem faktuellen Erzählen zuzurechnen ist. Erst seit der Neuzeit wird diese Bezeichnung einer Gattung mit der chronologischen Darstellung „nahezu auf jegliche ein vergangenes Geschehen thematisierende Literatur“ (306–307) übertragen.

Als Faktualitätssignal gilt auch der vordere Klappentext des Buchumschlags, in dem auf den autobiographischen Hintergrund des Textes hingewiesen wird: „Als Tochter, Pflegerin und Ärztin, die ihre Mutter in den letzten Monaten beim Sterben begleitet, schildert die Autorin mit genauem Blick die Veränderungen, die von den beiden Frauen Besitz ergreifen“ (Breznik 2020, o. S.). Im Interview mit Münger nennt Breznik diese drei Rollen „drei Perspektiven“, die sie „unter einen Hut“ (2020, 7:38) bringen wollte. Sie hebt hervor, dass es „einen Widerstreit zwischen den einzelnen [drei] Funktionen“ (7:54) gibt und dass „bei den Angehörigen ein innerer Rollenkonflikt prinzipiell programmiert ist“ (13:00). Auch im Interview mit Martina Läubli bestätigt die Autorin den autobiographischen Hintergrund des Textes und gibt zu, dass die neue Rolle der Pflegerin für sie am schwierigsten war (vgl. Breznik – Läubli 2021, 49).

Mutter. besteht aus 40 längeren nummerierten Kapiteln, die von drei kurzen autographen Paratexten (Motto, Vor- und Nachspann) umrahmt sind. Die Gegenwarts-handlung spielt sich vom 17. Oktober bis zum 1. Dezember eines Jahres ab. Sie beginnt einen Tag nach der Ankunft der fünfzigjährigen Tochter, die als Psychiaterin in der Schweiz arbeitet, bei ihrer Mutter in der obersteirischen Heimatstadt und sie endet am Todestag der einundneunzigjährigen Frau, die dem Bauchspeicheldrüsenkrebs erliegt. Die Ich-Erzählerin protokolliert konsequent chronologisch die Sterbebegleitung ihrer Mutter, die unter dem Vorzeichen des Motto „Es ist später als Du denkst“, einer „Inscription auf einem Marmorstein in Laas, Südtirol“ (Breznik 2020, o. S.) steht. In den Text sind die Erinnerungen der beiden Frauen eingewoben. Die Erinnerungen der Protagonistin umkreisen ihre Kindheit und Jugend unter besonderer Berücksichtigung der gemeinsam mit der Mutter verbrachten Zeit (z. B. Haushaltsarbeiten und Wanderungen) nach dem frühen Tod des älteren achtzehnjährigen Bruders und dem frühen Auszug des jüngeren neunzehnjährigen Bruders. Ferner stehen konfliktgeladene Situationen (u. a. die bei der siebzehnjährigen Tochter von den Eltern erzwungene Abtreibung und die ersten Schritte der Mutter im neuen Leben nach Selbstmordversuch und Trennung vom Vater) im Mittelpunkt. Die Erinnerungen der Mutter betreffen v. a. die Zeit vor der Geburt der Tochter (u. a. die Kindheit und Jugend der Mutter in Bergen-Enkheim und Fechenheim, ihre Arbeit in der Telefonzentrale der Farbenfabrik im bombardierten Frankfurt am Main, ihre Heirat und die sechsjährige Zeit ohne ihren Ehemann, der im Krieg und in der Gefangenschaft war, und die schwierigen Anfänge nach dem Umzug in die steirische Provinz der Nachkriegszeit mit dem Tod des ersten Kindes bei der Geburt). Im Unterschied zu *Nachtdienst* werden diese wiederaufgenommenen Ereignisse zumeist mit genauer bestimmten Handlungsorten verbunden und angesichts des herannahenden Todes der Mutter um manche Details ergänzt:

Schon mindestens dreißig Jahre habe ich diese Schilderungen nicht mehr gehört. In meinen Ohren haben sie sich verändert, es ist, als ob Mutter tiefer eintauchen würde in ihre Vergangenheit, als stünden ihr Details, die sie vorher nie erwähnt hatte, deutlicher vor Augen. Ich frage nach, denn es könnte die letzte Gelegenheit dazu sein. (46)

Zur Erinnerungsebene gesellt sich die Reflexionsebene. Die Gedanken der Protagonistin konzentrieren sich u. a. auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, die Möglichkeiten des würdevollen Sterbens und den Abschied – von ihrer Mutter,

von ihrer eigenen Kindheit und Jugend, von ihrem Gefühl des Zuhause-Seins. Dabei verwendet die Autorin fiktionalisierende Darstellungsweisen wie einzelne Aussagen der zwei Frauen in der direkten Rede und sorgfältig gewählte einprägsame Parallelmotive aus dem Bereich der Träume und der Natur sowie intermediale und intertextuelle Bezüge, die das Werden und Vergehen, das Leben und den Tod, versinnbildlichen.

Neben den oben charakterisierten Paratexten (Untertitel und Klappentexte) bestätigen mehrere motivische Details zum Schriftstellerberuf der Protagonistin die These vom autofikationalen Charakter des Buches. Nach Zipfel gibt es auch „andere Möglichkeiten der Identifikation des Autors mit einer Figur der erzählten Geschichte als die Namensgleichheit, z. B. über die vorherigen Werke“ (2009b, 305). So verwendet auch Breznik klare Andeutungen, dass die literarische Arbeit der Protagonistin mit ihrer eigenen Produktion gleichzusetzen ist. Bereits in Kapitel 1 führt die Erzählerin an, dass sie aktuell „ein Jahr Auszeit [nahm], um an einem Buch zu arbeiten“ (Breznik 2020, 11). Die Recherchen führten sie zunächst ins Gebiet der Felsen von Meteora, wo ihr Vater einige Monate als Wehrmachtssoldat stationiert war, und später nach Südengland, wo er im Kriegsgefangenenlager zwei Jahre verbrachte. Daneben recherchierte sie in mehreren Archiven (Wien, London und Freiburg im Breisgau), da sie „auf der Suche nach der Katastrophe [war], deren Schatten ihn als Vater hatten versagen lassen“ (11). Diese Angaben stehen mit *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* in Verbindung. Im Anschluss an die zuletzt zitierte Stelle wird eine klare Verbindung zur Entstehungsgeschichte von *Das Umstellformat* hergestellt. Vor ein paar Jahren unternahm nämlich die Erzählerin eine Reise mit ihrer Mutter „zu vier psychiatrischen Kliniken in Hessen“, sie war auf der Suche nach Dokumenten zu ihrer Großmutter, die dort „unter unklaren Umständen zu Beginn der Vierzigerjahre verstorben war“ (12). In Kapitel 36 erwähnt die Erzählerin, dass sie über diese Recherchearbeit später ein Buch schrieb, wofür sich die Mutter erst in ihrer letzten Lebensphase bedankt (vgl. 103–104). Im Unterschied zu *Das Umstellformat* wird jedoch in *Mutter* behauptet, „dass Großmutter als Psychiatriepatientin im Nationalsozialismus ermordet worden war“ (104). Dieses Detail trägt zur „oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“ (Wagner-Egelhaaf 2013, 13) des Textes bei. Dies gilt auch für die Andeutungen zum Erstling der Erzählerin. In Kapitel 34 wird erwähnt, dass sie daran „zu Beginn der Neunzigerjahre“ schrieb, als sie „Ende zwanzig“ war und nach dem Studium „als Turnusärztein“ (Breznik 2020, 134) arbeitete. Dies entspricht der Entstehungsgeschichte von *Nachtdienst*. Die Erzählerin von *Mutter* beschreibt im vorletzten Kapitel, dass sie nach der Trennung des Ehepaars für ihren alkoholkranken Vater sorgte: „Aber das ist eine andere Geschichte, sie liegt zurück in den Anfängen meiner Arbeit als Turnusärztein, als ich ihn übermüdet nach meinen Nachtdiensten besuchte, um seine Wohnung und Wäsche in Ordnung zu halten“ (155). Durch die Substantive „Geschichte“ und „Nachtdienste“ wird die Verbindung zu Brezniks Erstling hergestellt. Ein Hinweis darauf, dass diese Lebensumstände der Erzählerin in ihrem Erstling dargestellt wurden, kommt jedoch explizit nicht vor.

Im Interview mit Läubli geht Breznik auf den Schreibprozess von *Mutter*. ein: „Ich habe das Buch nicht am Sterbebett produziert. Die ganzen Verknüpfungen haben sich erst im Nachhinein herauskristallisiert. Es hat lange gedauert, bis ich sicher war, dass ein solches Buch notwendig und gut ist“ (2021, 49). Die Autorin lehnt den dokumentarischen Realismus der Darstellung ab und verweist auf die Literarisierung des Stoffes, die eine Hinwendung zur Fiktionalisierung und eine Abwendung vom Faktuellen bedeutet:

Es sollte aber keine Nabelschau werden, kein Eins-zu-eins-Bericht, wie es vor sich gegangen ist. Die schriftstellerische Freiheit ermöglicht es, etwas wegzulassen oder dazuzunehmen. Da braucht es die literarische Form dazu, eine Rhythmisierung. Für die Beobachtungen, die Themen, das Vergehen der Zeit – für all das musste ich ein Gleichgewicht finden. Da steckt viel Arbeit drin, damit es überhaupt lesbar oder verdaubar wird und letztlich ein Stück abrückt von den eigenen Erfahrungen. (49)

In unserem Interview erklärt Breznik den größeren zeitlichen Abstand (fast ein Jahrzehnt) zwischen dem Tod ihrer Mutter und der Erscheinung des Buches, indem sie externe Gründe (hauptberufliche medizinische Tätigkeit) und interne Gründe (Abstandthalten von einem heiklen persönlichen Thema) nennt:

Jegliches Schreiben geschieht in meinem Fall etappenweise und langsam mit grossen zeitlichen Unterbrechungen, je nachdem was mein Arbeitsalltag zulässt. In diesen Jahren war ich durch den Wechsel in neue Arbeitsstellen zeitlich sehr eingespannt, zuletzt mit Entwicklungs- und Aufbauarbeit beschäftigt, die auch meine Freizeit beansprucht hat. Zudem war es mir nicht möglich nach dem Tod meiner Mutter, mich dem Thema unmittelbar zu widmen, weil ich keine Tabus verletzen wollte und mir über diese Arbeit erst Klarheit verschaffen musste. (Breznik – Jambor 2023, o. S.)

Sie hebt wieder den notwendigen Fiktionalisierungsprozess hervor: „Letztendlich zeigte sich jedoch die Notwendigkeit ans Schreiben zu gehen, zu versuchen eine Form zu finden, die auch ins Persönliche hineingehen darf, ohne blosszustellen, ohne peinlich zu sein, ohne zu psychologisieren“ (2023, o. S.).

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Untersuchung von Brezniks längeren Prosawerken hat gezeigt, dass sie ein geeignetes Beispiel für einige Möglichkeiten des narrativen Selbstentwurfs zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen sind. Während *Das Umstellformat* ein vorwiegend faktueller Text mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen ist, der durch klare Identität der Autorin, der Ich-Erzählerin und der Protagonistin gekennzeichnet ist, sind *Nordlicht* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* eindeutig den fiktionalen Romanen zuzurechnen, in denen nur einige autobiographische Züge vorhanden sind. *Nachtdienst* und *Mutter. Chronik eines Abschieds* sind hingegen Autofiktionen, bei denen sich der Leser stets zwischen der autobiographischen und der fiktionalen Lesart bewegt.

Die Autorin antwortet auf meine Frage, welche Rolle für sie spielt, dass ihre Leserschaft versteht, dass Melitta Breznik ihren Protagonistinnen ähnlich, jedoch mit ihnen nicht identisch ist, wie folgt:

Es geht mir um einen Hallraum, der meine Erfahrungswelt einfängt, den ich vermitteln möchte, Wahrnehmungen, Stimmungen, Konstellationen, sich daraus ergebende Bedingungen in Beziehungen. Den Lesern steht es frei sich Vorstellungen über die Ähnlichkeit von Figuren in den Büchern mit mir zu machen, oder auch nicht. (2023, o. S.)

Dies bedeutet nicht, dass die Autorin keinen Wert auf diese Abgrenzung legt, ganz im Gegenteil: Indem sie in ihren Texten Parallelen zwischen ihrem eigenen Leben und demjenigen ihrer Figuren zieht, macht Breznik deutlich, dass die dargestellte Problematik sie persönlich betrifft.

Auf meine abschließende Frage nach der Rolle des ärztlichen Berufs bei ihrem Schreiben antwortet Breznik:

Mit dem Schreiben habe ich begonnen, als ich begonnen habe als Ärztin zu arbeiten und als ich in der täglichen Arbeit mit gewichtigen Themen und Erfahrungen des Lebens anhand von anderen Schicksalen konfrontiert wurde, die ich bereits aus meiner Familie kannte, mit Krankheit, Tod, Verlust, Trauer, Wut, Freude, Sucht, seelischer und körperlicher Verletzbarkeit und Verletzung. Diese Begegnungen, die in mir meine eigenen Erinnerungen hervorholten und die zur Reflexion aufriefen, legten den Grundstein meiner beginnenden literarischen Auseinandersetzung mit meiner Berufswahl als Psychiaterin und mit Themen wie Alkoholismus, seelischer Traumatisierung durch den Krieg und seine Folgen, Euthanasie, etc., geschildert anhand von Beziehungskonstellationen in Familien und deren Umgebung. (o. S.)

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich danke Melitta Breznik für die freundliche Genehmigung zum Zitieren aus unserem Interview. Zugleich danke ich Karsten Rösel und Elsa Antolin von dem Luchterhand Literaturverlag für Unterlagen aus dem Pressearchiv der Autorin.
- ² Die Autorin verwendet eine Schreibweise des Titels mit einem Punkt, der als Zeichen des Satzendes das Lebensende der Mutter symbolisiert. Dies ist ersichtlich sowohl an der Vorderseite des Buchumschlags als auch im Vorsatzblatt, wo ein Punkt zwischen Haupt- und Untertitel steht, die typographisch voneinander abgesetzt sind (vgl. Breznik 2020, o. S.). Ferner steht der Punkt ungewöhnlich auch auf dem Buchrücken, wo nur der Haupttitel aufgenommen wurde (vgl. o. S.).
- ³ „l’autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l’énoncé de réalité de l’énoncé de fiction.“ Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von J. J.

LITERATUR

- Antolin, Elsa. 2023. E-Mail-Schreiben an Ján Jambor, 19. September, o. S. [nicht veröffentlicht].
- Breitenstein, Andreas. 1995. „Reise ans Ende der Nacht.“ *Neue Zürcher Zeitung* 9.–10. September: o. S.
- Breuer, Ulrich – Beatrice Sandberg. 2006. „Einleitung.“ In *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Identität und Fiktionalität*, hrsg. von Ulrich Breuer – Beatrice Sandberg, 9–16. München: Iudicium.
- Breuer, Ulrich – Beatrice Sandberg, Hrsg. 2006. *Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium.
- Breznik, Melitta. 1995. *Nachtdienst. Eine Erzählung*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2002. *Das Umstellformat. Erzählung*. München: Luchterhand.

- Breznik, Melitta. 2009. *Nordlicht. Roman*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2010. *Nachtdienst. Eine Erzählung*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2013. *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen. Roman*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2020. *Mutter. Chronik eines Abschieds*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta – Ernst A. Grandits. 2013. Gespräch: Melitta Breznik zu Gast am 3sat-Stand, 11. Oktober, 11.00. Abrufbar unter: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/lesezeit/172332/index.html> [zit. 1. 9. 2015].
- Breznik, Melitta – Tobias Hierl. 2002/2003. „Die Wahrheit sieht man nur in der Summe.“ *Buchkultur* 84, 24–25.
- Breznik, Melitta – Ján Jambor. 2023. Interview mit Melitta Breznik, 11. August [nicht veröffentlicht].
- Breznik, Melitta – Katharina Kienholz. 2010. „Spurensuche in der zweiten Heimat. Norwegen.“ In *Nordlandliebe*, hrsg. von Katharina Kienholz, 2., aktualisierte Auflage, 23–37. Alpnach: Wallmann.
- Breznik, Melitta – Martina Läubli. 2021. „„Das Sterben ins Leben holen“ NZZ am Sonntag 17. Januar: 49.
- Breznik, Melitta – Felix Münger. 2020. „„Mutter. Chronik eines Abschieds“ von Melitta Breznik.“ SRF2. 52 beste Bücher 24. Mai, 11.03. Abrufbar unter: <https://www.srf.ch/audio/52-bestе-buecher/mutter-chronik-eines-abschieds-von-melitta-breznik?id=11761558> [zit 30. 7. 2023].
- Darrieussecq, Marie. 1996. „Autofiction un genre pas sérieux.“ *Poétique* 107: 367–380.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1992. *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink.
- Grönemann, Claudia. 2022. „Autofiktion: Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hrsg. von Michael Wetzel, 332–349. Berlin – Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110297065-010>.
- Jambor, Ján. 2015. „Das „polymorphe Stimmenspiel“ in *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*. Zu Formen und Funktionen multiperspektivischen Erzählers in Melitta Brezniks zweitem Roman.“ In *Mit Österreich nicht nur in der Monarchie. OeAD-Lektorat an der Universität Prešov. 25-jähriges Jubiläum*, hrsg. von Martina Kášová, 94–107. Prešov: D.A.H.
- Kaindlstorfer, Günter. 1995. Sensationelles Erzähldebut von Melitta Breznik. Skript der Ö1-Sendung „Kultur am Mittagsjournal“, 27. Oktober [nicht veröffentlicht].
- Klein, Christian – Matías Martínez, Hrsg. 2009. *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählers*. Stuttgart: J. B. Metzler. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05228-5_1.
- Kluy, Alexander. 2020. „Das Leben der Mütter.“ *Der Standard* 8. Mai: 40–41.
- Krumbholz, Martin. 2020. „Berührendes Porträt einer Sterbenden.“ *Deutschlandfunk. Büchermarkt* 1. Juli. Abrufbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/melitta-breznik-mutter-chronik-eines-abchieds-beruehrendes-100.html> [zit. 30. 7. 2023].
- Kuttenberg, Eva. 2011a. „Geschichte, Fallgeschichte und Narratologie: Melitta Brezniks „Das Umstellformat“.“ *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 47, 5: 604–623.
- Kuttenberg, Eva. 2011b. „Melitta Breznik's Narration of Trauma, Absence, and Loss in „Das Umstellformat“ and „Nordlicht“.“ *Austrian Studies* 19: 173–186. DOI: <https://doi.org/10.5699/austrian-studies.19.2011.0173>.
- Lejeune, Philippe. [1975] 1994. *Der autobiographische Pakt*. Übers. von Wolfgang Bayer – Dieter Horning. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Martínez, Matías. 2016. „Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktuellen Texten. Eine Einleitung.“ *Der Deutschunterricht* 68, 4: 2–8.
- Melville, Gert. 2007. „Chronik.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1: A–G*, hrsg. von Klaus Weimar – Harald Fricke – Klaus Grubmüller – Jan-Dirk Müller, 304–307. Berlin – New York: de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110914672.292>.
- Parry, Christoph – Edgar Platen, Hrsg. 2007. *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium.
- Sandberg, Beatrice. 2022. „Steckt unsere Gesellschaft in Familiengeschichten von heute?“ *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 9 (Dezember): 79–99. DOI: <https://doi.org/10.25353/ubtr-izfk-0e76-9d9d>.

- Spiegel, Hubert. 1995. „Schnee im Oktober.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14. November, o. S.
- Vestli, Elin Nesje. 2014a. „Melitta Breznik.“ In *Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: <http://www.munzinger.de/document/16000005036> [zit. 27. 7. 2023].
- Vestli, Elin Nesje. 2014b. „Teleskopische Generationsnarrative. Elisabeth Reicharts ‚Die Voest-Kinder‘ und Melitta Brezniks ‚Der Sommer hat lange auf sich warten lassen‘.“ *Studia austriaca* 22: 73–91.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2013. „Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?“ In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf, 7–21. Bielefeld: Aisthesis.
- Wirthensohn, Andreas. 2020. „Der Tod duldet nichts neben sich.“ *Wiener Zeitung* 6. Juni: 36.
- Zipfel, Frank. 2009a. „Autofiktion.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. von Dieter Lamping, 31–36. Stuttgart: Kröner.
- Zipfel, Frank. 2009b. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität.“ In *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko – Fotis Jannidis – Gerhard Lauer, 285–314. Berlin – New York: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110210835.4.285>.

Melitta Breznik's prose between factual and fictional narration

Melitta Breznik. Contemporary German-language literature. Autobiographical writing.
Autofictional writing. Factual and fictional narration.

This article deals with five longer prose works of the German-language author of Austrian origin, Melitta Breznik (b. 1961). It aims to situate the texts in the context of specifically selected current theoretical concepts on autobiographical and autofictional writing and to point out their specific features through a differentiated approach. The study will illustrate some possibilities of narrative self-design, based on this contemporary author, psychiatrist and psychotherapist.

Doc. Mgr. Ján Jambor, PhD.
Institute of World Literature
Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovak Republic
jan.jambor@savba.sk
<https://orcid.org/0000-0001-6933-5544>

Von der Auflösung der Person: Das seltsame Problem der personalen Identität in neueren deutschsprachigen Autopathographien

ROMAN MIKULÁŠ – ANDREA MIKULÁŠOVÁ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.3>

Kritische Lebensereignisse [...] mögen einer Person neue Handlungsmöglichkeiten eröffnen oder bisherige verschütten. Sie machen jedoch aus niemandem einen „zweiten Menschen“.

Jürgen Straub (2019b, 19)

AUFTAKT

Die Frage nach der personalen Identität spielt in autobiographischen Texten eine wichtige Rolle. Dies ist umso mehr der Fall, wenn schwere Erkrankungen im Fokus des literarischen Zugriffs stehen. Im Folgenden sollen zwei autopathographische Werke untersucht werden, die jeweils verschiedene Krankheitsbilder zur Grundlage haben. Die Autoren, die zugleich Protagonisten dieser Texte sind, ringen mit der Frage nach ihrer Identität, nach Abgrenzung, Autonomie, Individualität oder Persönlichkeitsveränderungen.

Die zu behandelnden Sachverhalte und ihre literarische Umsetzung beleuchten Lebensumstände von Individuen, in denen die personale Identität erst zum Problem wird, sie also entweder hinterfragt oder als problematisch gedeutet wird oder erst wieder mühsam rekonstruiert werden muss. Die Frage, wer ich bin, kann nur dann als eine sinnvolle Frage angesehen werden, wenn Menschen, die diese Frage formulieren, nicht oder nicht mehr wissen, wer sie sind, wenn sie kein Gefühl mehr für ihre Unität haben – und das betrifft nicht nur äußere Ordnungen (also Entwurzelungen jedweder Art), sondern auch die innere Zerrüttung. Diese Verunsicherungen sind also der Auslöser für Fragen nach Identität.

Der Begriff der personalen Identität und die damit in Verbindung stehenden identitätstheoretischen Konzepte der Kontinuität, Konsistenz und Kohärenz, die in den Textanalysen als analytische Konzepte zum Einsatz kommen, stehen pragmatisch und semantisch quer zu der Aussicht auf eine grundlegende Störung der Fähigkeit, sich im Lebensraum zu orientieren, ggf. eben als Folge schwerer pathologischer Ver-

This study was conducted as part of the VEGA project 2/0111/20 “The Interdiscursive Construction of Reality in Literature”. This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-20-0179.

änderungen. Wir denken dabei an Störungen, die das Spektrum der Handlungsmöglichkeiten erheblich einschränken, bzw. diese dauerhaft reduzieren oder zerstören.

In dieser Studie wollen wir zwei Texte in Augenschein nehmen, die die Literaturwissenschaft wie auch das Feuilleton bislang nur aus dem Augenwinkel beobachtet haben: Sobo Swobodniks *Gaza im Kopf* (2015) und Susanne Krahes *Adoptiert: das fremde Organ* (1999). In den besagten Texten wird die Frage nach der personalen Identität entsprechend den Divergenzen in der Krankheitserfahrung (Hirnaneurysma bei Swobodnik und Organtransplantation bei Krahe) unterschiedlich gestaltet und entsprechend unterschiedlich werden diese, so unsere Eingangsthese, in Analogien und Metaphern kondensiert.

Hinter den jeweiligen Texten verbergen sich ebenso unterschiedlich strukturierte Spezialdiskurse als Referenzbereiche des Wissens: auf der einen Seite hirnphysiologische Grundlagen aus dem Fachdiskurs der Neurophysiologie und der Neurochirurgie sowie der Angiologie und der Gefäßchirurgie, auf der anderen Seite der Fachdiskurs der Transplantationsmedizin mit ihrer durchaus brisanten Geschichte und konfliktbehafteten Gegenwart. Das Ziel unserer interdiskurtheoretisch informierten Untersuchung ist es zu zeigen, wie die Problematik der personalen Identität auf der Ebene des subjektiven Erlebens der jeweiligen Krankheit sowie in Bezug auf den jeweiligen fachspezifischen Hintergrund literarisch umgesetzt wird und welche Nebeneffekte dabei auftreten können (vor allem im Bereich der Metaphorik).

In der Literaturwissenschaft wird in der Regel davon ausgegangen, dass Literatur das aktuell gültige medizinische Fachwissen aufgreift und transformiert. Es soll also um Spezifika der literarischen Transformation bestimmter Elemente aus den besagten Spezialdiskursen gehen – also um die Integration und kreative Repräsentation von Wissen von Spezialdiskursen im Spektrum literarischer Mittel –, die potenziell mit einer neuen Wahrnehmungs- und Denkperspektive verbunden sind. Dies geschieht ausdrücklich im Kontext der Narrativik, der Metaphorik, der Symbolik etc. Wenn wir uns auf bestimmte Fachdiskurse beziehen und dabei von Transformationen von Wissen die Rede ist, verdichtet sich der Gegenstand des Interesses in der Frage: Welche Rolle spielt dabei die Literatur und was konkret wird in ihr zu welchem Zweck, mit welchen Mitteln und mit welchem Ergebnis transformiert?

Zum Gattungsbegriff „Autopathographie“

Der in dieser Studie gebrauchte Begriff der Autopathographie ist im zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Diskurs relativ uneindeutig. Er wird von Diego León-Villagrá wie folgt definiert: „Die Autopathographie soll als autobiographische Form konstituiert werden, die besonderen Fokus auf den individuellen, linearen Krankheitsprozess und seine Semiotik legt“ (2022, 305; Hervorhebung im Original).

Es handelt sich mithin um eine Gattung, die sich in der deutschsprachigen Literatur in besonderer Weise im Sinne der „Neuen Innerlichkeit“ konstituiert hat. Marion Moamai beschreibt diese Gattung als: „Tagebücher oder tagebuchähnliche Aufzeichnungen mit teilweiser sorgfältiger literarischer Ausformung, die größtenteils mit dem Ausbruch der Krankheit beginnen und enden, wenn die Kraft zum Schreiben fehlt“ (1997, 24).

Als Autopathographie bezeichnen wir eine literarische Gattung, die einen persönlichen und authentisch-reflektierenden Blick auf das Erleben der eigenen Erkrankung richtet. In diesem Sinne führt Irmela Marei Krüger-Fürhoff aus:

In der (Auto-)Pathographieforschung werden Erfahrungsberichte gerne als Artikulation einer Patientenperspektive gewürdigt, die ein Gegengewicht zur Schulmedizin darstellt oder sogar explizit dagegen anschreibt, indem sie den kranken Körper und seine Geschichte vom herrschenden medizinischen Diskurs zurückfordert. (2012, 85)

Der medizinische Fachdiskurs spielt dabei also eine entscheidende Rolle und er wirkt sich oft sehr stark auf die Art und Weise der Vermittlung von Erzählinhalten aus. Literatur und Medizin sind hier interdiskursiv gekoppelt. Unser Interesse betrifft also jene Elemente in den Texten, die diese interdiskursiven Kopplungen anzeigen und die Texte durch diese Kopplung einen potenziellen literarisch-kommunikativen Mehrwert erfahren.

In der Autopathographie ist allerdings auch die persönliche Erfahrung von Krankheit (subjektiv reflektierender Aspekt) ein wesentlicher Punkt in der Verfasstheit des Genres. Krankheit wird als ein Phänomen betrachtet, das früheren Erfahrungen und Ereignissen eine neue/andere Bedeutung verleiht, wodurch die personale Identität in ihrer Struktur, hauptsächlich in Hinblick auf die Kohärenz, ins Wanken gerät. Arthur Frank nennt diesen Prozess „Dekonstruktion“ (1994, 13). Die Krankheit bleibt somit im Zentrum aller Reflexionen des erlebenden und erzählenden Subjekts. Sie ist das Movens der Narration.

Theoretischer Bezugsrahmen I: Zur Frage nach der personalen Identität

Der Begriff der personalen Identität wird im Folgenden als Indikator für Veränderungen in der Konstruktion des Subjekts eingesetzt. Dies ist gleichzeitig ein wichtiger Ansatz, den wir in der narrativen Psychologie, in der sich das Konzept der narrativen Identität mit Erfolg durchsetzen konnte, feststellen können. Dieses Konzept finden wir für die Erforschung der meist als krisenhaft empfundenen Veränderungen und deren literarischen Verarbeitung als Bezugspunkt überaus applikabel.

Der Begriff der Identität, der heute zunehmend an Konturen verliert, hat in den Geisteswissenschaften eine lange Tradition. Er bedeutet zunächst Gleichheit oder Gleichtartigkeit in Bezug auf Dinge oder Personen. Identität als Begriff des wissenschaftlichen Diskurses hat seinen Ursprung in der Philosophie, wo er die absolute logische Gleichheit bzw. Selbigekeit bezeichnet. Zugleich setzt die Identität eines Phänomens immer seine Unterscheidbarkeit von anderen Phänomenen voraus. In dieser ursprünglich logisch-nummerischen Bedeutung bezeichnet der Begriff Identität eine Beziehung, in der eine Entität ausschließlich mit sich selbst identisch ist.¹

Das Thema ist zwar alt, es hat aber auch stark an Relevanz gewonnen. Das Konzept der Identität wurde in größerem Ausmaß erst bekannt, als die Identitätsbildung gesamtgesellschaftlich zu einem Problem wurde. Die Identität ist hier als konzeptueller Referenzrahmen für die Selbstgestaltung und die soziale Arbeit von Personen zu verstehen. Zygmunt Bauman konstatiert: „Identität kann nur als Problem existieren, sie war von Geburt an ein ‚Problem‘, wurde als Problem geboren. [...] Man denkt

an Identität, wenn man nicht sicher ist, wohin man gehört. [...] ‚Identität‘ ist ein Name für den gesuchten Fluchtweg aus dieser Unsicherheit“ (1997, 134).

Identität als Vorstellung davon, wer wir sind, und als Erfahrung, von anderen auf eine bestimmte Weise wahrgenommen zu werden, ist eine lebenslange Konstruktionsarbeit, die an bestimmte kognitive und soziale Voraussetzungen geknüpft ist. Erik H. Erikson ([1959] 1973) war der Ansicht, dass zwei Wahrnehmungsperspektiven notwendig sind, damit ein Individuum eine Identität entwickeln kann – die Wahrnehmung der eigenen Gleichartigkeit und Kontinuität im Laufe der Zeit (Innenperspektive) und die Bestätigung seiner Selbstwahrnehmung durch Andere (Außenperspektive). Der Begriff der Identität umfasst also die Vorstellung eines Individuums von seiner eigenen Kontinuität und gleichzeitig seine Wahrnehmung jenes Bildes, das andere von ihm haben.

Was heute als personale Identität verstanden wird, entspricht in seinen Grundzügen dem Konzept des „Selbst“ (vgl. Straub 2000). Beide Begriffe bezeichnen eine strukturelle Einheit des Subjekts oder der Person, die sich in einem spezifischen Modus der Rückbindung des Subjekts oder der Person an das Selbst ausdrückt.

Jürgen Straub definiert Identität als eine Form oder eine Struktur des kommunikativen Selbstverhältnisses von Personen unabhängig von inhaltlichen Prädikaten (vgl. ausführlicher Straub 2019a, 74, 79, 206; 2019b, 138, 264). Diese Struktur stellt die Wahrnehmung der Einheit der Differenzen innerhalb einer Person sicher, sodann ist die Identität gleichsam als Funktion gedacht, nicht als Substanz. Es geht in den zu analysierenden Texten also um die Problematik des Zerfalls dieser Struktur mitsamt ihrer Funktion, nicht um die Beschreibung des Verlustes irgendeiner Substanz.

Ein wichtiger Aspekt im Zusammenhang mit personaler Identität ist die Frage, was genau eine Person zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einer Person macht, d. h. was die synchronen Bedingungen der Identität von Personen sind. Das bedeutendere Problem ist allerdings jenes der diachronen Identität, also des raumzeitlichen Fortbestehens von Personen, das unter dem Begriff der Persistenz diskutiert wird.

Nach sozialpsychologischem Verständnis bildet sich Identität in sozialen Interaktionen. In diesem Sinne wird das Konzept der Identität in der Sozialpsychologie mit den Arbeiten von Erik H. Erikson in Verbindung gebracht, der diesbezüglich feststellt:

Das bewußte Gefühl, eine persönliche Identität zu besitzen, beruht auf zwei gleichzeitigen Beobachtungen: der unmittelbaren Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, und der damit verbundenen Wahrnehmung, daß auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen. ([1959] 1973, 18)

Theoretisch ist der Begriff der Identität in der Struktur der Beziehung einer Person zu ihrem Selbst verankert. Diese Struktur kann begrifflich ausdifferenziert werden. Dazu dienen drei Konzepte, welche die logischen Konstituenten des Begriffs der personalen Identität darstellen: Kontinuität, Konsistenz und Kohärenz (vgl. Schmid 1996; Schoer 2006). Die Konzepte Kontinuität, Konsistenz und Kohärenz drücken aus, dass wir eine Identität zu haben und zu erhalten suchen, dass wir ständig bemüht sind, unsere Identität vor möglichen Veränderungen zu bewahren und dass wir uns unsere eigenen Selbst-Entwürfe von anderen attestieren lassen. Um als eine

Person mit bestimmten Eigenschaften verstanden zu werden, muss diese Person also ein gewisses Maß an Konsistenz, Kohärenz und der Kontinuität im Laufe der Zeit aufweisen.

Personale Identität ist ein Geschehen, in dem das Individuum handelnd immer wieder neu, also kontinuierlich, in eine Beziehung zu sich selbst tritt und so die Aufrechterhaltung seines eigenen Selbstbildes sicherstellt. Dieser kontinuierliche Prozess erfolgt grundsätzlich durch narrative Synthesen. Hier tritt die psychosoziale Funktion von Narrationen in den Vordergrund. Der Begriff der narrativen Identität deckt sich weitestgehend mit dem Begriff der personalen Identität.

Mit Erik H. Eriksons Arbeiten wird der Ausdruck „Identität“ auf die Praxis der Autobiographie, also des Erzählens von Selbst-Geschichten bezogen. Selbst-Narrationen gelten fortan als einer der wichtigsten symbolischen Modi der Bildung, Reproduktion und Transformation personaler Identität (Straub 2019a, 85). Wenn Identität als einheitlich und kontinuierlich wahrgenommen wird, liegt es aller Voraussicht nach daran, dass wir eine bestimmte Art entwickelt haben, Diskontinuitäten oder Dissonanzen über uns selbst in eine konsistente und kontinuierliche Erzählung zu integrieren, die als Lebenserzählung bezeichnet werden kann. Insbesondere Paul Ricœur ([1996] 2005) machte auf die Korrelation zwischen Identität und Erzählung aufmerksam, und zwar mit dem Argument, dass die Erzählung jenes Medium darstellt, in dem das Selbst Identität konstituiert. Ricœur verwendet explizit den Begriff der narrativen Identität ([1996] 2005).

Theoretischer Bezugsrahmen II: Interdiskursanalyse

Theoretisch und auch methodologisch bedeutsam sind für die anschließenden Textanalysen die Interdiskurstheorie und die Interdiskursanalyse, wobei wir uns vornehmlich auf jene Aspekte der Interdiskursivität beschränken werden, die letztendlich für die Erfassung der Problematik der personalen Identität belangvoll sind. Die Methodik der Interdiskursanalyse geht in einem ersten Schritt von der Verortung des zu analysierenden Textes im gegebenen System von Diskursen bzw. einer gegebenen Diskursformation aus. Der zu untersuchende literarische Text wird innerhalb des so identifizierten Systems in seiner Logik kontextualisiert und in seiner Spezifik beschrieben. Alternativ kann diese Rekonstruktion selbst eine Reihe von Spezialdiskursen und Interdiskursen umfassen, sich aber andererseits auch auf die Verwendung nur eines Diskurselementes konzentrieren, z. B. eines Symbols oder einer bestimmten Reihe von Symbolen. Ferner setzt die Methode der Interdiskursanalyse die Untersuchung der in einem gegebenen Interdiskurs geltenden Regeln voraus, die jedoch alles in allem erst in der Serialität eines gegebenen empirischen Materials, d. h. auf der Grundlage wiederholter Beobachtungen in Form von Strukturbildungen, ausschlussreich werden. Der nächste Analyseschritt betrifft die Beantwortung der Frage, welche Bereiche der diskursiven Praxis oder Elemente von Spezialdiskursen in den konkreten Fällen von Interdiskursivität in einer bestimmten Weise (re)integriert werden und wie sich eine bestimmte Manifestation der Integration auf der Ebene der Imagination zu den Diskursformationen einer gegebenen Zeit verhält. Wir können dabei affirmative oder subversive Manifestationen bzw. Angebote von Alternativen

etc. beobachten. Außerdem können wir beobachten, ob ein bestimmter Interdiskurs diskursive Elemente kohärent im Sinne einer gewissen Wertorientierung oder eines Paradigmas (theoretisch, metatheoretisch, epistemologisch usw.) integriert.²

Die nachfolgenden Untersuchungen sind insofern interdiskurstheoretisch motiviert, indem sich unser Fokus in erster Linie auf diskursverbindende Elemente richtet, von denen angenommen wird, dass sie relativ stabile Teilstrukturen darstellen. Es handelt sich dabei vor allem um Formen der Veranschaulichung wie die Kollektivsymbolik, in denen sich die Tendenz zur Reintegration von Wissen aus Spezialdiskursen wohl am deutlichsten manifestiert.³ Es ist oft nicht ausreichend, ein bestimmtes Symbol oder eine Metapher im jeweiligen Kontext zu betrachten und es wird notwendig, ein Symbol in einer bestimmten Äquivalenzserie von Symbolen zu sehen, oder ein Symbol im Sinne eines bestimmten Aspekts (eines Paradigmas, z. B. nach dem einfachen Prinzip der Hyponymie) zu verallgemeinern.

EINZELANALYSEN

Sobo Swobodnik: *Gaza im Kopf* (2015)

Swobodniks Erzählung *Gaza im Kopf* ist eine Autopathographie, die mit der Diagnose eines Aneurysmas im Gehirn ansetzt und sich durchgehend stark auf den subjektiven Erfahrungshorizont des Ich-Erzählers fokussiert. Hirnaneurysma ist eine Diagnose, die einem Todesurteil gleichkommt, denn die Ruptur eines Aneurysmas endet in der Regel letal: „Eine 7 mm kleine Aussackung kann im Handumdrehen einen kompletten, hochkomplexen Organismus zerstören, ein Leben, eine Welt.“ (Swobodnik 2015, 57) Im Text geht es also um die Bewusstwerdung der eigenen Empfindungen und Gedanken angesichts der potenziell tödlichen Krankheit und in Aussicht auf die eigene Sterblichkeit.

Im Jahr 2014 wurde bei Swobodnik ein Aneurysma in der Nähe des Hirnstamms diagnostiziert, das jederzeit reißen kann. Bis zum angesetzten Operationstermin vergehen zwei Monate. In dieser Zeit versucht sich der Protagonist, mit sich selbst, mit der Krankheit und mit dem Leben unter diesen Umständen auseinanderzusetzen und sich gegebenenfalls neu auszurichten. Das Buch besteht aus 2 x 99 Annäherungen (kürzeren Kapiteln) an einen prekären Zustand. Swobodnik beschreibt diese Zeit als eine Konfrontation mit einem Feind, er personifiziert die Aussackung (Ausbuchtung), er nennt sie einen Bastard und dreht seinen achtzehnten Film, in dem er selbst die Hauptrolle spielt. Der Dokumentarfilm trägt den bezeichnenden Titel *Bastard in Mind* und wurde 2022 präsentiert. Auch in diesem Film werden die Monate zwischen der Diagnose und der Operation aufgearbeitet.

Emotionen wie Angst, Wut und Verzweiflung spielen hier eine große Rolle und werden im steten Ringen um Sagbarkeit entsprechend häufig metaphorisch konzeptualisiert. Nach dem chirurgischen Eingriff, bei welchem dem Protagonisten ein Titanclip eingesetzt wurde, fängt für ihn ein neues Leben an und er versucht herauszufinden, was von seiner alten Identität in dem neuen Leben einen Fortbestand hat und was unwiederbringlich verloren ist.

In dieser thematischen Gemengelage steht die Frage nach der personalen Identität im Vordergrund. Ähnlich gestaltet wird der Roman *Du stirbst nicht* (2009) von

Kathrin Schmidt, der hier nur am Rande erwähnt werden soll. Um den Unterschied der Sachverhalte in den beiden Texten zu verdeutlichen, sei festgehalten: Es handelt sich bei Swobodnik nicht um eine Ruptur des Hiraneurysmas und die damit verbundenen Folgen wie Koma, Körperlähmung oder Aphasie, sondern um eine akute Bedrohung und um das Wissen, es könnte jeden Moment der Tod eintreten. Die Rede ist also von einem Damoklesschwert, das über dem Ich-Erzähler hängt und die Ausgangslage des Erzählers bildet. Der erzähltechnische Unterschied zu Schmidts Roman besteht darin, dass aus der Ich-Perspektive erzählt wird. Ähnlichkeiten bestehen auf der Ebene der Integration von medizinischem Spezialwissen in den literarischen Text. Es werden bei Swobodnik Zitate medizinischen Inhalts aus medizinischen Fachtexten oder aus Arztbriefen eingesetzt, diese werden entsprechend typographisch kenntlich gemacht und die Quellen werden korrekt angegeben. Integriert werden jedoch auch andere Referenztexte jeglicher Couleur, die mal wörtlich zitiert, mal paraphrasiert werden, oder es wird nur der Name des jeweiligen Autors genannt.⁴ Auf diese Weise entsteht ein Netz von intertextuellen und interdiskursiven Elementen, einer mentalen Landkarte gleich, nach der sich der Autor orientieren kann.⁵ Diese Karte verliert nach dem einschneidenden Ereignis, der Diagnose und mehr noch durch den chirurgischen Eingriff, weitestgehend ihren orientierenden Sinn.

Es geht also um die Vulnerabilität des eigenen Gehirns und an die damit verbundene Brüchigkeit der eigenen Identität wird von Anfang an über diesen Fixpunkt herangegangen und die Individualität in Frage gestellt, indem der Erzähler über sein Gehirn sagt: „Ich wette, ich könnte Ihnen meines als Ihres unterjubeln und Sie würden es nicht einmal bemerken.“ (Swobodnik 2015, 9)

Die titelgebende Analogie wird wie folgt erläutert: „Gaza im Kopf. Die israelische Regierung rät der Zivilbevölkerung in Palästina sich bei den Bombenangriffen in Sicherheit zu bringen. Was für ein Zynismus! Genauso fühle ich mich. Mein Gaza war ab jetzt im Kopf. Und kein Platz weit und breit, um sich zu verstecken“ (15). Die besagte Analogie steht metaphorisch für die Ausweg- und Hoffnungslosigkeit, die dem Krankheitsbild physiologisch entspricht. Diese erzählen zu können bedeutet für den Erzähler eine Art mentale Ausrichtung. Wenn für Jürgen Straub „Selbstthematisierungen [...] überwiegend Antworten auf *praktische Probleme*“ sind (2019a, 16; Hervorhebung im Original), so sieht der Erzähler den Sinn der Kunst und der Literatur in der therapeutischen Funktion, die der Autopathographie ja zugestandenermaßen anhaftet. Und er fragt sich entsprechend:

Was kann Kunst denn dann? Vielleicht: sichtbar machen, zeigen, bewusst werden lassen. Oder einfach der Hilf- und Hoffnungslosigkeit Ausdruck verleihen. Den Stillstand in Bewegung versetzen. Dem Fatalismus ein Korrektiv verpassen. Der Angst eine Stimme. Der Paralyse ein Gesicht geben. (Swobodnik 2015, 15)

Es zeichnet sich eine metaphorische Struktur des Textes ab, die dem Krankheitsbild weitestgehend entspricht. Und was schließlich durchaus naheliegend ist, finden sich Metaphern zum Aneurysma und zum psychischen Zustand des Betroffenen, aber auch Metaphern mit den Zielbereichen wie dem Gehirn, der Angst, der Narkose oder dem eingesetzten Titanclip. Die komplexeste Struktur der Metaphorisierung

weist erwartungsgemäß der Zielbereich Aneurysma auf. Bekanntermaßen werden Krankheiten mit dem Bildfeld „Krieg“ analogisiert. Demensprechend wird das Aneurysma als „Zeitbombe“ (10) metaphorisiert, und zwar genauer als eine, die mit Zeitzünder ausgestattet ist, der auf ungewiss eingestellt ist.

Des Weiteren wird das Aneurysma personifiziert, es kommuniziert mit dem Betroffenen und es wird mit Schimpfwörtern wie „Schwein“ oder „Drecksack“ (11) belegt. Das Schwein grunzt und spricht mit dem Erzähler (13). Wird der strukturelle Aspekt des Aneurysmas mit dem Lexem „Sack“ enggeführt (Aneurysma ist eine arterielle Aussackung), entsteht eine metonymische Beziehung, die mit dem Pejorativum „Drecksack“ einen zusätzlichen Sinnbereich aufschließt.⁶ Die Kartenspielmetapher, die zuerst im Beispiel „[d]er pokert, der Drecksack“ (34) gebraucht wurde, wird an einer anderen Stelle wieder aufgegriffen und fortgesetzt: „Hinter der Hand verweist der Drecksack vermutlich auf ein Megablatt mit lauter Trümpfen“ (43).

Die strukturelle Ähnlichkeit kommt auch in der Bezeichnung „Made im Speck“, mit der das Aneurysma verglichen wird, zum Tragen. Dabei wird zusätzlich das bedrohlich Unbekannte durch den Einsatz des Bildes der Gleichung mit einer Unbekannten verstärkt: „Da sitzt die Unbekannte, fett wie die Made im Speck, in der Gleichung“ (43).

Unter den Emotionen sind es nachvollziehbarerweise die Angst und die Hoffnungslosigkeit, die bei Swobodnik im Vordergrund stehen. Vernichtende Katastrophen, denen man sich nicht entziehen kann, wo ein Ausweg nicht denkbar ist, sind für die Krankheit (Gaza im Kopf) wie auch für die daraus resultierende Ausweglosigkeit vorgesehen. Es wird zu diesem Zweck zusätzlich die Nuklearkatastrophe von Fukushima herangezogen: „Super Gau! Ich befindet mich psychisch in der Nähe von Fukushima. Gaza allein reicht wohl nicht, kommt auch noch Fukushima hinzu“ (36).

Fast schon klischehaft werden die Zielbereiche Gehirn und Narkose metaphorisiert. Das Gehirn wird mit einer mathematischen Metapher belegt: „Das Hirn ist kein Organ, auch kein Muskel, das Hirn ist ein kleiner elastischer Algorithmus“ (84). Die Narkose wird in Form eines fallenden weißen Schleiers in Anschlag gebracht (82).

Eine besonders poetische Ausformung erfährt die Personifizierung des Titanclips, der sich „um die Arterie schlängelt [...] und sich mit der Arterie [...] liebevoll vereint [...]. Ein schönes Liebespaar“ (90).

Den größten Raum in der Struktur der Metaphern nehmen in Swobodniks Erzählung Konzeptualisierungen von Erinnerungen, Vergangenheit und Neuanfang ein, also Sinnbezirke, die mit der Problematik der personalen Identität aufs Engste verknüpft sind.

Die wohl auffälligste Art der metaphorischen Konzeptualisierung von Identitätsstörungen ist die Isolation, die Abtrennung von existierenden Bezügen, und zwar in diachroner Perspektive zur eigenen Vergangenheit oder in synchroner Sicht zum aktuellen Geschehen. Dies wird in Swobodniks Erzählung durch die Einfügung des Bildes einer Glasscheibe umgesetzt, die sich zwischen den Erzähler und die Welt schiebt und alle Verbindungen kappt: „Zwischen mir und der Welt scheint die Camus'sche Glasscheibe geschoben zu sein. Kein Kontakt. Keine Verbindung“ (53).

Eine weitere Variante der Darstellung von Identitätsstörung, genauer in Bezug auf das Konzept der Individualität, ist die Aufspaltung des Ich. Diese erfolgt bei Swobodnik, indem er den Rat seines Psychotherapeuten, um seine Angst zu überwinden, befolgt: „Ich spalte mich in ein erlebendes, ein erleidendes und ein beobachtendes Ich auf“ (54).

Die Kohärenz der personalen Identität ist beschädigt, Erinnerungen ergeben keine fassbaren Einheiten, die sich nahtlos in größere Sinnzusammenhänge integrieren könnten. Vielmehr werden Erinnerungen und dadurch die Vergangenheit Stück für Stück abgetragen, dazu noch als bewusster Willensakt: „Vergangenheit, die die Gegenwart beschwert. Alles muss raus. Alles zerkleinert, zerschreddert [...]“ (35).

Helene Wesendahl, die Protagonistin des Romans *Du stirbst nicht* von Kathrin Schmidt, ringt hingegen darum, gekappte Erinnerungsfäden wieder zu verbinden, um an die Vergangenheit anknüpfen zu können. Ihr ist die Vergangenheit durch die Ruptur des Aneurysmas entrissen worden. Swobodnik hingegen zerstört die bestehenden Verbindungen zur Vergangenheit selbst willentlich:

Das alte Zeug von früher zu lesen ist eine Qual. [...] Ich muss viel mehr wegschmeißen, nicht nur diese bescheuerten Fotos, die von einer Vergangenheit zeugen, an die man sich um keinen Preis freiwillig erinnern möchte. Wegschmeißen, alles wegschmeißen. Lass uns vom Baum der Unkenntnis zwei Äste abkacken und ein Feuerchen machen für die Herzenswärme. (49)

Es sind also vor allem Bücher, die Erinnerungen wachrufen und an denen entlang sich der Erzähler seine Identität erbaut hatte. Jetzt, nach der Diagnose und vor dem angesetzten Operationstermin betrachtet er sie als Krücken. Er lässt die Buchrücken sprechen und sagen:

Wir sind die identitätsstiftenden Krücken, die sinnweisenden Pflaster [...]. Ja, wir helfen ihm, sich zurechtzufinden. Aber vor allem helfen wir ihm, damit die anderen sich mit ihm zurechtfinden können. Er wird durch uns für sie fassbar [...]. Und wir scheinen ihm offenbar nicht nur Sicherheit zu geben, sondern auch Anlass, sich seiner Identität zu versichern. (60)

Der Erzähler nennt sich selbst Meister von Identitätsvergewisserungstechniken und konzeptualisiert Identität als etwas Statisches: „Immer wieder muss ich die Kelle in die Hand nehmen und den Zement gegen die Wand schmeißen“ (66). Diese substanziell gedachte Art von Identität ist statisch, nicht stabil, warum sie nunmehr vor dem Kollaps steht. Ein Neubeginn ist allerdings angesagt.

Nach der Operation stellt der Erzähler die einzige zu erwartende Frage, die nach seiner Identität: „Wer bin ich?“ (69) Und er erkennt, dass eine neue Qualität emergiert ist. Eine neue Identität ist entstanden: „Ich. Kolossal. Irgendwas wurde da falsch verschaltet. Ich ist von nun an ein anderer“ (76).

Auf die Frage „Wer bin ich?“, die sich der Erzähler im Aufwachraum stellt, ist keine einfache Antwort möglich. Der Erzähler verweist auf Montaignes Ideen zur Identität, und zwar auf das, was wir als Problem der als Einheit einer Person verstandenen Identität bezeichnen. Dementsprechend bemerkt er auch: „Wenn ich

nach der OP noch der bin wie vor der OP [...]“ (80). Eine neue Identität muss erst entstehen, Zuschreibungen müssen akzeptiert oder abgelehnt werden, Verhaltensweisen müssen erprobt werden etc. Darum muss auch der Erzähler in Swobodniks Buch den Namen, den er am Handgelenk an einem Plastikbändchen erkennt, zunächst einmal nur glauben, wie Helene Wesendahl in Kathrin Schmidts Roman ihren Namen erst einmal glauben musste: „Um das Handgelenk ein Plastikbändchen. Name. Geburtsdatum. Zwei Nummern. [...] Wenn ich ehrlich bin [...], kann ich weder mit dem Namen noch mit dem Geburtsdatum etwas anfangen“ (2009, 95).

Eine weitere Parallele mit anderen Autopathographien, in denen die personale Identität verhandelt wird, erkennen wir im Einsatz des Motivs des Spiegels. Spiegelszenen werden eingesetzt, um zu zeigen, dass sich die Protagonisten darin nicht wiedererkennen, ggf. dass sie darin jemanden anderen sehen, einen Fremden. In Swobodniks Text heißt es entsprechend:

Auch nach dem Blick in den Spiegel [...] fällt mir nichts ein. [...] Aber ansonsten ist mir das Spiegelbild fremd. Interessant: Ich sage, das Spiegelbild. Nicht der, der in den Spiegel guckt. Obgleich der ja identisch sein müsste. [...] Der Anzug passt, die Schuhe, alles, obgleich ich sie nicht als meine eigenen in Erinnerung habe. (2015, 95)

Nachdem sich der Protagonist von seiner Vergangenheit getrennt hat, müssen neue Zusammenhänge erst mühsam hergestellt werden. Dafür wird die bewährte Netz-Metapher in Anschlag gebracht: „Ich versuche über verschiedene Koordinationspunkte ein Netz zu flechten, in das ich mich fallen lassen kann [...]“ (112).

Dabei werden Referenzen zu jenen Sinnbezirken, von denen sich der Protagonist getrennt hatte, tunlichst umgangen, um zu vermeiden, dass diese in den neuen Beziehungen Schäden anrichten: „Aber ich will nicht die Vergangenheit herbei zitieren“ (118). Das neue Netz bzw. der neue Text ist nichts Festes, vielmehr setzt sich die Auflösung auch in der neuen Situation nach der OP fort:

Der schwarze Hund sitzt neben mir. [...] Wir lassen uns treiben, ich und er. Zwei abgebrochene Äste auf dem Meer. [...] [ich] wünsche, dass [...] ich [...] schließlich vergesse. Alles vergesse, damit die Vergangenheit in seine [sic!] Einzelteile zerfällt [...]. (164)

Auflösen. Sich einfach auflösen. (166)

Susanne Krahe: *Adoptiert: Das fremde Organ* (1999)

In Krahes Buch *Adoptiert: Das fremde Organ* wird die Transplantation als Grenzerfahrung reflektiert. Das erzählende Ich berichtet in erster Linie über die durch eine Nierentransplantation eigene gewandelte Identität. Es setzt auf einen Dialog mit dem transplantierten Organ und seinem unbekannten Spender; die verwendete vertraute Anrede richtet sich nicht nur an den Verstorbenen, sondern oft auch an das transplantierte Organ.

Mit der buchstäblich einschneidenden Erfahrung der Organtransplantation wird das eigene Leben neu entworfen, da das vorherige keine Gültigkeit mehr zu haben scheint. Im neuen Leben war „kein Platz für Erinnerung“ (75). Das neue Leben, wie es in der Erzählung der Theologin Krahe heißt, ist verknüpft mit der Erkenntnis des

Fremden im Eigenen: „Ich sehe seine prallen, dunkelroten Lippen in meinem Handspiegel [...]“ (102).

Die Erzählung zeichnet sich im Sinne der Gattung Autopathographie durch sachliche Darstellungen von medizinischem Wissen⁷ in einer Durchdringung mit poetischen Passagen aus, in denen entweder der Transplantierte oder das Transplantat selbst als sprechendes Ich auftreten. Rekurriert wird dabei u. a. auf den Begriff „Adoption“. Inwiefern Adoption mit Identität zusammenhängt, erklärt die Psychotherapeutin Inge Kölle wie folgt:

Menschen, insbesondere Kinder, werden in ihrem arglosen Zugehörigkeitsgefühl gestört, weil sie zu „Anderen“ erklärt werden. Und durch die späte Entdeckung etwa, als Kind adoptiert worden zu sein, ist die ganze Sicherheit des bisherigen Bezugssystems infrage gestellt. (2021, 4)

Die Problematik, die in der Erzählung von Krahe verhandelt wird, ist die Verunsicherung durch die Störung des Bezugssystems der personalen Identität, anschaulich gemacht durch das besagte Konzept der Adoption. Das fremde Organ wird als „[m]ein Embryo. Mein Adoptivkind“ (1999, 63) konzeptualisiert. So konstatiert Elke Wild (1998, 265), dass die Adoption eine Transaktion zur Herstellung von Verwandtschaftsbeziehungen zwischen nicht blutsverwandten Personen sei. Die Adoption, so Krüger-Fürhoff, ersetze eine

auf „Blutsbanden“ begründete Verwandtschaft durch einen juristischen Akt [...]. Die Verwendung eines juristischen Verfahrens zur Herstellung eines „natürlichen“ Ergebnisses (hier der Konstitution von Elternschaft ohne deren biologische Grundlagen) lässt sich durchaus auf die Transplantationsmedizin übertragen, in der chirurgische Verfahren eine neue „natürliche“ Körperlichkeit herstellen. (2012, 229)

Das Bezugssystem der personalen Identität wird auch in diesem Fall metaphorisch als Netz bzw. als Netzwerk konzeptualisiert, um die chirurgisch hergestellte Verbindung zwischen dem Transplantat und dem Körper des Empfängers zu beschreiben. Diese Metapher weist sowohl textile als auch technische Konnotationen auf. Auch Krahe beschreibt ihren Körper mit Hilfe von Netzwerkmetaphern und stellt das medizinische Hybridisierungsverfahren der Transplantation der Verknüpfung von Mensch und Maschine (bei Dialyse) der biologisch-fleischlichen gegenüber. Die Autorin bringt metonymisch zwei Hinrichtungs-Bilder ins Spiel, die „Kreuzigung“ (1999, 25, 27) und den „Galgen“ (25) und fragt nach den Grenzen dieser Verbindung (37). Das neue Bezugssystem (der transplantierte Körper) ist metaphorisch als „Netzwerk“ angelegt, das (durch Immunreaktionen) von innen heraus bedroht wird: „Bakterien. [...] Sie knabbern an unserer Verbindung wie an einem Versorgungskabel. Häppchen für Häppchen wird das Netz dünner“ (8).

Ein wichtiger Aspekt der Identitätsproblematik in Verbindung mit der Transplantationsmedizin ist die angenommene Vervielfältigung der Person durch die Annahme eines fremden Organs.⁸ Krüger-Fürhoff bemerkt diesbezüglich:

Einige der bislang diskutierten Autorinnen und Autoren beantworten die erlebte Dezentrierung ihrer Subjektivität und die Aufspaltung und Vervielfältigung der eigenen Leiblichkeit...

keit, indem sie auf eine Linearität und Geschlossenheit ihrer autobiographischen Texte verzichten. (2012, 88)

Die Frage nach der Identität wird bei Krahe gleich zu Anfang in den Fokus gerückt. Allein die Überschrift des ersten Kapitels „Fremder im Spiegel“ ist dafür bezeichnend. Das Zusammentreffen zweier Organismen vollzieht sich in literarischen Darstellungen häufig in Spiegelungen. Das Spiegelmotiv erfährt bei der Literarisierung der Erfahrung der Organtransplantation eine spezifische Konkretisierung.⁹ Die Protagonistin besinnt sich ihrer Identität, erkennt ihre Züge im Spiegel und erkennt zugleich den Riss zwischen den beiden Entitäten. Zentral ist hier das Spiegel-Motiv: „Dort steht er täglich in meinem Gesicht geschrieben. Jeden Morgen treffe ich ihn im Spiegel: Rendezvous mit einem Schatten [...]“ (1999, 9).

Die Spiegelfläche macht es möglich, Dinge zu sehen, die aus der Betrachterperspektive nicht sichtbar sind – es ist in der Regel das Gesicht des Betrachters. Um sich selbst im Spiegel zu betrachten, muss das Subjekt erst Gegenstand der Betrachtung, also Objekt werden. Der Spiegel wird also als Mittel der Selbstreflexion verwendet. Die Spiegelszenen bei Krahe werden ebenfalls dazu genutzt, um zu projizieren, was unsichtbar ist. Es ist das die Objektivierung des Auseinanderdriftens der beiden Wesen. Die Rede ist von einem „Riß durch den Spiegel“ was zur Folge hat, dass beider „Konturen zersplittern“ (10).

Gleich im ersten Kapitel wird eine Wir-Identität aufgebaut, eine Symbiose von Ich und Du, indem dieses Du verstanden werden will und daher nach einer eigenen Sprache dafür gesucht wird: „Ich suche nach einer Sprache, die dich zum Ausdruck bringt“ (32).

Das Ich wechselt in den Eigenzuschreibungen oft zu Wir oder changiert förmlich zwischen Ich und Wir. Wenn das Ich Wir wird bzw. das Wir Ich, ist eine Verschmelzung vollzogen, da keine Distinktion mehr vorhanden – dies kommt jedoch nicht zu stande. Die Engführung der beiden Perspektiven drückt sich in Aussagen aus wie den folgenden: „Ich nehme uns leicht [...]“ oder „sein Schweiß, mein Schweiß“ (10, 13).

Es kommt nicht zur Auflösung der Ich-Wir-Grenze, es bleibt bei ständigen Perspektivenwechseln und der Perspektivenwechsel zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung und wird somit zum prägenden poetischen Verfahren und gleichzeitig zum strukturierenden Element des Textes: „ich muß ihn denken [...]. Ich muß erinnern, was sein Gedächtnis nicht mehr gespeichert hat. [...] Sein letzter Blick schärft mir die Sicht“ (14).

Diese geschärzte Sicht betrifft beide Perspektiven, die Innen- wie die Außenperspektive. Diese Doppelperspektivierung der eigenen Identität entspricht strukturell der oben erwähnten Unterscheidung der Wahrnehmung der eigenen Gleichartigkeit und Kontinuität (Innenperspektive) und der Bestätigung dieser Selbstwahrnehmung durch Andere (Außenperspektive). Der Unterschied besteht darin, dass die Protagonistin beide Perspektiven durch die Aufnahme des Fremden vereint: „Dann kann ich mich plötzlich von außen sehen“ (14). Und später „Ich kann mich auch von innen sehen [...]“ (15).

Wenn aber die Identität nicht mehr zählt, weil sie ohnehin nur eine Eigen-Konstruktion ist, dann kommt auch kein Ich-Gefühl zustande. In dieser Beob-

achtung kommt Derek Parfits bekanntes Diktum „Identity Doesn't Matter“ (1987, 245–281) deutlich zum Ausdruck. Es ist zugleich wenig erstaunlich, dass eben dieser Identitätstheoretiker und seine Sicht auf die Problematik auch von David Wagner in seinem Roman *Leben* explizit aufgegriffen wird: „Parfit meint, die Identität einer Person sei im Grunde unbestimmbar und nach ihr zu fragen irrelevant“ (2013, 131).

Bei Krahe kommt Parfits Konzept des Replikanten, wie auch das Konzept des Chimärismus¹⁰, das als „Kreuzblut“ (52 ff.) konzeptualisiert wird, zum Tragen. Das Aufbrechen der Kohärenz der eigenen Identität wird in diesem Sinne weiter als Hybridität ausgeführt: „Das war nicht ich. Jemand hatte seine Träume in meinen Kopf gegossen“ (59).

Die so empfundene Verdoppelung, die aus einer Verbindung von zwei Wesenheiten resultiert, wird als zu verarbeitendes Problem immer wieder aufgegriffen und die Protagonistin fragt: „Aber wie stillt man den Doppeldurst. Wie schläft es sich: plötzlich zu zweit [...]?“ (90) Sie kann mit der neuen Situation nicht umgehen, versteht diese also auch nicht, und die wendet sich an den Fremden mit Bitten um Aufklärung, Belehrung und Orientierung. Das Ich und das Du bleiben für sich eigene (getrennte) Wesen. Es gibt eine Zweisamkeit, jedoch keine Verschmelzung zu einem unteilbaren Wesen im Sinne von Individualität, da die Teile als Phänomene ontologisch gegeben angesehen werden. Das Du bleibt ein Fremder, an den die Protagonistin die Frage richtet: „Was hast du gewußt“ (96). Dieser Riss in der Identität, der als zerrissene Leinwand bzw. als Riss im Spiegel metaphorisch konzeptualisiert wird, muss durch die Herstellung von Kohärenz behoben werden, was als Rekonstruieren einer Matrize ebenfalls metaphorisiert wird (15).

Die Ich-Erzählerin fühlt sich mit dem vierzehnjährigen Spender, dessen Niere sie erhalten hat, eng verbunden. Zum neuen Organ wird eine freundschaftliche, beinahe intime Beziehung entwickelt, „den neuen Freund, diesem Nächsten der Nächsten“ (9).

Zu den Stilmitteln, die den Aspekt der Unterbrechung betonen, gesellen sich auch intertextuelle Bezüge, die die Transplantation inhaltlich mit dieser einschneidenden Erfahrung verbinden, sie aber gleichzeitig in einen Kontext vertrauter Phänomene einfügen und damit als annehmbar stilisieren.

In Krahes Text werden verschiedene Verwandtschaftsmodelle durchdekliniert. Es ist offensichtlich, dass die Autorin bei der Beschreibung von Nähe auf Konzepte zurückgreift, die aus den semantischen Bereichen Freundschaft, Liebe, Elternschaft (Adoptivkind) und Blutsverwandtschaft stammen. All diese verschiedenen Bezeichnungen genealogisch begründeter oder gewählter Verwandtschaften werden in Krahes Erzählung unter dem Begriff der Verwandtschaft subsumiert. Der Begriff „Spender“, in seiner wie auch immer dargestellten oder konzeptualisierten Beziehung zum Empfänger, drückt die gängige Vorstellung aus, dass die Teilhabe am Körper eines anderen Individuums, die durch eine Transplantation hergestellt wird, neues Leben nach sich zieht, also neue Formen sozialer Beziehungen intendiert. Diese Verbindungen werden daher in der Regel als verwandtschaftliche Bindungen dargestellt.

ZUSAMMENFASSUNG

Texte aus dem Bereich der Autopathographie stehen dem professionellen Diskurs der medizinischen Wissenschaften nahe und bieten alternative Möglichkeiten, Krankheit zu konzeptualisieren und zu denken. Die Werke, die Gegenstand unserer Analysen waren, gehören zu den neuen Autopathographien und beschreiben Krankheiten, die nicht mehr als Folgen von gesellschaftlichen Entwicklungen gewertet werden, wie es in der „Neuen Innerlichkeit“ in der Regel der Fall war, vielmehr werden Pathologien als Teil des individuellen Lebens interpretiert. Da die damit verbundenen Erfahrungen und die Folgen der Erkrankung für das individuelle Leben gravierend sind, wird oft die Frage nach der persönlichen Identität gestellt. Die Frage, wer ich bin, ist immer dann relevant, wenn Menschen, die diese Frage äußern, nicht oder nicht mehr wissen, wer sie (geworden) sind, wenn sie kein Gefühl mehr für ihre Unität haben – und das betrifft nicht nur äußere Ordnungen (also Entwurzelungen jedweder Art), sondern auch die innere Zerrüttung. Diese Verunsicherungen sind also der Auslöser für Fragen nach Identität, die in den analysierten Texten gestellt werden.

Gemeinsamkeiten bestehen auch auf der Ebene der Integration von medizinischem Spezialwissen. Der medizinische Fachdiskurs spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle und er greift in die Erzählinhalte ein. Eine auffällige Referenzialität bis zur Intertextualität und Intermedialität konnten in beiden Texten nachgewiesen werden. Es werden in beiden Texten Zitate medizinischen Inhalts aus medizinischen Fachtexten eingesetzt, diese werden als solche kenntlich gemacht und die Quellen werden korrekt angegeben. Integriert werden jedoch auch Referenztexte anderer Provenienz, wodurch ein interdiskursives Netz entsteht.

In den analysierten Autopathographien überlappen einander medizinisches Spezialwissen und persönliche Reflexionen, wie auch jene teilweise autonomen Sinnbezirke, aus denen oft Analogien hervorgehen, in denen Metaphern bekanntlich ihren Ursprung haben, auf die wir in unserem Beitrag näher eingegangen sind. In den analysierten Autopathographien konnten wir unter anderem eine verbindende Metaphorik im Umfeld der Frage nach der eigenen Identität erkennen (z. B. Netz, Spiegel, Leinwand).

ANMERKUNGEN

¹ Locke 1981, Kapitel „Über Identität und Verschiedenheit“; Hume 1989, Kapitel „Von der persönlichen Identität“; vgl. auch Gleason 1983.

² Jürgen Link nennt diesen Faktor „Diskursposition“ (1988, 298).

³ Kollektivsymbole verdichten Wissen, sie enthalten die Wertorientierungen einer Gesellschaft, ihre Einstellungen, Denkstereotypen usw.

⁴ Michel Houellebecq, Wolfgang Herrndorf, Fritz J. Raddatz, Tor Ulven, Thomas Bernhard, Julie Zeh, Péter Nádas, Martin Heidegger, Elias Canetti, Albert Camus, Franz Kafka, Hans Henny Jahnn, Peter Handke, Heiner Müller, Werner Schwab, Georg Trakl, Tomas Espedal etc. Erwähnung finden aber auch Schauspieler, Musiker und andere Künstler wie Ben Wagin, Hermes Phettberg, Laurie Anderson oder Kurt Cobain.

- ⁵ Rolf Parr spricht von „mentalnen Landkarten“ (2015, 15–35) im Interdiskurs, die allerdings mit Hilfe von Kollektivsymbolen konstruiert werden. Ähnliches entsteht durch Referenzen aller Art auf fremde Texte.
- ⁶ Dieses Bild kommt in zahlreichen Beispielen vor: „[d]ieser Drecksack im Hirn“ (14); „der Drecksack im Hirn spuckt um sich“ (23); „[d]er pokert, der Drecksack“ (34).
- ⁷ Im Kapitel „Geschichten aus der Zwischenwelt“, finden sich Erläuterungen zu medizinischer Terminologie, zu Sachverhalten wie ZVK, Heparin, zu Magensäure und Übersäuerung, Cyclosporin, Immunsuppression, Cortison, Verpilzung, Ureterschiene, CMV, zur Problematik des Hirntodes und nicht zuletzt werden fremde Transplantationsfälle geschildert. Allerdings geschieht es nicht über Zitate aus Fachbüchern, sondern es wird vielmehr vermittelt, was ein informierter Patient alles an Fachwissen anhäuft.
- ⁸ Ein prominentes literarisches Beispiel, in dem diese Problematik verarbeitet wird, ist David Wagners Roman *Leben* aus dem Jahr 2013.
- ⁹ Zur Rolle des Spiegelmotivs im Zusammenhang mit der Frage nach der personalen Identität vgl. Strauss 1974 und Abels 2017.
- ¹⁰ Die medizinisch bekannte aber dennoch nach wie vor mysteriöse Problematik des Chimärismus verbindet Literatur und Medizin in besonderer Weise. Das Phänomen des Chimärismus gilt im medizinischen Fachdiskurs im Kontext der Erforschung von Abstoßungsreaktionen als belegt.

LITERATUR

- Abels, Heinz. 2017. „Spiegel und Masken.“ In *Identität*, hrsg. von Heinz Abels, 283–293. Wiesbaden: Springer VS. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-14155-4_21.
- Bauman, Zygmunt. 1997. *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Übers. von Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bernlef, J. 1984. *Hersenschimmen*. Amsterdam: Querido.
- Erikson, Erik H. [1959] 1973. *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Erikson, Erik H. 1964. *Einsicht und Verantwortung*. Stuttgart: Klett.
- Frank, Arthur W. 1994. „Reclaiming an Orphan Genre: The First-Person Narrative of Illness.“ *Literature and Medicine* 13, 1: 1–21. DOI: <https://doi.org/10.1353/lm.2011.0180>.
- Fürholzer, Katharina. 2019. *Das Ethos des Pathographen. Literatur- und medizinethische Dimensionen von Krankenbiographien*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Gleason, Philip. 1983. „Identifying Identity: A Semantic History.“ *The Journal of American History* 69, 4: 910–931. DOI: <https://doi.org/10.2307/1901196>.
- Hume, David. 1989. *Ein Traktat über die menschliche Natur. Teilband 1, Buch I: Über den Verstand*. Übers. von Theodor Lipps. Hamburg: Meiner.
- Kölle, Inge. 2021. „Gedanken zu einem Paradoxon.“ Abschlussarbeit der Gestaltausbildung am Gestaltinstitut Frankfurt am Main. Abrufbar unter: <https://www.dvg-gestalt.de/wp-content/uploads/2021/06/Kopie-Endversion-fuer-DVG-Website.pdf> [zit. 30. 6. 2023].
- Krahe, Susanne. 1999. *Adoptiert: das fremde Organ. Transplantation als Grenzerfahrung*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. 2012. *Verpflanzungsgebiete. Wissenskulturen und Poetik der Transplantation*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- León-Villagrá, Diego. 2022. „Der Krebs des Autors. Autopathographie und Autoethographie als autobiographische Schreibweisen der Krankheit in der Gegenwart.“ *Zeitschrift für Germanistik* 32, 2: 305–320. DOI: https://doi.org/10.3726/92172_305.
- Link, Jürgen. 1988. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik.“ In *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürgen Fohrmann – Harro Müller, 284–307. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Locke, John. 1981. *Versuch über den menschlichen Verstand. Band II: Buch III und IV*. Übers. von Carl Winckler, Hamburg: Meiner.

- Mead, George Herbert. 1934. *Mind, Self, and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moamai, Marion. 1997. *Krebs schreiben: Deutschsprachige Literatur der siebziger und achtziger Jahre*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Parfit, Derek [1984] 1987. *Reasons and Persons*. Oxford: Clarendon Press.
- Parr, Rolf. 2015. „Räume, Symbole und kulturelle Konfrontationen. Kollektivsymbolsysteme als ‚mental maps‘.“ In *Räumliche Darstellung kultureller Begegnungen*, hrsg. von Carla Dauven-van Knippenberg – Christian Moser – Rolf Parr, 15–35. Heidelberg: Synchron.
- Reulecke, Anne-Kathrin. 2018. „Neue Pathographien. Transplantation als Grenzerfahrung in David Wagners Text ‚Leben‘.“ *Zeitschrift für Germanistik* 28, 3: 465–485. DOI: https://doi.org/10.3726/92162_465.
- Ricoeur, Paul [1996] 2005. *Das Selbst als ein Anderer*. Übers. von Jean Greisch. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ricoeur, Paul. [1983] 1988. *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung*. Übers. von Rainer Rochlitz. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ricoeur, Paul. [1985] 1991. *Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit*. Übers. von Andreas Knop. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schmid, Wilhelm. 1996. „Der Versuch, die Identität des Subjekts nicht zu denken.“ In *Identität, Leiblichkeit und Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*, hrsg. von Anette Barkhaus – Matthias Mayer – Neil Roughley – Donatus Thürnau, 370–379. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmidt, Kathrin. 2009. *Du stirbst nicht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schoer, Markus. 2006. „Selbstthematisierung. Von der (Er-)Findung des Selbst und der Suche nach Aufmerksamkeit.“ In *Die Ausweitung der Bekenntniskultur – neue Formen der Selbstthematisierung?*, hrsg. von Günter Burkhart, 41–72. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-531-90288-3_2.
- Straub, Jürgen. 2000. „Identitätstheorie, empirische Identitätsforschung und die ‚postmoderne‘ armchair psychology.“ *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS)* 1: 167–194.
- Straub, Jürgen. 2019a. *Das erzählte Selbst. Konturen einer interdisziplinären Theorie narrativer Identität. Ausgewählte Schriften. Band 1: Historische und aktuelle Sondierungen autobiografischer Selbstartikulation*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen. 2019b. *Das erzählte Selbst. Konturen einer interdisziplinären Theorie narrativer Identität. Ausgewählte Schriften. Band 2: Begriffsanalysen und pragma-semantische Verortungen der Identität*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Strauss, Anselm. 1974. *Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Swobodnik, Sobo. 2015. *Gaza im Kopf*. Hamburg: Marta Press.
- Wagner, David. 2013. *Leben*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Wild, Elke. 1998. „Adoption – Familienleben mit doppelter Elternschaft.“ In *Verwandtschaft: Sozialwissenschaftliche Beiträge zu einem vernachlässigten Thema*, hrsg. von Michael Wagner – Yvonne Schütze, 263–282. Berlin – Boston: De Gruyter Oldenbourg. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110508468-012>.
- Zeisberg, Johanna. 2018. „Zwischen Rettung und Unrettbarkeit. Biochemische Ich-Irritationen in Autopathographien der Gegenwart.“ *Zeitschrift für Germanistik* 28, 3: 502–518. DOI: https://doi.org/10.3726/92162_502.

Of the dissolution of the person: The strange problem of personal identity in recent German-language autopathographies

Interdiscursivity. Personal identity. Autopathography. Autobiography. Cerebral aneurysm. Organ transplantation. Sobo Swobodnik. Susanne Krahe.

Texts from the field of autopathography are close to the professional discourse of the medical sciences and offer alternative ways of conceptualizing and thinking about illness. The recent autopathographic works that are analyzed in this article describe illnesses that are no longer evaluated as consequences of social developments, as was usually the case in the “new interiority”; rather, pathologies are interpreted as part of an individual life. Since the associated experiences and the consequences of the disease are serious for the individual life, the question of personal identity is often raised. The question of self is always relevant when people who express this question do not know or no longer know who they are (or have become), or when they no longer have a sense of unity. This concerns not only external orders (i.e. uprooting of any kind), but also internal disruption. These insecurities are thus the trigger for questions about identity that are posed in the analyzed texts.

Mgr. Roman Mikuláš, PhD.
Institute of World Literature
Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovak Republic
roman.mikulas@savba.sk
<https://orcid.org/0000-0002-0822-2535>

Doc. Mgr. Andrea Mikulášová, PhD.
Institute of Philological Studies
Department of German Language, Literature and Didactics
Faculty of Education
Comenius University in Bratislava
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slovak Republic
mikulasova@fedu.uniba.sk
<https://orcid.org/0000-0002-0717-2249>

Autobiografie – Metaautobiografie – Autosoziobiografie: Ostdeutsches autobiografisches Erinnern im neuen Jahrtausend

NADEŽDA ZEMANÍKOVÁ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.4>

Im neuen Jahrtausend ist die Autobiografie auch im deutschsprachigen Kontext zu einem Diskursfeld geworden, in dem mehrere bedeutende Rahmen aufeinandertreffen, vor allem die Skepsis gegenüber den Konzepten eines homogenen, kohärenten, unveränderlichen und autonomen Subjekts, die Instabilität der Identität und ihre prozessuale Natur, die Unzuverlässigkeit und Selektivität von Erinnerungen und das (re)konstruktive Wesen der Erinnerung. Bereits um die Jahrtausendwende intensivieren sich die Bemühungen, die Gattungsgrenzen zu öffnen und ein umfassenderes Konzept des autobiografischen Schreibens zu etablieren. Von der Verwendung der Gattungsbezeichnung Autobiografie wird zunehmend abgesehen und vielmehr vom autobiografischen Schreiben (vgl. Breuer – Sandberg 2006; Parry – Platen 2007) gesprochen, das als soziales Handeln verstanden wird und „den Gattungsbegriff der Autobiographie zugleich einschließt, überschreitet und auflöst“ (Breuer – Sandberg 2006, 11). Obwohl ein Teil der neueren Ansätze weiterhin mit dem zentralen Begriff Autobiografie arbeitet (vgl. Holdenried 2000; Depkat 2003; Wagner-Egelhaaf 2005; Kraus 2009), wird sie im erweiterten Verständnis als sozialkommunikative Form der Selbstauseinandersetzung konzeptualisiert und ihre Prozeduralität akzentuiert. Nach Volker Depkat sind Autobiografien „Akte sozialer Kommunikation“ (2003, 454). Michaela Holdenried bevorzugt den Begriff Autobiografik für alle Formen des Autobiografischen (2000, 20), Esther Kraus versteht wiederum die Begriffe Autobiografik, autobiografisches Erzählen und autobiografisches Schreiben als Synonyme (2009, 23) und verweist auch auf das Verständnis der Autobiografie als kulturelle Praxis (26). Weitere theoretische Zugänge positionieren die „Autobiografik zwischen Literaturwissenschaft und Geschichtsschreibung“ (Preußer – Schmitz 2010, 7). Der Begriff Autobiografie bleibt problematisch, da die Grenzen der erlebten und erzählten bzw. konstruierten Vergangenheit nicht erkennbar sind und die erzählte Lebensgeschichte immer eine Kombination aus tatsächlich Erfahrenem und in Erinnerungen Gedeutetem ist. Vor allem mit Blick auf die Veränderungen der Produktions- und Distributionsbedingungen durch die digitalen Medien werden auch unterschiedliche Konzepte von Autorschaft und diverse Praktiken der Autorinszenierung diskutiert (vgl. Jür-

gensen – Kaiser 2011; Kyora 2014). Da die meisten Ansätze der Autobiografieforschung das Verständnis der Autobiografie als hybrides Schreiben zwischen Faktizität und Fiktion verbindet, stößt auch die deutschsprachige theoretische Reflexion auf das fiktionale Moment (jedes) literarischen Selbstentwurfs, auf ein Phänomen, dessen Erklärung bisher nicht abgeschlossen ist.

Seit Serge Doubrovsky werden mit dem vagen Begriff Autofiktion Strategien literarischer Texte autobiografischer Natur bezeichnet, in denen Autoren in ihrem oft fragmentarischen Schreiben über sich selbst offensichtlich faktische und fiktionale Erzählungen vermischen und autobiografische Erfahrungen in Form einer Konstruktion verarbeiten, die sich an der Grenze zwischen der „biografischen Wahrheit“ und Fiktion befindet. Autofiktion fiktionalisiert (scheinbar) reale Personen, sogar den Autor selbst (dies spiegelt sich in der Abwandlung des Begriffs wider – „Auto(r)fiktion“; vgl. Wagner-Egelhaaf 2013). Der Autor präsentiert sich als Protagonist seiner Texte und bestreitet dies zugleich, betont die Fiktion des Realen und die Realität des Fiktiven. Einer der Versuche, die Autofiktion theoretisch zu erfassen, kommt von Frank Zipfel, der drei Kategorien der verschiedenen Konzepte der Autofiktion unterscheidet: Autofiktion als eine „besondere Art autobiographischen Schreibens“, als eine „besondere Art des fiktionalen Erzählens“ sowie als „Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktionspakt“ (2009, 32 f.). In der deutschsprachigen Literaturkritik umfasst der Begriff der Autofiktion jedoch in allzu verallgemeinernder Weise verschiedene Formen des Schreibens an der Schnittstelle von Realität und Fiktion.

Das neue Jahrtausend bringt auch einen neuen theoretischen Zugang zu Texten, die ein sehr hohes Maß an Selbstreflexivität aufweisen und deren Erzähler den Akt des Schreibens widerspiegeln. Häufig finden wir dort gegenseitige Metareferenzen unterschiedlicher Erzählebenen und Perspektiven und autobiografische Metanarrationen. Die Literaturwissenschaft versucht, sie mit den schwer zu unterscheidenden Begriffen autobiografische Metafiktion oder fiktionale Metaautobiografie zu etikettieren (Nünning 2007, 274). In der fiktionalen Metaautobiografie steht nicht die Darstellung vergangener biografischer Ereignisse im Vordergrund, sondern die Reflexion des Prozesses ihrer retrospektiven (Re-)Konstruktion sowie die Problematisierung der Verfahren des autobiografischen Schreibens selbst. Diese Werke zeichnen sich oft durch erhebliche intertextuelle Verweise aus.

Zu den Begriffen, die die neuere Autobiografieforschung geprägt hat, zählt auch der Begriff der Automedialität (vgl. Dünne – Moser 2008), mit dem auf die mediale Begründung der autobiografischen und autofiktionalen Selbstbilder verwiesen wird. Das Modell der Automedialität kann auch helfen, die Funktionen visueller Medien in der autobiografischen Literatur zu klären und die Art und Weise ihrer Integration in den autobiografischen Text sowie ihr Potenzial für Selbstprojektionen und Selbststilisierungen zu verdeutlichen.

In der zweiten Dekade des neuen Jahrtausends erfährt dann der Begriff der Autosozиobiografie erhöhte Aufmerksamkeit (vgl. Spoerhase 2017; Blome 2020), vor allem unter dem Einfluss der theoretischen Reflexion in Frankreich. Es wird von der Konjunktur des autosozиobiografischen Erzählens in den Texten gesprochen, die „zwischen Autobiografie, Fiktion und Gesellschaftsanalyse oszillieren und diese ver-

schiedenen Dimensionen zu einem eigenen narrativen Format verbinden“ (Blome 2020, 545). Die „Beschäftigung mit dem eigenen Lebensweg als einer Aufstiegs geschichte“ ist in der Autosozиobiografie „stets auch mit der Ambition verbunden, aus dieser Perspektive zugleich einen soziologisch-literarischen Blick auf gesellschafts politisch relevante Entwicklungen der Gegenwart zu werfen“ (545 f.). Darin sieht die Literaturwissenschaft auch den Unterschied zu aktuellen Autofiktionen, denn „nicht jede autobiografisch grundierte Erkundung der familiären und sozialen Herkunft“ beansprucht „zugleich eine, und sei es auch nur implizite, Analyse gesellschaftlicher Problemlagen zu sein“ (546).

Folgende Ausführungen wollen auf die Besonderheiten des autobiografischen Schreibens ostdeutscher Autorinnen und Autoren aufmerksam machen, das natürlicherweise mit Erinnerungsprozessen verbunden ist. Die Untersuchung dieser literarischen Lebensrückblicke basiert auf der auch im neuen Jahrtausend relativ konstanten Thematisierung sozialer, politischer, mentaler und kultureller Unterschiede zwischen den Deutschen, die in zwei verschiedenen Teilen des geteilten Deutschlands sozialisiert wurden.¹ Die untersuchten autobiografischen Texte werden hier unter dem Blickwinkel der Generationszugehörigkeit betrachtet.

OSTDEUTSCHES AUTOBIOGRAFISCHES SCHREIBEN IN GENERATIONENGESCHICHTLICHER PERSPEKTIVE

Autobiografieforschung und Generationenforschung verbinden mehrere gemeinsame Aspekte. Mit der spätestens seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden Konjunktur des autobiografischen Schreibens ist auch das Artikulieren generationeller Erfahrung verknüpft. Autobiografische Forschung trägt wiederum zum Modifizieren der Generationenkonzepte bei. Viele autobiografische Texte haben einen hohen Identifikationswert und können durch Anspielungen oder Wahl bestimmter Symbole das Gefühl der Generationszugehörigkeit erzeugen.

In den soziologischen Studien betont man die Wichtigkeit der generationsspezifischen Perspektive insbesondere für das Verstehen der Gesellschaften mit einer dominanten zentralistischen Führung und angestrebter sozialer und kultureller Homogenisierung (vgl. Ahbe – Gries 2006, 476). Wie allerdings Gerhard Lauer (2010, 15 ff.) deutlich macht, wird das mehrdeutige und hybride Konzept Generation in der Literaturwissenschaft nicht konsistent verwendet. Für die Untersuchung der Literatur ostdeutscher Autorinnen und Autoren lohnt es sich jedoch, die mit Generationszugehörigkeiten verrechneten Konzepte, generationengeschichtliche Ansätze und generationelle Erklärungsmuster aufzunehmen und dabei sowohl auf generationelle Abgrenzung als auch transgenerationale Kontinuitäten hinzuweisen.

Aufbaugeneration

Die Angehörigen der Aufbaugeneration (Jahrgänge 1925–1935/1940)² waren meistens Kinder aus Mitläufertümern. Viele wurden von der dramatischen Erfahrung der Flucht und der existenziellen Not geprägt, junge Männer auch von der Erfahrung im Einsatz als Luftwaffenhelden oder Wehrmachtssoldaten. Oft wird bei der Charakteristik dieser Generation auf die grundlegende Schrift der Generationsfor

schung *Das Problem der Generationen* verwiesen, in der der Soziologe Karl Mannheim auf die präformierende Rolle der frühen Prägungen und der Jugenderlebnisse aufmerksam macht: „Die ersten Eindrücke haben die Tendenz, sich als *naturliches Weltbild* festzusetzen. Infolgedessen orientiert sich jede spätere Erfahrung an dieser Gruppe von Erlebnissen, mag sie als Bestätigung und Sättigung dieser ersten Erfahrungsschicht, oder aber als deren Negation und Antithese empfunden werden.“ ([1928] 1964, 536, Hervorhebung im Original). Die von der DDR-Gründergeneration, den alten kommunistischen Kadern, angebotene Vision der neuen kommunistischen Gesellschaft, in der Aufbaugeneration als Antithese zum Nationalsozialismus wahrgenommen, wurde nach Kriegsende zum Ersatz für das zerbrochene frühe Weltbild dieser jungen Menschen. Den politischen und moralischen Führungsanspruch der reformunfähigen „misstrauischen Patriarchen“ (vgl. Ahbe – Gries 2006, 492 ff.) durften die Angehörigen der Aufbaugeneration allerdings nicht in Frage stellen.

Die Haltung der Aufbaugeneration war meist konform, meist bewegte sich ihre Kritik auf dem Boden der konfliktreichen Identifizierung, einen offenen Konflikt mit der Gründergeneration scheutn sie. Die Schriftsteller der Aufbaugeneration verfügten als intellektuelle Vertreter der DDR über eine bedeutende symbolische Macht, die sie jedoch in den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen nach 1989 verloren.

Mehrere Vertreter der Aufbaugeneration veröffentlichten ihre künstlerischen Autobiografien bereits in dem ersten Nachwendejahrzehnt. Dabei erfuhren autobiografische Bücher von Günter de Bruyn, Heiner Müller oder Günter Kunert, im Unterschied zur Autobiografie des langjährigen Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes der DDR Hermann Kant, eine sehr positive Resonanz. In allen diesen Texten wird der Leserschaft der autobiografische Pakt angeboten.

Christa Wolf (geb. 1929), die wohl repräsentativste Vertreterin der Aufbaugeneration, hat bereits mit ihrem Roman *Kindheitsmuster* (1976) den literaturwissenschaftlichen Autobiografiediskurs beeinflusst. Nach dem viele Jahre dauernden Ringen um die poetische Erfassung prägender Bestandteile der eigenen Biografie, das Ringen wird in den nach dem Tod der Autorin veröffentlichten Tagebucheinträgen dokumentiert (vgl. Wolf 2013, 25, 128, 149), schließt Wolf im neuen Jahrtausend ihr Werk mit dem letzten autobiografischen Buch *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (2010) ab, in dem sie versucht, ihr „Lebensmuster“ zu konstruieren. Sie stellt es sich wie ein Netz vor, wie ein Gewebe verschiedener Gedächtnistränge (Gansel – Wolf 2014, 354), in dem auch widerläufige Erinnerungen verwoben werden. Dabei inszeniert sie den Schreibvorgang, in dem die Selbstbefragung mit Spiegelung des Erinnerungsprozesses und metanarrativen Reflexionen der Suche nach der adäquaten Präsentation der Erinnerung verknüpft wird (vgl. Zemaníková 2021). Der Entstehungsprozess ist ein wesentliches strukturierendes Element des Textes, der auch als fiktionale Metaautobiografie verstanden werden kann, denn „[n]icht das Leben des Autobiographen [...] steht somit im Mittelpunkt, sondern die rekonstruierende Tätigkeit des Autobiographen als forschendem und schreibendem Subjekt“ (Nünning 2007, 278 f.).

Der selbstreflexive Text schildert den Aufenthalt der Erzählerin in Los Angeles, der Stadt der Engel, zu Beginn der 1990er Jahre und reflektiert gleichzeitig die Erinnerungen, die während ihres Aufenthalts in Amerika aus den tieferen Schichten der Vergangenheit hervortreten. Die Erzählerin verbindet Alltagserlebnisse, Assoziationen, Reiseberichte, Träume und inszenierte Passagen aus der Vergangenheit mit Erinnerungsfragmenten.

Obwohl der autobiografische Pakt einleitend bestritten wird, steuerten die sehr deutlichen Parallelen zwischen dem Leben der Autorin und der Erzählerin, die unverkennbare Ähnlichkeit literarischer Figuren mit historischen Persönlichkeiten sowie das Einbeziehen bekannter historischer Fakten den Rezeptionsprozess.

Die einleitende Anmerkung der Autorin, in der sie alle Figuren als Erfindungen der Erzählerin bezeichnet, ihre Identität mit lebenden oder toten Personen ablehnt und die Identität der beschriebenen Episoden mit realen Ereignissen leugnet (Wolf 2010, 6), und auch die vorangestellten Mottos senden deutliche paratextuelle Signale. Die Zitate von Walter Benjamin: „So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde“ (7) und von E. L. Doctorow: „Die wirkliche Konsistenz von gelebtem Leben kann kein Schriftsteller wiedergeben“ (9) signalisieren das Streben der Autorin nach Wahrhaftigkeit. Christa Wolf beruft sich sowohl in ihren poetologischen Schriften als auch in ihren öffentlichen Auftritten stets auf das Prinzip der persönlichen Wahrhaftigkeit. Ihre Erzählerin in *Stadt der Engel* weiß: „Tatsachen, aneinandergelehrt, ergeben noch nicht die Wirklichkeit“ (257). Im Erzählgeflecht wechseln die Ich-Form und die distanzierte Du-Form, das erinnerte Subjekt wird mit der Du-Form verbunden und nicht selten kommt auch das Plural-Ihr vor. Der Erzählerin erscheint es allerdings viel leichter, „über die Verführungen einer Kindheit Rechenschaft zu geben als über Verfehlungen der späteren Jahre“ (219). Im Gewebe der Erinnerungen gibt es nämlich einen zentralen Faden, der zu einem verdrängten Thema führt, zur Beschreibung des vergessenen Kontakts der Erzählerin mit einer Behörde, „die von allem Bösen, das der untergehende Staat verkörperte, das Böseste war, das Teuflische, das jeden, der mit ihm in Berührung gekommen war, infiziert hatte“ (178 f.). *Stadt der Engel* wird damit auch zum Versuch der literarischen Aufarbeitung des deutschen Literaturstreits, der nach 1990 die moralische Integrität ostdeutscher Autorinnen und Autoren in Frage stellte und ihr Schaffen diskreditieren sollte. Die Informationen über Kontakte mehrerer DDR-Autoren zur Staatssicherheit polarisierten den ohnehin schon unerbittlichen Literaturstreit. Christa Wolf, eine Schriftstellerin, die noch Ende der 1980er Jahre für ihre kritische Haltung gegenüber dem Regime gefeiert und verehrt wurde und selbst über Jahrzehnte von der Stasi überwacht worden war, wurde in den Medien nur noch als IM Margarete präsentiert, eine inoffizielle Stasimitarbeiterin. Diese Informationen „schleuderten dich unvorbereitet in eine andere Kategorie von Menschen“ (186), erinnert sich die Erzählerin. Diese Darstellung entsprach ähnlich wie bei Monika Maron (vgl. Zemaníková 2016, 69 ff.) nicht ganz den Erwartungen im medialen Diskurs, wo man Schuldbekenntnisse und tiefen Reue der prominenten Schriftsteller der DDR erwartete. Am Ende des Buches, als die Erzählerin über die Bucht von Santa Monica in Begleitung von Angelina, ei-

ner schwarzen Schutzmantel, fliegt, die ihr mit ihrer Ausgeglichenheit eine Art Leichtigkeit vermittelt, zeigt sich am deutlichsten die Unmöglichkeit, den Selbstentwurf ohne fiktionalisierte Komponenten zu konstruieren.

Funktionierende Generation

Die sog. funktionierende Generation (ca. Jahrgänge 1935–1948) wurde durch die existenziellen Erfahrungen des Kriegsendes und der Nachkriegsnot nachhaltig geprägt (vgl. Ahbe – Gries 2006, 518 ff.). Die Soziologen sehen in dieser Generation einen eher unauffälligen Generationszusammenhang. Ihre Angehörigen vermochten sowohl mit den älteren als auch mit den folgenden Generationen der DDR gut kooperieren, einige politisierten sich als Bürgerrechtler in den 1980er Jahren.

An der Jahrtausendwende erscheinen bemerkenswerte autobiografische Texte der Autoren dieser und folgender Generation, die die DDR Ende der 1970er und in den 1980er Jahren verlassen haben. Erwähnt sei hier der 2007 verstorbene Wolfgang Hilbig (geb. 1941) und sein autofikionaler Roman *Das Provisorium* (2000). Sein Protagonist C., ein ostdeutscher Autor, der nach dem Ablauf des Ausreisevisums nicht mehr in die DDR zurückkehrt, erlebt sowohl die DDR als auch den Westen als Provisorium, gerät in eine Existenzkrise und verfällt dem Alkohol.

Wie Hilbig im Gespräch mit Marie-Luise Bott erklärt, hält er *Das Provisorium* für sein „autobiographischstes Buch“ (Bott 2003, 106), gerade deshalb brauchte er dort auch die Distanz des Fiktionspakts. Dem Roman ist ein Motto aus August Strindbergs Roman *Schwarze Fahnen* vorangestellt. Er habe seine Biografie und seine Person seinen Werken zuliebe geopfert, damit er sein Leben von allen Seiten sehe. Hilbig spielt in dem kreisförmig angelegten Roman mit Faktualität und Fiktion, bietet eine literarische Inszenierung der Identität des Autors, wobei Faktuelles und Fiktionales nicht wirklich unterscheidbar sind.

Der aus ärmlichsten Verhältnissen einer Bergarbeitersiedlung stammende Hilbig war bis 1980 einfacher Arbeiter, kaum jemand wusste von seinem Schreiben. Sein Betrieb delegierte ihn zwar zu einem Zirkel schreibender Arbeiter, ein Dichter des Bitterfelder Wegs ist er jedoch nie geworden. Genauso lehnte er die politische Richtung des literarischen Undergrounds ab und blieb ein Einzelgänger. Erst nach zwei Monaten Untersuchungshaft in der DDR und der ersten Veröffentlichung im Westen durften 1980 erste Gedichte von Hilbig in der DDR in *Sinn und Form* erscheinen, nach viel Engagement von Franz Fühmann. 1985 erhielt Hilbig ein westdeutsches Literaturstipendium und konnte mit befristetem Visum die DDR verlassen.

Im Roman führt die Übersiedlung in den Westen, von der sich C. Selbsterkenntnis erhoffte, zur Desorientierung und Selbstentfremdung. C. spürt, er war der DDR „zu spät entwichen“ (Hilbig 2000, 151), er sei „ein Ergebnis des Provisoriums, das sich DDR nannte“ (269), erkennt jedoch „die frappierendste Übereinstimmung mit dem gewöhnlichen DDR-Gerede“ auch in der „hochangesehenen Bundesrepublik“ (141) und gerät schließlich in einen Zustand der Identitätsauflösung. Unter dem Zwang, sich in seiner Schriftstellerexistenz dem Literaturmarkt anzupassen, gelingt ihm auf Lesereisen „manchmal sogar, sich in seiner verworrenen Nicht-Identität (oder gar Anti-Identität) einem betreten blickenden Publikum überzeugend vorzu-

führen“ (169). Zwei Jahre nach dem Erscheinen dieses autofikionalen Romans formulierte Hilbig im oben genannten Gespräch seinen Wunsch, „[z]u einem Urzustand des Schreibens zurückzukehren, der vermutlich ursprünglich einmal bei [ihm] dagewesen ist und jetzt zerstört wurde durch den Literaturbetrieb: durch die Veröffentlichungspraxis und die Entfremdung von den eigenen Texten, die man dauernd erfährt“ (Bott 2003, 104).

Integrierte Generation

Die sog. integrierte Generation (vgl. Lindner 2010, 131 f.; Ahbe 2020, 40 f.), geboren nach 1945 bis 1960, erlebte ihre Jugend in einer Phase relativen Wohlstands, sozialer Stabilität und wachsender internationaler Anerkennung der DDR. Ende der 1970er Jahre nahm die Identifikation mit der DDR bei Angehörigen dieser Generation jedoch deutlich ab. Viele wurden in Oppositionsgruppen aktiv und praktizierten alternative Lebensstile. Nach der Vereinigung Deutschlands waren Angehörige dieser Generation am häufigsten mit der Erfahrung des Arbeitsplatzverlustes und der Entwertung ihrer Biografien konfrontiert.

Nach der Jahrtausendwende erscheinen mehrere autobiografische Familiengeschichten, verfasst von den Autoren dieser Generation, die zugleich Angehörige der Kindergeneration ehemaliger Eliten der DDR sind. Es sei auf den mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Familienroman *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie* (2011) von Eugen Ruge verwiesen. Eugen Ruge (geb. 1954) ist der Sohn des bekannten marxistischen Historikers Wolfgang Ruge, der die stalinistischen Säuberungen und den sowjetischen Gulag überlebte. Ende der 1980er Jahre entschloss sich Eugen Ruge, die DDR zu verlassen. Bei der Familienrecherche stützt er sich auf umfangreiche Materialien, die sein Vater hinterließ, auf Briefe und Tagebuchaufzeichnungen.

Ruge erzählt auf vielfach wechselnden Zeit- und Perspektivebenen die Geschichte von vier Generationen einer Familie. Zeitlich erstreckt sich das Erzählen von 1952 bis 2001. Im Zentrum des Romans steht ein Familienfest, der 90. Geburtstag des Patriarchen Wilhelm am 1. Oktober 1989, an dem alle Generationen zusammentreffen. Auf das Fest, das sich zu einer grotesken Veranstaltung entwickelt, kommt das Erzählen aus verschiedenen Figurenperspektiven sechsmal zurück. Wilhelm und seine Frau Charlotte zählen nach ihrer Rückkehr aus dem mexikanischen Exil zu der Gründungsgeneration der DDR. In den 1950er Jahren kommen auch Charlottes Sohn Kurt, der vor der Naziherrschaft ins russische Exil geflohen war, seine russische Frau Irina und sein in Ural geborener Sohn Alexander in die DDR. Über die Jahre im stalinistischen Gulag hat Kurt, ein in der DDR angesehener Historiker, erst nach der Wende geschrieben. Alexander, der Vertreter der dritten Generation, flieht kurz vor Mauerfall in den Westen und lässt seinen Sohn Markus zurück. Für diese jüngste Generation ist das Licht, das einst die kommunistische Utopie für die Großeltern ausstrahlte, nicht mehr wahrnehmbar.

Ruges Roman basiert auf Autofiktion, doch seine starke Referenzialität ist aufgrund von vielen biografischen Übereinstimmungen offensichtlich und die Konstrukte der einzelnen Generationen sind deutlich erkennbar.

Distanzierte Generation

Die distanzierte Generation umfasst nach dem Soziologen Bernd Lindner (2010, 131 f.) die zwischen 1961 und 1975 Geborenen. Der Konsum von westlichen Medien führte in dieser Generation zur Erschaffung von geistigen und kulturellen Freiräumen. Trotz der subjektiv empfundenen Politikdistanz wurde diese Generation in den 1980er Jahren aktiv und bereitete 1989 durch Massenauswanderung oder Herbstproteste den grundlegenden politischen Wandel vor (vgl. Ahbe – Gries 2006, 554).

Die distanzierte Generation absolvierte ihre ganze schulische Ausbildung noch in der DDR. Die Vereinigung Deutschlands erlebte die Generation zu einem biografisch sehr günstigen Zeitpunkt und konnte sich deswegen in die neuen Verhältnisse besser integrieren als die Generation ihrer Eltern oder die noch jüngere Generation der Wendekinder. Die mit dem Verschwinden der DDR eröffneten Lebenswege führten die distanzierte Generation oft ins Ausland, zum Studium, auf attraktive berufliche Posten, zu einem internationalen Lebensstil.

In der zweiten Dekade nach der Jahrtausendwende intensiviert sich das autobiografische Schreiben auch bei der distanzierten Generation, zu der Jakob Hein, Sascha Lange, Jana Simon, Claudia Rusch oder Maxim Leo gehören. Eine bedeutende Leistung ist das autobiografische Buch *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop* (2015) von Durs Grünbein (geb. 1962). Darin stellt einer der am meisten respektierten zeitgenössischen Lyriker seine Rückkehr in seine Kindheit und Jugend in den Dresdner Vororten in Form einer Sammlung vielfältiger ausdrucksstarker autobiografischer Texte und Materialien dar, ergänzt durch Reproduktionen von Fotografien und Postkarten.

Maxim Leo (geb. 1970) hat für seine autobiografische Familiengeschichte *Haltet euer Herz bereit. Eine ostdeutsche Familiengeschichte* (2009) viel recherchiert, Archive besucht, umfangreiches Material sortiert, Briefe gesichtet, mit Familienmitgliedern gesprochen, Fotografien ausgewählt, die als Reproduktionen im Buch erscheinen. Dabei zeichnet er ein einprägsames Bild ostdeutscher Generationen:

Ich glaube, die DDR war für meine beiden Großväter eine Art Traumland, in dem sie all das Bedrückende vergessen konnten, was bis dahin geschehen war. [...] Sie konnten den großen Traum nie als große Lüge enttarnen, weil dann auch ihre eigenen Lebenslügen aufgeflogen wären. [...] Und ihre Kinder? Die wurden hineingeworfen in das Traumland und mussten mitträumen, ob sie wollten oder nicht. Sie kannten das Gründungideal nicht. Und weil sie nichts zu bewältigen oder zu verstecken hatten, fiel ihnen auch der Glaube schwer. [...] Und die Enkelkinder? Die waren froh, als es endlich vorbei war. Die hatten nicht mal mehr ein schlechtes Gewissen, diesem Staat einen Fußtritt zu verpassen. In drei Generationen hat sich die Energie dieses Staates verbraucht. (181 f.)

Der Erzähler gehört nun zu den Westlern und fühlt sich „wie ein Überläufer. Wie einer, der seine Vergangenheit verraten hat“ (15). Aus dem Gefühl, seinem ersten Leben noch etwas zu schuldig zu sein, wuchs das Bedürfnis, zur Familiengeschichte zurückzukehren.

Wendekinder

Die jüngste in der DDR sozialisierte Generation (geboren nach 1970), die Wendekinder (vgl. Ahbe 2020, 40), erlebte den gesellschaftlichen Wandel 1989/90 als bedeu-

tenden Eingriff in ihre Jugend. In dieser Zeit waren sie noch auf den Rat Erwachsener angewiesen. Aber ihre Eltern, meist Angehörige der integrierten Generation, waren selbst orientierungslos und hilflos. Als Ergebnis des Transformationsprozesses treten dann bei den Jüngsten dieser Generation (Jahrgänge um 1980) politische, radikal kritische Positionen hervor, die sich von den pragmatischen Einstellungen der um 1970 Geborenen unterscheiden.

Im Jahre 2010 entstand die Initiative *Dritte Generation Ost* (vgl. Hacker – Maiwald – Staemmler et al. 2013), die von jungen Menschen der Jahrgänge 1975 – 1985 aus Ost- und Westdeutschland ins Leben gerufen wurde. Sie wollten nicht nur die in der DDR geborenen und im vereinten Deutschland aufgewachsenen Gleichaltrigen erreichen und ihre spezifischen Integrationserfahrungen und Kompetenzen aus der Zeit des Systemwandels nutzen, sondern vor allem aktiv zu einem differenzierten breiten gesellschaftlichen Dialog über die Vergangenheit Ostdeutschlands beitragen, ohne Ausblendung der ostdeutschen Erfahrungen, Werte und Deutungsmuster.

Der Soziologe Thomas Ahbe (2020) verdeutlicht am Beispiel dieser Initiative, wie Generation „als strategische Selbstthematisierungsformel“ (45) wirken kann. Durch die Ausrufung einer *Dritten Generation Ost* und die erfolgreiche öffentliche Durchsetzung ihres positiven Images kompensierten Angehörige der ostdeutschen Wendekindergeneration ihre Nachteile: „Diese Handicaps bestanden darin, dass die Ostdeutschen im Vergleich zu ihren westdeutschen Altersgefährten auf weniger ökonomisches und soziales Kapital zurückgreifen können und dass ihre Jahrgänge pauschal als durch die Diktatur ‚deformiert‘, xenophob und rechtsradikal stereotypisiert werden.“ (54 f.) Zudem verweist die Bezeichnung der Initiative auf den Migrationsdiskurs, womit akzentuiert wird, „dass große Teile der ehemaligen DDR-Bevölkerung gewissermaßen ‚Deutsche mit Migrationshintergrund‘ – also auf der Ebene der Anerkennung, des ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals gegenüber den Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft Benachteiligte – sind“ (50).

Seit der Jahrtausendwende sind auch zahlreiche autobiografische Texte dieser jüngsten in der DDR geborenen Generation erschienen, die einen spezifischen Blick auf die Kindheit in der DDR sowie auf die Wendezeit werfen. Nach der Vereinigung Deutschlands ging man automatisch davon aus, dass sich die jugendlichen Generationen der DDR schnell und problemlos an die veränderten Bedingungen anpassen würden. Am Ende des Jahrtausends zeigten soziologische Untersuchungen jedoch, dass ein großer Teil der jungen Menschen in Ostdeutschland noch immer auf der Suche nach Orientierung war. Es bildete sich eine individualisierte Generation heraus, die ihre ostdeutsche Identität erst nach 1989 in der direkten Konfrontation mit ihren westdeutschen Altersgenossen wahrnahm. Trotz ihres Studiums an westeuropäischen oder amerikanischen Universitäten und trotz ihres Lebensstils, der dem ihrer Altersgenossen aus dem Westen sehr ähnlich ist, beharren sie auf den Besonderheiten, die durch ihre Herkunft in der DDR bedingt sind.

Das Verhältnis zu den Eltern entwickelte sich bei den Angehörigen der jüngsten Generation in den schwierigen Zeiten der Transformation widersprüchlicher und teilweise emotionaler als in anderen Generationen der DDR (vgl. Ahbe – Gries 2006,

556 ff.). Gerade in dieser Generation ist die Betonung gemeinsamer Sozialisationserfahrungen einer Generation in den autobiografischen Texten selbst explizit präsent.

In Erinnerungen kehrt die jüngste Generation an nicht mehr auffindbare Orte der Kindheit zurück. Autobiografien sind eine Rückkehr zu Kinderhelden und zu heimlich rezipierter Literatur, deren Lektüre oft durch das Abenteuer der Beschaffung verbotener Literatur oder Musik bedingt war, oft gegen den Willen der Eltern, von denen sich die junge Generation distanzierte. Mit der Zeit werden solche Erinnerungsstücke immer wertvoller und erlangen einen Sammlerwert, da sie mit Emotionen und mit der Zugehörigkeit zu einer Generation verbunden sind. Bei den Texten handelt es sich vor allem um Titel von Rocksongs, Namen begehrter Produkte aus dem Westen, Namen von Filmen oder Fernsehsendungen.

Das Bedürfnis, die eigene Biografie zu verteidigen, war auch in der Generation der Wendekinder eine Reaktion auf die Vernachlässigung der ostdeutschen Erfahrungen im offiziellen Gedächtnis des vereinten Deutschlands. Die Formen des offiziellen Erinnerns führten sie zu persönlichen Erinnerungen an die Kindheit und Jugend vor dem Ende der DDR, in denen sie sich nicht nur von den um die Jahrtausendwende überaus beliebten nostalgischen Fernsehshows, sondern auch von den Strukturen des „Diktaturgedächtnisses“ (Sabrow 2009, 18) distanzieren. Durch die Textualisierung der Erinnerungen an das Leben in der DDR versuchen sie, ein differenziertes „postnostalgisches“ Bild der Vergangenheit zu konstruieren.

Wendekinder verwenden in ihren Texten häufig die Symbole und Embleme des untergegangenen Staates und behandeln sie oft spielerisch. Mit einer symbolischen Rückbesinnung auf ostdeutsche Produkte, aber auch auf literarische, musikalische oder filmische Werke aus der Zeit des Sozialismus in den Texten insbesondere der jüngsten Generation kommt es zu einer nachträglichen Identifikation der Erzähler mit dem nicht mehr existierenden Staat, die für diese Generation in Zeiten des Realsozialismus undenkbar war.

Während für die ältere Generation verschiedene intertextuelle Bezüge oft ein Werkzeug für einen neuen Zugang zu vergangenen Ereignissen sind, setzt die jüngere Generation auf medial vermittelte Erinnerungen in Form von immer wieder ausgestrahlten Fernsehbildern historischer Ereignisse. Die Erzählerin von Jana Hensels autobiographischen Erinnerungen *Zonenkinder* gibt zu, dass sie nicht mehr genau weiß, was sie zur Zeit der Montagsdemonstrationen in Leipzig mit eigenen Augen gesehen hat und was sie in den abendlichen Fernsehnachrichten gesehen hat (2002, 12). Hensels Buch war ein außerordentlicher Erfolg, löste aber auch heftige Kontroversen aus, sowohl in der Literaturkritik als auch im Lesepublikum. Die Rezeption des Buches war stark geleitet von gezielten Medien- und Marketingpraktiken, die bei einem literarischen Debüt nicht selbstverständlich sind, umgehenden Rezensionen in der meinungsbildenden *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und im Magazin *Der Spiegel*, Veröffentlichung von Hunderten von Internetkritiken, Einladungen der Autorin zu Interviews und Fernsehsendungen, zwei Jahre später Veröffentlichung einer separaten Dokumentation zum Buch (Kraushaar 2004).

Die im Erscheinungsjahr des Buches 26-jährige Hensel, die 13 Jahre in der DDR und 13 Jahre im vereinten Deutschland verbracht hat, erzählt von ihrer zeitlich und

räumlich klar definierten Generation, von ihrer Kindheit im Osten und dem Aufwachsen im Westen. Die Erzählung beginnt mit der Beschreibung einer Reise zur Montagsdemonstration in Leipzig im Jahr 1989. Die Erzählerin erkennt heute, dass dies die letzten Tage ihrer Kindheit waren.

Nach der polemischen Rezeption des Buches erklärte Jana Hensel im Interview mit Tom Kraushaar, dass sie als Angehörige einer ideologisch unbelasteten Generation die Erinnerungen an die DDR von Ideologie reinigen wolle und nicht über den untergegangenen Staat als politisches System sprechen wollte. Das Oszillieren zwischen Autobiografie und soziologischer Studie hielt sie für eine angemessene Form (vgl. Kraushaar 2004, 94).

Ihre Autobiografie arbeitet mit visuellen Elementen, integriert Fotografien, Dokumente und Bilder und enthält sogar ein konzeptionelles Glossar. Die Autorin inszeniert bewusst Unwissenheit und Unsicherheit und distanziert sich von der Authentizität der Darstellung im Sinne einer dokumentarischen Genauigkeit. Ähnlich geht sie bei der Erläuterung ostdeutscher Begriffe im begleitenden Glossar vor. Das Glossar erhebt nicht den Anspruch, ein wissenschaftliches Hilfsmittel zu sein; es fungiert als simulierte Liste subjektiv ausgewählter Begriffe, deren Erklärungen besonders bei ostdeutschen Gleichaltrigen Anklang finden.

Die Reaktionen im Lesepublikum zeigten jedoch, dass die Erwartungen an die „Wahrhaftigkeit“ der visuellen Elemente und die Referenzialität der reproduzierten Dokumente auch von der Wahl zusätzlicher Bilder geleitet wurden, die scheinbar zufällig im Text platziert wurden (vgl. Kraushaar 2004, 88 ff.).

Lediglich das Kapitel über die Eltern ist gänzlich ohne visuelle Elemente. Nach den gesellschaftlichen Veränderungen wollten sich die Zonenkinder komplett anpassen und ihre Wurzeln vergessen. Gegenüber ihren Eltern, meist Angehörige der integrierten Generation, verbarg diese Generation ihre erfolgreiche Assimilation in der westlichen Welt:

Sie ängstigten sich um ihre Jobs, wir suchten uns das passende Gymnasium, büffelten dort die Sitzverteilung im Bundestag [...]. Sie ließen sich scheiden, wir überlegten, ob wir das Austauschjahr in Amerika schon jetzt machen sollen oder erst im Studium. Sie schimpften über ihre westdeutschen Chefs, wir knutschten in den Hörsälen mit Friedrich aus Lübeck und Julia aus Ingolstadt. (Hensel 2002, 76 f.)

Die Erzählerin stellt die individuellen Erfahrungen fast ausschließlich als prototypisch und repräsentativ dar und spart nicht an der Verwendung des kollektiven Wir, das den Versuch signalisiert, eine generationsübergreifende Aussage zu machen. *Zonenkinder* sind mit Generationenbegriffen überladen, doch problematisch ist die verallgemeinernde nostalgische Perspektive auf die Kindheit in der DDR als „Märchenzeit“ (14), der Schematismus der Darstellung und die Anhäufung generalisierender, klischeehafter Bilder einer verschwundenen Welt.

Nachwendegeneration

„Es ist 2021 und ostdeutsche Geschichten sind für mich das Spannendste auf der Welt“ (Bolz 2022, 19), schreibt der als Rapper bekannte Hendrik Bolz, geboren 1988, in seinem autobiografischen Debüt *Jugend in blühenden Land-*

schaften. Der Verweis auf Helmut Kohls Vision der Verwandlung neuer Bundesländer in blühende Landschaften drei-vier Jahre nach der Wiedervereinigung wirkt im Untertitel sarkastisch. Er kontrastiert mit der Darstellung der Jugend in einer von Massenarbeitslosigkeit, sozialem Abstieg, Resignation, rechter Gewalt und Drogenkonsum geprägten Umbruchgesellschaft im Osten. Geschildert werden die Nullerjahre in „ausblutenden Landstrichen“ Mecklenburg-Vorpommerns, in denen es bald „mehr Windräder als Einwohner“ (17) geben wird: „Während im Westen heute mehr Menschen leben als je zuvor, sind es im Osten so viele wie zuletzt 1905“ (17). Aus der generationenspezifischen Sicht ist dabei hervorzuheben, dass der Autor zur Nachwendegeneration gehört, bei der man keine „ostdeutschen“ Prägungen mehr erwartete, die sich aber in der zweiten Dekade des neuen Jahrtausends mit ihrem autobiografischen Schreiben mehrfach zur ostdeutschen Identität bekennt (neben Hendrik Bolz zum Beispiel Anne Rabe oder Lukas Rietzschel), obwohl sie die DDR nur aus Familiengeschichten, Geschichtsunterricht und Mediendebatten kennt. Mitglieder dieser Generation erlebten die prägenden Jahre in der schwierigsten Zeit der Transformation Ostdeutschlands.

In *Nullerjahre* wird dem Leser sowohl der autobiografische Pakt als auch der Fiktionspakt angeboten. Der Autor präsentiert sich als Protagonist seines Textes auch durch das öffentliche Auftreten als generationeller Akteur, die Erzählerfigur ist durch den gleichen Namen und Lebensdaten eindeutig als Autor erkennbar, aber zugleich wird die Fiktion des Dargestellten betont. Bolz stellt dem Buch voran: „Ich habe Namen und Orte, Handlungen und Ereignisse so verändert, auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, dass Ähnlichkeiten der auftretenden Figuren mit realen Personen immer nur partiell sind“ (5).

Dem Erzähler Hendrik, der sich in *Nullerjahre* mit seinem verdrängten, damals alkohol- und drogenabhängigen, oft zur Aggression neigenden jugendlichen Ich auseinandersetzt und ihm mit Scham und Reue begegnet, wird bewusst,

[d]ass ich und viele andere Kinder meiner Generation in eine Ausnahmesituation hineingeboren wurden, mit Erfahrungen aufgewachsen, die sich doch von denen der allermeisten westdeutschen Altersgenossen unterschieden. Viel, viel zu lange bestand die Erzählung, dass es in unseren Jahrgängen zwischen Wessis und Ossis ja keine Unterschiede mehr gebe, dass jemand, der 1988 geboren ist, sich unmöglich noch „ostdeutsch“ fühlen könne. (15)

Den Auftakt des Erzählens bildet eine Rückkehr des seit 13 Jahren in Berlin lebenden Erzählers, eines Aufsteigers, der inzwischen einer der „Feuilleton-Lieblinge“ (14) geworden ist, in seine Herkunftsregion mit verlassenen Fabrikhallen und leer stehenden Bahnhofsgebäuden. Dadurch kommt es bei ihm zur erneuten Überschreitung von sozialen Grenzen, die hier auch räumlich markiert sind und dem Muster Metropole versus Peripherie folgen. Das rhythmisch strukturierte Erzählen Hendriks in derber Sprache seines Herkunftsmilieus und mit vielen eingebauten Songzitaten wird stets durch interdiskursive Erklärungen zu sozialgeschichtlichen Hintergründen unterbrochen, die auf recherchierten Daten basieren. Obwohl diese individuelle Lebensgeschichte keinen eng aufgefassten Klassenwechsel durch Bildung darstellt, als eine Hybridform von autobiographischem Schreiben und

soziologischer Analyse würde sie der Gattungsbeschreibung der Autosoziobiografie entsprechen (vgl. Blome 2020). Bolz positioniert sich als ein „Übersetzer des Sozialen“ (Spoerhase 2017, 35), schreibt „aus der Perspektive einer erworbenen sozialen Distanz“ (Blome 2020, 541), betont die Relevanz von Herkunft und die Wechselwirkungen zwischen sozioökonomischen Gegebenheiten, soziokulturellen Bedingungen und individuellen Lebensläufen. Seine Darstellung des eigenen Lebens, besonders der Loslösung aus eigener Herkunftskultur und seines sozialen Aufstiegs, ist mit der Analyse gesellschaftlicher Problembereiche und sozialer Ungleichheit verbunden. Obwohl ohne den soziologischen Scharfsinn einer Annie Ernaux geschrieben, könnte Bolz' Buch als eine ostdeutsche Variante des besonders in Frankreich diskutierten autosoziobiografischen Schreibens verstanden werden.

Eva Blome stellt fest, dass sich die Erzählverfahren der Autosoziobiografie und „das Narrativ der Rückkehr zur sozial-familiären Herkunft trotz sehr unterschiedlicher nationaler bildungsinstitutioneller und sozialgeschichtlicher Voraussetzungen in Großbritannien, Frankreich und Deutschland in den letzten Jahrzehnten in nicht komplett gleicher, aber doch vergleichbarer Weise verbreitet haben“ (2020, 544). Sie verweist auch auf das Identifikationspotenzial der autosoziobiografischen Darstellung, „das Erzählungen von weiteren Lebens- und Bildungsgeschichten als Analyse von Sozial- und Generationenverhältnissen befördert“ (562). Die autosoziobiografischen Verfahren und gesellschaftskritischen Gegenwartsbezüge finden wir allerdings nicht nur bei der Nachwendegeneration, sondern auch in den oben beschriebenen Selbstentwürfen der sozialen Aufsteiger aus der Generation der Wendekinder.

SCHLUSSWORT

Historische Umbrüche und traumatische Erfahrungen gehören zu den häufigsten Anregungen für die Entstehung autobiografischer Texte. So veranlassen die Erlebnisse der Wende, der gesellschaftlichen Transformation und ihrer Folgen die Häufung der literarischen autobiografischen Zeugnisse nach der Jahrtausendwende. Wenn man autobiografisches Schreiben als eine soziale Handlung und ostdeutsche Autobiografien als Teil der sozialkommunikativen Praxis wahrnimmt, kann man ihr Potenzial erkennen, ein differenziertes Bild der DDR zu zeichnen, das den Erfahrungen der dort sozialisierten Menschen gerecht wird, ohne die DDR zu erklären. Dabei gilt, dass autobiografisches Schreiben und die Vergangenheitskonstruktionen in autobiografischen Texten immer gegenwartsabhängig sind.

Im neuen Jahrtausend erscheinen Lebensrückblicke aller ostdeutschen Generationen, aber die Autobiografien der jüngsten in der DDR geborenen Generationen dominieren. Unterschiede artikulieren sich vor allem im Grad der Nutzung metaautobiografischer Verfahren (Metanarrationen sind vor allem im stark selbstreflexiven Text Christa Wolfs zu finden, was jedoch nicht als generationsspezifisch gilt) oder der Integration dokumentarischer Medien in den Prozess des literarischen Erinnerns der distanzierten Generation und der Wendekinder sowie im Charakter der Autofiktion (meistens die Kombination von autobiografischem Pakt und Romanpakt). Die schreibenden Wendekinder zögern nicht, den autobiografischen Pakt in ihren Texten zu befolgen. Dabei handelt es sich häufig um die mit Marketingstrategien ver-

knüpfte Praxis der Selbstinszenierung. Die Angehörigen der Aufbaugeneration und der funktionierenden Generation bemühen sich meistens um ein komplexeres Bild der oft traumatischen Vergangenheit und bilden narrative Konstrukte, in denen die Prozesse des Erinnerns thematisiert und die Selbstbilder diskursiv geprägt werden. Durch die Verknüpfung der eigenen, individuellen Lebensgeschichte mit größeren soziohistorischen und politischen Zusammenhängen und der Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft geraten vor allem die Texte der jungen ostdeutschen Wende- und Nachwendegeneration in die Nähe der Autosozialbiografien.

Die Unterschiede zwischen den verschiedenen ostdeutschen Autoren generativen zeigen sich auch bei den Strategien generationeller Inszenierung in ihren autobiografischen Texten, in der Selbstdarstellung und Selbststilisierung in Interviews, Vorträgen, Lesungen oder Internetauftritten und auch in der Fremdinszenierung durch Verlage oder Literaturkritik, die der Lektüresteuering und Vermarktung dienen. Auf die Strategien des Literaturmarkts konnten ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach dem Ende der DDR nicht immer erwartungsgemäß reagieren, vor allem die Aufbaugeneration und funktionierende Generation waren nicht gleich bereit, Zugeständnisse an die Funktionsweisen des Literaturbetriebs und Buchmarkts zu machen. Wende- und Nachwenedekinder nutzen bei der medialen Inszenierung von Anfang an neue Möglichkeiten, insbesondere virtuelle Räume der Internetkommunikation und sozialer Netzwerke, um die Authentizität ihres autobiografischen Schreibens zu bestätigen oder zu widerlegen.

Diese Bemerkungen zum ostdeutschen autobiografischen Erinnern im neuen Jahrtausend können natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Exaktheit der Generationszugehörigkeit erheben. Die ostdeutsche Perspektive könnte aber zum differenzierten, noch lange nicht abgeschlossenen Nachdenken über autobiografisches Schreiben beitragen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Seit 2002 untersucht die Leipziger Arbeitsgruppe um die Sozialforscher Elmar Brähler und Oliver Decker die politische Einstellung in Deutschland. Eine repräsentative Befragung von Menschen aus den ostdeutschen Bundesländern und Ost-Berlin, in die auch die bisher in den Studien wenig berücksichtigten Erfahrungen während der DDR, transgenerationale Weitergabe dieser Erfahrungen und die Erfahrungen der Transformationsprozesse nach 1989 eingegangen sind, wurde vom Else-Frenkel-Brunswik-Institut der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit den Forschenden aus den Universitäten Jena und Mainz im Jahr 2022 durchgeführt. Die Erhebung ergab bei den Befragten unter anderem eine hohe Identifikation als Ostdeutsche. „Drei Viertel fühlen sich als Ostdeutsche, nur die Hälfte rechnet sich zu den Gewinnern der deutschen Einheit, ein Drittel hingegen zählt sich zu den Verlierern“ (Decker – Kiess – Brähler 2023, 26).
- ² Bei der Unterscheidung einzelner DDR-Generationen beziehe ich mich hauptsächlich auf die Publikation *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive* (Schüle – Ahbe – Gries 2006). Ausführlichere Charakteristik der Generationen, die auf diesen soziologischen Befunden basiert, findet man in Zemaníková 2009, 19–34.

LITERATUR

- Ahbe, Thomas. 2020. „‘Generation’ als genealogischer Fakt, historisches Deutungsmuster und strategische Selbstthematisierungsformel.“ In *Unsere Väter, unsere Mütter. Deutsche Generationen seit 1945*, hrsg. von Volker Benkert, 25–55. Frankfurt – New York: Campus.
- Ahbe, Thomas – Rainer Gries. 2006. „Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte. Theoretische und methodologische Überlegungen am Beispiel DDR.“ In *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur*, hrsg. von Annegret Schüle – Thomas Ahbe – Rainer Gries, 475–571. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Blome, Eva. 2020. „Rückkehr zur Herkunft. Autosozиobiografien erzählen von der Klassengesellschaft.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94, 4: 541–571. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41245-020-00118-y>.
- Bohnenkamp, Björn – Till Manning – Eva-Maria Silies, Hrsg. 2009. *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen: Wallstein.
- Bolz, Hendrik. 2022. *Nullerjahre. Jugend in bliihenden Landschaften*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Bott, Marie-Luise. 2003. „Urwörter der Moderne. Zum Werk von Wolfgang Hilbig.“ *ndl* 51, 3: 90 – 109.
- Breuer, Ulrich – Beatrice Sandberg, Hrsg. 2006. *Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium.
- Decker, Oliver – Johannes Kiess – Elmar Brähler, Hrsg. 2023. *EFBI Policy Paper 2023–2: Autoritäre Dynamiken und die Unzufriedenheit mit der Demokratie*. Leipzig: Else-Frenkel-Brunswik-Institut. Abrufbar unter: https://efbi.de/files/efbi/pdfs/Policy%20Paper/2023_2_Policy%20Paper.pdf [zit. 28. 6. 2023].
- Depkat, Volker. 2003. „Autobiographie und die soziale Konstruktion von Wirklichkeit.“ *Geschichte und Gesellschaft* 29, 3: 441–476.
- Dünne, Jörg – Christian Moser, Hrsg. 2008. *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Paderborn – München: Fink.
- Gansel, Carsten – Christa Wolf. 2014. „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“ – ein Gespräch.“ In *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*, hrsg. von Carsten Gansel, 353–366. Göttingen: V&R unipress.
- Goudin-Steinmann, Elisa – Carola Hähnel-Mesnard, Hrsg. 2013. *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*. Berlin: Frank & Timme.
- Grünbein, Durs. 2015. *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Hacker, Michael – Stephanie Maiwald – Johannes Staemmler – Judith Enders – Adriana Lettari – Hagen Pietzcker – Henrik Schober – Mandy Schulze, Hrsg. 2013. *Dritte Generation Ost. Wer wir sind, was wir wollen*. 3. durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Ch. Links Verlag.
- Hensel, Jana. 2002. *Zonenkinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Hilbig, Wolfgang. 2000. *Das Provisorium*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Holdenried, Michaela. 2000. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam.
- Jürgensen, Christoph – Gerhard Kaiser, Hrsg. 2011. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kraus, Esther. 2009. „Autobiografie.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. von Dieter Lamping, 22–30. Stuttgart: Kröner.
- Kraushaar, Tom, Hrsg. 2004. *Die Zonenkinder und Wir. Die Geschichte eines Phänomens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kyora, Sabine, Hrsg. 2014. *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript.
- Lauer, Gerhard, Hrsg. 2010. *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Leo, Maxim. 2009. *Haltet euer Herz bereit. Eine ostdeutsche Familiengeschichte*. München: Karl Blessing Verlag.
- Lindner, Bernd. 2010. „Auf der Suche nach der eigenen Generation. Zur generationellen (Selbst-)Bestimmung ostdeutscher Jugendlicher vor und nach dem Ende der DDR.“ In *Grenzenlos. Mauerfall*

- und Wende in (Kinder- und Jugend-)Literatur und Medien*, hrsg. von Ute Dettmar – Mareile Oetken, 125–140. Heidelberg: Winter.
- Mannheim, Karl [1928] 1964. „Das Problem der Generationen.“ In *Wissenssoziologie*, hrsg. von Kurt H. Wolff, 509–565. Neuwied – Berlin: Luchterhand.
- Nünning, Ansgar. 2007. „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen.“ In *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, hrsg. von Christoph Parry – Edgar Platen, 269–292. München: Iudicium.
- Parry, Christoph – Edgar Platen, Hrsg. 2007. *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium.
- Preußer, Heinz-Peter – Helmut Schmitz, Hrsg. 2010. *Autobiografie und historische Krisenerfahrung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Ruge, Eugen. 2011. *In Zeiten des abnehmenden Lichts. Roman einer Familie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Sabrow, Martin. 2009. „Die DDR erinnern.“ In *Erinnerungsorte der DDR*, hrsg. von Martin Sabrow, 11–27. München: Verlag C. H. Beck.
- Schüle, Annegret – Thomas Ahbe – Rainer Gries, Hrsg. 2006. *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Spoerhase, Carlos. 2017. „Politik als Form. Autosozиobiografie als Gesellschaftsanalyse.“ *Merkur* 71, 818: 27–37.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2005. *Autobiographie*. 2., akt. und erweiterte Auflage. Stuttgart: Sammlung Metzler.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, Hrsg. 2013. *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis.
- Wolf, Christa. 2010. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin: Suhrkamp.
- Wolf, Christa. 2013. *Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001–2011*. Berlin: Suhrkamp.
- Zemaníková, Nadežda. 2009. *Búranie mŕarov. Podoby a premeny východného Nemecka v nemeckej próze po roku 1989*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela.
- Zemaníková, Nadežda. 2016. *Generačné aspekty východonemeckej autobiografickej prózy po roku 1989*. Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce.
- Zemaníková, Nadežda. 2021. „Interdiskurzívita spomínania v literárnom diele Christy Wolf.“ *World Literature Studies* 13, 4: 44–54. DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2021.13.4.4>.
- Zipfel, Frank. 2009. „Autofiktion.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. von Dieter Lamping, 31–36. Stuttgart: Kröner.

Autobiography – meta-autobiography – autosociobiography: Autobiographical East German remembrance in the new millennium

Contemporary German Literature. Autobiography. Autosociobiography. GDR. Remembrance.

This article draws attention to the autobiographical remembrance of East German authors in their texts from the new millennium, viewing their autobiographical work through the lens of generational belonging. Using exemplary autobiographical texts, it demonstrates how they (re)construct memories of the East German past, what narrative strategies the authors use, and what their autobiographical texts bring to non-literary discourses. Generational differences are exposed mainly in the use of meta-autobiographical procedures to differing degrees or the integration of documentary media into the process of literary remembrance, as well as in the nature of autofiction. Generational affiliation is mainly thematized in the strongly factual texts of the youngest GDR-born authors, often associated with marketable self-staging practices. In contrast to the *Aufbaugeneration* (literally “build-up generation”) which constructed the new East German society from the ruins of the postwar period, as represented by the deeply self-reflexive, fictional meta-autobiography of Christa Wolf, the autobiographies of young authors rarely reflect the complexity of the processes of remembering. By dealing with one’s own origins and linking one’s individual life story to larger socio-historical and political contexts, the most recent texts of the post-reunification generation in particular come close to autosociobiographies.

PhDr. Nadežda Zemaníková, PhD.
Department of German Studies
Faculty of Arts
Matej Bel University in Banská Bystrica
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Slovak Republic
nadezda.zemanikova@umb.sk
<https://orcid.org/0009-0001-6584-7390>

Život, který se stal románem: Autofikční Životopisy Oty Filipa

JAN TLUSTÝ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.5>

Život mladíka, jakým jsem byl tehdy já, řekl Baudolino Niketovi, může učitel, který se na smrtelném loži přizná, že nedokáže rozlišit mezi dvěma pravdami a najít tu pravou, navždy a hluboce poznamenat.

Umberto Eco (2001, 57)

V životě i díle českého spisovatele Oty Filipa (1930–2018) se v různých obměnách dostává do popředí stále jeden rys: *překračování hranic* mezi jazyky, kulturami, identitami a žánry. Ve své literární tvorbě Filip střídavě přechází mezi češtinou a němčinou, přičemž svá díla nepřekládá, ale vždy znova převypravuje. Dochází tak ke vzniku dvou variací téhož titulu, často s rozličným rozsahem, kompozicí apod. Pohyb mezi jazykově-kulturními identitami má u Filipa reálný základ: jeho rodné město Ostrava bylo v meziválečné době místem, kde se střetávala česká, německá, polská a židovská kultura. Po obsazení Československa v roce 1939 Filipův otec zažádal o německé občanství a Ota musel začít chodit do německé školy. Po válce byla rodina souzena pro kolaboraci, Filip byl však vzhledem ke svému věku zproštěn obžaloby. V roce 1974 byl Ota Filip po permanentním tlaku Státní bezpečnosti (StB) donucen k vystěhování do Spolkové republiky Německo, kde žil až do své smrti. Události zejména prvních dvou desítek let života silně ovlivnily Filipovo psaní, různě je ve vyprávěních varioval, a to počínaje debutem *Cesta ke hřbitovu* (1968) a konče poslední knihou *Tři škaredé středy a sedm dalších elegií o zlých dnech* (2012). Perspektivy, z nichž na ně nahlížel: střet člověka a dějin, groteskno, ironie, pábitelské vyprávění a stále se vracející motiv nejisté či vnučené identity.

V této studii se zaměřím na Filipovy pozdní texty *Sedmý životopis* (2000; něm. *Der siebente Lebenslauf*, 2001) a *Osmý čili nedokončený životopis* (pouze čes. 2007). Oba představují v kontextu české (a možná i světové) literatury unikátní experiment na poli autobiografického psaní: autor jimi reagoval na třízivé osobní události i mediální štvanici a na pozadí svého života vytvořil umělecky působivý obraz středoevropské zkušenosti poznamenané dvěma totalitními ideologiemi. Filipova

Při vzniku studie byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie <https://clb.ucl.cas.cz/> (kód ORJ: 90243).

originalita je především v jeho fabulační schopnosti, která nemá daleko k Jaroslavu Haškovi či Bohumilu Hrabalovi: své osudy zachycuje v proudu živelného vyprávění a proměňuje je ve sled scén, historek a dialogů, zároveň se však od empirie často odkládá ve prospěch básnické imaginace, fantazie či dokonce mystifikace. Hranice mezi obojím není ostrá a čtenář často váhá, zda čte ještě autobiografii nebo už fikci. Právě pro postižení této hybridní povahy textu se dobře hodí pojem autofikce: z různých konceptualizací se dále budu opírat o třetí pojetí zmiňované Frankem Zipfem, podle kterého je pro autofikci klíčový dvojitý (autobiografický a fikční) autorskoc-čtenářský pakt: autobiografický pakt zavazuje autora vyprávět pravdu a zároveň mu fikční pakt umožňuje volně fabulovat.¹ Čtenáři pak autofikční texty poskytují protikladné instrukce, čímž vytváří neřešitelný paradox (2008; 2009, 304–311). Hybridní status autofikce ve čtenářích vzbuzuje nejistotu, jak text vnímat, přičemž tato nejistota tvoří součást jeho celkové rétorické strategie (Fonioková 2021, 514).

Filipovy *Životopisy*² budu sledovat v průsečíku několika oblastí: úvodem načrtu dějinné okolnosti jejich vzniku, tendence v recepci a na základě studia Filipovy pozůstalosti se pokusím rekonstruovat jejich genezi. Nové poznatky ohledně geneze umožní postihnout složité vztahy mezi oběma texty, ale také posuny, ke kterým došlo při převodu *Der siebente Lebenslauf* do češtiny. V druhé části budu analyzovat textové a paratextové strategie, které vytvářejí protikladné instrukce ke čtení a ovlivňují pohyb recepce mezi póly autobiografie a fikce; obě knihy zasadím také do širšího kontextu autofikční literatury.

Úvodem ještě krátkou metodologickou poznámku. V práci se budu opírat o Filipovu pozůstalost uloženou v Moravském zemském muzeu, zejména o autorovu korespondenci od konce 90. let až do jeho smrti. Jakkoli přináší archiv cennou příležitost nahlédnout do Filipova života a jeho fungování v rámci literárního pole, práce s těmito materiály má dvě rizika. 1) Filipova pozůstalost je nesmírně rozsáhlá a dosud není cele zpracovaná – kromě dopisů, které byly Filipovi adresovány, si autor také kopíroval vlastní dopisy a tiskl odesílané emaily. Výzkum Filipovy pozůstalosti je projekt na mnoho let; má práce se opírá o předběžné sondy a zároveň pracuje s materiélem, který byl v době výzkumu k dispozici. 2) Filipova korespondence má občas silně mystikační až manipulativní povahu, proto je třeba vůči ní zaujímat zvýšeně kritický postoj, věnovat pozornost rozporům a tvrzení ověřovat z více zdrojů. Kritická reflexe pramenů zároveň může pomoci odhalit některé mýty, které autor o sobě vytvářel ve veřejném prostoru; z této perspektivy je pak možné i číst oba *Životopisy* v novém světle.³

OKOLNOSTI VZNIKU OBOU ŽIVOTOPISŮ

Filip psal o svém životě v mnoha publicistických textech, autobiografickými motivy jsou ale hojně prostoupeny také jeho romány, zejména debut *Cesta ke hřbitovu* a *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (1974). O některých svých románech s nadsázkou hovoří jako o životopisech, kam pomocí literárních obrazů a fantazie zašifrovává svůj život (2000, 5).⁴ I v dalších románech se však setkáme s výrazným autorskoc-autobiografickým vyprávěčem, který často odbočuje ke svému

života a prozrazuje osobní angažovanost na téma (*Děda a dělo*, něm. 1981, čes. 2009; *77 obrazů z ruského domu*, 2005).

Životopisy Filip napsal a publikoval jako reakci na dvě traumatisující události: první byl televizní dokument *Der lachende Barbar* (Smějící se barbar) Jürgena Martina Möllera a Lubora Dohnala, odvysílaný 10. ledna 1998 v Bavorské televizi, a současně (12. ledna) publikovaný článek *Die Plage Vergangenheit* (Mor minulosti) Hanse-Ulricha Stoldta v časopise *Der Spiegel*. Film i článek Filipa obvinily, že měl během vojenské služby u tzv. černých baronů (PTP – pomocný technický prápor) v červnu 1952 udat sedm vojáků z přípravy útěku na Západ, a nepřímo tak způsobit jejich uvěznění (vojáci byli odsouzeni převážně k pěti až osmi letům vězení). Redaktori, opírající se o písemnou zprávu poručíka Josefa Vokněra z 21. června 1952 a výpovědi poškozených, navíc přišli s informací, že motivací Filipova udání byla jeho snaha dostat se k vojenské kontrarozvědce. Neméně skandálním odhalením bylo, že se měl během svého pobytu ve vězení v červenci 1970 Filip zavázat ke spolupráci s StB: podkladem bylo nepodepsané prohlášení, které autoři (nelegálně) získali ze svazků StB, a dále informace od jednoho z postižených, který ve svých spisech v Archivu bezpečnostních složek ministerstva vnitra (dále ABS) opakováně nacházel údajné Filipovo krycí jméno „Argus“. Už 5. ledna 1998 byl dokument promítán v pražském kině MAT a po projekci diskutován, o dva dny dříve také vyšel v sobotní příloze *Lidových novin* rozsáhlý rozhovor Petrušky Šustrové se spoluřežisérem Luborem Dohnalem (Dohnal – Šustrová 1998). Případ byl široce medializován a nabalovaly se na něj další kontexty, například diskuse o zákazu uvedení dokumentu v České televizi (srov. též Stankovič 1998). Filip poskytl časopisu *Der Spiegel* rozhovor, který byl otiskněn současně se zmínovaným článkem, v němž vylíčil svou verzi, podle níž byl společně s kamarády zatčen a pravděpodobně jako první nevydržel tlak výslechu a plán k útěku udal. Odmitl také nařčení ze spolupráce s StB s odkazem, že „usvědčující“ dokument nebyl podepsaný.⁵ Druhé trauma bezprostředně navazuje: medializaci a podíl Filipových přátel na dokumentu německé televize neunesl Filipův syn Pavel a 13. ledna spáchal sebevraždu.

Kauza Filipova udání a spolupráce s StB byla v českém veřejném prostoru rozsáhle reflektovaná, naposledy v roce 2012 v souvislosti s udělením státního vyznamenání (Drda 2012). Filip na obvinění a ztrátu syna reagoval napsáním obou *Životopisů*, tyto události představují však pouze část vyprávění, záběr je širší. Filip vypráví o svém životě z perspektivy středoevropské zkušenosti a zachycuje, jak dvě velké totalitní ideologie brutálně zasahovaly do lidských životů. Zároveň je to vyprávění intimní, vynášející na povrch vlastní slabosti, selhání a traumata, těha se často mění v historiku, gag apod. Čtenář má před sebou mnohovrstevnatý text, který současně rozehrává více rovin významu: Filip aktivizuje rozsáhlou kulturní encyklopédii, experimentuje s formou, reflekтуje fungování paměti i etické aspekty autobiografického vyprávění (zvláště v *Osmém čili nedokončeném životopise*). Vytváří ale také hráz, prostřednictvím níž se brání „kostlivcům ve skříni“: vstoupíme-li pod povrch a budeme-li číst oba *Životopisy* ve stopách riceurovské hermeneutiky podezření (Ricoeur 2000, 98–100), vystoupí do popředí ještě jeden rys – snaha vyrovnat se se svými traumaty „přepsáním“ minulosti a vytvořit společensky akceptovatelnou verzi vlastního život-

ního příběhu. Právě tomuto účelu se skvěle hodí žánr autofikce se svou porézní hranicí mezi skutečností a fikcí.

SEDMÝ ŽIVOTOPIS JAKO OBHAJOBA

Sedmý životopis vydalo nakladatelství Host v říjnu 2000. Filip v něm vypráví o svém životě mezi léty 1939–1952, v textu se objevují ale také četné analepse k prvo-republikovému životu na Ostravsku a k historii rodiny, i odbočky k době, kdy Filip na základě studia dokumentů v ABS rekonstruoval okolnosti udání. Ve veřejné prezentaci Filip zdůrazňoval, že se jedná o autobiografický román, při jehož psaní důsledně vycházel ze skutečných událostí a archivních materiálů: „Všechny mé předchozí knihy byly fabulace. Sedmý životopis jsou fakta [...]. Skutečná jsou i všechna jména, s výjimkou tří lidí, které jsem nechtěl poškodit“ (Kabát 2000, 20). Tato prezentace byla v souladu s informacemi na záložce knihy, která rovněž mluvila o autobiografickém příběhu/románu a připomínala okolnosti jeho vzniku.

Text vstoupil do specifického recepčního horizontu, který byl o necelé dva roky dříve formován právě diskusemi kolem Filipova udání. Klíč, ve kterém byl román čten, byl převážně autobiografický; tím byly ale také v českém prostředí upozaděny estetické kvality textu, které těží z autorovy schopnosti fabulace, hry s jazykem, s intertextuálními odkazy apod. Krátce řečeno: využití fabulace a rozostření hranice mezi skutečností a básnickou imaginací byl pro českou kritiku problém. Částečně na to upozornil Jiří Peňás (2000), když poukázal na problém recenzování knihy, která směšuje dva kontexty (autobiografiu a fikci). Sám Peňás nicméně četl knihu převážně autobiograficky a hlavní smysl románu viděl – s odkazem na psychoanalýzu – ve zbabení se viny či v přenosu. Události ohledně udání totiž Filip líčí tak, že neunesl tíhu a svěřil se strýci, „starému bolševikovi“, který plán útěku (do něhož byl Filip zapojen) udal.

Podobně nahlížel na román i Jiří Rulf jako na „velkou obhajo[vací] řeč, která se obžalovaného snaží postavit do co nejpříznivějšího světla“ (2000, 51), nebo Milan Jungmann, který o *Sedmém životopisu* psal jako o autorově sebeobhajobě (2001). Zásadnější vhled do tohoto tématu přinesl filozof a psycholog Martin Hybler, který poukázal na Filipovu hybridní strategii, jak se přiznat ke své vině a zároveň z ní vylouznout či najít pro sebe co nejvíce polehčujících okolností. Hyblerova analýza má řadu rovin, mimo jiné pojmenovává souvislosti s odiopovským komplexem (vztah k otci Bohumilovi), ale také důmyslnou manipulaci se čtenářskou veřejností, kdy jsou klíčové okamžiky ve vyprávění rozostřené mezi sen/představu a rekonstruovanou skutečnost. Právě tato „amalgamizace“ je ale z hlediska obhajoby problematická ([2001] 2008).

Takřka minimálně reflektovala kritika *Sedmý životopis* jako text umělecký – výjimkou byl Emil Lukeš, který román zasadil do širšího kontextu Filipovy tvorby a jeho hodnotu viděl ve schopnosti „zachytit atmosféru v její tragické absurditě i grotesknosti“ (2000, 20). I v jeho čtení ale významně rezonuje biografický kontext: oceňuje Filipa za jeho schopnost psát otevřeně o vlastních selháních a vinách, nicméně tím přejímá přesně tu perspektivu, kterou Filip buduje v prvním plánu (vytvoření společensky „snesitelné“ verze minulosti, zachránění obrazu autora jako veřejné persony);

současně totiž u Filipa existuje strategie rozostření či umenšení vlastní viny. Tuto tendenci na základě analýzy dokumentů, s nimiž Filip pracoval, později konstatovala také Anna Gnot (2020). Kritický byl nicméně Lukeš k závěru, který podle něho vyznívá jako bagatelizace osudu odsouzených vojáků. Tento „nepovedený závěr“ – jak píše Lukeš (2000, 20) – se stal trnem v oku vícero čtenářů; podíváme se na něj tedy podrobněji, a to z pohledu geneze.⁶

GENEZE SEDMÉHO ŽIVOTOPISU A MARGINALIZACE VINY

Na *Sedmém životopise* začal Filip pracovat záhy po tragických událostech, prvotně však mířil text na německé čtenáře. Už 2. dubna 1998 reagoval Uwe Wittstock, redaktor nakladatelství S. Fischer Verlag, na rozsáhlejší ukázku z připravovaného románu: není bez zajímavosti, že původní vyprávění začínalo vzpomínkami Filipovy ženy (tzv. Volynská předehra)⁷ a že Wittstock Filipovi radil, aby se vyvaroval zbytečného sebeobviňování. Wittstock také poznamenává, že kniha skutečně začíná až na straně 72, kde se Filip přesunuje k otci a jeho chybám (10142).⁸ Při psaní se Filip opíral o studium materiálů, které na něj vedla vojenská kontrarozvědka a se kterými se – dle vlastních slov – seznámil na podzim 1998; z těchto dokumentů hojně cituje, parafrázuje je a využívá je jako strategii, jak posílit úcinek autentičnosti vyprávění. Německou verzi dokončil Filip v únoru 1999 v rímské vile Massimo, dle vlastních vyjádření však pod vlivem „české verze“ text ještě znova upravoval.⁹

Takřka bezprostředně po dokončení rukopisu *Der siebente Lebenslauf* začal Filip pracovat na české verzi. Text měl hotový přibližně na přelomu roku 1999–2000. Následně jej zaslal řadě přátel a v rukopise ještě reagoval na některé připomínky (např. Antonín Měšťan Filipovi opravoval drobné chyby v reáliích). Do výsledné redakce však zasáhl ještě jeden faktor: po dopisání české verze, tedy asi začátkem ledna 2000, začal Filip hned pracovat na *Osmém čili nedokončeném životopise*. Dle korespondence se Šárkou Nevidalovou (7. dubna 2000; 10698) dokonce titul *Sedmý životopis* volil již s ohledem na následující *Osmý*. Z této perspektivy pak začal Filip znova upravovat *Sedmý životopis*, kdy prováděl jednak drobné změny, ale i zásadní škrtky. Z vícero dopisů pak vyplývá, že Filip „přeložil“ či „prevyprávěl“ i poslední, čtvrtou kapitolu, ta se ale nakonec v českém vydání neobjevila. Filip s jejím otiskem váhal, například v dopise Luboši Petrovi (27. ledna 2000; 10620) píše: „Rozhodl jsem se skončit román kapitolou III, kapitolu IV nechám sice vytisknout, ale mám teď dojem, že třetí kapitolou příběh, tedy sedmý životopis, může skončit. To, co následuje dále, patří vlastně už do osmého...“

Je proto potřeba korigovat pozdější Filipova vyjádření o důvodech vyškrtnutí poslední kapitoly, v nichž přenáší zodpovědnost na nakladatele (podrobněji níže). Skutečným důvodem byla práce na *Osmém čili nedokončeném životopisu*, který Filip plánoval dopsat do konce roku 2000 a vydat už následující rok.¹⁰ Zkrácení knihy tedy Filip promýšlel z pohledu návazné knihy, čímž však došlo i k oslabení tématu viny, které tak intenzivně řešila česká kritika. Vina (vlastní i druhých) se sice v návazném *Osmém* stala jedním z leitmotivů, kontext je však už jiný. Sám Filip později vyškrtnutí považoval za chybu (Ota Filip [OF] Michaelu Benešovi, 8. května 2001; 11132) a například v korespondenci s Pierrem Foucherem, který *Sedmý životopis* překládal

do francouzštiny (překlad byl dokončen, ale nevyšel), trval na tom, aby jeho součástí byla i poslední, čtvrtá kapitola (25. říjen 2001 a 2. listopad 2001; 11407-1). Její vyražení však představovalo pouze jednu rovinu, v níž byla vina upozaděna.

K marginalizaci viny v českém překladu *Sedmého životopisu* došlo ve třech oblastech: 1) Zatímco v německém textu jsou kapitoly pojmenovány, v českém vydání se objevuje pouze číslování; třetí (v češtině závěrečná) kapitola, která se vztahuje k udání vojáků PTP, je v německé verzi označena jako „Mein Versagen“ (Mé selhání).

2) Závěrečné věty, které se v české recepci staly předmětem ostré kritiky, vyznívají v německé verzi odlišně: po větách „V roce 1956 byli všichni na svobodě. / Já nikdy.“ následuje ještě jeden odstavec: „Můj sedmý životopis skončil, zůstal jsem v něm uvězněn, ve svém bídňém selhání, ve své vině a spoluvině. V létě 1952 jsem se znova a znova vracel do Kadaně, abych pátral po stopách svého tehdejšího strachu ze smrti, ale tam jsem ve vzpomínkách a ve snech znova a znova objevoval své provinění proti svým nejbližším.“ (Filip 2001, 350; přel. J. T.).¹¹ Zakončení německé verze tedy vinu naopak tematizuje, vina se ve vyprávění objevuje jako trauma, které se znova vrací a vtahuje vypravěče do vnitřní nesvobody: vězení, respektive stav „uvěznění“ (*gefangen*) se zde stává metaforou viny, které se nelze zbavit, a *z tohoto vězení* – na rozdíl od odsouzených vojáků – nemůže vypravěč vystoupit. V české verzi tento odstavec není, vyprávění je uzavřeno větou „V pondělí dne 13. října 1952 skončil sedmý a začal můj osmý životopis“ (2000, 373). Poslední větou si tak chtěl Filip vytvořit odrazový bod pro navazující díl; věty „V roce 1956 byli všichni na svobodě. / Já nikdy.“ můžeme v tomto kontextu tedy číst jako předznamenání další knihy, v níž se nesvoba a represivní mechanismy totalitní ideologie stanou jedním z leitmotivů.

3) V německé verzi se vina stává důležitým motivem v poslední kapitole, a to v emotivní scéně zpovědi, která se odehrává v závěru roku 1953, necelé dva týdny před Filippovou svatbou. V proudu výčtu hřichů se znova objevuje provinění na bývalých kamarádech z vojny, které je zakončeno zmínkou o několikerém pokusu o sebevraždu ve vazební věznici, k níž ale nakonec vypravěč nenajde odhodlání (Filip 2001, 419).¹² Motiv viny se ještě jednou vrací v závěru při scéně svatebního obřadu, kdy hra světla a stínů proměňuje tvář kamenného anděla ve tvář otce Bohumila; v této snové vizi se vypravěč připomínají (či možná lépe projektují do postavy anděla) poslední otcova slova o odpлатě za jeho hřichy až do třetího pokolení. Vina zde získává transgenerační rozměr – „zasahuje“ vypravěče, jehož vlastní selhání kopíruje slabost otce Bohumila, a očekávaného, ale ještě nenarozeného syna, který v lednu 1998 zase doplatí na slabost a selhání Oty Filipa.¹³ Touto velkou imaginativní scénou propojující několik generací motivem viny také román končí. Jak jsem se již zmínil, v českém vydání tato kapitola chybí, Filip ji však převyprávěl v rámci první kapitoly *Osmého čili nedokončeného životopisu* (2007, 39–100). I když se zde objevují stejně či podobné obrazy, jejich estetický účinek je oslabený, neboť jsou zasazené již do jiného kontextu: chybí zde pozadí vyprávění *Sedmého životopisu*, nemají exponované postavení (původně závěr knihy) a jsou utopeny v proudu dalších příběhů.

GENEZE OSMÉHO ČILI NEDOKONČENÉHO ŽIVOTOPISU

Osmý čili nedokončený životopis se rodil dlouho a komplikovaně. Filip plánoval pokračovat v psaní návazného dílu již během dopisování české verze *Sedmého životopisu* v prosinci 1999 (OF Karlovi X., 14. prosinec 1999; 10567), zároveň minimálně od ledna 2000 zvažoval do něho přesunout poslední kapitolu *Sedmého* (OF Luboši Petrovi, 27. ledna 2000; 10620). Knihu nejprve několik měsíců koncepčně promýšlel. V dopise Miroslavu Stonišovi (2. května 2000; 10735) se podrobněji rozepisuje o své tvůrčí strategii: časově má vyprávění pokrýt dobu od 60. let až po zatmění slunce 11. srpna 1999. Základem má být stejně jako v *Sedmém životopise* „autentičnost“, zároveň chce ale „fabulovat“ a načrtává několik scénářů, jak skrze fabulovaný a variovaný příběh propojit jednotlivé kapitoly. Z dopisu Janu Trefulkovi (5. června 2000; 10768) je také patrné, že už od počátku Filip koncipoval *Osmý čili nedokončený životopis* jako epizodický román.

S psaním začal Filip během května nebo na počátku června 2000: v dopise Šárce Nevidalové (9. června 2000; 10773), s níž v této době řešil korektury *Sedmého životopisu*, se zmiňuje, že začátek byl pro něho těžký, nyní snad už ale bude práce probíhat rychleji.¹⁴ Tvorba zpočátku probíhala experimentálně: Filip napsal nejprve několik stránek v češtině a pak je hned převypravoval německy. Nicméně již 2. července si stěžuje Antonínu Měšťanovi, že se touto metodou ocitl v jazykovém „galimatýáši“ a nemůže takto dále pokračovat (10802). Od dvoujazyčného psaní tedy upouští a dále pokračuje jen česky. Původním Filipovým plánem bylo napsat rozsahem podobnou knihu *Sedmému životopisu* a odevzdat ji do nakladatelství do konce roku 2000 (OF Ludvíku Vaculíkovi, 3. května 2000; 10738A; Šárce Nevidalové, 9. června 2000; 10773); korektury, autorské prezentace a další aktivity mu však nedovolily postupovat takovým tempem, termín tedy posunul do léta 2001. Plánoval také převyprávět do března 2002 *Osmý čili nedokončený životopis* německy, aby kniha ještě stihla vyjít na podzim 2002 (datum volil Filip s ohledem na zamýšlenou prezentaci na Frankfurtském knižním veletrhu).¹⁵ Ještě 30. září 2001 psal Filip nakladateli Miroslavu Balaštíkovi (11298), že pracuje na poslední, třetí kapitole (vydaná kniha jich má nakonec čtrnáct), v říjnu však práci přiblížně na pětisté straně přerušil. Důvody ozřejmil Zdeňku Rotreklovi v dopise z 6. listopadu 2001 (11264): psaním životopisů se cítí již unaven a chce se začít věnovat milostnému příběhu o Gabriele Münterové a Vasilij Kandinském (*77 obrazů z ruského domu*, 2004).

Rekonstrukce první etapy geneze odhaluje, že Filip zamýšlel původně vydat oba *Životopisy* s krátkým časovým odstupem a přibližně se stejným rozsahem: v jeho tvůrčím záměru tedy oba texty figurovaly blízko sebe a odsunutí tématu viny do navazujícího dílu se nemuselo z tohoto pohledu jevit jako problematické. Na konci roku 2000 dokonce Filip zvažoval návrh nakladatelství S. Fischer, aby oba *Životopisy* vyšly německy v rámci jedné knihy: od toho jej nakonec odradil rozsah (přes tisíc stran) a také, že by se vydání minimálně o rok a čtvrt zpozdilo. „Oni, tedy u Fischerů, taky asi neví kudy kam, jenže já musím mít [...] aspoň vrabce v hrsti“ (OF Miroslavu Balaštíkovi, 31. prosince 2000; 11001). *Der siebente Lebenslauf* vyšel samostatně 1. září 2001 v nakladatelství Herbig.

V roce 2002 pracoval Filip na románu *77 obrazů z ruského domu* a zároveň rozepsal satirický román *Sousedé a ti ostatní*; k *Osmému čili nedokončenému životopisu* se vrátil až v roce 2003.¹⁶ Během tohoto roku a následujících let se text prudce rozrůstá: jednotlivé kapitoly Filip průběžně posílá do nakladatelství Host a rovněž archivuje v Bavorské státní knihovně. Zvažuje také, že vzhledem k citlivé povaze textu (kriticky se zde vyjadřuje k řadě osobností, které obviňuje z podílu na smrti syna Pavla) rukopis uloží u právníka a umožní jeho publikaci až po své smrti. Navzdory plánu ukončit vyprávění v srpnu 1999 Filip reflektoval události svého života až do začátku jara 2006. Rukopis odeslal do Hosta 3. dubna 2006 (OF Miroslavu Balaštíkovi, 3. dubna 2006; 12607). O týden později se v dopise Carmen Sippl z nakladatelství Herbig zmiňuje, že německou verzi pravděpodobně již nenapíše (OF Carmen Sippl, 11. dubna 2006; 12607).

Výsledný text byl monumentální (2400 stran) a v nakladatelství byla jeho redakcí pověřena Olga Trávníčková. Dle emailového rozhovoru Filipa s Ondřejem Horákem společně s redaktorkou zkrátili text přibližně o třetinu, přičemž byly údajně vyškrtnuty německé scény a „několik českých, velice háklivých scén“ (Kubica 2012, 194). V rozhovoru, který jsem s Olgou Trávníčkovou vedl (1. června 2023), se však zkrácení ukázalo v jiném světle: Filip údajně ponechal na nakladatelství, aby text samo upravilo do publikovatelné podoby. Trávníčková text zkrátila dokonce o 40 %, přičemž hlavním důvodem bylo časté opakování. Filip údajně zapomíнал, co již dříve napsal, některé scény odvyprávěl – v různých variacích – třeba i třikrát nebo čtyřikrát; příliš si také nedělal starost s reáliemi, občas pojmenovával různé postavy jedním jménem apod. Vyškrtnutí „německých“ či „háklivých“ českých scén Trávníčková nepotvrdila.

Provázanost se *Sedmým životopisem*, oscilace mezi německou a českou verzí na počátcích psaní, proměna původního tvůrčího záměru (mnohonásobné rozšíření plánovaného rozsahu, dlouhý a přerušovaný proces psaní), významný podíl editora při výsledné redakci textu aj. – všechny tyto dílčí poznatky ukazují, že geneze *Osmého čili nedokončeného životopisu* byla komplikovaná a že se do ní promítla řada faktorů. Pokusil jsem se pojmenovat alespoň základní tendence; podrobnější vhled do geneze může nabídnout další studium Filipovy pozůstatosti v Moravském zemském muzeu a rukopisů uložených v Bavorské státní knihovně.

PERFORMANCE AUTENTIČNOSTI A AUTOBIOGRAFIČNOSTI

V korespondenci přátelům, s nakladatelstvím Host i v nejrůznějších rozhovorech Filip opakovaně zdůrazňuje, že jeho vyprávění v obou *Životopisech* vychází ze skutečných událostí a je *autentické*; své adresáty přesvědčuje o tom, že vyličené události popisuje tak, jak si je pamatuje (či jak je z archivních materiálů zrekonstruoval) a navádí je k autobiografickému čtení. V odpovědi redaktorce *MF Dnes* Petře Sasínové z 28. října 2003 (12018) píše, že se k jejím otázkám ohledně svého života vyjadřoval již v jiných rozhovorech, ale také ve svých knihách a esejích: „a pokud ještě nějaké neodpověděné zůstaly, odpovídám na ně právě teď při psaní svého Osmého životopisu“. Obvinění ze spolupráce s StB na začátku 70. let odmítá (zaštiťuje se lustračním osvědčením a popírá, že by figuroval v oficiálních seznamech ministerstva vnitra pod krycími jmény „Hamerník“ a „Farizej“), přiznává se ale k selhání z 50. let a odkazuje

opět k *Sedmému životopisu*. Podobně tomu bylo v rozhovoru s Miroslavem Balaštíkem:

V *Sedmém životopisu* jsem se musel držet skutečnosti; když jsem si v Pardubicích přečetl a okopíroval svůj spis a co o mně estébáci zaznamenali, naráz byla skutečnost, kterou jsem do roku 1952 žil, ještě děsivější, než bych si ji dokázal vymyslet. Teď píší *Osmý životopis* [...]. Postavy si už také nemusím vymýšlet ani fabulovat; popíše je tak, jak jsem je poznal a jak vstoupily do mého života [...]. (Balaštík [2000] 2015, 58)

Performanci autobiografičnosti navíc umocňuje, že tytéž příběhy z obou *Životopisů* vypravuje Filip i ve veřejném prostoru.

Čtenář nemá důvod Filipovi nevěřit a jeho optiku s největší pravděpodobností převezme při čtení obou knih. Ta zároveň nevylučuje určitou míru fikcionalizace a vnímání textu jako uměleckého díla. Ostatně sám Filip se částečně přiznává k fabulaci, která se podle něj odehrává „nad“ či „pod“ rovinou skutečného příběhu. Zdůrazňování autentičnosti se stává až obsedantním motivem Filipovy korespondence: v dopise Šárce Nevidalové (7. dubna 2000; 10698) o plánovaném *Osmém*: „chci zachovat zásadu sedmého životopisu, tedy *autenticitu*, ale rád bych ji „obohatil“ – slovo „ozvláštnil“ nesnáším – o jakýsi poeticko-ironický motiv. [...] [C]osi jsem si už vymyslel, co by vůbec nepoškodilo *autenticitu příběhu* a dalo by mi možnosti trochu „vedle“, „nad“ nebo „pod“ realistickými příběhy zafabulovat“ (zvýraznil J. T.). Hlubší vhled do svého pojetí paralelní fabulace podal Filip v dopise Miroslavu Stonišovi (2. května 2000, 10735), kde načrtl i několik možných scénářů: jedním z nich je i „nesmyslný“ příběh o rozsévání semen, které vypravěč zasévá na různých místech, čímž dochází i k propojení různých časů a situací – tento smyšlený příběh se v *Osmém čili nedokončeném životopise* skutečně objevuje a nabývá symbolického významu.

K performanci autentičnosti dochází i v samotném textu, a to mnoha prostředky: využíváním rétorických formulí (opakována deklarace záměru psát o skutečných událostech či popsat pravdu), citacemi z diářů, poznámkových sešitů či jejich parafrázemi, citacemi z korespondence apod. Autobiografické čtení rovněž posiluje fotografická příloha: v *Der siebente Lebenslauf* tvoří předsádku kopie vybraných materiálů vojenské kontrarozvědky, na základě nichž Filip román psal (klíčové věty jsou i přeloženy), součástí *Osmého čili nedokončeného životopisu* je zase šestnáctistránková příloha s privátními a společenskými fotografiemi, kopiemi dokumentů (Filipův podvratný leták z roku 1969, pokyny k vystěhování z ČSSR), soudních rozhodnutí (rozsudek z roku 1970 vedoucí k uvěznění), přičemž celá příloha je zakončena negativním lustračním osvědčením. Jak ukázala Klára Soukupová na příkladu Ivana Klímy, fotografická příloha v autobiografiích je však především interpretací minulosti: už samotný výběr fotografií zvýznamňuje určité události, přispívá k utváření vypravěčovy sociální role a pomáhá „konstituovat minulost v podobě, jaká odpovídá autorské intenci“ (Soukupová 2021, 146). Autobiografickému čtení napomáhá také rozsáhlý poznámkový aparát (v *Der siebente Lebenslauf* a v *Osmém čili nedokončeném životopise*), jmenný rejstřík (v *Osmém*) a informativní texty na předsádkách.

Mimořádně účinným prostředkem performance autentičnosti jsou citace z dokumentů ABS, a to včetně uvádění jejich registračního čísla. Vypravěč neustále zdůrazňuje, že jeho psaní je těmito materiály podložené, jedná se však o rafinovanou

hru, která má zakrýt manipulaci s vlastním obrazem. Nejde totiž o fakta (jak Filip rád říká), ale o jejich seskládání a (re)interpretaci. Jak ukázala Gnot, jedním z klíčových prostředků Filipovy manipulace (kromě přizpůsobování si vzpomínek) je i opomíjení některých dokumentů či jejich vytrhávání z kontextu a přizpůsobení tvůrčímu záměru „vytvořit pokud možno co nejpřijatelnější verzi traumatických událostí“ (2020, 672). Stejnou strategii používá Filip i v rozhovorech a korespondenci. Explicitní deklarace autentičnosti u obou *Životopisů* funguje jako maska, která zakrývá nepohodlné, nepříjemné či citlivé události a zároveň utvrzuje čtenáře o pravdivosti předkládaného příběhu. Jistou roli mohlo sehrát i to, že v době psaní nemohl podle platné legislativy nahlížet do osobních svazků ABS nikdo jiný než dotyčná osoba, případně soud – Filip tedy mohl s nemožností ověření citlivých informací kalkulovat.

Možnost pracovat s archivními materiály otevřela i cestu k novému čtení obou *Životopisů*; omezím se na jeden příklad. V rozhovorech i v *Osmém čili nedokončeném životopise* Filip vždy zdůrazňoval, že nikdy vědomě s StB nespolupracoval a že u prohlášení z 9. července 1970 chybí jeho podpis. Jak však píše Gnot: „Během pobytu ve věznici začal spolupracovat se Státní bezpečností, ale vzhledem ke skutečnosti, že se neosvědčil jako spolupracovník, poměrně rychle se sám stal objektem sledování“ (Gnot 2021, 171). Protože toto téma nebylo zatím podrobněji reflektované, požádal jsem Annu Gnot o konzultaci (emailová korespondence červen 2023 a osobní setkání v Ústavu pro českou literaturu AV ČR 21. června 2023). Ta původní tvrzení ještě rozšířila: v ABS existuje jak nepodepsané prohlášení o spolupráci s StB, tak i Filipem vlastnoručně psané a podepsané prohlášení rovněž z 9. července 1970. Jiné dokumenty však ukazují, že Filip se jako zpravodaj StB neosvědčil, a proto byla akce „Hamerník“ přibližně po roce ukončena. V této souvislosti ještě připomeňme komentář Petra Uhla: „Celé to obvinění Oty Filipa by ale přece mělo význam jen tehdy, kdyby se ukázalo, že svou spolupráci s StB tehdy v 70. letech někoho poškodil. Podpis závazku, učiněného ve vězení či jinak vynuceného, nelze, alespoň v civilizované zemi, uznat za platný“ (Uhl 1998, 4).

Z perspektivy literární vědy je ovšem zajímavé, jak toto téma zpracovává Filip v *Osmém čili nedokončeném životopise*. Vypráví zde takřka thrillerový příběh, jak byl přiveden k výslechu (nevyspalý a pod vlivem analgetik), vydíran a nucen k podpisu, jak mu byla podávána káva (pravděpodobně s drogami) a ocitl se ve stavu zmateného vnímání až fyzické nevolnosti (viz též podobně laděná scéna v *Sedmém životopise*; 2000, 345–350), navzdory všemu ale nepodepsal (Filip 2007, 428–430). Vyprávění obohacuje komentář, že v roce 2004 si okopíroval v archivu ministerstva vnitra nepodepsané (sic!) prohlášení, z něhož později i cituje (454). Scéna je zakončena větu: „Přiznám se však: kdybych po třiceti čtyřech letech svůj podpis na prohlášení v archivu viděl a poznal, ani bych se nedivil, jen bych se ještě více styděl za svůj tehdejší pocit bezmoci, smutku, zoufalství a beznaděje“ (431). Tedy: dokonalé alibi, kdyby se přeci jen někdy podepsané prohlášení objevilo. Ale nejen to: dochází zde i k podobnému rozdvojení subjektu, o kterém psala Gnot v souvislosti se *Sedmým životopisem* (2020, 669–670), byť v jiné modelaci: jedno já (fikčně „reálné“) vzdoruje nátlakům moci, druhá já (fikčně „hypotetické“) podléhá, což vede k psychické bolesti. Filip jako by

chtěl skutečné (slabé a podléhající) já alespoň „nějak“ přiznat, zároveň se je ale hned snaží zamaskovat či překrýt velkou vypravěckou gescí a hrdinským vzdorem, který je posilován i dalším dějem – po propuštění z vězení opakovaně odmítá prohlášení podepsat (Filip 2007, 454, 472–474, 481, 487).

Obdobnou strategii zvolil Filip i v souvislosti s výše zmínovanou zprávou poručíka Vokněra, která jej měla usvědčovat z toho, že v červnu 1952 udal vojáky PTP z přípravy útěku na Západ. Filip ji s poukazem na to, že se jedná o dodatečný protokol z 8. října 1952, v *Sedmém životopise* odmítl jako fantasmagorii (Filip 2000, 356–357), zamlčel ale, že v ABS existuje původní zpráva z 21. června 1952. Je tedy velmi pravděpodobné, že celá historie o strýci, kterému se Filip svěřil a ten vše udal, je fikce.

ŽIVOTOPISY JAKO FIKCE

Navzdory splnění podmínek autobiografického paktu a dalším strategiím vyzývajícím k referenčnímu čtení, poskytuji *Životopisy* zároveň signály, aby je čtenář věnoval jako fikci. Jak jsem uvedl již v úvodu, právě koexistence protikladných instrukcí ke čtení je pro některé teoretiky klíčová pro postižení fungování hybridního žánru autofikce. U Filipa se protikladné instrukce objevují už v prologu k *Sedmému životopisu*, kde autor osvětluje motivace svého psaní a zařazuje knihu do jedné číselné řady, která obsahuje jeho život, vydané romány a dokonce i příběhy, které o něm napsali jiní:

Spočítám-li své životopisy, o kterých vím, že existují, dostanu číslo sedm: první je ten skutečný, který jsem žil a žiju, druhý životopis je zkrácený, určený pro úřady, pro cizí použití a pro jiné méně smysluplné účely. Následují další čtyři životopisy, které jsem pomocí literárních šifer, fantazie a zauzlenin napsal ve čtyřech románech. Můj sedmý životopis začal v pátek dne 13. července 1951 černým inkoustem krasopisně v úředních hlášeních sepisovat a protokolovat podplukovník, později plukovník František Fic, velitel 1. OVZS, 6. oddělení, 8/4281, zelený čert, kterého mi přidělil samotný Satan [...]. (Filip 2000, 5)

Sám Filip tedy s pojmem životopis zachází volně a jeho použití v titulech je ambivalentní. K fikcionalizaci či hybridizaci dochází i prostřednictvím podtitulů: v *Osmém čili nedokončeném životopise* použil autor podtitul memoáromán, který odkazuje ke známému textu *Kde je zakopán pes* (1987) Pavla Kohouta, pro nějž je hybridizace, resp. oscilace mezi dokumentárním a fikčně-uměleckým pólem klíčová. V *Sedmém životopise* je to podtitul „román“ (v německém vydání „autobiografický román“ – „autobiographischer Roman“), který čtenáře vybízí, aby text vnímal jako umělecké dílo. Dalším vodítkem mohou být častá líčení snů, která lze číst i jako intertextuální odkaz k jinému hybridnímu textu – *Českému snáři* (1981) Ludvíka Vaculíka. U Filipa i Vaculíka představují sny zároveň metaforu básnické imaginace; vyprávění u obou autorů vychází sice z empirie, ta je ale dále tvarována představivostí, domýšlením (a vymýšlením) událostí. Skutečnost se mění v umělecký obraz, který má svou vlastní logiku pravdivosti. Téma umělecké pravdivosti je ostatně jedno z témat, které v *Osmém čili nedokončeném životopise* vystupuje do popředí. Stejně jako u Filipa byl i *Český snář* čten ve dvou protikladných klíčích a vytvářel vášnivé diskuse (Vaculík 1991). Podobně ambivalentní recepci měly i pozdní „žurnalistické“ texty Bohumila Hrabala, kdy se například autorova dvorní překladatelka a přítelkyně Susanna Roth

(jinak hájící Hrabalovu svobodnou tvůrčí imaginaci) nemohla smířit s tím, jak o ní v jednom z dopisů Dubence psal (Tlustý 2019, 141).

Filip vidí svou minulost především skrze fabulaci a scénu. Jakýkoliv motiv mu slouží k tomu, aby vyprávěl groteskní, absurdní či ironické historky, přičemž v tomto živelném vyprávění se rozostřuje hranice mezi skutečností a fikcí. Trefně napsal Jiří Zizler (2008), že Filip je posedlý démonem fabulace, který se v jeho psaní sváří s autobiografistou či dokumentátorem. Vypravěč uvádí řadu detailů, které si nemůže pamatovat ani je rekonstruovat, syžet pak koncipuje jako sled řady scén, prostřednictvím nichž vytváří iluzi, že události se odehrávají „právě teď“. Velkou roli mají i dialogy, které jsou rovněž poznamenány dvojznačností: jednak je zde opět iluze aktuálního dění, zároveň jsou ale rozhovory schematické a spějí k typické filipovské pointě, v níž se ukazuje absurdita doby. Styl i vývoj dialogů je napříč desetiletím podobný, Filipovo vyprávění se „slévá do nerozlišitelné stejné šedi, simplifikuje, zkresluje“ (Zizler 2008, 6). V budování scén i dialozích je tak patrná jistá teleologie: Filip nahlíží na minulost z pozice již „vědoucího“ a této perspektivě podřizuje i výběr událostí a konstrukci zápletky.

V autobiografiích se můžeme běžně setkat s fikcionalizací, u Filipa však nabývá mimořádné intenzity a autorovo snění, fantazie, nespoutaná fabulace opanují většinu vyprávění – není to tedy pouze ono Filipovo přiznané „nad“ či „vedle“. Text je v tomto smyslu sebeodhalující: řada příběhů je těžko uvěřitelných, dobře však fungují jako fiktivní, umělecký obraz (například vypravěčova pouť Prahou 25. února 1948, během níž se náhodou stává svědkem Gottwaldova projevu na Václavském náměstí a zároveň prožije svou první sexuální zkušenosť). Aktivizací kulturní encyklopédie může čtenář také zjistit, že si Filip přivlastňuje historky o jiných lidech a vydává jejich zážitky za své vlastní (srov. též Zizler 2008).

V recenzi „Do krajiny českého románu se přivalil obrovitý balvan“ Jiří Trávníček (2008) soudí, že Filipův *Osmý čili nedokončený životopis* je výjimečný spojením více žánrových poloh: k dílcům charakteristikám (román s tajemstvím, pikaresktní, milostný, doby, existenciální, autobiografický nebo o genezi dalších románů) přidám ještě jeden rys – meta-autobiografický. Filip rozsáhle reflekтуje problematiku autobiografického psaní, fungování paměti, otázku otevřenosti a její etické implikace (jak být otevřený, pokud má pravda může druhé zranit?) a dotýká se i role fantazie a imaginace v lidském životě. Sebereflexe psaní je však výrazný rys celé Filipovy tvorby: četné pasáže o vztahu historické pravdy a imaginace se objevují již v historickém románu *Valdštejn a Lukrecie* ([1979] 2011) nebo románě *Děda a dělo* (2009), v němž Filip podle zápisníků a vzpomínek vypráví příběh svého dědečka. Esejistickými pasážemi na téma „Dichtung und Wahrheit“ je pak doslova přesycen román *77 obrazů z ruského domu*: Filip zde opakováně vyzdvihuje přednosti fantazijní představivosti (volné fabulace), s trohou nadsázky bychom mohli říct, že některé jeho pasáže (Filip 2005, 80, 83, 183–184) de facto odhalují tvůrčí metodu Filipova memoárománu, který ostatně vznikal v téže době.

A je zde ještě kontext světové literatury. V úvodu a závěru *Osmého čili nedokončeného životopisu* cituje Filip švýcarského spisovatele Maxe Frische: „Dříve nebo později si každý vymyslí vlastní dějiny, které potom vydává za svůj životopis“ (2007,

5, 746). Citace pochází z románu *Mein Name sei Gantenbein* (1964; čes. *Mé jméno budiž Gantenbein*, 1967), název díla ale Filip neuvádí;¹⁷ jedná se o autorův volný překlad původní věty „Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält“ (45), v němž dochází k dvojímu významovému posunu. Frisch slovem „Geschichte“ nemínil dějiny, ale příběh, „Leben“ také neznamená životopis, ale život. Filip si tedy citaci skrže překlad přizpůsobuje, aby dosáhl větší affinity s vlastním textem. Práce s citací/překladem má ještě další patra: kromě rámcování vyprávění spojuje Filip tuto větu s kritikem Milanem Jungmannem, kterému vyčítá zamlčování nepohodlných faktů z roku 1952 (sic!); nepřijatelná je pro něho ovšem i absolutní otevřenosť, kterou ilustruje na příkladu německého přítele Kurta. Problematiku otevřenosť a pravdivosti autobiografického psaní řeší Filip v celém memoárománu a často se jí dotýká i v korespondenci. Paradoxní je, že Jungmannovi adresuje Filip námítky, které můžeme vznést i vůči jeho vlastnímu psaní: „oba způsoby vypořádání se s vlastní minulostí a vlastními hanebnostmi [...] jsou mi cizí, ba protivné a jako návody nebo příklady k následování k ničemu“ (2007, 747).¹⁸ Intertextuální vztah k Frischovi je zároveň širší: podobně jako u Filipa je centrálním tématem Frischova psaní otázka po identitě a vztah života a vyprávění.

ZÁVĚR

Sedmý životopis a Osmý čili nedokončený životopis Oty Filipa představují osobitý příspěvek k žánru autofikce. Oba texty rozrušují hranici mezi autobiografií a fikcí, zároveň vypravěčsky nezaměnitelným způsobem evokují život Středoevropana, který se musí vyrovnávat s realitou totalitních režimů. Filip tuto zkušenosť nasviciuje v průsečíku existenciálních témat, jako jsou vztah k moci a politice, vina, smrt, domov, jazykové zakotvení a identita. Studie analyzovala protikladné tendenze Filipova psaní (performanci autentičnosti/autobiografičnosti a signalizaci fikčnosti), skrže jejichž napětí dochází k hybridizaci. Rozostření hranice mezi skutečností a fikcí zároveň Filip využívá k tomu, aby se vydral se svými traumaty, mediálními skandály a vytvořil společensky akceptovatelný obraz sebe sama. Napětí mezi autobiografickým a fikčním čtením bylo sledováno i v recepci. Na základě archivního výzkumu jsme zrekonstruovali historii vzniku obou knih, postihli genetické vazby mezi oběma texty a demaskovali některé mýty, které Filip o sobě vytvořil. Studie zohlednila i širší kontext Filipova díla a sledovala souvislosti s dalšími hybridními (autofikčními) texty české literatury.

Čtenář Filipových Životopisů má vždy dvě možnosti: může číst referenčně, nacházet nesrovnalosti, zkreslení a mystifikace, anebo se autorově imaginaci otevřít a užít si nespoutanou fabulaci s groteskním viděním světa. První čtení je na místě, uvažujeme-li o Filipovi v rámci veřejného prostoru, kde je potřeba autorovy fabulace korigovat. Ve druhém, estetickém čtení však můžeme jako umělecky pravdivou přijmout i takovou mystifikaci, jakou je ona velká románová scéna, kdy 1. září 1939 otec Bohumil násilím vedl malého Otu přes Slezskou Ostravu do německé školy.¹⁹

POZNÁMKY

- 1 Pojmy fabulovat, fabulace používám převážně ve významu angl. „fabulation“, tj. jako vyprávění smyšleného příběhu; v obdobném duchu s ním pracuje i Filip.
- 2 *Sedmý životopis a Osmý čili nedokončený životopis* souborně pojmenovávám jako *Životopisy*.
- 3 Jsem zavázán PhDr. Františku Schildbergerovi, Ph.D., který mi umožnil pracovat s nezpracovanou pozůstalostí Oty Filipa v Moravském zemském muzeu – bez jeho pomoci by tato studie nevznikla. Mé poděkování patří rovněž Mgr. Anně Gnot, Ph.D., za konzultace a informace k dokumentům z Archivu bezpečnostních složek ministerstva vnitra, resp. StB.
- 4 K oběma románům ještě Filip přidává dosud česky nevydaný román *Die Sehnsucht nach Procida* (2000, 5); výčet lze doplnit i o román *Sousedé a ti ostatní* (2003), jehož hlavní postavou je Filipovo alter-ego spisovatel Oskar Měšťáček.
- 5 Klíčové části rozhovoru v časopise *Der Spiegel*, přepis „Vokněrovy zprávy“ a samotné Filipovo hlášení byly zveřejněny 17. ledna 1998 v *Lidových novinách*, viz Zahradníček 1998.
- 6 Zcela jinou recepcí měla německá verze. Podle Renaty Cornejo (2012, 154–157) se německá kritika zaměřila především na literární kvality textu a pozitivně hodnotila Filipovu schopnost nastínit složité vztahy v době komunismu, humor a sebeironii.
- 7 Filip se mohl volně inspirovat Hrabalovou vzpomínkovou trilogií *Svatby v domě*, *Vita Nuova* a *Prolyky*, jejímž vypravěcem je rovněž spisovatelova manželka. Volba této narrativní perspektivy signalizuje fikčnost, neboť je zrušena klíčová podmínka autobiografického paktu (identita autora, vypravěče a hlavní postavy).
- 8 Při odkazování na položky z dosud nekatalogizované části Filipovy písemné pozůstalosti v Moravském zemském muzeu v Brně (oddělení dějin literatury) uvádím důsledně datum a číslo, které měla daná písemnost v osobní registratuře Oty Filipa.
- 9 V závěru *Der siebente Lebenslauf* je uvedeno datum dokončení 25. února 1999. K pozdějším úpravám na základě české verze viz Filip – Strož 2000.
- 10 O záměru vydat *Sedmý životopis* do konce roku 2000 se zmiňuje Filip v neodeslaném dopisu Ludvíku Vaculíkovi z 3. května 2000 (10738A).
- 11 „Mein siebenter Lebenslauf war zu Ende, ich blieb in ihm, in meinem kläglichen Versagen, in meiner Schuld und Mitschuld gefangen. Ich kehrte immer wieder zurück nach Kadaň im Sommer 1952, um die Spuren meiner damaligen Angst vor dem Tod zu suchen, entdeckte jedoch dort, in meiner Erinnerung und in meinen Träumen, immer wieder mein Vergehen an meinen Nächsten.“
- 12 Jinak je tato scéna koncipována v *Osmém čili nedokončeném životopise*, kde vysoká míra implicitnosti a neurčitosti umožňuje různou konkretizaci. Vyprávění vytváří napětí mezi obrazným popisem blízkosti smrti (bez zmínky o pokusech o sebevraždu) a rolí či jednáním dozorce „nic mě nebolelo, ale bachař mě vrátil tam, odkud jsem už skoro odešel, zpět do cely a života.“ (Filip 2007, 90).
- 13 Cornejo vyjadřuje názor, že Filip tuto kapitolu mohl vynechat také z důvodu silně náboženského naladění, které nerezonuje s českým ateistickým kulturním prostředím (2012, 152).
- 14 Počáteční fázi práce na *Osmém čili nedokončeném životopisu* reflekтуje Filip v dopise Janu Trefulkovi, 5. června 2000 (10768).
- 15 K zamýšlenému německému vydání *Osmého čili nedokončeného životopisu* viz Ota Filip Jaroslavu Pospíšilovi, 10. března 2001 (11077).
- 16 Přesnou dataci obnovené práce na *Osmém čili nedokončeném životopise* se mi nepodařilo určit; nicméně ještě v dopisu Kláře Hýblové z 2. prosince 2002 (11665) Filip píše, že neví, jestli se vůbec donutí jej dopsat.
- 17 V korespondenci s Jiřím Urbancem (19. srpna 2005; 12518) cituje Filip tuto větu volně německy a současně ve svém překladu, zároveň ji obaluje aureolou osobního setkání, s největší pravděpodobností smyšleným: „Slovutný švýcarský spisovatel Max Frisch mi jednou, když jsme se před lety setkali v Curychu, řekl a později i publikoval: „Früher oder später [...]“ (Frischův román vyšel v roce 1964, kdy jeho autora Filip nemohl osobně znát).
- 18 Sám Jungmann měl potřebu ohradit se vůči tomu, jak s ním Filip jako s postavou zachází a opravoval jeho zkreslení (Jungmann 2008).
- 19 Podle posledních zjištění začal Filip navštěvovat německou školu až v roce 1941 (Gnot 2021, 170).

LITERATURA

- Balaštík, Miroslav. [2000] 2015. „Musel jsem odžít „jiný“ život.“ In *Literatura v čase lovců. Rozhovory se spisovateli 1995–2015*, Miroslav Balaštík, 56–69. Brno: Host.
- Cornejo, Renata. 2012. „Ota Filips ‚Lebenslauf‘ zwischen Autobiographie und Autofikctionalität.“ *Aus-siger Beiträge* 6: 143–158.
- Dohnal, Lubomír – Petruška Šustrová. 1998. „Ota Filip by se neměl jen tak smát.“ *Lidové noviny* 3. leden, 11, 2, příloha *Orientace* 1: 2–3.
- Drda, Adam. 2012. „Oceněný Ota Filip a poučení novináři.“ *Bubínek Revolver Revue* 3. prosinec. <https://www.bubinekrevolveru.cz/oceneny-ota-filip-pouceni-novinari> [cit. 7. 6. 2023].
- Eco, Umberto. [2000] 2001. *Baudolino*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Argo.
- Filip, Ota. n. d. Archiv Oty Filipa. Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení literárních dějin.
- Filip, Ota. [1968] 1990. *Cesta ke hřbitovu*. Ostrava: Profil.
- Filip, Ota. 2000. *Sedmý životopis*. Brno: Host.
- Filip, Ota. 2001. *Der siebente Lebenslauf*. München: Herbig.
- Filip, Ota. 2003. *Sousedé a ti ostatní*. Brno: Host.
- Filip, Ota. 2005. *77 obrazů z ruského domu*. Brno: Barrister & Principal.
- Filip, Ota. 2007. *Osmý čili nedokončený životopis*. Brno: Host.
- Filip, Ota. 2009. *Děda a dělo*. Brno: Host.
- Filip, Ota. [1979] 2011. *Valdštejn a Lukrecie*. Brno: Host.
- Filip, Ota. 2012. *Tři škaredé středy a sedm dalších elegií o zlých dnech*. Brno: Barrister & Principal.
- Filip, Ota – Daniel Strož. 2000. „Jediné, co v tomto globalizujícím se světě funguje, je globalizovaná katastrofa.“ *Kmen* 9. červen, 6, 23: 2.
- Fonioková, Zuzana. 2021. „Sám za sebe, a přece fikční. Možnosti milostného románu Jana Němce jako autofikce.“ *Bohemistika* 21, 4: 513–532.
- Frisch, Max. [1964] 1975. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gnot, Anna. 2020. „Opisují doslova. Strategie využití citace z archivních dokumentů v *Sedmém životopise* Oty Filipa.“ *Česká literatura* 68, 6: 655–676.
- Gnot, Anna. 2021. „Vzájemné kolonizování české a německé kultury v románu Oty Filipa *Cesta ke hřbitovu*.“ In *Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur. Imaginationen und Interrelationen*, ed. Petra James, 167–188. Berlin: Frank & Timme.
- Hybler, Martin. [2001] 2008. „Odplata slov.“ In *Kolem dokola*, Martin Hybler, 123–132. Praha: Revolver Revue.
- Jungmann, Milan. 2001. „Autobiografie, nebo politický pamflet?“ *Nové knihy* 9. leden, 41, 2: 20.
- Jungmann, Milan. 2008. „Čeho je moc, toho je příliš.“ *Host* 24, 3: 89–90.
- Kabát, Marcel. 2000. „Ota Filip začíná po letech znova psát česky.“ *Lidové noviny* 2. listopad, 13, 255: 20.
- Kubica, Jan. 2012. *Spisovatel Ota Filip*. Brno: Větrné mlýny.
- Lukeš, Emil. 2000. „Doznání Oty Filipa.“ *Tvar* 11, 21: 20.
- Peňás, Jiří. 2000. „Opuštěn do svobody. Autobiografický román Oty Filipa v nezbytném kontextu.“ *Re-spekt* 27. prosinec, 11, 52: 28.
- Ricœur, Paul. [1995] 2000. *Myslet a věřit*. Přel. Miloš Rejchrt. Praha: Kalich.
- Rulf, Jiří. 2000. „Sedmý životopis.“ *Reflex* 27. prosinec, 11, 52: 51.
- Soukupová, Klára. 2021. *Vyprávět sám sebe. Teorie autobiografie*. Praha: Univerzita Karlova.
- Stankovič, Andrej. 1998. „Falešné a pravé oběti a imunita prominentů.“ *Kritická příloha Revolver revue* 11: 127–132.
- Plustý, Jan. 2019. „Autobiografický mýtus v pozdních textech Bohumila Hrabala.“ In *Schizofrenická historiografie*, ed. Jakub Češka a kol., 135–148. Praha: Scriptorium.
- Trávníček, Jiří. 2008. „Do krajiny českého románu se přívalil obrovitý balvan.“ *Host* 25, 1: 20–21.
- Uhl, Petr. 1998. „Aby nebyl Ota Filip věčnou obětí.“ *Právo* 15. leden, 8, 12: 4.
- Vaculík, Ludvík. [1981] 1991. *Hlasy nad rukopisem Vaculíkova Českého snáře*. Praha: Torst.
- Vaculík, Ludvík. [1981] 1992. *Český snář*. Brno: Atlantis.
- Zahradníček, Tomáš. 1998. „Spolupracoval spisovatel Ota Filip s komunistickou tajnou policií?“ *Lidové noviny* 17. leden, 11, 14: 8.

- Zipfel, Frank. 2008. „Autofiction.“ In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan, 36–37. London – New York: Routledge.
- Zipfel, Frank. 2009. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität.“ In *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, ed. Simone Winko – Fotis Jannidis – Gerhard Lauer, 285–314. Berlin – Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110210835>.
- Zizler, Jiří. 2008. „Člověk ve spárech dějin. Osmý čili nedokončený životopis Oty Filipa.“ *A2* 4, 9: 6.

A life that became a novel: The autofictional *Autobiographies* of Ota Filip

Ota Filip. Autofiction. Autobiography. Identity.

The article examines the Czech author Ota Filip's autofictional texts *Sedmý životopis* (The seventh autobiography, 2000) and *Osmý čili nedokončený životopis* (The eighth or unfinished autobiography, 2007) in the intersection of several contexts. Based on archival research of Filip's estate, it reconstructs their complex genesis and examines the factors that influenced their final edition, as well as the differences between the Czech and German versions of *Sedmý životopis*. The study analyzes the narrative as well as broader textual and paratextual strategies that create the hybrid status of the two “autobiographies” and provide the reader with contradictory instructions: to read the texts as autobiography and/or as fiction. This tension is also investigated with regard to the reception of Filip's texts. The study further exposes some of Filip's mystifications and reveals how he uses the porous boundary between fact and fiction to come to terms with his traumas and media scandals, and to create a socially acceptable image of himself. Both autobiographies are also placed in the broader context of Filip's literary works and contemporary Czech literature.

Mgr. Jan Tlustý, Ph.D.
Ústav české literatury
Filozofická fakulta
Masarykova univerzita v Brně
Arna Nováka 1
602 00 Brno
Česká republika
tlusty@phil.muni.cz
<https://orcid.org/0000-0001-6747-6415>

Genre hybridity, self-discovery and trauma: Andrea Tompa's *The Hangman's House*

MAGDOLNA BALOGH

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.6>

Born in 1971 in Cluj-Napoca, Romania, Andrea Tompa moved to Hungary after 1989 and obtained her degree at Eötvös Loránd University in Budapest, while publishing theater reviews and other theater-related writings. Employed at the Hungarian Theater Museum and Institute, she was first the editor (beginning in 2008) of the journal *Színház* (Theatre), and then worked as its editor-in-chief (2015–2020). Published in 2010, *A hóhér háza. Történetek az aranykorból* (Eng. trans. *The Hangman's House: Stories from the Golden Age*, 2021) was her first novel. This work was followed by *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* (From head to toe: Two doctors in Transylvania, 2013), *Omerta. Hallgatások könyve* (Omerta: The book of silences, 2017), *Haza* (Homeland, 2020), and *Sokszor nem halunk meg* (Often, we don't die, 2023).

The protagonist of Tompa's novel *The Hangman's House* is "the Girl", with her sister, father, mother, and grandparents also taking important roles, becoming the protagonists of their own chapters. Moments from the times of the dictatorship and the historical past of Cluj-Napoca, and the greater region of Transylvania are also shown. The narrative is non-linear: the chapters offer glimpses of a motif, a character, or a particular event rather than forming a coherent plot, showing the pieces of a mosaic that, after reading, can be reconstituted as the story of the Girl's self-discovery with its background of family history.

The complications of self-discovery are reflected in the complexity of the novel's genre, something that even "professional" readers have found hard to define: one critic described the novel as one that "starts as a girl's story, then turns into a family novel" (Darvasi 2011),¹ another called it a "Bildungsroman" (Borcsa 2011), while a third saw it as a "Bildungsroman and family novel" (Tarfán 2010).² Literary historian Éva Bánya has deemed it to be a work whose genre is impossible to categorize (2015, 102). At the same time, critics have noted the work's autobiographical aspect, the narrator and the author's being "copied over each other" (Darvasi 2011).³ This diversity of opinions is not surprising, as Tompa herself intentionally leaves the question unanswered, giving no directions to the reader on which genre code to use in reading the novel (no genre definition, for example, appears in the paratexts of the work).⁴

It is easy to see, on the other hand, that *The Hangman's House* is of a hybrid genre. In the following analysis, I aim to discuss how this hybrid quality gains meaning in the complex process of the autobiographical self's self-discovery.

QUESTIONS OF GENRE IN AUTOBIOGRAPHY AND AUTOPICTION

Despite the third-person narrative and the fact that she is mostly referred to as the Girl, the protagonist's personal and physical attributes (such as her thick, unruly hair), her family members who are addressed by their real names (including parents, grandparents and other relatives), and the protagonist's initials of A.T. leave no doubts regarding the novel's autobiographical nature. Even though Tompa explicitly views her own work as fiction and thus prefers a fictional reading of it, reviews and even the author's own allusions have revealed that, due to the recognizability of these pieces of external biographical data and facts as well as certain characters who were modelled after well-known figures from Cluj-Napoca's cultural life, a portion of the novel's readers have read the work referentially, including its obviously fictional, surreal fillers (Balázs 2011). Both the authorial intention and the ambivalence of the reception (i.e. the existence of both fictional and referential readings) show that newer theories of autobiographical writing, as well as the theoretical approach toward the heterogenic art forms combining autobiography and fiction, must be taken into account when examining this work.

Philippe Lejeune describes life writing as "a retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence where the focus is his individual life, in particular the story of his personality" (1989, 4). As Lejeune considers life writing to be indistinguishable from fiction based on formal, narratological, or textual characteristics, he attempts to capture the issue of life writing on the pragmatic level of the text's message. For this reason, he speaks of an autobiographical pact, an agreement proposed to the reader by the author, explained or not, which stands in opposition with the fictional (Z. Varga 2003, 9), or with another word, the fictional pact (Lejeune 1989, 14). According to Lejeune, a life writing narration is characterized by the fact that the work's author, its narrator, and its protagonist are all identical (5). Lejeune further adds that this peculiar triple identicity is expressed through the identical names of the author, narrator, and protagonist, as well as particular paratexts.

In the autobiographical novel, however, this identical quality is not expressed explicitly, even if the reader is convinced of its existence. Based on Lejeune's interpretation, the autobiographical novel can be defined as a fictional narration in which the reader supposes a certain level of identicity between the author and the protagonist, "whereas the author has chosen to deny this identity, or at least not to affirm it. [...] The 'resemblance' assumed by the reader can be anything from a fuzzy 'family likeness' between the protagonist and the author, to the quasi-transparency that makes us say that he is 'the spitting image'" (1989, 13). As other scholars rightfully point out, this definition prompts further questions, such as which elements of a book can be used by the reader as a basis for supposing identicity between the protagonist and the author, or whether the central plot has to mirror the author's

real life and how similar the two must be (Missinne 2019, 464). The only possibility of distinguishing between an autobiography and an autobiographical novel seems to lie within examining the referential and the pragmatic status of the text. As Sido-nie Smith and Julia Watson (2001, 9) write, the two genres are made distinct by their relationship with the referential world.⁵

Given that *The Hangman's House* is a work of fiction, should it be considered an autobiographical novel, or rather, following the popular trend of the past few decades, an autofictional one? It is not easy to differentiate the two, both genres being heterogeneous, containing both autobiographical and fictional elements. Moreover, many of the characteristics attributed to autofiction can be applied to the autobiographical novel as well. If we deem autofiction to be a text in which the fictional and referential pacts are simultaneously present (as Frank Zipfel does; 2009, 305), or one in which “the interrelation between real life and fiction forms an experimental space for self-exploration” (Wagner-Engelhaaf 2010, quoted in Missinne 2019, 468), it is quite difficult to discern it from the autobiographical novel that likewise transcends the boundary between the fictional and the referential (468). It is worth considering the following definition by Serge Doubrovsky, who originally coined the term “autofiction”: “Neither autobiography nor novel, then, strictly speaking, it exists in [...] a space that only the operation of the text makes possible or accessible” (1993, 34). Doubrovsky’s own interpretation posits autofiction as a form of autobiographical writing, updated according to concepts of language in modern or postmodern prose (Z. Varga 2020, 19). Pursuing the creative opportunities of language (or as Doubrovsky puts it, the “adventure of language”), the text articulates an inner world which only emerges in the text and exists solely as text. Autofiction should be considered an attempt at renewing the autobiography (18), as reflected in Vincent Colonna’s term for Doubrovsky’s autofiction: “autobiographical autofiction” (23). However, given the dual nature of autofiction, this genre variation of autobiography and fiction can also be approached from the side of fiction. From this viewpoint, the characteristic element of autofiction is self-fictionalization: the writer as the protagonist stands at the center of the text (just as they would in an autobiography), but here, “the writer is transformed, their being and existence being transported into a fictitious story, ignoring verisimilitude” (Colonna 2004, quoted in Z. Varga 2020, 22). This projected copy is a purely fictional hero, one that no one would consider to serve as the portrait of the author: this is what Vincent Colonna names “fantastical autofiction” (22). Referring to self-fictionalization, Frank Zipfel characterizes autofiction as a fictional narrative that involves the protagonist, who bears the author’s name, and exists in a self-evidently fictional world (2009, 302). Such a viewpoint can indeed pave the way toward making a finer distinction between autofiction and the autobiographical novel. In light of the discussion above, interpreting Tompa’s novel as autofiction still seems inadequate: above all, because a self-evidently fictional world surrounding the protagonist is hardly present (quite the contrary); thus we cannot speak of self-fictionalization in such a manner as defined above. Instead of essentialist genre definitions, it seems more fruitful to concentrate on the process of reception and the discourse itself, as the differences of genre must become apparent through

the reading process (Missinne 2019, 470). Thus I will also aim to analyze *A hóhér háza* as a work of a hybrid genre, but one whose basic structure follows that of an autobiographical novel.

Though the focus of the story is the growing up of a teenage girl, this coming of age narrative is strongly interlinked with the stories of the girl's closer and wider social circles, an aspect that can be traced to the readily apparent fact "it is impossible to write one's own life without inscribing in it other persons' lives since 'no person is an island complete of itself'" (Stanley 1992, 10, quoted in Linke 2019, 418). In addition to the autobiographical novel, whose characteristics determine the novel's very structure, the *Bildungsroman*⁶ and the family saga clearly emerge as important components, through the work's focus on the coming-of-age story and the family history of the protagonist. However, these genre characteristics are only present in a fragmentary fashion, with some of their elements playing a part in the process of the autobiographical subject's self-discovery.

The nature of the autobiographical "I" in the novel must be discussed first.⁷ The (anonymous) narrating "I" is the same as the protagonist (the narrated "I": the Girl). Presented in the third person, the narration creates a certain distance between the author (the historical "I"), the narrating "I" (for simplicity's sake, to be referred to as the narrator) and the protagonist (the narrated "I"), while also drawing a complicated relationship system among these three entities. This technique might imply an authorial intent aimed at either broadening her own space of possibilities through the nebulous handling of autobiographical similarity and difference, or a more softly and subtly contoured Self to be drawn from the text.

This distance between the author/narrator and the protagonist only benefits the narration as it contributes to the productive tension between the strong involvement that draws upon both the personal quality of the autobiography and the way in which the Self is distanced from the story told, necessary elements for being able to tell the story in the first place.⁸ The way the story is told is typically non-linear: its fragmentary structure is attributable to the retrospective, reminiscing attitude, with the narrator usually focusing on a motif, a figure, or a relationship in the progression of chapters that have been strung together. It is if every new story opens a new door that enables us to see, by means of memories, a new facet of the lives of the father, mother, grandparents, or the Girl.

Through these mosaic shards, the life of the autobiographical "I" is evoked by means of separate influential experiences, observations, or relationships throughout a period that spans from the age of twelve and a half to eighteen. In two short chapters, however, the narrator and the perspective shifts from the Girl to her father, Janó: in these texts, we find his letters – also discovered by the protagonist after her father's death – to his brother, an economist and writer who enjoyed a hugely successful career. The importance of the two inserted letter-chapters from the perspective of the work as a whole is examined later.

The novel is framed by the chapters describing moments of the 1989 Romanian Revolution (see Siani-Davies 2001).⁹ For the autobiographical "I", born in 1971, the revolution also represents her coming into adulthood: in 1989, she turns eight-

teen, graduates from secondary school, and successfully completes her university entrance exam. In the last chapter, when the mother tells her daughters that “you do as you please, girls” (Tompa 2021, 340), this statement additionally underwrites this dual turn of the story: as adults, they can exercise their individual freedom. The revolution therefore makes it possible for them to enjoy both political and social freedom, the latter clearly indicated by the application for a passport and the renewed opportunity to travel abroad.

Set within this frame, the chapters alternate between the era of the dictatorship (centered around the life of the Girl), the first half of the 20th century, and the decades preceding 1945 (within which one of the family members is the protagonist). In short, the chapters set before 1945 are wedged between those that take place during the dictatorship, thereby further clarifying the events of the Girl’s life.

This retrospective attitude results in memory becoming a primary element among the processes that define the autobiographical subject and comprise the core structure and frame of the work as a whole (see Smith and Watson 2001, 15–48). The constitution of the subjective and the collective memory (Erll 2011, 15–18), built from experiences, manifests in different elements here, with some connected to the personal and family memory (Halbwachs 2018, 17), and others as a part of the collective memory of the Hungarian minority and a specific community of the late Socialist society. Recalling the past within the framework of collective memory plays a major role in identity construction (Erll 2011, 17). In the novel, memories of experiences and events from different timelines and locations emerge not only from the protagonist’s memory, but also from that of her grandparents (the latter also becoming a part of the autobiographical subject). In the following section, I focus on the experiences as significant elements of the processes which constitute the subject.

THE FORMATIVE FORCES OF THE “I”

The narrator–protagonist’s most grounding experience is that of her and her family’s exposure to violence – a violence that is constant, almost a force of nature. This proves the only continuity of the history of the five-decade-long era told in the novel. Those who live or have lived in Transylvania must survive against this extreme violence one way or the other: this is the common theme of the novel’s past and present events. However, these experiences of violence emerge only indirectly in the novel: the third-person narration effectively serves as a means of maintaining distance, helping to conceal the wounds caused by violence.

The experience of violence and its impact can be best approached through the concept of trauma, here used in the sense of the following definition:

The metaphor of trauma draws attention to the ways that extremes of violence break bodies and minds, leaving indelible marks even after healing and recovery. But the notion of trauma has been extended to cover a vast array of situations of extremity and equally varied individual and collective responses. Trauma can be seen at once as a sociopolitical event, a psychophysiological process, a physical and emotional experience, and a narrative theme in explanations of individual and social suffering. (Kirmeyer, Lemelson, and Barad 2007, 1)

Along with the exposure to violence, the circumstance of belonging to a minority group can be viewed as the Girl's most common existential experience: her family is a member of the Romanian-Hungarian, more precisely, Transylvanian-Hungarian community. This complex ethnic, cultural, and linguistic experience appears in the context of power and oppression, expressed in the novel through its bilingualism: Romanian sentences appear repeatedly in the text (quotes of dialogues, which are then translated into Hungarian by the narrator), thereby replicating the daily realities of existing as a minority in all public spaces, whether at the office, school, in shops, or on public transport. The experience of oppression amplifies the repressive impact of a dictatorship suffered by all citizens.

This is reinforced by the autobiographical "I's experiences within the school environment: the education system mirrors the dictatorship's order based on violence, oppression, and formal control. Beyond their teachers' disciplinary measures, Hungarian students must also endure being seen as second-class citizens. Among other things, this status manifests itself in the restricted usage of their native language. Labelled an "adversary and uncontrollable" language, Hungarian gradually disappears at school until general subjects are taught in Romanian from 1959 onwards (Süle 1990, 230–231).

Against oppression, culture becomes a great source of support for the autobiographical "I" in more than one way, while also playing an unquestionable role in forming her personality. In addition to reading, then writing, theater emerges as an increasingly important part of her life, providing the Girl with the communal experience and the joy of belonging after her father introduces her to the amateur theater group in Cluj at the age of 13. Cultural activity not only has a strong group-forming power, but also functions as the ground for opposition: it is through this activity that a different world exists for the autobiographical "I"; culture can provide an escape route from the confinement and hopelessness of the dictatorship and lend her a certain immunity from the infantilizing methods of the regime (Tompa 2021, 74–84).

It is no coincidence that women's fates and the current burdens and constraints of their ways of life are at the forefront of the novel, as these factors also constitute a decisive segment in achieving self-discovery and self-understanding from the narrator's viewpoint. This proves true whether originating from the pressure of expected female social roles, the risks involved in existential decisions, the frustration stemming from the incompatibility between work (and a career) and a private life, or questions related to relationships and having children. In this regard, the historically coded experience of the three generations of women in the family – or rather, what the narrator shows out of these instances – seems to have a primary importance for the autobiographical subject, consequently making the novel's focus on gender issues a dominant aspect of the work (see Massino 2019).

The opportunities afforded to women in the first decades of the 20th century are showcased by the dual portrait of the two grandmothers drawn in the chapter "K. és K." ("K. and K."), also presenting the compromises they were forced to make. The two women present diametrically opposed social backgrounds and careers as

well as fundamentally different psyches. However, the one common thing that is shared in their lives is a certain unevenness. As the narrator points out, both women's lives lacked a marriage formed out of love: they only married "well", to partners possessing sound finances (Tompa 2021, 290–297).

The life and career of Lili, the mother of the autobiographical "I", might be the one to provide her with a certain positive model. Lili is an assertive, independent woman who tries to provide an acceptable living for her family and raise her two daughters in the face of moral and existential constraints and everyday shortages. In spite of her circumstances, she gives up neither her femininity, nor the hope of finding a suitable partner for herself, though within the period of the novel, this remains an unfulfilled dream.

Among the experiences of the narrated "I", the role of the childhood trauma inflicted by the lack of a dependable and stable father proves decisive. The development of the Girl's personality is heavily influenced by her ambivalent relationship with her father: the chapters dedicated to their relationship draw a clinically precise and psychologically shockingly genuine depiction of childhood trauma. The father, struggling with alcohol abuse, is untrustworthy and leaves his children, triggering predictable reactions from his devastated daughter: from shame and rejection through verbal aggression to chronic health issues. Through episodes from this turbulent father-daughter dynamic, the narrator recalls the arduous struggle of her gradual emotional process, from shame and rejection to finally being able to accept her father and reckon with her trauma (though this only comes to pass years after the father's final suicide attempt).

This moment of catharsis is relayed in the form of a surreal, fairy tale-like story about the Girl's visit to the *Tränenhändler* or "Tear Man". Set at the Cluj-Napoca ószer (flea market), the scene might be named a unique sort of therapeutic activity, with the client being able to tell the story that pains them, though only silently, in their own mind, in the "Tear Man's" tent, while the other party, acting like a psychiatrist, helps to loosen the psychic knot with their own "attentive, encouraging, and severe [silence]" (193).

TRAUMAS OF FAMILY HISTORY: A FORMATIVE FORCE THROUGH POSTMEMORY

After 1918, the political instability that wreaked havoc throughout Central Europe turned the region into a ticking time bomb. The redrawing of borders following the Treaty of Trianon, the military events of World War II, the deprivation in the hinterlands, the hardship of national minorities being tossed back and forth between the ever-changing borders, the persecution of Jewish people and the Shoah all led to collective traumas. The family of the autobiographical "I" has been forced to share the extreme vulnerability of the minority groups, having to live and survive while being dangerously exposed to the changes of the political climate. The series of collective traumas stemming from the historical events above is the family history's determining experience before and after 1945. Consequently, this plays a substantial role in the self-understanding of the autobiographical "I" herself, which, through

postmemory (see Hirsch 1999),¹⁰ is ingrained in her conscience as a sort of “indirect knowledge” (Hoffmann 2004, 27).¹¹

Erzsébet Neumann, the protagonist’s future (paternal) grandmother, gets married after obtaining her degree in medicine, then, after a few years, leaves her husband and children to become one of the founding members of the Romanian communist movement. A Jewish woman and Communist, she suffers the consequences of Transylvania’s 1940 annexation by Hungary on two levels. Imprisoned by the Hungarian authorities for her political affiliations, she only escapes deportation to Auschwitz by chance. After 1945, her life follows the well-known Stalinist scheme: as an untrustworthy old communist, she is expelled from the party. She only maintains contact with her eldest son, István (Pista). Emotionally drained, scraping by remaining deaf – both literally and figuratively – to the world, she stays alienated from the rest of her children.

If on the paternal side, the individual choice of Erzsébet, a stern woman who can be viewed as an early feminist, constitutes the original cause for the family’s falling apart and the trauma of her younger son Janó (the father of the narrated “I”), on the maternal side, it is the changing political borders and the chaos caused by World War II that lead to the first, almost irreparable break in family life. Laci Kühn and Klári are separated from each other as newlyweds in 1941 due to the changing of the borders, only being able to reunite years later, when the daughter with whom Klári was pregnant at their separation is already three years old. The little girl, who grows up to be the mother of the Girl, thus carries the experience of lacking a father from an early age with herself, and with it the knowledge of the extreme fragility of the family as a nucleus and a primary medium of safety.

The extended family’s post-1945 history is no less edifying, showing multiple variants of the relationship with the system, from the enemies of the dictatorship, the “class enemies”, to the comrade who builds a career in the party and becomes fully integrated into power. Their family history can be considered an authentic print of the 20th-century traumas of a minority society exactly because we find their members in the most varying social positions.

The defining coordinates relaying the family’s post-1945 history are revealed through letters written by the Girl’s father, Janó, with the two letters (“Dear Pista!”, “My Beloved Country”; Tompa 2021, 201–213, 214–219) also drawing parallel portraits of two brothers. For the length of these two letter-chapters, Janó’s statements bring a new narrating voice into the novel. The pretext for these letters is the publication of the second volume of Pista’s novel, *A három Demeter* (The Three Demeters), which, instead of providing a critical and self-critical stance, only aims to prove the author’s loyalty to the Party even in 1980. Through his view of his brother’s novel, Janó emerges as a critic of Stalinism, though also as a critic of himself. Janó is sufficiently outside of the system to be able to evaluate in a level-headed manner not only the political terror of the 1950s, but also the short intermezzo of mock-liberalism that took place regarding Transylvania’s Hungarian minority between 1968 and 1971.

Within the system, the two sons’ lives run in diametrically opposed orbits, though both follow in their mother’s footsteps by becoming communists. Janó abandons his

university studies and works for the party as a volunteer, while Pista, an economist, experiences a meteoric career path within the party, eventually holding posts that guarantee him a comfortable existence until the 1980s.

As the letters of the author-protagonist's father Janó reveal, Pista (or István Tompa),¹² is the archetypical comrade who always painstakingly adheres to the party (or rather the current "party line") and unscrupulously sacrifices relatives or any familial past that does not fit into the expected party scheme. He serves the power, in order to remain in power himself. For him, as for his mother before, there is no life outside of the party. Above all, Janó reproaches his brother for being unwilling to realize that sacrificing the family for "the cause" (i.e. the party) was pointless.

There is, however, a counterbalance to Pista's actions in the help he has extended towards Janó and his family: he aids Janó's wife in finding a job. Janó himself owes Pista thanks, as his brother helps him obtain a new job in a furniture factory after Janó gets fired from the printing house for the erroneous typesetting on a Romanian poem. Janó's life and fate, unlike his brother's, are marked by the absence of his mother whose appearance he cannot even recall. It seems that there is no escape from fate repeating itself: the son abandoned by his mother abandons his own family as an adult, passing down the trauma to the lives of a new generation.

The role of the fictional letters is unquestionable within the novel: the fact that the younger brother stands up for those family members who have been reduced to a marginal existence and renounced or deemed non-existent by the system shows that despite (or even with) his alcohol abuse issues, Janó still has a clear mind and, perhaps paradoxically, an uncorrupted sense of morality. Even if he cannot gain absolution, he still has a right to the empathy and understanding of the autobiographical "I" for his derailed life.

However, the family history aspect of the novel has another message that also points to the field of referentiality: Andrea Tompa's novel can be seen as a response to István Tompa's own work, *A három Demeter*, rightfully criticized by Janó for its falsification of the family history, as Pista omits both his Jewish relations and their paternal relatives, labelled as "class enemies". Pista himself is the center of the novel as the communist cadre who always "serves" according to the expectations of the party. Polemicizing with István Tompa's autobiographical work that portrays a socialist-realist life story and family saga within the expected Stalinist framework, Andrea Tompa writes her own complicated family saga with the intent of reclaiming the family's history.

CONCLUSION

The analysis presented in this article gains its meaning through the maturing of the autobiographical "I" and the constitution of her Self, which is framed by the work itself. The heterogeneous genre of Tompa's novel is, as presented by this analysis, intricately connected to the complicated nature of the process of self-discovery; above all, however, the construction of both the autobiographical "I" and the world depicted in the novel links the work primarily to the genre of the autobiographical novel. Through retrospection, research, and acquisition, recognizing and

pinpointing the neuralgic points and uncovering the traumas of this family's past becomes a part of the protagonist's personality. The product of this search for selfhood is explored by means of fragmentary chapters that are laid side-by-side in Tompa's first novel. The narrative's fragmentary quality mimics the protagonist's mode of discovery and acquisition: the author/narrator writes this process back into the work just as the Girl gathers the shards of her family's past and present until eventually discovering the layers of interconnections that she pieces into a whole. With this uncovering of the past, from the individual perspective the story reaches a resting point, a lull that can be interpreted as a sign of the strengthening of the Self following the confrontation with the traumas that are her own as well as those of her family members. The narrative's fragmentary quality could additionally signify that the narrator is aware that the construction of a homogenous, coherent, autonomous and transparent Self can only be illusory.

Translated from the Hungarian by Orsolya Gyárfás

NOTES

¹ “Egy lány történeteként indul, majd családregénybe torkollik.” Unless otherwise stated, all translations in this paper are by Orsolya Gyárfás.

² “Fejlődés- és családregény.”

³ “[Az] elbeszélői és a szerzői szerep egymásra kopírozódik.”

⁴ The same is true of Tompa's following novels: *Fejtől s lábtól* (From head to toe), subtitled *Két orvos Erdélyben* (Two doctors in Transylvania), and *Omerta*, subtitled *Hallgatások könyve* (Book of silences); both were published without a genre definition.

⁵ “Novelists are bound only by the reader's expectation of internal consistency in the world of verisimilitude created within the novel. They are not bound by rules of evidence that link the world of the narrative with a historical world outside the narrative. In contrast, life narrators inevitably refer to the world beyond the text, the world that is the ground of the narrator's lived experience, even if that ground is comprised in part of cultural myths, dreams, fantasies, and subjective memories” (Smith and Watson 2001, 9).

⁶ “Traditionally the *Bildungsroman* has been regarded as the novel of development and social formation of a young man, as in Dickens's *Great Expectations* [...] the *Bildungsroman* culminates in the acceptance of one's constrained social role in the bourgeois social order, usually requiring the renunciation of some ideal or passion and the embrace of heteronormative social arrangements” (Smith and Watson 2001, 189).

⁷ Based on the work of Smith and Watson (2001), I use the concept of the autobiographical “I” as the complex of the historical, the narrating, and the narrated Selves, out of which the first (the biographical author) is evidently not accessible in the text.

⁸ As Sarolta Deczki writes: “To distance ourselves, but only so far to be able to see things from afar, and thus comprehend them better and from more perspectives. And to draw near, so that we don't stay entirely untouched, to be able to uncover a world in the drifting sequence of clauses which would otherwise be impossible to describe” (2010, 18).

⁹ Imre József Balázs analyzes Tompa's novel as a characteristic example of a new type of narrative, emerging in the Hungarian transborder literature of the last decades, one which problematizes regime changes and does not offer master narratives of a whole age (opposing the official interpretations of Central European regime changes). Instead, this new narrative “offered a view from below, as a microhistorical representation of events” (Balázs 2020, 130).

¹⁰ Marianne Hirsch defines postmemory as follows: “I use the term *postmemory* to describe the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they ‘remember’ only as the stories and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right” (1999, 8).

¹¹ “The paradoxes of indirect knowledge haunt many of us who came after. The formative events of the twentieth century have crucially informed our biographies and psyches, threatening sometimes to overshadow and overwhelm our own lives. But we did not see them, suffer through them, experience their impact directly. Our relationship to them has been defined by our very ‘post-ness’, and by the powerful but mediated forms of knowledge that have followed from it” (Hoffman 2004, 25).

¹² István Tompa (1924–1996) was an economist, politician, and writer, who published novels and short stories from the 1950s onwards. His works mentioned here are: *Három Demeter I., II.* (Three Demeters I., II., 1973/1980). In 1995, he published a new autobiographical work *Hogyan történett?* (How could it have happened?). Considering that István Tompa’s book holds no aesthetic relevance, a more in-depth comparison of the two works, beyond the referential aspects already mentioned, is not pertinent to this article.

REFERENCES

- Balázs, Imre József. 2011. “Hosszúra nyúlt visszatérés – Beszélgetés Tompa Andrea íróval, színhákristikussal.” *Helikon Irodalmi Folyóirat* 22, 13. Accessed on May 29, 2021. https://web.archive.org/web/20110914145241/http://helikon.ro/index.php?m_r=2595.
- Balázs, Imre József. 2020. “Hungarian Stories of the Regime Change: Voices and Perspectives”. *Porównania* 27, 2: 127–139. DOI: <https://doi.org/10.14746/por.2020.2.7>.
- Bányai, Éva. 2015. “Erdély-re-prezentációk. Történetek az Aranykorról.” In *Certamen II*, ed. by Zsolt Bogándi, Emese Egyed, and Attila Weisz, 100–107. Cluj-Napoca: Erdélyi Múzeum Egyesület. <https://eda.eme.ro/handle/10598/29987>.
- Borcsa, János. 2011. “A zsarnokság írói leleplezése.” *Kortárs Online*. Accessed on May 28, 2021. http://epa.oszk.hu/00300/00381/00164/EPA00381_kortars_2011_11_1956.htm.
- Darvasi, Ferenc. 2011. “Lányregényből családtörténet.” *Litera* April 2. Accessed on May 28, 2021. <https://litera.hu/magazin/kritika/lanyregenybol-csaladtortenet.html>.
- Deczki, Sarolta. 2010. “Lányregény, hóhérral.” *Élet és Irodalom* 54, 29: 18. Accessed on June 20, 2023. <https://www.es.hu/cikk/2010-07-24/deczki-sarolta/lanyregeny-hoherral.html>.
- Dourovsky, Serge. 1993. “Autobiography/Truth/Psychoanalysis.” Trans. by Logan Whalen and John Ireland. *Genre: Forms of Discourse and Culture* 26, 1: 27–42.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Trans. by Sara B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230321670>.
- Erős, Ferenc. 2007. *Trauma és történelem. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*. Budapest: Jószöveg Műhely Kiadó.
- Halbwachs, Maurice. 2018. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Trans. László Sujtó. Budapest: Atlantisz.
- Hirsch, Marianne. 1999. “Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy.” In *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, ed. by Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer, 3–23. Hanover and London: University Press of New England.
- Hoffmann, Eva. 2004. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs.
- Kirmeyer, Laurence, Robert Lemelson, and Mark Barad. 2007. “Introduction: Inscribing Trauma in Culture, Brain, and Body.” In *Understanding Trauma: Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives*, ed. Laurence Kirmeyer, Robert Lemelson, and Mark Barad, 1–20. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511500008.003>.
- Lejeune, Philippe. [1975] 1989. *On Autobiography*. Trans. by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Linke, Gabriele. 2019. “Topics of Autobiography/Autofiction.” In *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. by Martina Wagner-Egelhaaf, 416–422. Berlin and Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818-054>.
- Massino, Jill. 2019. *Ambiguous Transitions: Gender, the State and Everyday Life in Socialist and Post-socialist Romania*. New York and Oxford: Berghahn. DOI: <https://doi.org/10.3167/9781785335983>.
- Missinne, Lut. 2019. “The Autobiographical Novel.” In *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. by Martina Wagner-Egelhaaf, 464–472. Berlin and Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110279818-026>.
- Siani-Davies, Peter. 2001. “The Revolution after the Revolution.” In *Post-Communist Romania: Coming to Terms with Transition*, ed. by Duncan Light and David Phinnemore, 15–34. Basingstoke: Palgrave-Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9780333977910_2.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press. DOI: <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816669851.001.0001>.
- Süle, Andrea R. 1990. “Románia politikatörténete 1944–1990.” In *Románia 1944–1990. Gazdaság- és politikatörténet*, ed. by Gábor Hunya, 199–274. Budapest: Atlantisz-Medvetánc.
- Tarján, Tamás. 2010. “Harmincnyolcszor egy mondat a zsarnokságról.” *RevizorOnline*. Accessed on May 28, 2021. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2472/tompa-andrea-a-hoher-haza>.
- Tompa, Andrea. 2021. *The Hangman's House*. Trans. by Bernard Adams. London and Calcutta: Seagull Books.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2013. “Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?” In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, ed. by Martina Wagner-Egelhaaf, 7–21. Bielefeld: Aisthesis.
- Z. Varga, Zoltán. 2003. “Előszó a válogatás elő.” In *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás írásaiból*, Philippe Lejeune, ed. by Zoltán Z. Varga, 7–14. Budapest: L'Harmattan.
- Z. Varga, Zoltán. 2020. “Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban.” *Filológiai Közlöny* 66, 2: 5–25.
- Zipfel, Frank. 2009. “Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?” In *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen der Literarischen*, ed. by Simone Winko, Fotis Jannidis, and Gerhard Lauer, 285–314. Berlin and New York: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110210835.4.285>.

Genre hybridity, self-discovery and trauma: Andrea Tompa's *The Hangman's House*

Trauma. Postmemory. Coming-of-age story. Autobiographical novel. Family history. Transylvania.

Andrea Tompa's novel *A hóhér háza* (2010; Eng. trans. *The Hangman's House*, 2021) gives insight into a teenage girl's coming of age during the last decades of the Ceaușescu regime. Recounting the story of three generations of a Transylvanian intelligentsia family, from the 1940s until the fall of the dictatorship in 1989, the novel depicts all the crucial moments of 20th-century Transylvanian history. At its crux stands a journey of self-discovery, which gains meaning in the context of the family history. This duality is reflected in the hybridity of the novel's genre. Tompa's work is of a hybrid genre that, in addition to the dominant presence of the autobiographical novel, encompasses elements of the Bildungsroman and the family novel. Self-discovery and family history are joined together in the protagonist's character, as the traumatic experiences of the family past become crucial parts of the protagonist's self-knowledge and personality through postmemory.

Magdolna Balogh, PhD.
HUN-REN RCH Institute for Literary Studies
Ménesi út 11-13
1118 Budapest
Hungary
bmagdi1959@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3398-7799>

„Problémy so žánrom v pažeráku smrti“: *Vlastná smrť* Pétera Nádasa a *Pankreasník* Pétera Esterházyho ako hraničné prípady autobiografie

JUDIT GÖRÖZDI

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.7>

Hoci autobiografia predstavuje naratívne zachytenie vlastnej životnej dráhy alebo jej úseku, a zameriava sa teda na fenomén života, nepochybne ju formuje aj smrť. Ako referenčný koncový bod sa totiž podieľa na utváraní životného naratívu, keďže životná dráha nadobúda zmysel z hľadiska smrti, jej konečnosti na základe nemožnosti pokračovať v nej a meniť ju. Niektorí teoretici analyzujú autobiografiu práve z tohto hľadiska, z aspektu vytvárania „pomníka“ vlastnému životu. Paul de Man autobiografiu napríklad prirovnáva k epitafu, keďže v diskurze oboch považuje za určujúcu figúru *prozopopeju*, „fikciu hlasu zo záhrobia“,¹ ktorá dáva „tvár“ holému náhrobku a „meno“, t. j. jedinečnosť zanikajúcemu životu (1984, 77). Teoretik navyše zdôrazňuje, že autobiografia apriori nemôže byť referenčná voči svojmu obsahu, ide o reprezentáciu, ktorá závisí od svojho média, od jazyka. V tomto zmysle sa darmo snaží o *stvárnenie tváre* svojho autora, vykonáva skôr *deformovanie tváre* (*de-facement*). „Smrť je posunutým pomenovaním jazykovej dilemy a obnovenie smrteľnosti autobiografiou (prozopopejou hlasu a mena) ochudobňuje a deformuje presne v takej miere, v akej obnovuje“² (81).

Vo svojej štúdii sa zameriavam na dve diela z maďarskej literatúry predchádzajúcich desaťročí, ktoré pracujú so špecifíkami autobiografie z konečného hraničného bodu životnej dráhy. Kniha Pétera Nádasa *Vlastná smrť* (Saját halál, 2004; slov. preklad Eva Andrejčáková 2021) prezentuje skúsenosť s klinickou smrťou, text Pétera Esterházyho *Pankreasník* (Hasnyálmirigynapló, 2016; slov. preklad Renáta Deáková 2018) sprostredkúva autorovo umieranie. Obaja autori sú kanonickými postavami maďarskej literatúry a majú za sebou životné dielo uznávané aj v kontexte svetovej literatúry, dielo, ktoré sa opiera o hlboko premyslené poetologické prístupy zohľadňujúce aj „nepriehľadnosť“ jazyka. Oba texty vychádzajú z osobnej skúsenosti so smrťou, kde smrť nie je metaforou ani „posunutým pomenovaním jazykovej dilemy“, ale existenciálnym zážitkom, krajnou životnou realitou. Písanie o smrti tu väčšmi podlieha snahe sprostredkovať skúsenosť, podať svedectvo. Obaja autori si však charakteristiky autobiografie, ktoré de Man nastoľuje, uvedomujú a narábajú s nimi vo

Štúdia vznikla v rámci projektu VEGA č. 2/0111/20 „Interdiskurzívne konštruuovanie reality v literatúre“.

svojich textoch, čím v literárnom texte takpovediac reflektujú teoretický problém autobiografického písania. Vynára sa otázka, či je možné považovať tieto texty za autobiografie. Úzke kritériá autobiografie nespĺňajú, keďže nepredstavujú retrospektívny, osobnostný vývoj sledujúci pohľad na vlastný život (Lejeune 2003), väčšina definícií však berie do úvahy aj fragmentárne alebo žánrovo zmiešané verzie.³ V súvislosti s Nádasovým textom vzťah medzi žánrovým zaradením a autobiografiou podrobne analyzuje Enikő Czucz (2020), v mojom ponímaní ide o autobiografickú esej. Esterházyho kniha je denníkom a ako taká má autobiografický základ, ale neposkytuje ani súvislé, ani retrospektívne rozprávanie. Oba texty sa však sústredujú na sprostredkovanie vlastnej prežitej skúsenosti, takže ich autobiografický charakter nemožno spochybniť.

Relevantnejšia ako žánrové otázky sa javí téma textov, samotná smrť. A tiež pozícia, o ktorej tieto autobiografické naratívy svedčia a ktorú Péter Esterházy lokalizuje do „pažeráka smrti“. Ide o moment v ľudskom živote, ktorý sa zvyčajne nachádza mimo autobiografie, mimo možnosti rozprávania o vlastnom živote. V tomto zmysle predstavujú analyzované texty hraničné prípady autobiografie. Také správy, ktoré sprostredkúvajú nesprostredkovateľnú skúsenosť, pretože človek nebýva schopný referovať z prahu bytia a nebytia, resp. o jeho prekročení. Smrť je však ako univerzálna téma pre všetkých ľudí bytostne určujúca, pripomína konečnosť ľudského života, neustále zdôrazňuje jeho hodnotu. Zároveň je nositeľkou akéhosi existenciálneho strachu v neposlednom rade pre svoju neznámu/nepoznateľnú povahu, ktorej sa aj biologické, lekárske, psychologické, filozofické či teologické výskumy dokážu len dotýkať.

VLASTNÁ SMRŤ

Kniha Pétera Nádasa sa zaobrá autorovou skúsenosťou s klinickou smrťou, ktorá sa odohrala po infarkte a resuscitácii 28. apríla 1993 a trvala tri a pol minúty. Text vyšiel najprv časopisecky (2001), knižná podoba bola potom rozšírená o sériu autorových fotografií⁴ (Nádas je aj aktívnym fotografom), ktorá vytvára paralelné vizuálne stvárnenie zážitku.

Autobiografická esej sa formálne rozvíja ako správa, postupuje od predzvestí infarktu cez jeho priebeh, liečbu až po zážitok z resuscitácie. V interpretácii skúsenosti zohráva však dôležitú úlohu štruktúra textu, Nádas tu pracuje s kategóriami *tela*, *vedomia* formovaného výchovou (resp. socializáciou a vzdelaním) a *duše*, ktorá je od toho všetkého vzdialená. Ukazuje, ako fungujú v každodennosti: ako sa telo vystavené bolesti rúca – „Voči náhľemu srdcovému kolapsu nemôžem mať výhrady, ale je jasné, že vytrvalú bolesť a vážne narastajúci nedostatok kyslíka [...] nezvládnem“ (2021, 93) – a ako sa vedomie, takmer parodicky, snaží s rozpačitou sebadisciplínou tento kolaps utájiť pred sebou samým a zo zdvorilosti či cudnosti aj pred ostatnými – „Pred smrťou som si kvôli ostatným ešte chcel zmyť smrteľný pot [...], som si obliekol čistú spodnú bielizeň“ (87). Narácia predstavuje rôzne úrovne vedomia: (vecnú) analytickú úroveň, ktorá presne zaznamenáva detaile udalostí, a potom subjektívne operácie vedomia: interpretačnú úroveň, ktorá kontextualizuje vnímanie, a kritickú

úroveň, ktorá overuje interpretáciu, aby odfiltrovala psychologické skreslenia a posuny voči realite.

Reflexivita má v písaní Pétera Nádasa prvoradý význam, vo svojich textoch pristupuje k predmetu často z mnohých uhlov pohľadu, skúma ho prostredníctvom zmyslového vnímania a vrstveného kultúrneho poznania, čo sa dá sledovať nielen v jeho esejach, ale aj v základnej štruktúre jeho románov. V autobiografickom románe *Világlo részletek* (Záblesky detailov, 2017) pracuje s obsahmi vnímania, pamäti a interpretácie. Úlohu metodologického úvodu ku knihe zohráva samostatne publikovaná poviedka s rovnakým názvom, kde svoju teóriu rozvíja v príbehu slepého fotografa. Podľa nej vnímanie funguje tak, že tzv. čistý postreh človek ihneď hodnotí, t. j. prepúšta ho cez svoju preformúvajúcu sústavu vsugerovanú tradíciou a prostredím, tak ho uchováva (a zakrýva). K čistému postrehu sa podľa Nádasa dá dopracovať cez vzťahové súvislosti, ktoré poukazujú aj na rôzne formy hodnotenia (a zakrývania), umenie sa ho dokáže dotknúť cez štruktúru diela. V štruktúre *Vlastnej smrti* kombinuje autor vecné a subjektívne rozprávanie narátora s reflexiami o všeobecných zvyklostiach a vedeckých (medicínskych) poznatkoch, čo konfrontuje aj s rôznymi – kultúrnou tradíciou, výchovou, psychologickým potláčaním preformovanými – obsahmi rozprávačovho vedomia.

Pri opise samotnej skúsenosti smrti nadobúda toto riešenie zvláštny význam, slúži na čo najautentickejšie zachytenie singulárnej skúsenosti a na jej autentické sprostredkovanie. Rozprávač informuje o ľudskej stránke udalostí, o lekárskych a farmaceutických detailoch svojho stavu a liečby, o presnom priebehu resuscitácie, ktorú – podobne, ako uvádzajú výpovede iných ľudí, čo prezíli klinickú smrť – nielen „prežíva“, ale aj zhora „vidí“. Rozprávanie o zážitku smrti doplňa potom túto štruktúru znásobených prístupov k zážitku o nové postrehy a významy vzťahujúce sa na telo, vedomie, dušu, opísane v prvej časti textu z reálneho pohľadu.

Zážitok smrti sa v podstate skladá z dvoch fáz. Prvá je akási eufória, v ktorej je rozprávač unesený „stvoriteľskou silou“: „Si súčasťou takého zážitku úplnosti, akému sa na tomto biednom pozemskom svete môže podobať nanajvýš uchvátenie vierou alebo láskou“ (2021, 205). V tomto prostredí nejestvuje čas ani priestor v známom zmysle (131), predmetom vnímania je tu myslenie, ktoré sa zrazu stáva priezračným s celým svojím obsahom. V skúsenosti nie je prítomné telo, obsahy vedomia sa odhalujú v ich vzájomných vzťahoch, dôležitou sa stáva duša predstavujúca akési spojivo subjektu so „stvoriteľskou silou“, ktorú si „nepretržite pamätala, no počas života všetko zastieral pamäťový mechanizmus telesného bytia“ (239). U Nádasa v zážitku smrti prevláda úplne nová skúsenosť o súvislostiach medzi zmyslovým vnímaním a rozmýšľaním, resp. vedomím a dušou. Text obsahuje reflexie, v ktorých autor konfrontuje svoje poznatky s touto, nášmu pojmovému myslению cudzou skúsenosťou. Podľa textu neboli pridané ex post, boli obsiahnuté už v samotnom zážitku:

Moje videnie nemalo viac časové ani priestorové medze. [...] Moje vedomie, ktorým do kážem vnímať a interpretovať udalosti odohrávajúce sa v priestore a čase, je však prepojené na nekonečno. Čo som si opäť uvedomil s prekvapením, ktoré prináleží evidentným veciam. Uvedomil som si čosi, čo som vedel aj predtým. Vravel som si na prahu smrti, že štruktúru telesného bytia vnímam so všetkými jeho inputmi a outputmi, lebo vnímanie

prekračuje časovosť a nie je viazané na priestor. Akoby som odrazu pochopil, čo mienil Rilke tými nemými anjelmi, ktorí nám stávajú za chrbtom. Čisté zmyslové vnímanie odjakživa neutrálne nazeralo odtiaľ, kam sa teraz šťastný a mlkvý vraciame. (133 – 135)

Zážitok klinickej smrти má v Nádasovej knihe ďalšiu fázu, ktorú rozprávač prežíva ako „prechýlenie sa“, akési „vychýlenie sa“ z úplnosti „stvoriteľskej sily“ (213). Je unášaný k vzdialenému zdroju svetla, ku ktorému sa nemôže dostať – tento jav označujú výpovede umierajúcich ako cestu tunelom alebo jaskyňou. Pravdepodobne ide už o návrat do života po úspešnom oživení, ktorý rozprávač identifikuje ako znovuprežívanie narodenia. Na inom mieste Nádas vysvetluje, že v okamihu smrti si mysel' pripomína proces narodenia (2009, 71).

DEFORMOVANIE SKÚSENOSTI – DE-FACEMENT

Dokonalé sprostredkovanie prežitej (autobiografickej) skúsenosti je nemožné, ako píše Paul de Man v citovanej štúdii, písanie o nej podlieha nielen vedomému či mimovoľnému stvárneniu „autoportrétu“ (*self-portraiture*), v našom prípade stvárneniu autobiografickej skúsenosti, ale aj nástrojom a technikám sprostredkujúcich médií (1984, 69), na čo teoretik používa výraz *de-facement*. V tejto úvahе, ktorá sa točí okolo autobiografickej skúsenosti, nie tváre autora, však považujem za vhodnejšie používať výrazy *stvárnenie skúsenosti* a *deformovanie skúsenosti*. Tento dvojsmerný prístup sa totiž zdá plodný aj v našom prípade, pretože poskytuje možnosť analyzovať, ako sa vlastná skúsenosť stretáva s naratívom, ako (de)formovanie utvára skúmané svedectvá.

„Zavýjajúce pekelné psy by si priali, aby som držal jazyk za zubami, nehovoril o tom. [...] Kvílili a zavýjali, len aby som sa nevedel dopracovať k správnym vetám“ (Nádas 2021, 27 – 33). Na vyjadrenie skúsenosti smrti Nádas mobilizuje svoje široko zasadene pojmové nazeranie, ako aj svoje skúsenosti spisovateľa a fotografa. V prednáške publikovanej o niekolko rokov neskôr formuluje dôvod nemožnosti „správnych viet“ takto: „zážitok dostáva človeka do predjazykového, respektíve postjazykového stavu. A takto resuscitovaní [...] nie veľmi vedia vyjadriť, čo sa s nimi stalo, nemajú, nemôžu mať na to jazyk“ (2009, 67). *Deformácia skúsenosti* tu teda nevyplýva len z núdze nástrojov sprostredkovania, ale aj z absencie/nedostatočnosti týchto nástrojov, keďže skúsenosť sa vymyká kategóriám pojmového jazyka založeného na časopriestorovosti sveta a kauzálneho naratívneho jazyka ohrianičeného konečnosťou.

Text v mnohých ohľadoch odhaluje prekážky a apriórne nepresnosti sprostredkovania skúsenosti smrti a tiež riešenia, ktoré sa ich snažia obísť. To znamená, že autor do textu zabudoval *deformovanie skúsenosti* ako inherentnú črtu autobiografickej výpovede. Sebavedomú naráciu narúša niekoľkými spôsobmi: striedaním uhlov poohľadu, fragmentáciou, opakovaným prerušovaním toku udalostí. Pomocou jemných alúzií sa opiera aj o symboliku náboženstiev a z nich vyplývajúce kultúrne tradície (ako o destiláty mimojazykového poznania). Kompozičnú mytologickú odvolávku predstavuje napríklad invokácia, ktorou sa začína rozprávanie o zážitku a ktorá sprevádza zostup rozprávača do podsvetia: „*Polymnia*, [...] buď ku mné milostivá, pomôž mi všednými slovami dostať sa cez Styx“ (2021, 173). A podobnú rolu zo-

hráva aj Kerberos („pekelný pes“) z predchádzajúceho citátu, ktorý symbolizuje jednosmernosť prestupu medzi ríšami života a smrti, alebo pripomienutie posmrtných alegoricko-symbolických bytostí zo staroegyptskej *Knihy mŕtvych*, ktoré pomáhajú pri prechode medzi svetmi, v postavách nemocničného personálu (Borbély 2005, 96 – 98). *Deformáciu referenčnej skúsenosti* identifikuje Szilárd Borbély vo svojej analýze Nádasovho diela v literárnosti, čo vníma ako hodnotu:

doslovny opis stavu vedomia označeného výrazom vlastná smrť nemožno dosiahnuť. Môže ísť iba o to, o čo doposiaľ: že text udržiava v pohybe zotrvačnosť metafor, foriem, vzorov a tradícii. Samozrejme, to ho robí čitateľným ako literárny text, a nie ako lekársky alebo kvázi lekársky opis, nie ako ďalšiu výpoved' v duchu Raymonda A. Moodyho. (97)

V tejto súvislosti treba spomenúť, že problematikou literárnosti textu sa zaoberá aj teória autobiografie. Vychádzajúc z toho, že životný materiál nie je možné textovo zachytiť, sa podľa niektorých koncepcií v otázke referenciality stáva rozhodujúcou štruktúra textu, ktorá zahŕňa aj perspektívnu rozprávača (por. Z. Varga 2002). Ďalšie pojednávajú o tom, že fiktívne diela môžu byť v istých prípadoch autentickejšie než autobiografické. V takomto chápaniu sa požiadavka vernosti skutočnosti posúva do akéhosi sprostredkujúceho modelu (Mekis 2002) alebo referenčnosť zabezpečuje mimetická funkcia štruktúr (Eco 1998, 283 – 342).

Vlastná smrť nie je len text, ale aj literárna fotografická kniha/literárna fotokniha (*literary photographic book/literary photobook*)⁵ obsahujúca stošesťdesiat Nádasových fotografií o divej hruške, ktorá stojí v jeho záhrade a vystupuje aj v autorových literárnych textoch (napr. 2020a). Hoci sa moja analýza zameriava na prozaický text, kniha je vlastne intermediálnym artefaktom,⁶ v ktorom sa séria fotografií a text navzájom prelínajú, neustále sa pretrhávajú a dopĺňajú. Text, rozdelený na menšie a väčšie úseky, sa objavuje na pravých stranach knihy, zatiaľ čo každá ľavá strana obsahuje jednu fotografiu. Text uvádza a ukončuje séria fotografií, na výrazných miestach naratívu sa objavujú v trojici, vytvárajúc dlhšie pauzy v texte, čo pridáva osobitný rytmus procesu prijímania. Fotografie z autorovej série *Strom* (2000 – 2001)⁷ zobrazujú obrovskú, storočnú divú hrušku z takmer rovnakých uhlov záberov a sledujú denne sa meniaci strom počas jedného roka v rôznych ročných obdobiach, denných časoch a svetelných podmienkach. Poukazuje na jedinečnosť formy existencie, ktorá svojím vekom a monumentalitou presahujúcou ľudský život, neustálou obnovou, zakorenennou stabilitou symbolizuje rozsiahlosť súradníc existencie, ktoré sa líšia od determinácií bežného ľudského života a spájajú sa so svetom ako celkom. Interpretáčny priestor textu o pominuteľnosti ľudského života sa rozširuje aj o symboliku stromu života: napríklad smerom k významom prepojenosti fyzického a duchovného sveta, znovuzrodenia alebo večného kolobehu.

Stretnutie fotografie s textom je niekedy podporné, inokedy kontrastné a občas aj mierne ironické, dôležité však je, že nikdy nie je ilustratívne. Noémi Kiss poznameňáva, že v Nádasovej tvorbe dochádza k obráteniu vzťahu medzi textom a fotografiou, keďže „fotografia sa stáva abstraktným, konceptuálnym označujúcim“ (2005, 108). Vizuálny a verbálny naratív formujú čitateľskú interpretáciu s intermediálnym efektom: nevyrozprávateľnosť zážitku klinickej smrti a nedostatočnosť jazykového kódu na jednej strane získavajú prostredníctvom vizuálneho média nový dôraz, ale

na druhej strane sa v istom zmysle zmenou média aj napĺňajú. Napokon v diele opisujúcim prechod medzi fyzickým a metafyzickým svetom prostredníctvom nepretržitého vzájomného mediálneho prestupovania upozorňujú čitateľa aj na samotný akt prechodu.

Pochybnosti o možnosti sprostredkovať vlastný (hraničný) zážitok autor strážneho prostredníctvom rôznych spôsobov *deformácie skúsenosti*. Priznanie neprístupnosti, zviditeľnenie nástrojov (a obmedzení) média, rozptyl naratívu medzi médiami, štruktúrne začlenenie literárno-fotograficko-mytológico-kultúrnej tradície atď. však slúžia skôr na to, aby sa prenos autobiografickej skúsenosti javil ako autentický.

STVÁRNENIE SKÚSENOSTI

Dôležitým aspektom vyrozprávania skúsenosti je u Nádasa presnosť v detailoch. Rozprávač presne sleduje udalosti, podáva podrobne opisy postrehov a telesných príznakov. Detailne opisuje myšlienky, pocity a dojmy z prahového zážitku a paralelne s tým aj udalosti v nemocnici vnímané zo zorného uhla mimo tela. Používa pojmový jazyk a odborné terminológie, napríklad z hľadiska medicíny objektivizuje proces infarktu, liečby a resuscitácie:

Srdcový sval, ktorý ostane bez kyslíka, sa trasie s veľkou frekvenciou, nebije, neodosieľa ďalej krv, nastane fibrilácia komory. Sínusový uzol, ktorý každému udáva jeho individuálny, osobný rytmus, celý zmätený zastane, a srdce v tom okamihu prestáva – aspoň prechodne – fungovať. Človek stráca bežné vedomie, hoci na rozdiel od lekárov by som nepovedal, že upadne do bezvedomia. (2021, 125)

Okrem knihy *Vlastná smrť* hovorí Nádas na viacerých miestach o tom, čo zažil. V tejto súvislosti treba spomenúť najmä rozhovor s Iris Radisch (2003) v nemčine, knižný rozhovor so Zsófiou Mihancsik (2006) alebo autorovu prednášku z roku 2009. Zo slovenskej recepcie je to rozhovor, ktorý pripravila neskôršia prekladateľka knihy Eva Andrejčáková (2010). Tieto nebeletristické texty často vysvetľujú a rozvíjajú ďalšie aspekty samotného zážitku. Nádas sa v nich zaoberá aj „diktátom“ poskytovania svedectva, hovorí o ľažkostiah pri písaní o prahovej skúsenosti, vyjadruje sa o úlohe, ktorú literatúra zohráva pri prenose poznatkov o smrti, o tejto pre človeka zásadnej téme: „Myslím si, že len náboženstvá, literatúra a umenie majú vlastné, od týchto priamych zážitkov nezávislé poznanie o tom, čo sa deje po smrti“ (Mihancsik 2006, 12 – 13).

Autorov výrok poukazuje na interdiskurzivitu výpovede o klinickej smrti. Smrť je predmetom viacerých vedeckých diskurzov, ktoré sa ťou zaoberajú z vlastných aspektov a vlastnými nástrojmi: lekárske vedy sa venujú jej biologicko-medicínskym súvislostiam, sociológia spoločenským kontextom, psychológia psychickej stránke umierania či smútku a skúsenostiam tých, čo prezili klinickú smrť, teológia posmrtnému životu a nesmrteľnosti duše, filozofia ju okrem iného pertraktuje z pohľadu existencie a metafyziky, v tanatológii sa dokonca stáva stredobodom záujmu. Kedže smrť presahuje hranice racionálneho poznania, moderné vedy k nej majú stažený prístup. Nádas má o interdiskurzívnych poznatkoch prehľad, do textu zapracoval napríklad medicínske. Na viacerých miestach tiež zdôrazňuje, že už pred svojou

skúsenosťou s klinickou smrťou mal určité psychologické poznatky na túto tému (prostredníctvom priekopníčky maďarskej tanatológie Alaine Polcz sa už v 70. rokoch minulého storočia stretol napríklad s prácamí Elisabeth Kübler-Ross). Čítať aj výpovede o skúsenostiach so smrťou, porovnával s nimi vlastnú a dospel k záveru, že hoci každý prežívší vníma a reprodukuje skúsenosť s vlastnými špecifickými obsahmi vedomia (pripravenosťou, reflexivitou, prípadnou náboženskou zakotvenosťou), „geometria“ zážitku je rovnaká (Nádas 2009, 68 – 69). Svoju skúsenosť pretavuje aj cez židovsko-kresťanské teologické poznanie – „Boh, žiaľ, v úplnosti času nie je hmatateľný, musím uznať, že nejestvuje, darmo som veril.“ (2021, 207); „Hoci Boha nemôžno nájsť ani v univerze svetla, predsa sa dá najvierohtodnejšie pripodobiť práve k svetu.“ (225) – a v týchto sprievodných textoch hovorí, že jeho zážitok v najväčszej miere uchopujú nástroje symbolického jazyka náboženstiev.

Csongor Lőrincz interpretuje text ako svedectvo o smrti, pričom využíva prístupy Martina Heideggera a Jacquesa Derrida. Dospieva k nemožnosti singulárneho (vlastného) svedectva o existenciálnej (univerzálnnej ľudskej) hraničnej situácii, keďže k smrti ako „univerzálnej štruktúre“ možno pristupovať len prostredníctvom prekladu medzi rôznymi idiomami“ (2017, 83), a tak je v svedectve evidentná akási druhotnosť: „citátový charakter jazyka generuje fikčnosť, spochybnenie autentickej pomenovateľnosti smrti ‚ako takej‘“ (2015, 91). Podnetom pre sprostredkovanie, napísanie autobiografickej skúsenosti, je skutočne svedectvo. V jeho centre však nie je autorská tvár ako hlavný objekt autobiografických naratívov, ale singulárny zážitok smerujúci k univerzálnemu interdiskuzívному poznaniu. Singularita však neodkazuje len na vlastnú smrť, ale aj na vlastné rozprávanie. Okrem toho, že toto rozprávanie reflekтуje nemožnosť svojho snaženia, mobilizuje prax autobiografického rozprávača ako spisovateľa (vyškoleného v jazykovom vyjadrovaní javov) a fotografa (chápacíceho svet ako obraz tvorený svetlom), zahrnúc do „prekladu“ skúsenosti rôzne, vizuálne aj verbálne kódy.

POZBAVOVANIE VLASTNÉHO ŽIVOTA

Ďalší príklad tejto úvahy, kniha Pétera Esterházyho *Pankreasník* pristupuje k svojej téme, smrti, nielen z opačnej strany, ale aj s opačnou spisovateľskou stratégiou. Autor tematizuje postupné fyzické chátranie počas dlhšieho obdobia, keď ho choroba ako zlyhávanie tela zbavuje vlastného života. Text sa začína v momente diagnostikovania rakoviny pankreasu 24. mája 2015 – „Vždy mám pri sebe lístočky, aby som si mohol čokoľvek kedykoľvek poznačiť, no nie som pravý pisateľ denníkov. [...] Zo mňa ho robili len problémy. [...] Pokúšam sa chytiť strasti za pačesy.“ (2018, 5) – a zverejňuje denníkové záznamy do 2. marca 2016 – „Teraz začнем prepisovať, čo už mám. Nejako to treba ukončiť...“ (203). Autor zomrel 14. júla, vydania knihy sa ešte dožil.

Z hľadiska autobiografie stojí za zmienku, že Esterházy bol autorom postmodernej, na text a jazyk zameranej poetiky, ktorá apriori nedôveruje jazykovej transparentnosti a možnosti priameho zobrazenia/reprezentácie skutočnosti ako takej. Najpriamejšou a referenčne najspoloahlivejšou verziou skutočnosti je práve v osobnej skúsenosti ukotvený autobiografický zážitok. Preto pôsobí paradoxne, že autorove texty sú

preplnené autobiografickými tématami, motívmi a prvkami, no tieto poukazujú vždy na jazykovosť reality reprezentovanej v literatúre, „pohrávajú sa“ s posunmi, ktoré vznikajú pri ponímaní skutočnosti optikou jazyka alebo pri jej obsiahnutí naráciou. Autor využíva stratégiu autofikcie, v ktorej „„vlastná“ identita, životná realita a pod. sú odhalené pred čitateľom takým spôsobom, že sa zároveň v rétorických a štýlistických štruktúrach textu, v karnevalovej hre intertextuality aj posúvajú“ (Z. Varga 2016, 953). Smrť a autobiografia sú prepojené v dvoch Esterházyho knihách. Román *Pomocné slovesá srdca* (A szív segédigéi, 1985; slov. preklad Juliana Szolnokiová 2009) bol inšpirovaný smrťou matky a hovorí o synovskom smútku. Hoci je jeho autobiografický aspekt reálny, text nefunguje na princípe rozprávania o udalostiach, ale cez sieť intertextuality (Paszmar 2017), slovami Petra Michaloviča, v románe slová „nadobúdajú svoj zmysel zo vzájomných vzťahov“ (2009, 155). Smrť autorovho otca stojí v pozadí knihy *Opravené vydanie* (Javított kiadás, 2002; slov. preklad Renáta Deáková 2006). Dielo zachytáva pomocou denníkového aparátu proces, ako sa reálna osoba konfrontuje s agentskou minulosťou svojho otca po jeho smrti, ako číta archivované správy v Historickom ústave a ako sa snaží vyrovnať s týmto faktom. Práve v tomto teste vystupuje autor prvýkrát spoza masky autorstva a rozhodným gestom potvrdzuje referenčnosť: „hovorím ja, Péter Esterházy narodený 14. apríla 1950, meno matky: [...]“ (2006, 21). V *Pankreasníku* rozpráva to isté autorské *ja*, ktoré je vytrhnuté zo svojej autofikčnej hry maska-ako-tvár/realita-ako-fikcia traumou zo situácie ohrozenia, nevyliečiteľnej choroby. Výstižné je napríklad to, ako rozprávač rozpoznáva fiasko pokusu „chýtiť“ chorobu do rozprávačskej siete personifikáciou („slečna“) a do jazykovej siete rôznymi pomenovaniami („Slinivka“, „Žlazička“, „Žaža“, „Bruchaňa“, „moja jediná“): „Rád by som jej šprihol do ksichtu, že aj ty si len slová, a aké pekné, počúvaj, rakovina slinivky brušnej, ale mlčím, nemám pravdu, viem. Viem, že to nie sú len slová“ (2018, 199).

Denník sa zaoberá aj (spätným) efektom, ktorý má (budúca reálna) smrť na čítanie textu a v dôsledku toho aj na samotný text. Teda práve tou vlastnosťou autobiografického textu, ktorú v citovanej štúdii Paul de Man identifikuje v autobiografií ako vlastnosť spoločné s prozopopejou, ako fikciu *hlasu-zo-záhrobia*: „„kvalita“ tohto textu závisí od životných vyhliadok jeho pisateľa. [...] [S]lovom, toto bude mať grády, ak pre svoju vŕbu umriem. Ak už budem za horami, ked’ ty, milý čitatel, toto práve čítaš. Aká nefér výhoda, s ktorou môžem takto narábať. A moja smrť sa mení na akýsi koketný nápad“ (13). Esterházy teda nereflektuje len čitateľské, ale i spisovateľské dôsledky *stvárnenia skúsenosti*, okrem možnosti pôsobivosti založenej na empatii aj fakt, že jeho skutočná smrť sa môže stať „textuálnou“.⁸

Dieľo tvoria nepravidelné, dlhšie a kratšie poznámky. Prevažne zachytávajú denné činnosti, dojmy z každodenných udalostí, peripetie súvisiace s chorobou, neosobnú mašinériu zdravotného systému (návštavy lekára, hospitalizácie, liečbu, lieky, podrobne poznámky o aktuálnom zdravotnom stave), spisovateľské úlohy a ich odkladanie, stretnutia/rozhovory s rodinou a priateľmi. V rámci posledného sa objavujú aj odseky o niektorých dôležitých postavách autorovho života, v ktorých sa využíva funkcia fikcie *hlasu-zo-záhrobia* a zjavne predstavujú akési gesto. Deklaratívne je autorovým zámerom, aby denníkové záznamy zostali „neučesané“, nerovnomerné, ne-

upravené. Esterházy sa vyhýba stvárneniu/konštruovaniu skúsenosti prostredníctvom následného štruktúrovania a redigovania, v súlade s ostatnými dielami svojej tvorby v znamení estetiky dekonštrukcie ani v tomto autobiografickom texte neverí v to, že by jeho skúsenosť (a svedectvo) z cesty k smrti mala poukazovať na niečo podstatné. V tomto zmysle predstavuje neusporiadaná fragmentovanosť formu autobiografickej autentickosti a pôsobí proti *deformovaniu skúsenosti*.

Súčasťou záznamov sú aj reflexie, fascinujúce myšlienky o vzťahu života a literatúry, človeka a sveta (stvorenia), literárne poznámky k dielam Susan Sontag, Harolda Brodkeyho, Dezsőa Kosztolányiho o chorobe a smrti. Brodkeyho kniha *This Wild Darkness – The Story of My Death* (Táto divá temnota – príbeh o mojej smrti, 1996) predstavuje v *Pankreasníku* dôležité referenčné dielo, Esterházy vníma skúsenosť amerického spisovateľa, ktorý zomrel na AIDS, cez vlastnú skúsenosť s umieraním. Pri porovnaní týchto dvoch textov sa však zreteľne ukazuje, aké odlišné sú ich rozprávania, ako Esterházy na rozdiel od Brodkeyho vedome trvá na tom, aby svojmu príbehu o umieraní nedal literárny rámec, rozprávačskú perspektívnu a dejový oblúk, aby nestaval „pomník“ svojmu životu, svojmu intelektu, svojej chorobe/zomieraniu, ba ani svojim blízkym. Chce iba „ukázať plynutie času (môjho času), a z toho možno niečo vzíde“ (2018, 24). Plynutie času pre pacienta s rakovinou je pritom poznačené chemoterapiou a jej vedľajšími účinkami, rytmom telesných neduhov, fázami slabosti a apatie. „Zasa v nemocnici. Už mi vzali krv, doniesol som moč, modlil som sa. – Čo s takouto vetou? Naozaj sa môžem vyhovoriť na to, že to ‚tak bolo‘? Zasa efekt ‚No vidíš...‘ Vidím, vidím! Problémy so žánrom v pažeráku smrti!“ (30)

Problémy so žánrom v *Pankreasníku* zjavne pramenia aj z toho, že autor odmieta konvencie, ktoré tradícia ponúka (a možno aj čitateľská verejnosc očakáva). Pisateľ denníka si nevyrovnáva účet so životom ani so svetom, respektíve len veľmi sporadicky to naznačuje v texte (napr. 114, 126), netrúchli, odmieta akékoľvek obsahy, ktoré by sa dotkli „tragického potenciálu“ (199) situácie (ako napr. introspekcia, potvrdenie sily duše napriek krehkosti tela, vyzdvihnutie dôstojnosti ľudskej pominuteľnosti; por. Z. Varga 2016, 955). Fragmentárne záznamy napriek tomu odhalujú niektoré dôležité obsahy skúsenosti s umieraním, ktoré majú aj univerzálnu súvislosti. Predovšetkým azda nedôstojnosť zániku, neľudskosť fyzického utrpenia a tiež fakt, že človek je v tejto situácii pozbavený poriadku svojich každodenných činností, voľného pohybu a v konečnom dôsledku aj slobody (Kovács 2016, 146 – 147), slovom vlastného individuálneho života. Život, ktorý bol kedysi aktívne žitý, zmysluplnie naplnený, sa v tieni smrti zmení na krútenie sa na mieste.

ČAS, PRIESTOR, TELO A STVORENIE

Pod povrchom zápisov sa objavuje aj reflexívna vrstva, ktorá sa vinie textom ako tajomný chodník.

Denník choroby, zahŕňajúci približne desaťmesačné obdobie, v podstate dokumentuje, ako subjekt stráca kontrolu nad svojím telom, ako telo preberá moc nad ním, ako sa život nezastaviteľne redukuje na telesné fungovanie. Na začiatku denníkových zápisov diagnostikovaná choroba ešte nevyvoláva pocit, že je ich autor nemocný, ale postupne pribúdajú pasáže o fyzickej bolesti, účinkoch liekov, trávení,

spánku atď. Telesné neduhy a očividne ľažko znesiteľné utrpenie ovládajú čoraz viac myslenie, pozornosť aj text. „Čas ledabolo plynne. Som pripútaný k svojmu telu. Čo jem, pijem a čo ma akou formou opúšťa. To by som mohol teraz označiť za svoj duševný život. Zveličujem“ (174). Gerda Széplaky si všíma, aké konzékvencie to má pre rozprávanie: množiace sa opisy symptómov majú za následok, že aj rozprávanie sa stáva chorým, čo podčiarkuje absenciu kontroly nad naráciou (2017, 99). Nerozbíja sa však len naratív, ale aj subjekt, jeho singularita sa rozpúšťa v nevyliečiteľnej chorobe, dokonca sa stáva obyčajným objektom liečby (markantným príkladom sú scény nemocničných vizít).

Paralelne sa redukuje priestor: priestor života sa obmedzuje na priestor izby, čakárne u lekára, nemocničného oddelenia, z ktorého rozprávača vyťahuje okrem (telefónických) rozhovorov písanie, teda priestor predstavivosti. Opakujúcou sa témove zápisov je písanie: ako jediný možný zmysel situácie utrpenia a tiež ako túžená, ale často premárnená činnosť. Písanie sa ako realizovaný zámer stelesňuje vo fiktívnom minipríbehu, vďaka ktorému aj autorov životný priestor nachádza vo voľnosti fikcie istú rozpriestranenosť: „Akoby text o Kovalentovi bol skutočný (Wahrheit) a všetko ostatné – lieky, nutkanie na zvracanie, a vôbec, plynutie dní, sám zapisovateľ poznámok, týchto poznámok – akoby bola fikcia (Dichtung), sen“ (Esterházy 2018, 62). Zneistované, vyprázdnujúce sa priestorové súradnice otriasajú aj prítomnosťou subjektu („Čakám na termoterapiu. [...] Treba nejako dokazovať svoju prítomnosť. Neviem, kde som. Dá sa povedať, že mám útrapy z priestoru a času.“; 82), ktorú sprevádzajú aj rozplynutie dní. Takmer nieznameno, v ktorom by sa nespomína, že čas uniká, že sa míňa, že ho rozprávač neovládá. Pre tvorca, ktorý žil podľa prísneho pracovného rytmu, je to nový a nezvládnuteľný stav. Skúsenosť so smrteľnou chorobou otriasa dimenziami sveta, vyráduje človeka zo súvislostí reality života: „Blúdim len. Niet priestoru ani času. Kde, do šlaka, som a kedy?“ (99)

Nemožno si nevšimnúť, že tieto kategórie: telo, čas, priestor, ktoré sú výrazné v denníku Pétera Esterházyho, zohrávajú rolu aj v skúsenosti Pétera Nádasa s klinickou smrťou. Teda obe analyzované diela, ktoré sa pokúšajú svedčiť o neoveriteľnej hraničnej skúsenosti, nesú isté poučenie – ono čaká na individuálnu čitateľskú interpretáciu. Esterházyho skúsenosť so smrteľnou chorobou opisuje, ako telo pred smrťou ovláda (a spútava) existenciu, zatiaľ čo Nádas hovorí o existencii mimo tela, o oslobodení sa od tela. Esterházy v blízkosti smrti podáva správu o neistote súradníckeho priestoru a času (t. j. v objektívnom a podľa všeobecne prijatých predstáv nespochybniťne reálnom rámci existencie), kým Nádas v stave klinickej smrti hovorí o úplnom rozpade týchto pojmov usúvzťažnených v reálnom svete (bytie mimo tela, nekonečný priestor, úplná synchrónnosť času; 2009, 69 – 70).

Na niektorých výnimočných miestach *Pankreasníka* sa spod splete zápisov viažúcich sa k príležitostným dojmom vynára Oslovený, ktorému je adresovaný vnútorný monológ zaznamenaný v denníku. Tieto pasáže ukazujú, že okrem svedectva, ktoré sa prihovára čitateľovi, existuje aj perspektíva, ktorá nie je perspektívou textu, ale „skutočného“ zapisovateľa: „Nedúfaj, toto, Pane, zrejme súvisí s tebou“ (Esterházy 2018, 40). Esterházy je deklarovane veriacim katolíkom, v jeho prozaickej tvorbe tvoria otázky vzťahujúce sa na Boha a stvorenie stálu tému, ktorú autor spracúva

predovšetkým z perspektívy človeka vystaveného dejinným udalostiam. Vo viacerých dielach tematizuje otázky, ako je možné pochopiť poriadok kresťanského obrazu sveta a veriť v spravodlivého a milujúceho Boha cez skúsenosti z dejín 20. storočia. Najvýstížnejším príkladom je román *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka* (*Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-verzió*, 2014; slov. preklad Renáta Deáková 2014), ktorý rozoberá epickými prostriedkami (teologickú) problematiku teodícey, t. j. otázky dôvodu/funkcie zla v stvorení a Božej spravodlivosti (Görözdi 2020). K tejto myšlienke sa vracia aj v *Pankreasníku*, ale „zlo“ tu znamená osobné, vlastné zlo, fyzické utrpenie zapríčinené chorobou, ktorá autora denníka zasiahla:

ani v najmenšom sa na teba nehnevám. Akože by si ma obľafol, alebo podobne. Všetko je dobré, ibaže dosť zlé. Ale všetko je v poriadku. V podstate so mnou môžeš rátať, i keď nerozumiem všetkému v tomto projekte utrpenia. [...] Skrátka, dopracovali sme sa (zasa) k tomu, že nechápem, prečo je Stvorenie. Viem len, alebo sa mi marí, akoby malo niečo spoločné s láskou. (Esterházy 2018, 40)

Ako text (a cesta k smrti) napriek, rozprávač konfrontuje otázku Boha so smrťou a z pozície umierajúceho rieši otázku modlitby z vďačnosti Bohu, potom problematiku beznádeje a aj akceptácie. Doktrinálne a vierové rámce kresťanského svetonázoru pomeriava vlastnou skúsenosťou, ale nenachádza ani katarziu, ani upokojenie, text je o prijatí: „Nevyznám sa v tebe, no predpokladám, že to tak má byť. Laudetur“ (159).

SVEDECTVO

Analyzované diela som nazvala hraničnými prípadmi autobiografie, pretože zo života, ústrednej kategórie autobiografie, tematizujú len (konečnú) hranicu. Ale aj preto, lebo rozprávať o tejto hraničnej situácii znamená hraničnú možnosť aj v rámci písania, tiež výzvu, ktorá sa odvíja zo sprostredkovania skúsenosti čitateľovi a je stelesnená ako svedectvo. V prípade Nádasa je to svedectvo o smrti (presnejšie o stave klinickej smrti), v prípade Esterházyho o skúsenosti z blízkosti smrti. Ako svedectvá obe diela podávajú hlboko prezívané subjektívne a singulárne skúsenosti o univerzálnom predmete, ktorý sa nás všetkých existenciálne dotýka a ku ktorému máme v rámci poznania sporadicky prístup, keďže hranicu ľudskej existencie dokážu aj moderné vedy uchopiť len čiastočne. Svedectvo môže poskytnúť niečo iné ako vedecké pertraktovanie založené na dokazovaní. Jacques Derrida, pristupujúc k otázkam svedectva z hľadiska jazyka, poukazuje na to, že zatial čo vedecké publikácie sú analogické k deduktívnym formám postupov, jazykovo-diskurzívny vzorec svedectva odhaluje rétorickú špecifickosť vyznania akejsi angažovanosti/viery v nedokážateľnú udalosť (2005, cit. podľa Széplaky 2017, 91 – 92). Ak obrátime filozofovu myšlienku, zdá sa, že v témach, kde sa pojmové uchopenie a vedecké formy oslabujú, môže nado budnúť osobitný význam práve rozprávanie o singulárnej skúsenosti, ktorá je overená vlastnou účasťou a sprostredkuje vieri v jej platnosť. V tomto zmysle sa zvýrazňuje interdiskurzívny charakter autobiografických literárnych naratívov o smrti, ktoré zahŕňajú aj vedecké poznatky, ale nie sú obmedzené ich postupmi (pripomeňme aj už citovaný výrok Pétera Nádasa).

Na druhej strane citovaná štúdia Paula de Mana poukazuje na obmedzenia auto-biografie, na jej vystavenie jazykovo-rétoricko-figuratívnym operáciám, čo som analizovala v rámci *stvárnenia skúsenosti* a *deformovania skúsenosti* vo *Vlastnej smrti* a *Pankreasníku* – s tým, že obidve diela, resp. obaja autori si nielen uvedomujú „deformácie“ svedectva o vlastnej skúsenosti, ale zakomponúvajú ich do svojho rozprávania. Je nespochybnielne, že autentickosť vyrozprávanej autobiografickej skúsenosti nemožno potvrdiť prostriedkami literárnej vedy, preto literárny teoretik považuje autobiografiu za figúru čítania. Lenže v dielach Pétera Nádasa a Pétera Esterházyho ustupuje do úzadia inak ústredná otázka záujmu autobiografií – *stvárnenie tváre*, do konca všeobecne autorská „tvár“, autori osvetľujú skúsenosť, ktorou obohacujú čitateľský obzor:

Som pravdepodobne [...] posledný jazdec mŕtveho žánru, ale [...] možno vidím natol'ko inak, že to môže byť použiteľné.⁹ (Nádas in Mihancsik 2006, 52 – 53)

Lebo by to nemalo byť o mne, ale – ak je, ak bude – o skúsenosti. A o tom, že „vzdialenejší príbeh“ prezradí viac. (Esterházy 2018, 53)

POZNÁMKY

¹ „the fiction of the voice-from-beyond-the-grave.“ Pokiaľ nie je v literatúre uvedené inak, do slovenčiny preložila J. G.

² „Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores.“

³ V súvislosti s presným žánrovým zaradením by bolo podnetné analyzovať v týchto textoch vzťah, resp. vzájomný pomer referenčnosti/faktuálnosti a fikcionality; na žánrové dôsledky presúvania fažiska v rámci takéhoto vzťahu poukazuje teoretická literatúra o autobiografií (pozri Jambor 2023). Môže to byť predmetom ďalšieho rozboru.

⁴ V tejto podobe vyšla kniha najprv po nemecky; Nádas 2002.

⁵ Tento intermediálny žánr označuje také diela, v ktorých sú fotografie úzko spojené s literárnym textom, teda „realizujú skutočnú a hlbokú hybridizáciu fotografie a beletrie“. Termín pochádza od Eleni Papargyriou, analyzuje ho Orsolya Milián v súvislosti s Nádasovou knihou (Milián 2017, 596 – 597). Nádas využíval tento intermediálny žánr aj v iných dielach, napr. *Évkönyv* (Ročenka, 1989) alebo *Valamennyi fény* (Niekolko svetla, 1999), kde publikoval aj (staršie) fotografie divej hrušky z *Vlastnej smrti*.

⁶ Nádasovo dielo bolo spracované aj v ďalšom médiu, filmová adaptácia Pétera Forgácha pod názvom *Vlastná smrť* vznikla v roku 2007.

⁷ Sériu s názvom *Strom* pozostáva z 504 polaroidových fotografií, patrí galérii Kunsthaus Zug (Švajčiarsko). V publikovanej podobe je prístupná v monografií teoretičky Csilly Markója o fotografickom umení Pétera Nádasa (2016, obrazy č. 171 – 176).

⁸ Podľa slov Pétera Esterházyho v rozhovore pre *Romboid* sa mu po vydaní knihy *Opravené vydanie* dostalo aj obvinení, že agentskú minulosť svojho otca si len vymyslel, pretože mu ide len o román (Görözdi 2012, 21 – 22).

⁹ „Úgyhogy tényleg lehet, hogy egy halott műfaj utolsó lovása vagyok, de [...] talán látok annyira más-ként, hogy ez használható legyen.“

LITERATÚRA

- Andrejčáková, Eva. 2010. „Rozumiem otcovej samovražde. Maďarský spisovateľ Péter Nádas o paralelných príbehoch života a smrti a o sile prežiť.“ *Sme* 18, 28 (4. februára): 14.
- Borbély, Szilárd. 2005. „Átbilenni, átbukni, átfordulni, leválni.“ *Alföld* 55, 3: 92 – 105.
- Czucz, Enikő. 2020. „Egy vadkörtefa, egy élet. Az önéletírás lehetőségeiről Nádas Péter Saját halál című művében.“ *Irodalmi Szemle* 62, 9: 56 – 66.
- Derrida, Jacques. 2005. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne.
- Eco, Umberto. 1998. „A megformálás módja mint a valóság iránti elkötelezettség.“ In *A nyitott mű [Opera aperta]*, Umberto Eco, prel. Katalin Dobolán, 283 – 342. Budapest: Európa.
- Esterházy, Péter. 2006. *Opravené vydanie*. Prel. Renáta Deákóvá. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2016. *Hasnyálmirigynapló*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2017. „Pancreatic Diary (Excerpts).“ Prel. Judith Sollosy. *Hungarian Literature Online*, 26. decembra. https://hlo.hu/new-work/peter_esterhazy_pancreatic_diary_excerpts.html [cit. 19. 9. 2023].
- Esterházy, Péter. 2018. *Pankreasník*. Prel. Renáta Deákóvá. Bratislava: Kalligram.
- Görözdi, Judit. 2012. „Citovať nie je jednoduché: rozhovor s Péterom Esterházym.“ *Romboid* 47, 1: 19 – 25.
- Görözdi, Judit. 2020. „Postmoderný apokryf Pétera Esterházyho ,Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka“ *World Literature Studies* 12, 3: 29 – 39.
- Jambor, Ján. 2023. „Melitta Brezniks Prosawerk zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen.“ *World Literature Studies* 15, 4: 14 – 32. DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.2>.
- Kiss, Noémi. 2005. „A fotográfia, az élet negatívja.“ *Alföld* 55, 3: 105 – 111.
- Kovács, Gábor. 2016. „Úton, de milyen vég felé?“ *Hid* 80, 12: 146 – 150.
- Lejeune, Philippe. 2003. „Az önéletírói paktum“ [Le pacte autobiographique]. Prel. Róbert Varga. In *Önéletírás, éleettörténet, napló*. Válogatás írásaiból, Philippe Lejeune, ed. Zoltán Z. Varga, 17 – 46. Budapest: L'Harmattan.
- Lőrincz, Csongor. 2015. „Mértékletes maradékok: tanúságítéssel és ironiával.“ *Alföld* 66, 4: 79 – 96.
- Lőrincz, Csongor. 2017. „A tanúságítéssel passiója élet és halál között.“ *Tiszatáj* 71, 4: 74 – 86.
- Man, Paul de. 1984. „Autobiography as De-Facement.“ In *The Rhetoric of Romanticism*, Paul de Man, 67 – 81. New York: Columbia University Press.
- Markója, Csilla. 2016. *A mérleg nyelve. Szó és kép Nádas Péter művészeteiben*. Budapest: Jelenkor / Medián.
- Mekis, D. János. 2002. „Referencialitás és végtelen szemiózis.“ *Helikon* 48, 3: 258 – 271.
- Michalovič, Peter. 2009. „Dubleyt: Dve knihy o matke.“ *Os* 12, 4: 151 – 161.
- Mihancsik, Zsófia. 2006. *Nincs mennyezet, nincs födém. Beszélgetés Nádas Péterrel*. Pécs: Jelenkor.
- Milián, Orsolya. 2017. „A fényképkönyvekről és Nádas Péter vadkörtefa-sorozatairól.“ *Helikon* 63, 4: 590 – 603.
- Nádas, Péter. 2001. „Saját halál.“ *Élet és Irodalom* 45, 51: 29 – 33.
- Nádas, Péter. 2002. *Der eigene Tod*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Nádas Péter. 2009. „Saját halál – élmény és értelmezés.“ *Tattva* 12, 11: 67 – 76.
- Nádas, Péter. 2016. *Saját halál*. Budapest: Magvető.
- Nádas, Péter. 2020a. „Opatrné vymedzenie prieistoru.“ In *Stav vecí*, Péter Nádas, prel. Renáta Deákóvá, 9 – 26. Bratislava: Platforma pre literatúru a výskum.
- Nádas Péter. 2020b. „Arbor mundi. Mitopoétiakai alakzatok Alexandre Hollan festészettel.“ In *Arbor mundi*, Péter Nádas, 435 – 474. Budapest: Jelenkor.
- Nádas, Péter. 2021. *Vlastná smrť*. Prel. Eva Andrejčáková. Bratislava: august august.
- Paszmárová, Lívia. 2017. „K intertextualite Pétera Esterházyho na základe rozboru textov *Pomocné slovesá srdca, Harmonia cælestis a Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia*.“ Dizertačná práca. Filozofická fakulta Univerzity Komenského – Ústav svetovej literatúry SAV v Bratislave.
- Radisch, Iris. 2003. „Péter Nádas: Ich nenne es Glück. Ein ZEIT-Gespräch mit Péter Nádas über seinen eigenen Tod.“ *Die Zeit*, 23. 12. Dostupné na: https://www.zeit.de/2003/01/L-Interview_Nadas [cit. 30. 8. 2023].

- Széplaky, Gerda. 2017. „A tanúsíthatatlan.“ *Pannonhalmi Szemle* 25, 2: 91 – 105.
- Z. Varga, Zoltán. 2002. „Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése.“ *Helikon* 48, 3: 247 – 257.
- Z. Varga, Zoltán. 2016. „Időszivárgás és ólomszív.“ *Jelenkor* 59, 9: 951 – 957.

“Genre quandaries in the maw of death”: *Own Death* by Péter Nádas and *Pancreatic Diary* by Péter Esterházy as border cases in autobiography

Péter Nádas. Péter Esterházy. Autobiography. Death. Testimony.

Texts that attempt to mediate the author's own experience with death illuminate the basic problem of autobiographical writing: the impossibility of fully verbalizing an authentic experience and the limits of relatability of such an experience through language. The article focuses on two works by contemporary Hungarian writers that thematize the specificity of an autobiography written at the final point of a life's journey. *Sajáthalál* (2004; Eng. trans. *Own death*, 2006) by Péter Nádas (b. 1942) relates the experience with clinical death, while *Hasnyálmirigynapló* (2016; Eng. trans. „Pancreatic Diary (Excerpts)“, 2017) by the late Péter Esterházy (1950–2016) documents the author's process of dying. Based on the idea that autobiography not only restores the face and the experience of the author but also transforms it (Paul de Man), the article investigates how autobiographical text restores and deprives/disfigures the author's own experience with death. Simultaneously it considers the interdiscursive meaning of these (autobiographical) testimonies.

Mgr. Judit Görözdi
Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i.
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
judit.gorozdi@savba.sk
<https://orcid.org/0000-0002-6614-8986>

The Secret by Yuri Andrukhovych: An autobiographical novel in the form of an interview

ROMAN DZYK – LILIIA SHUTIAK

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.8>

Yuri Andrukhovych,¹ one of the most significant writers in contemporary Ukrainian literature, is the author of seven novels, as well as various collections of poetry and essays.² Many researchers mark the beginning of contemporary Ukrainian fiction with the appearance of Andrukhovych's novel *Rekreatsii* (1992; Eng. trans. *Recreations*, 1998), which vividly portrays the carnival-like experience of the collapse of the USSR and the emergence of an independent Ukrainian state (Kharchuk 2008, 24). It also serves as a fictional reflection of the activities of the Bu-Ba-Bu literary group, which is associated with the emergence of Ukrainian postmodernism.³ The theme of *Moskoviada* (1993; Eng. trans. *The Moscoviad*, 2008), based on the author's studies at the Higher Literary Courses at the Gorky Literary Institute in Moscow, can be summarized (using the title of Olia Hnatiuk's book; 2003) as a "farewell to the empire". *Perverziia* (1997; Eng. trans. *Perverzion*, 2005) is an exemplary postmodern novel, with its central character bearing a striking resemblance to the author himself. No serious research on the topic of Ukrainian postmodernism is complete without consideration of Andrukhovych's work.⁴

Andrukhovych's influence extends beyond the context of the formation of the postmodern Ukrainian literary process and encompasses his representation of Ukraine to the wider world, including his brilliant journalism that reconstructs the concepts of Central and Eastern Europe (see e.g. 2018). Thanks to numerous translations of his texts into Polish, German, English, and other languages, he has become a symbol of Ukraine and its latest literature for a global audience, and has received numerous literary awards both in Ukraine and abroad.⁵ Judith Leister has rightly called Andrukhovych "the most important intellectual ambassador" (2008)⁶ of independent Ukraine, and Jörg Plath has claimed that "since 2003 Yuri Andrukhovych has almost singlehandedly established his Ukrainian homeland on the literary map of Western Europe" (2008).

Taiemnytsia. Zamist' romanu (The Secret. Instead of a novel, 2007a) is Andrukhovych's fifth and most autobiographical novel, whose subtitle deliberately distances itself from the novel genre. The book (as the author prefers to call it) is written in the form of an interview with the German journalist Egon Alt, whose proverbial name clearly indicates a kind of author's alter ego. Allegedly, this interview was

conducted by Andrukhovych himself. Although Andrukhovych includes the traditional disclaimer in the preface that “all the characters of this work are fictitious, and any coincidences in names or similarities in situations are accidental” (2007a, 12), he immediately continues:

This is only for me, one of its accomplices, they can mistakenly seem different, not accidental and not invented, but terribly close and real, as if this is the only possible life. [...] [A]ll of us, and this world together with us, belong to another Author, much greater than us, and are his not entirely accidental invention. (12)

The interview lasts seven days, and the seventh day is set aside for rest – a clear biblical allusion to the creation of the world. The creation mirrors the personal world of the book’s character, whose life story, according to Marko Pavlyshyn, “corresponds in almost all of its details to the verifiable biography of Yuri Andrukhovych” (2012, 188), and, more broadly, it reproduces a certain period of the history of his country and its inclusion in a myth (or even reality) of Central Europe. Despite apparently belonging to the category of the autobiographical novel, *The Secret* demonstrates an extremely ambiguous identification at the genre level. Therefore, our main task in this article is to establish the suitability of such a genre definition for the nature of this text.

THE AUTOBIOGRAPHICAL SPACE OF ANDRUHOVYCH’S WORK

As Philippe Lejeune once noted, the autobiographical genre is always associated with discussions about “the relationship between biography and autobiography, the relationship between novel and autobiography” ([1975] 1994, 13). If we accept the four categories to which, according to Lejeune, an autobiography should correspond (14), *The Secret* by Yuri Andrukhovych fully aligns with the required parameters. The distinction between an autobiography and an autobiographical novel is somewhat more complex. Lejeune’s attempts to differentiate between these genres may not appear entirely convincing. In the end, he was forced to admit that “if we stay at the level of internal analysis of the text, there is no difference. All the procedures that autobiography uses to convince us of the authenticity of its narrative, the novel can imitate, and often has imitated” (26).

With his proposed category of “autobiographical space”, Lejeune parries the common statement, particularly in André Gide and François Mauriac, that “a novel is truer than an autobiography”, and makes a rather convincing assumption:

If they did not write and publish autobiographical texts, even “insufficient” ones, no one would ever have seen what truth should be sought in their novels. Thus, these statements are, perhaps, involuntary, but very effective tricks: [...] no one notices that, on the contrary, by the same movement the autobiographical pact extends in an indirect form to everything written. (42)

In this way, *The Secret* allows us to look once again at Andrukhovych’s other texts through the lens of an autobiographical pact.

Andrukhoverch has never hidden, and even emphasized the autobiographical basis of his own novels:

From one novel to another I simply open myself more and more and still more talk about myself. *Recreations*: a conscious dispersion of my own features unto four characters – that is, when you cannot not talk about yourself any longer but at the same time do not dare to disclose yourself. *The Moscoviad*: certain fragments are one-on-one autobiographical, but the protagonist – on purpose – not I (in the gestalt understanding). [...] *Perverzion*: about myself, but not so much “real” as “desirable for myself.” [...] *Twelve Circles*: the protagonist is not alone, again, but this is not dispersion anymore; practically almost all of me is concentrated in Artur Pepa, and the rest – that “almost,” which is more important – in Zumbrunnen. (Hundorova 2019)

This gives Hundorova the grounds to claim, “All Andrukhoverch’s novels are tautological and auto-fictional” (2019), and for Serhii Borys to state that in these novels, you can observe “self-creation of the identity” (2002, 141) of the artist. *The Secret* can be considered as the completed stage of this process, surpassing all previous autobiographical constructs of his texts while providing many new interpretive keys to them. Although the writer himself warned in one of the interviews against considering *The Secret* as a “code book” to all his other works: “In *The Secret*, I really explain a lot or at least somehow comment on it, but it would be wrong to call it a ‘code’. I want to say that *The Secret* itself is not enough to understand my other things” (2007b). However, this does not prevent it from being read in this way.

We will give only a few eloquent examples, the first of which refers to the poetry collection *Seredmistia* (Downtown, 1989) and shows the biographical facts, events, and people behind almost every poem:

To some extent, this is my hidden biography. That is, these are not actually poems but events. “Lullaby of the First Day” is the first meeting with Taras, whom we have just brought back from the maternity ward, and hence the foreboding of spring, the smell of the first snowdrops at dusk. “Midnight Flight Down High Castle Hill” is one of my betrayals, but rather a lyrical one, when sexual excitement closer to dawn turns out to be just an idiotic misunderstanding. “Her Coat is Happy and Red” is about Sophiika, on Wednesday evenings I usually brought her from kindergarten. [...]. “Football in the Monastery Yard” is our wanderings with Nina in old Chernihiv. (2007a, 258–259)⁷

There is also a real-life example from the search for housing with his future wife, who was already pregnant at that time. To describe that state, the writer quotes fragments from *Perverzion*, although he clarifies: “Yes, this story itself is, of course, something completely different from *Perverzion*, but those motives – homelessness and vomiting – are an obvious echo” (137).⁸

The Secret contains not only many clues about the “correct” reading of the previous texts but also a reaction to their already existing interpretations, which in some ways confirms these interpretations, and in some places, denies or clarifies them. Thus, recalling the times of the literary group Bu-Ba-Bu, the writer notes: “Science boys and girls even decided to classify us as a laughing culture. Later, I had to read

Bakhtin in order to understand what we were all about. It turned out that our poetry, or rather, our poems, is a kind of lyrical carnival. It sounded cool. We didn't mind at all. I will say even more – we believed it ourselves" (280).⁹ This can be an emphasis on a particularly successful reading, the possibility of which the author himself allegedly did not suspect, as in the case of the essay read by a young Italian boy at one of the presentations: "So, according to his version, *The Moskoviad* is the destruction of the vertical, the overturning from top to bottom. And no Andalusian dog – including me – has ever noticed that the novel begins in heaven (the seventh floor of the dormitory) and ends in hell (Moscow dungeons)" (313).¹⁰ When he mentions the article by Yuri Shevelov (Sherekh) indicating the probable sources of his novel *Perverzion*, it is not only as a possible reminder of the attention that an authoritative literary critic pays to the Ukrainian tradition, but also to add certain clarifications to his judgments:

Old Sherekh shot absolutely accurately. After the release of *Perverzion*, he wrote such a hilarious article called "Ho-Hei-Ho" about three sources and three constituent parts. Both "Ho's" are an absolute hit, because they are Hohol and Hoffmann, your German E.T.A. But Hoffmann would appear in my life a little later, during my student days. The only thing Sherekh gets wrong is "Hei", meaning Heine, Heinrich, yours too. I am ashamed to admit, but to this day I have not held in my hands his Italian diaries, about which Sherekh has such a hundred percent confidence. As if I had to come under their influence. (64–65)¹¹

Taking into account Egon Alt's remark – "Be sure to read these diaries. You should still like them very much today" (65),¹² – we can casually assume that at the time of writing *The Secret*, Andrukhovych did get acquainted with these texts written by Heine.

In the case of the writer, his autobiography concerns not so much the events of his actual biography as his texts. Obviously, here it is worth looking for a category that would combine the author as a textual and non-textual reality. For example, we can talk about the writer as a paradigm that includes both of these realities, as well as the image that is formed by various receptive interpretations (see Dzyk 2012). Auto-biographical texts take a special place in this paradigm and require special scholarly attention.

From this point of view, *The Secret* is a unique research object. On the one hand, it is an autobiographical text that tells about a real person – the writer Yuri Andrukhovych – and on the other hand, it is a kind of metatext that resonates with all of his previously written texts. In this sense, there is an important episode in the preface to *The Secret*, where the writer accepts Egon Alt's offer of an interview, which ultimately makes the appearance of this book possible:

He had with him a whole shoulder bag of my books – different ones, published in different years and different languages. I had to sign each of them differently. In the third hour of our meeting, it turned out to be good fun, quite exhausting for me. That night we couldn't help but agree that we would definitely do it. It was supposed to become a book. But not exactly the one you are reading now. (7)¹³

We can interpret this as a certain symbolic act: involving various previous books in a new book, adding something new, but also writing about the same thing. The result is a book about books, so to speak.

THE GENRE POLYMORPHISM OF ANDRUKHOVYCH'S NOVELS

Of course, *The Secret* must be considered in the context of the author's entire work, primarily his novels. The appearance of each of them became an important event in the Ukrainian literary process and was accompanied by lively discussions. *Recreations* was especially revealing in this respect. Roxana Kharchuk states that the novel "caused a real scandal": "One part of the readers, mostly from the diaspora, accused the writer of destroying national ideals, of mocking the Ukrainian language and literary tradition. Another, on the contrary, read the novel with pleasure, feeling that Ukrainian literature is on the verge of change" (2008, 132). In his introduction to the English translation of *Recreations*, the Ukrainian-Australian translator and scholar Marko Pavlyshyn compares it with Ivan Kotlyarevsky's mock-heroic *Eneida* (*Aeneid*, 1798): "In their transitional times, both works opened new possibilities for Ukrainian literature" (Andrukhoverych 1998, 11). *Recreations* initiated not only postmodern but also postcolonial discourse in modern Ukrainian literature, and Pavlyshyn helped to spread the postcolonial interpretation of Andrukhoverych's novels, as Vitaly Chernetsky does, for example, when talking about "the radical paradigm shift that Andrukhoverych's writing had triggered, ushering Ukrainian writing into the postcolonial condition" (2007, 217). As Kharchuk emphasizes in particular: "After *Recreations* in Ukrainian literature, reformulation of the canon begins, realistic prose is replaced by carnivalesque, ironic, playful, outrageous, and moreover, intersemiotic prose, which combines not only different types of art but also literary genres" (2008, 132). This largely explains the critical attitude towards Andrukhoverych's texts on the part of recipients whose worldview was formed by the previous literary tradition. In other words, the vast majority of critical objections to Andrukhoverych's prose are related to the fact that it was approached with traditional ideas, while its primary aim is to deconstruct these ideas.

The specified deconstruction is particularly evident at the genre level. One of the principles of postmodernism is the blending of genres, and as we have already seen, Andrukhoverych's novels fit perfectly into this paradigm. Even a cursory examination of the existing genre definitions of his novels confirms this thesis. To cite various scholars, *Recreations* "blends genres and text types such as novella, Gothic horror story, comedy of manners, inner monologue, lyrical verse" (Pavlyshyn 1998, 11), *The Moscoviad* is a "novel-apocrypha" (Hundorova 2019) that combines "journalism and anecdote with high poetry" (Kharchuk 2008, 132) and *Perverzion* is "an exercise in postmodernism and the carnivalesque in the form of a whodunit" (Andryczyk 2012, 21). We should also point out the attempts to find a common genre formula for Andrukhoverych's first three novels, for example, a "Menippean novel" (Boichenko 2003) or a "pastiche text" (Berbenets 2007).

In general, there is a tendency to consider *Recreations*, *The Moscoviad*, and *Perverzion* as a certain unity: the “prose trilogy” (Hundorova 2019) or, perhaps, more precisely, a “quasi-trilogy” (Chernetsky 2007, 217), while the next novel, *Dvanadtsiat’ obruchiv* (2003; Eng. trans. *Twelve Circles*, 2015), remains on the sidelines. At best, it is assigned the role of “a kind of epilogue to the earlier quasi-trilogy, instantiating a revision of earlier *topoi*” (Chernetsky 2007, 217). Hundorova believes that we can observe “the destruction of the novel as a genre” in *Twelve Circles*, which “aspires to be a meta-novel, and the author aspires to be a meta-author” (2019). Therefore, *Twelve Circles*, despite the close connection with the previous novels, serves as a kind of transition to a different type of literature in Andrukhovych’s work, post-carnival or even post-postmodern, where the very genre of the novel is deeply questioned. In the self-commentary to the novel *Twelve Circles*, Andrukhovych noted that he planned to write a “fictitious biography” (2003, 30) of the poet Bohdan Ihor Antonych.¹⁴ The fictional autobiography in *The Secret* seems to be a natural development of the technique used in the previous novel.

THE SECRET BETWEEN FICTION AND AUTOBIOGRAPHY

The reaction of critics to the release of *The Secret* was mixed. Many expected a new novel from an already recognized classic, the “patriarch” of modern Ukrainian literature, and felt deceived, at least at the genre level, as it “is not a novel after all” (Anonymous 2007). At the same time, the autobiographical nature of the book was practically not questioned. Even its honesty was emphasized, which favorably distinguishes it from many other autobiographies (Havryliv 2007). However, it is clearly an “insufficient” autobiography (according to Lejeune) or, more precisely, more than just an autobiography, which is essentially the same thing. Since autobiography is a correct but inadequate description of *The Secret*, the problem of a more adequate definition of its genre arises. It is necessary to single out those elements that are not characteristic of autobiography, but belong to the field of literary fiction, in order to apply the definition of “fictional autobiography” to *The Secret* (Iakubchak 2007, 23).

A necessary condition for distinguishing autobiographical and fictional components of the text is the distinction between the Andrukhovych-like author-writer and the Andrukhovych-like character. This fundamental difference is well formulated by Pavlyshyn: “What is added in *Taiemnytsia* is A.’s vision of himself as if from outside his body, a perception that announces a guiding structural principle of this interview-like text: the uncanny proximity, but not quite identity, of A. and Andrukhovych, and therefore the mysterious, doppelgänger-like existence of the ‘real’ and the ‘imagined’ and of ‘life’ and ‘art’” (2012, 189). This “the uncanny proximity, but not quite identity” constitutes the essence of combination of autobiography and fiction.

Although this autobiography is completely true, it is constructed in a certain way, so it is only one of its possible versions. In the “Preface”, which is defined as “one of the possible ones”, there is a lot of talk about the “new novel”, the writing of which the author “dreamt of taking on”, but he “didn’t want to come to it in any

way". In the end, he agrees to the interview from which this book is published, and describes the "transcription" process in the following passage:

My processing of all the spoken material consisted in the fact that, firstly, I translated it from German into Ukrainian, secondly, I removed the superfluous from it, eliminated content gaps, and simply the already mentioned groans, thirdly, I tried to write it down in such a way, on the one hand, not to lose its colloquialism and immediacy, and on the other hand, to make it suitable for reading, that is, to a large extent, I still artificialized (literarized?) what was said. I would like to add to my sense of honor that I didn't embellish my answers, didn't make them in any way more reasonable or wiser than they really were – so, the nonsense I uttered was left in plain sight. And fourthly. I could not refrain from some self-censorship, that is, concealing, smoothing, and simply eliminating many moments that might seem particularly devastating or unfortunate about some of the people mentioned in this book. (Andrukhoverch 2007a, 11–12)¹⁵

In the spirit of Umberto Eco, whose "Postscript to the *Name of the Rose*" he carefully studied (Andrukhoverch, Boichenko, and Drul 2018, 114), the author conceals himself in several guises: the one who translated "chatter" into writing, who "artificialized (literarized?) what was said", who subjected everything to "self-censorship". It is Egon Alt, whom everyone rightly sees as the author's alter ego, who most determines the fictional component of *The Secret* and thus deserves special attention.

The image of Egon Alt allows for dialogizing the story, and makes possible the very form of the interview. Behind him, you can see the universal image of the Other. Since Egon Alt is a "stranger", a foreigner, it allows us to talk about seemingly mundane and obvious things. This Other can also represent younger generations of readers, for whom the described realities that are distant in time are sometimes as incomprehensible as they are for foreigners. The writer's father is also hiding behind Egon Alt because he did not have time to tell him so much. In this perspective, the interview turns into a kind of confession, in the sense that Lejeune had in mind when discussing "autobiographical confessions [...] which are read by everyone apart from the addressee. Or more precisely: who devote themselves to reading to everyone, without being able to find their real recipient" (1994, 53–54). That is, it is not about "erasing guilt (it is secondary), but about breaking communication" (54). The fact that the writer's father is not least hidden behind the image of Egon Alt is also graphically confirmed in the book. All of Egon Alt's lines are in bold font, and in the last fragment, the father speaks in this font. After all, Egon Alt seems to take on the obligatory role of the postmodern "death of the author". According to his plan, the interviews were to be published only after the death of the interviewee. However, it turns out that it is his death that allows Andrukhoverch to create this book.

CONCLUSION

Trying to outline the genre nature of *The Secret*, researchers have created a number of possible definitions, such as an "adventurous novel-interview" (Drozdovskyi 2007, 358), a "brilliant memoir" (Leister 2008), and a "literary act of (self)creation" (Plath 2008). All of them capture one or another aspect of the text, but do not reflect it completely. In general, one can notice how cautiously the word "novel" was used

for *The Secret* at first, not least due to its provocative subtitle, “Instead of a Novel”, which was often taken too literally. The opposite interpretation would be that denial is a reverse form of affirmation: by denying something, we involuntarily acknowledge its existence. This has been noted in several reviews, such as Drozdovskyi’s statement, “In terms of genre, this is not a substitute for an autobiography, but nevertheless a substitute for a novel, for which fiction remains an attribute” (2007, 355), and Havryliv’s observation, “*The Secret* bears the subtitle ‘Instead of a Novel’. ‘Instead’ – but ‘of a Novel’” (2007). In the text itself, we have an ambiguous but literal answer: “– Have you already got a name for this new novel? – It’s a secret” (Andrukhoverch 2007a, 415).¹⁶

Although scholars now mostly consider *The Secret* as a novel, they do not have a single opinion about what kind of novel it is. We would agree with Oleksandr Boichenko’s well-formulated opinion, expressed in one of his interviews with Andrukhoverch: “*The Secret* – despite unfolding in the form of a huge interview and the subtitle ‘Instead of a Novel’ – is actually an autobiographical novel ‘instead of an interview’” (Andrukhoverch 2008, 46). The problem with the genre of the autobiographical novel lies in its fusion of seemingly incompatible things: truth and invention, reality and fiction, and by proving the existence of one, we seem to deny the other. Only a rare combination of both elements leads to the emergence of a new integrity, and the form of interview used by Andrukhoverch allows for the most accurate formulation of its genre definition. Straddling the boundary between two genres, *The Secret* embodies both at the same time, as an autobiographical novel.

NOTES

¹ Transliteration of the Ukrainian follows the Library of Congress system.

² Andrukhoverch is also a translator from English (William Shakespeare, *The Beat Generation*), German (Heinrich von Kleist, Robert Walser), and Polish (Bruno Schulz) into Ukrainian.

³ Besides Andrukhoverch, the group included Viktor Neborak and Oleksandr Irvanets.

⁴ See e.g. Hundorova [2005] 2019; Chernetsky 2007; Kharchuk 2008; Andryczyk 2012; Kratochvil 2013; Hofmann 2014.

⁵ In addition to the Ukrainian Blahovist, 1993, and the BBC Book of the Year for his novel *Lovers of Justice*, 2018, Andrukhoverch has won the Herder Prize, 2001, the Erich Maria Remarque Peace Prize, 2005, the Leipzig Book Award for European Understanding and the Angelus Award, both in 2006, the Hannah Arendt Prize, 2014, the Goethe Medal, 2016, the Vilenica International Literary Prize, 2017, and the Heinrich Heine Prize, 2022.

⁶ Unless otherwise stated, all translations are by the present authors.

⁷ “Якоюсь мірою це моя прихована біографія. Тобто це насправді не вірші, а події. ‘Колискова першого дня’ – це перше побачення з Тарасом, якого ми щойно привезли з пологового і звідси передчуття весни, запах перших пролісків у западанні сутінків. “Опівнічний політ з Високого Замку” – це одна з моїх зрад, але швидше лірична – з тих, коли сексуальне збудження близче до світанку виявляється просто ідіотським непорозумінням. “Її пальтечко радісне й червоне” – це про Софійку, по середах увечері я зазвичай приводив її з дитсадка. [...]. “Футбол на монастирському подвір’ї” – це наші з Ніною блукання у старому Чернігові.” Taras and Sophia are Yuri Andrukhoverch’s children; Nina is his wife.

- ⁸ “Так, сама ця історія з *Перверзії* – це, звісно, щось цілком інше, але ті мотиви – бездомність і блюмотиння – це очевидне відлуння.”
- ⁹ “Учені хлопці й дівчата навіть вирішили віднести нас до сміхової культури. Пізніше мені довелося прочитати Бахтіна, щоб зрозуміти, до чого нас усе-таки віднесено. Виявилося, що наша поезія, а точніше, наші поезії є своєрідним ліричним карнавалом. Звучало це класно. Ми загалом не мали нічого проти. Я скажу навіть більше – ми в це самі повірили.”
- ¹⁰ “Так от, за його версією, *Московіада* – це руйнування вертикалі, перевертання верху і низу. І жоден андалузький пес – у тому числі і я – ніколи не звернув увагу на те, що роман починається на небі (сьомий поверх гуртожитку), а закінчується в пеклі (московські підземелля).”
- ¹¹ “Старезний Шерех усе абсолютно точно прострілив. Після виходу у світ *Перверзії* він написав таку веселу-превеселу статтю під назвою ‘Го-Гай-Го’ – про три джерела і три складові частини. Обидва ‘Го’ – це абсолютне потрапляння в яблучко, бо це Гоголь і Гофман, ваш, німецький Е. Т. А. Але Гофман з’явиться в моєму житті трохи пізніше, за студентських часів. Єдине, в чому Шерех помиляється, – це ‘Тай’, тобто Гайне, Гайнріх, теж ваш. Сором визнати, але я донині не тримав у руках його італійських щоденників, відносно яких Шерех має таку стовідсоткову впевненість. Начебто я мусив потрапити під їхні впливи.”
- ¹² “Обов’язково прочитай ці щоденники. Вони й сьогодні мали б тобі дуже сподобатися.”
- ¹³ “Він мав із собою цілий наплечник моїх книжок – різних, виданих у різні роки і різними мовами. Кожну з них я змушений був йому підписати і кожну інакше. На третьій годині нашої зустрічі з цього вийшла незла забава, для мене досить виснажлива. Того вечора ми не могли не домовитися про те, що обов’язково зробимо це. Воно мало стати книжкою. Але не зовсім тією, що її Ви зараз читаєте.”
- ¹⁴ Andrukhoverch defended his PhD thesis on Antonych’s work.
- ¹⁵ “Моя обробка всього наговореного матеріалу полягала в тому, що я, по-перше, перекладав його з німецької на українську, по-друге, видаляв з нього зайве, усував змістові прогалини і просто – згадувані вже мимрення, по-третє, намагався записувати його таким чином, щоб, з одного боку, не втратити його розмовність і безпосередність, а з іншого – зробити придатним для читання, себто значною мірою я все-таки оштучнював (олітературював?) вимовлене. До своєї честі хочу додати, що я не прикрашав своїх відповідей, не робив їх жодним чином розсудливішими чи мудрішими, ніж вони були насправді – отже, висловлені мною дурниці залишилися на виду. І по-четверте. Я не міг не втриматися від деякої автоцензури, себто приховання, згладжування і просто усування багатьох моментів, які могли здатись особливо нищівними чи прикрими щодо деяких, згадуваних у цій книжці осіб.”
- ¹⁶ “– Ти вже маєш назvu для цього нового роману? – Таємниця.”

REFERENCES

- Andrukhoverch, Yuri. 1998. *Recreations*. Trans. by Marko Pavlyshyn. Edmonton and Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Andrukhoverch, Yuri. 2003. “Orfei khronichnyi” [Chronic Orpheus]. *Krytyka* 9: 30–31.
- Andrukhoverch, Yuri. 2007a. *Taiemnytsia* [The secret]. Kharkiv: Folio.
- Andrukhoverch, Yuri. 2007b. “Dlia mene literatura – tse persh za vse spilkuvannia” [For me, literature is, above all, communication]. The interview by Tetiana Tereshchenko. *Berezil’* 7–8: 134–140. Accessed on June 15, 2023. <https://artvertep.com/print?cont=3907>.
- Andrukhoverch, Yuri. 2008. “Nam usim strashenno poshchastylo” [We are all extremely fortunate]. The interview by Oleksandr Boichenko. *Ukraїns’kyi zhurnal* 4: 46–47.
- Andrukhoverch, Yuri. 2018. *My Final Territory: Selected Essays*. Trans. by Mark Andryczyk and Michael M. Naydan. Toronto: University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487513801>.
- Andrukhoverch, Yuri, Oleksandr Boichenko, and Orest Drul. 2018. *Vorokhtarium: literaturnyi trialoh z dialohom i monolohamy* [Vorokhtarium: Literary dialogue with dialogue and monologues]. Kyiv: Pabulum.

- Andryczyk, Mark. 2012. *The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction*. Toronto: University of Toronto Press. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442695887>.
- Anonymous. 2007. "Interviu zamist' romanu" [Interview instead of a novel]. *Detektor media*. Accessed on June 15, 2023. <https://detector.media/infospace/article/8659/2007-04-04-intervyu-zamist-romantu/>.
- Berbenets, Liudmila. 2007. "Tekst-pastysh u tvorchosti Yuria Andrukhowycha" [Pastiche in the works by Yuri Andrukhowych]. *Slovo i Chas* 2: 49–59.
- Boichenko, Oleksandr. 2003. "Moskoviada Yuria Andrukhowycha iak monomifolohichna menippeia" [Yuri Andrukhowych's *Moskoviada* as monomythological mennipea]. *Pytannia literaturoznavstva* 10, 67: 22–29.
- Borys, Serhii. 2002. "Ironiia i samotvorennia identychnosty v romanakh Yuria Andrukhowycha" [Irony and self-creation of identity in the novels by Yuri Andrukhowych]. *I* 26: 141–154.
- Chernetsky, Vitaly. 2007. *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*. Montreal: McGill-Queen's University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780773576506>.
- Drozdovskyy, Dmytro. 2007. "Lovets 'Taiemnytsi' Yuri Andrukhowych, abo Sim dniv, iaki zminyly svit" [Yuri Andrukhowych "The Secret" catcher, or seven days that changed the world]. *Kurier Kryvbasu* 212–213: 354–359.
- Dzyk, Roman. 2012. "Paradyhma pys'mennyk iak aktual'na literaturoznavcha katehorii" [The paradigm of the writer as an actual literary category]. *Pytannia literaturoznavstva* 86: 3–17.
- Havryliv, Tymofiy. 2007. "Literary Perspectives: Ukraine. Longing for the Novel." *Eurozine*. Accessed on June 15, 2023. <https://www.eurozine.com/literary-perspectives-ukraine/>.
- Hnatiuk, Ola. 2003. *Pożegnanie z imperium: ukraińskie dyskusje o tożsamości* [Farewell to the empire: Ukrainian discussions on identity]. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Hofmann, Tatjana. 2014. *Literarische Ethnografien der Ukraine: Prosa nach 1991* [Literary ethnographies of Ukraine: Prose after 1991]. Basel: Schwabe Verlag. DOI: <https://doi.org/10.24894/978-3-7965-3331-0>
- Hundorova, Tamara. [2005] 2019. *The Post-Chornobyl Library: Ukrainian Postmodernism of the 1990s*. Trans. by Sergiy Yakovenko. Boston: Academic Studies Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781644692394>.
- Iakubchak, Natalia. 2007. "Yuri Andrukhowych. Taiemnytsia. Zamist' romanu" [Yuri Andrukhowych. The Secret. Instead of a novel]. *Krytyka* 6: 23.
- Kharchuk, Roxana. 2008. *Suchasna ukrains'ka proza: Postmodernyi period* [Modern Ukrainian prose: The postmodern period]. Kyiv: Akademiia.
- Kratochvil, Alexander. 2013. *Aufbruch und Rückkehr: Ukrainische und tschechische Prosa im Zeichen der Postmoderne* [Venturing forth and coming back: Ukrainian and Czech prose in the context of post-modernity]. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Leister, Judith. 2008. "Egon Alt lebt nicht mehr" [Egon Alt is no longer alive]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Accessed on June 15, 2023. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletistik/egon-alt-lebt-nicht-mehr-1716064.html>.
- Lejeune, Philippe. [1975] 1994. *Le pacte autobiographique* [The autobiographical pact]. Paris: Seuil.
- Pavlyshyn, Marko. 2012. "Andrukhowych's Secret: The Return of Colonial Resignation". *Journal of Post-colonial Writing* 48, 2: 188–199. DOI: <https://doi.org/10.1080/17449855.2012.658266>.
- Plath, Jörg. 2008. "Ein diskreter Plauderer" [Restrained chatter]. *Deutschlandfunk Kultur*. Accessed on June 15, 2023. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-diskreter-plauderer-100.html>.

The Secret by Yuri Andrukhovych: An autobiographical novel in the form of an interview

The Secret. Yuri Andrukhovych. Modern Ukrainian literature. Genre. Autobiographical novel.

This article examines the novel *Taiemnytsia. Zamist' romanu* (The Secret. Instead of a novel, 2007) by Yuri Andrukhovych, one of the most famous contemporary Ukrainian writers. It analyzes the expressive autobiographical nature of the author's entire work, particularly in the context of his previous novels, which positions *Taiemnytsia* as the final stage in a progressive movement toward the genre of the autobiographical novel. It also examines the central issue of this genre – combining truth and invention, reality and fiction – to establish that combining both elements results in the emergence of a new genre, straddling the boundary between autobiography and novel by using the form of an interview.

Roman Dzyk, PhD

Department of Foreign Literature and Theory of Literature

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

2 Kotsiubynsky Street

58002 Chernivtsi

Ukraine

r.dzyk@chnu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-0395-8850>

Liliia Shutiaik, PhD

Department of Journalism

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

2 Kotsiubynsky Street

58002 Chernivtsi

Ukraine

l.shutiak@chnu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-1408-1281>

K rôznym podobám autobiografického písania v slovenskej próze po roku 2000

MARTA SOUČKOVÁ

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.9>

Autobiografickosť je pojem, ktorý súvisí s kategóriou subjektu – tak, ako sa vyvájajú jeho koncepcie (pars pro toto od romantickej individualizácie cez modernistické rozdrobenie až po jeho postmodernú depersonalizáciu), menia sa aj podoby autobiografickosti a autobiografického písania. Zásadný, i keď stále kréhký rozdiel medzi súčasným a minulým chápáním tohto pojmu spočíva v spochybnení pravdivosti (Finck 1999), t. j. faktografického a referenčného základu autobiografického diela, a, naopak, v zdôraznení jeho fiktívnosti a naratívnosti. Terminologicky sa dá uvažovať aj o posune od autobiografie, ako ju charakterizoval Philippe Lejeune v roku 1975 v práci *Le pacte autobiographique* (Autobiografický pakt),¹ k autofikcii, pojmu, ktorý Serge Doubrovsky prvýkrát použil v texte *Fils* (Syn/Nite/Siete) v roku 1977 a definoval napríklad v texte „Autofiction“ (Autofikcia) z roku 2013. Hranice medzi autobiografiou a autofikciou sú však ľahko priechodné, resp. nie je jednoduché definovať ich:

Objevují se texty, jež promlouvají o životě autora pomocí záměrného zapojení fikčnosti do autobiografické výpovědi. Taková díla nelze jednoduše zařadit ani do jedné z kategorií fikce a literatury, vědomě si hrají se smývaním hranic mezi těmito kategoriemi. Fikční elementy zároveň slouží jako nástroje sebereflexe – reflexe utváření příběhu a vlastní identity. (Fonioková 2018, 841)

Od tohto rozdielu sa odvíjajú ďalšie otázky, napríklad aké žánre možno považovať za autobiografické, ako sa v nich formuje naratívna identita, kedy sa denník stáva románom alebo širšie autobiografia umeleckou literatúrou, či môžu byť autobiografické aj mystifikačné prózy, prípadne kedy dochádza k „od-tváreniu“ („de-facement“; de Man 1984). A možno sa pýtať aj inak: „Obsahuje autobiografie nějaké znaky, které by ji dokázaly jednoznačně odlišit od jiných memoárových textů faktuálního charakteru i od jejich fikčních odvozenin?“ (Soukupová 2015, 50)

Vo svojej štúdii budem používať pojem autobiografické písanie, ktorý je širší ako autobiografia alebo autofikcia, „postmoderná verzia autobiografie“² (Doubrovský 2013, 3), a zahŕňa rôzne žánre z literatúry faktu aj z beletrie, s rôznym zastúpením biografických prvkov. Autobiografia je podľa Paula Johna Eakina (1985, 10) „len“ fik-

Štúdia je súčasťou riešenia grantových úloh APVV-18-0043 „Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989“.

cia, v tomto zmysle vystupuje z faktuálnej lektúry a možno o nej uvažovať v kontexte umeleckej literatúry. Podľa Petra Zajaca „fikciu referenčného vzťahu *ku* skutočnosti nahrádza v autobiografickom písaní fikcia zo skutočnosti či autofikcia“ (2013a, 16; zvýr. P. Z.).

Tieto a ďalšie teoretické východiská budem aplikovať na autobiografické texty zo slovenskej prózy po roku 2000, v ktorých dochádza k uvedenému posunu, t. j. k zdôrazňovaniu fikčnosti, zároveň ich však možno vnímať aj ako písanie o sebe, bez ohľadu na pravdivosť „informácií“. Rozličné podoby autobiografického písania špecifikujem prostredníctvom troch próz autoriek z rôznych generácií: Jany Bodnárovej *takmer neviditeľná* (2008), Kataríny Kucbelovej *Cepiec* (2019) a Michäely Rosovej *Tvoja izba* (2019).

Autobiografia nie je v slovenskej literárnej vede dostatočne prebádaná napriek tomu, že existuje zborník *Možnosti autobiografie* (2013, ed. Ivana Taranenková). Dôležitou pre poznanie slovenskej medzivojbovej autobiografie je monografia Karola Csibu *Privátne – verejné – autobiografické (v memoároch a publicistike Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara)* z roku 2014. Milan Kendra (2020) vymedzuje dve tendencie v súčasných slovenských autobiografiách: ikonicko-transcendentnú a transgresívnu; Marcel Forgáč uvažuje o intertextualite v autobiografickom písaní (2020); Etela Farkašová o de/re/konštrukcii subjektu (1997) a podobne. Domáci, prevažne parciálny výskum autobiografie súvisí aj s pomerne malým zastúpením autobiografických textov v slovenskej próze 20. storočia; naopak, záujem o danú tému vzrástá po roku 2000 paralelne s ich výrazným rozvojom. Zatiaľ čo v 90. rokoch minulého storočia dominuje recestistická, intertextuálna, postmoderná hra a debutujúci autori (Peter Pištanek, Balla, Tomáš Horváth a i.) sa stavajú k tradícii najmä subverzívne, prozaici publikujúci po roku 2000 sa k nej už vracajú. Desémantizované, ironické, sebareferenčné gesto nahrádzajú texty, ktoré sa opäť usilujú o hľadanie významu v „žitej“ realite, a to aj prostredníctvom spomínania a sebareflexie. „V próze mladej generácie sa v nultých rokoch presadilo uvedomené autobiografické písanie, založené na existenciálnej imaginácii, rozličných situácií a výziev individuálneho života“ (Gumbrecht, 2011, s. 427)“ (Zajac 2013b, 17).

JANA BODNÁROVÁ: TAKMER NEVIDITEĽNÁ

Jednou z autoriek, ktoré sa v „postmoderných“ 90. rokoch 20. storočia snažia o sémantizáciu textu, je Jana Bodnárová. Hoci debutovala v roku 1990 zbierkou poviedok *Aféra rozumu*, jej rovesníkmi sú autorky a autori vstupujúci do literatúry v 80. rokoch 20. storočia (Peter Juščák, Edmund Hlatký, Dana Podracká a i.). Každá z jej kníh je tematologicky a poetologicky iná, no zároveň v nich nachádzame viaceré konštantné znaky (vizualizáciu, hypersenzibilitu postáv, záujem o ľudí zo sociálnej a inej periférie, fragmentárnosť, sugestívnu obraznosť, vytváranie opozícií a kontrastov, imaginatívnosť, experimentovanie s tvarom textov, prelínanie sna a skutočnosti atď.).

Marek Zaleski uvažuje o „literaturizácii“ života, ktorý je predmetom autobiografií, o ich „textuálnom charaktere“, o narúšaní pravdivosti a reflektovaní minulosti prostredníctvom súčasnej optiky tvorca (1996, cit. podľa Suchoń-Chmiel 2007, 10 – 11). Bodnárovej *takmer neviditeľnú* možno v tomto zmysle označiť ako „literarizovanú“

autobiografiu, prípadne autobiografickú fikciu (Cohnová 2009). Malé písmeno v názve naznačuje rozplývanie hlavnej postavy vo fragmentoch z minulosti i súčasnosti aj jej nenápadnosť, splývanie s inými ženami, ktoré však relativizuje častica „*takmer*“. Text tak vypovedá nielen o výsostne intímnom, osobnom, autobiografickom, ale tiež o všeobecne ženskom svete (o priateľkách, známych aj neznámych ľuďoch, ktorých protagonistka stretáva na ulici, v cudzom meste či vidí v televízii). Bodnárová v príaze nasvécuje viac alebo menej zlomové udalosti z detstva i dospelosti (narodenie detí, smrť starej mamy, rozvod protagonistky, prešťahovanie sa do iného mesta, vojnovú skúsenosť starého otca, vyšetrovaciu väzba otca, prvú detskú lásku atď.). Návrat k nim je dôležitý, pretože bez „spomienok by sme boli dutí ľudia“ (2008, 33). Otvorené, očistné písanie o sebe aj o iných ľuďoch smeruje k neľahkej seba-akceptácii, k vyrovnaniu sa s viacerými traumami. Protagonistka, ktorá je zároveň narátorkou *takmer neviditeľnej*, píše o intímnych témach, zveruje sa textu: „Stáva sa, že písaním rozprávam aj k sebe. Možno iba zakrývam zahanbenie zo samovrávy,³ ktorá je vlastná starým ľuďom“ (106). Na jednej strane je v príaze Bodnárovej viditeľná spontánnosť, „úprimnosť“ rozprávačky, na druhej strane konštrukčnosť, palimpsestovosť, polyfónosť. Etela Farkašová uvažuje o špecifickej podobe

takéhoto „sebaprepisovania“. Ak by sme aj novú knižku spájali s autorkiným obratom k autobiografií, nemožno ho podľa mňa vnímať ako náhlu ruptúru, vo viacerých Bodnárovej poviedkach sa vyskytujú prvky (situácie, vzťahy, postoje, typy postáv), v ktorých očividne rezonuje vlastná skúsenosť, zážitkovosť, v *takmer neviditeľnej* je však tento moment posilnený aj ja-rozprávaním. (2009, 1)

V príaze sa tak čiastočne objavujú znaky autobiografie,⁴ autorka však okrem „sebaprepisovania“ tematizuje i skúsenosť iných ľudí, prípadne vytvára nové fiktívne príbehy. Bodnárová intertextuálne reflektuje nielen paradox literárneho „spovedania sa“, ale tiež seba-odhalovania a seba-zahaľovania:

Spomínaním sme sami sebou a zároveň kýmsi iným, nepoznaným v nás. Ako keď Derrida pripomenal výrok sv. Augustína z jeho spovedí po smrti matky⁵: „Spoved' nikdy nie je moja. Je to vždy niekto iný vo mne, kto sa spovedá.“ V autobiografiách je možno vela tajných zón, zakázaných miest v spomienkach tela i mysele. Je to skôr pohyb medzi túžbou (konečne) hovoriť o sebe a túžbou (predsa len) nedáť si vypáčiť tajnú skrinku, pretože nevieme, kto ju bude mať v rukách. (195)

Pravda o sebe nie je cieľom takéhoto písania, nie je dôležité, čo sa naozaj stalo. Akokoľvek sa narátorka usiluje odhaliť svoje „najhlbšie ja“ (21), je limitovaná, okrem iného, možnosťami jazyka, (ne)schopnosťou vypovedať o najintímnejších javoch. Jej spomínanie je selektívne, s ohľadom na čitateľov, o ktorých autorka nič nevie, i na tematizovanú osobu, ktorá sa v texte môže spoznať: „Najmä R. Opísala som ju v jednej starej poviedke, mierne šifrovane, čo ak sa jej text raz dostane do rúk. Nech mi nevyčíta, že som bola imelo na jej živote“ (86). Narátorka chce byť otvorená, ale nie všetko môže prezraditi: „Možno písanie o sebe je náhodný posun v čase a občas narazenie na mantinely. Na výber. Podobne, ako keď z albumu vyberáme niektoré fotografie a iné trháme. Niekedy sa mi zdá, že fikcia je väčšia sloboda ako záznamy z vlastného života“ (33 – 34). Výber motívov svedčí

o fikčnosti textu, jeho racionálnom konštruovaní, fragmentarizácii – celistvosť prózy sa narúša podobne ako chronológia protagonistkino života. Odhalujúca ich-forma sa v *takmer neviditeľnej* mieša s inými naračnými perspektívami, vlastné príbehy striedajú cudzie, protagonistka sa identifikuje so ženami svojho rodu. Rozprávanie nie je lineárne, vracia sa v čase, fragmentarizuje sa, cyklí, navrstvuje sa a prekrýva: „Teší ma meandrovitosť plynutia útržkov príbehov, repetitívnosť, palimpsestové vršenie udalostí v čase“ (86). Bodnárovej text v danom zmysle dokumentuje premeny autobiografického písania: „Moderní autobiografie směruje mnohem více k fragmentární formě a k experimentálním postupům a porušováním lineárního chronologického vyprávění odhaluje svou textovou konstruovanost“ (Soukupová 2015, 54).

Okrem „sebaprepisovania“ sa v *takmer neviditeľnej* objavujú útržky či úryvky z iných textov, vyčlenené kurzívou (miniromány, dramatické scény), ale tiež odkazy na iné literárne či výtvarné diela, záznamy z výstav či mailovej komunikácie. Aj tie sú však súčasťou autobiografickej pamäti, sú podmienené autorkiným kunsthistorickým vzdelaním či poznávaním a aktívou tvorbou rôznych umení. Hlavná postava číta článok o obraze Caravaggia, pozná Barthesovu konceptiu fotografie ako „plochej smrti“ (39), v štyroch rokoch dostane knihu *Gulliver v Lilipute*, počúva Monteverdiho, tancujúce dievčatá a chlapcov prirovná k Csontváryho obrazu atď. Intertextualita a intermedialita Bodnárovej textu korešponduje s konštrukciou subjektu ako dynamického a zloženého z viacerých „identít“:

Prebiehajúce konfigurácie, permutácie a prestavby prezentujúce subjekt v texte ako (ne)viditeľný sprevádzajú prepojenia intermediálnej povahy, čo je avizované obálkou a ilustráciami knihy, ktoré sú opakovanymi a zároveň odlišnými zábermi z Bodnárovej videoperformancie príznačne nazvanej *Únik* (2006). Snímky tajuplnnej, zlovestnej figúry majú aj príslušné vyústenie – súvisia so spomienkami pravnúčaťa na zvláštne konanie prastarej matky a rozprávanie jej enigmatických príbehov, napríklad o duchoch zostupujúcich za mesačného svitu, [...]. (Kendra, v tlači, 338)

Bodnárová vo svojich textoch frekventované modeluje postavu matky, pričom demytizuje materstvo, resp. rodinné relácie: „Matersko-dcérsky vzťah patrí k častejším tématam Bodnárovej próz, autorka ho uchopuje v jeho ambivalentnosti, jej protagonistky sa musia neraz oslobozovať od matkinej postavy, rozdvojenej na ‚matku‘ a ‚ženu‘, či vyrovňávať sa – povedané so Simone de Beauvoirovou – s bytosťou ‚tej druhej‘“ (Farkašová 2003, 80). V *takmer neviditeľnej* Bodnárová prepája svoju hrdinku so ženami svojho rodu, kreovanými až archetypálne: „Detstvo samo je sen, spojenie s prasilami života, s pramatkami. Čas nejde lineárne dopredu, skrúca sa v mäkkých kruhoch“ (2008, 64). Rodové spojenectvo však v autorkinej tvorbe nesvedčí o mytízácii ženského sveta alebo idealizácii rodiny; naopak, súvisí s prirodzeným svetom hrinky, jeho poznáním: „Písem o starých matkách, pramatkách, pretože starých otcov som málo poznala. Zostali kdesi v úzadí, strážení spomienkami svojich žien“ (44). Autorka prezentuje ženský svet aj ako intímny, dobre známy priestor – napríklad cez vône, farby či prostredníctvom odevu. Detaily oblečenia súvisia s výraznou vizualizáciou, no tiež so ženským písaním v zmysle sebavyjadrenia (obdobnú funkciu má motív vajíčka, symbolizujúci zrod, no tiež zánik tela). Bodnárová však problemati-

zuje rodové roly či zaužívané opozície (mužské – ženské, racionálne – emocionálne, aktívne – pasívne, pravda – fikcia, silné – slabé a ī.): „Všetky ženy v našej rodine sú vysoké. Sú často vyššie ako ich muži. Sú i silnejšie a rozhodnejšie“ (21). V tomto zmysle deti v jej „literarizovanej“ autobiografií dozrievajú prirýchlo, situácie sa čiasťočne opakujú (pars pro toto protagonistka je zraňovaná otcovými flirtami s cudzími ženami podobne ako jej deti rozvodom).

Noc je v Bodnárovej *takmer neviditeľnej* oslobodzujúcim priestorom fantázie takisto ako tvorba je pre protagonistku zmyslom, radosťou zo života: „Celé roky som sa mohla ukrývať v hlbokej dutine seba, tuho oddelenej od vonkajšieho sveta, a cítiť z toho radosť. [...] Stratíť radosť zo života znamená možno stratíť schopnosť tvorby“ (56 – 57). Ivana Taranenková v týchto súvislostiach konštatuje:

Akt spomínania je u Bodnárovej striktne prepojený s aktom písania, oba sú archeologickým prieskumom či meditáciou, vďaka ktorým sa dá dopracovať k novým vrstvám vedomia, k novým rozmerom vlastnej osobnosti. Autorka svoje stratégie tematizuje a priznáva veľmi nerafinované, priamočiaro a ich akcentovaním prispieva k potvrdzovaniu identity umelkyne. (2009, 116)

Identita rozprávačky/protagonistky je premenlivá, zložená z viacerých rolí: pra-vnučky, dcéry, matky, manželky, milenky, priateľky či spisovateľky. Vytvára sa v rozprávaní a rozprávaním: „Autoři klasických autobiografií svou identitu vnímají jako něco samozřejmého a ukotveného mimo text, kdežto v (post)moderním autobiografickém psaní se často projevuje uvědomění si konstrukce vlastního Já vyprávěním“ (Fonioková 2018, 849).

KATARÍNA KUCBELOVÁ: ČEPIEC

Komplikovanú „konštrukciu Ja“ prostredníctvom rozprávania a v rozprávaní objavujeme tiež v prozaickom debute Kataríny Kucbelovej Čepiec, ktorý nasledoval po jej štyroch básnických zbierkach (*Duály*, 2003; *Sport*, 2006; *Malé velké mesto*, 2008; *Vie, čo urobí*, 2013). Kucbelová vo svojej lyrike využíva epické a dramatické postupy – jej básne, najmä v zbierke *Vie, čo urobí*, sú príbehové, naratívne, namiesto tradičného, prežívajúceho subjektu sa v nich objavujú akési „rozprávačské“, racionálne hlasy. Naopak, vety v próze Čepiec evokujú svojím rytmom, (až eliptickou) jazykovou úspornosťou a obraznosťou lyriku (Passia 2019a). V tvorbe Kucbelovej sa spája textová sebareferenčnosť so sociálnou referenciou, až istou angažovanosťou (motívy ohrozenia, násilia, periférie atď.), obdobne sa v nej narúšajú hranice medzi fikciou/románom a dokumentom, reportážou či denníkovým záznamom, osobným a cudzím príbehom. V próze sa objavujú etnografické, vecne napísané pasáže, ktoré by mohli fungovať ako príručka o štíť čepca, na druhej strane text vykazuje mnohé znaky fikčnosti (kombinovaná kompozičná výstavba, polopriama reč, intertextualita, psychologizácia, grafické členenie a segmentovanie textu, miestami pripomínané verše a ī.). „Problémy s prvou nebásnickou knihou Kataríny Kucbelovej Čepiec začínajú pri jej žánrovom zaradení, teda pri spôsobe, akým sa bude kniha čítať“ (Nádaskay 2019) – či ako reportáž, alebo ako autobiografia. Lubomír Machala uvažuje o funkčnom prepojení osobnej skúsenosti so sociálnou kritikou (2021), naopak, Lenka Šafranová diferencuje v Čepci dve základné vrstvy aj hodnotovo:

Dva príbehy, dva kvalitatívne odlišné texty, ktoré sa autorke nepodarilo zošiť. Jeden je o uvedomovaní si vlastnej vykorenenosťi, hľadaní a poznávaní identity, vypĺňaní nevyššej či vypárenej pamäti, napísaný invenčne, krehko, s vokusom, zodpovednosťou za napísané a s pokorou pred ním. Druhý je o pretrvávaní stereotypov voči (rómskej) inakosti, vytváraní a pretrvávaní hraníc, selektujúci zobrazené situácie účelovo a neprirodzene, je sociálne angažovaný na úkor kvality. (2020, 148)

Rafał Majerek interpretuje Čepiec predovšetkým v nadväznosti na arachnologic-kú feministickú koncepciu (tkanie látky – tkanie textu), t. j. vzhľadom na rodovú problematiku. Majerek na pozadí „protikladu zamlčané – vypovedané“ (2020, 148) uvažuje okrem stvárnenia ženskej, intímnej skúsenosti o tematizácii rómskej otázky, pričom pripomína empatiu narátorky voči danej komunite a „zdroje vylúčenia a ich politické kontexty“ (153). Autorka totiž zaznamenáva v Čepci i protirómsky pogrom v Pobedime, historickú udalosť, o ktorej sa doteraz viac mlčalo, než hovorilo, a ktorú tematizuje tiež Marek Vadas vo svojej ostatnej knihe Šesť cudzincov (2021).

Kucbelovej Čepiec je otvoreným, polysémantickým, viacvrstvovým dielom. Jeho protagonistka a narátorka v ich-forme, Katka, sa učí šíť čepiec, čím zároveň objavuje slovenský folklór (etnografická línia); poznáva kraj pod Šumiacom (reportážna línia), jeho obyvateľov, predovšetkým starú Ilku (prostredníctvom nej sa vracia k vojne a rasizmu – testiemoniálna línia; Labudová 2020); odhaluje rodinnú históriu a čias-točne samu seba (autobiografická línia); reflektuje tiež cudzie diela a ich autorov, pars pro toto Pavla Hruža, Svetlanu Alexijevič či Kláru Jarunkovú (intertextuálna línia). Vyšívanie čepca je istou terapiou takisto ako písanie knihy, hoci oba výsledky svojich činností narátorka relativizuje: „Verím, že na konci to nebude podstatné. Pod povrchom sa začína všetko meniť. S väčšou hľbkou väčšia intenzita. Na konci bude len čepiec a kniha. Čepiec nebudem nosiť, knihu nebudem čítať“ (Kucbelová 2019, 36). Písanie je v tomto zmysle (podobne ako v Bodnárovej *takmer neviditeľnej*) očistné, prenikanie do hľbky (podvedomia) vedie k vnútorej zmene. Čepiec, prepojený prostredníctvom šitia/vyšívania so ženským svetom, odkazuje i na folklór, jeho podstatu, ale aj na gýčovitosť, resp. odhaluje sa tu „dokonalá ilúzia pre Slovákov, hra na tradície“ (30). Sémantické vrstvenie v Čepci je funkčné, hlavná postava totiž prostredníctvom rozhovorov s Ilkou postupne zisťuje, čo po nás ostáva:

Život Ilky je môj príbeh, potrebujem ho, aby som si poskladala svoj, nový, odznova. A potom tie vety prepíšem na iné vety, kým si ich neosvojím, vyberiem si slová, ktoré sa mi budú páčiť. Ale to už bude iná kniha. Nebude o nej ani o mne, nás nechám v spodných vrstvách, v medziverziách. Ostane len kniha. Sama pre seba. Nebude pre mňa ani pre Ilku, nebude nás už nič mátať, nebudeme sa strhávať, že nám búcha niekto palicou na dvore. (139)

V danom kontexte možno uvažovať o „self-discovery“ a „self-creation“ (Eakin 1985, 3) protagonistky v príbehu a rozprávaní, t. j. o objavovaní a vytváraní seba, na základe pochopenia minulosti, osobnej (rodinnej) i spoločenskej histórie a v ne-poslednom rade vlastnej tvorby. Autobiografické písanie je zložitým, dynamickým procesom, ktorý Eakin vníma aj ako „drámu seba-definovania“ (226). Dôležitú rolu vo formovaní protagonistky Katky má Ilka, ktorá kedysi hrávala v divadle staré

ženy, v prítomnosti nahrádza protagonistke babku a čiastočne i mamu: „Ilka mi ponúka buchty a čaj, zjestať odpratať zo stola a ukázať, čo mám nové. Je to na mňa príliš rodinná situácia, nezažívala som ju ani v detstve, s mamou a Giselou sme netrávili toľko času, mama chýbala alebo odchádzala“ (72). Ilka nielenže učí Katku šíť čepiec, ale prostredníctvom jej „príbehu“ a spomienok na minulosť (vydaj, manželstvo, vojnu a ī.) si protagonistka skladá svoj, rekapituluje, čo sa jej stalo a aký to všetko malo zmysel. Klára Soukupová, vymedzujúc hranice žánru a diferencujúc medzi autobiografiou a biografiou, v naznačených súvislostiach konštatuje:

Tím, že autor pribeh jiného človeka vyslechl a vypráví jej v autobiografii, vzniká nevyhnuteľně mezi tímto biografickým pribehem a pribehem autobiografickým určitý vzťah [...]. Psaní o sobě samém a psaní o jiném není tak jednoznačné oddeliteľné, jak by se mohlo zdáť. Blízkost biografie a autobiografie je vyjádřena už v jejich pojmenování — autobiografie je biografie, kterou autor píše sám o sobě. Stává se sám pro sebe objektem. To tematizuje Roland Barthes v názvu své autobiografie *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*, který evokuje situaci, jako by autor psal biografii jiné osoby, která má shodou okolností stejné jméno. (2015, 59 – 60)

Kucbelová v tomto zmysle stvárňuje v *Čepci* nielen sociálne problémy na Šumiaci či vojnu, ale tiež samu seba – aj ona je paradoxne „objektom“ pozorovania a zapisovania. Katka v texte rozpráva a píše o iných, ale prostredníctvom nich sa vracia k sebe, k hlboko skrytým spomienkam, k realite: „Ilka nebude moja adoptovaná babka ani mama, sem to nepovedie, ostane postavou v knihe bez happyendu. Čakám, čo sa objaví, čo sa vyplaví, na čo si naozaj spomeniem, aké archívy otvorí. Moje, nie jej“ (100). Motív knihy odkazuje na proces tvorby, implicitne tiež na fikčnosť navonok realistického naratívu.

Minulé udalosti, spomienky sú v *Čepci* prostriedkom na utváranie prítomného vedomia protagonistky a uvedomovanie si samej seba, sebaspoznanie. Autobiografia je podľa Eakina (1985, 6) umením pamäti aj imaginácie, ktoré sa od seba nedajú oddeľiť. Ak čitatelia klasických autobiografií často hľadali prototypy ich postáv v realite, overovali si informácie zo života autora, ktorý bol často identifikovaný s rozprávacom,⁶ v súčasných autobiografiách ani to isté meno autorky a narátorky/protagonistky neznamená ich stotožnenie sa. Ilka sa v jednej z epizód spýta Kláry Jarunkovej, či ona je hrdinkou jej debutu, hoci sa volá inak. Ilka verí, že to, čo číta, referuje k mimoliterárnej skutočnosti, že Jarunková je fiktívou protagonistkou svojho diela. Naopak, rozprávačka *Čepca* vytvára príbeh, ako sama chce, vyberá si nielen mená postáv, ale tiež, čo nám prezradí, opakovane nám pripomína rozdiel medzi realitou a fikciou. Viac ako (ne)spoločenská pamäť sa v teste prejavuje autorský zámer: „Ilka, Elenka, Ilonka. Nebudete však Hela, Ela ani Jelena, hoci vám by sa Jelena určite páčila, ale je to moja kniha a nebudeť to vy. Budete len taká, akú vás dokážem vidieť, akú som si dokázala zapamätať. Budú to obrazy, ktoré potrebujem“ (Kucbelová 2019, 139). Hlavná postava *Čepca* si sice nepamätať všetko, ale aj zo zapamätaného si vyberá „obrazy“, potrebné pre svoju knihu: „V novém způsobu autobiografického psaní autor ī naopak staví na odiv své vědomí, že význam předkládaného života je spoluutvářen způsobem, jakým je příbeh vyprávěn, a výběrem událostí a informací, které jsou do příbehu zařazeny“ (Folnioková 2021, 518).

Kucbelovej protagonistka má sice také isté vlastné meno ako autorka, ale je skonštruovaná, fiktívna takisto ako Ilka. Je len jednou z postáv v próze *Čepiec obdobne*, ako je autobiografická línia súčasťou jej viacerých plánov. Ich-forma narácie či narátorka s menom autorky ešte neznamená dodržiavanie znakov uvedeného autobiografického paktu, naopak, „román“ sa skôr posúva k autofikcii.⁷ Marcel Forgáč v danom smere uvažuje: „K základnému, osnovnému plánu prózy tak patrí špecifický ústup naratívneho. Ja z pozície výhradného textotvorného princípu; protagonistka, ktorá text organizuje v 1. osobe, necháva hovoriť a pôsobiť Ilku i celý šumiacky, horehronský región, sama chce pritom len počúvať“ (v tlači, 565). Využívanie rôznorodých žánrových postupov i rôznych motívov je funkčné, pretože vedie nielen k rozšíreniu tvarovacích možností textu, ale tiež k jeho ďalšej semiotizácii.

MICHAELA ROSOVÁ: *TVOJA IZBA*

Aj tvorba Michaely Rosovej vyvoláva viaceré otázky, týkajúce sa autobiografickej fikcionalizácie textu či rozdielov medzi arteterapiou a uměleckou literatúrou. Rosovej prózy vypovedajú o rôznych fóbiách, strachoch či traumách, pričom autorka stvára najmä mladého človeka, ktorého problémy sú neraz podmienené detstvom alebo následným hľadaním zmysluplného miesta v globalizovanom svete. Najväčšiu pozornosť kritiky vyvolala jej druhá kniha, novela *Dandy* (2011), ktorej interpreti uvažovali predovšetkým o nezvyčajných vzťahoch medzi postavami, patologických prejavoch sexuality v ich detabuizovanej podobe či o Rosovej schopnosti evokovať (surrealistickú, snovú) atmosféru istého miesta (Berlína).

Autorkina štvrtá kniha, novela *Tvoja izba*, sa skladá z akéhosi beletrizovaného denníka a epištolárnej druhej časti. Jej protagonistka a zároveň narátorka Míša pracuje ako redaktorka, kvôli šéfredaktorovi ľavicového časopisu, svojmu priateľovi, sa vráti z Prahy do Bratislavu. Uvedené textové detaily vedú i k čítaniu Rosovej prózy v autobiografickom klúči – napr. Peter Darovec v príznačne nazvanej recenzii „Je to osobné“ píše:

Byť osobná a brať osobne všetko – dokonca aj literatúru – je napokon hlavnou metodologickou zásadou tejto prozaickej knihy. Jej výsledný tvar je zavŕšením procesu beletrizácie, zlitterárňovania živej osoby, skutočného človeka. A je to o to zrejmajšie, o čo nástojčivejšie sa v záverečnej autorskej poznámke deklaruje, že akákoľvek podobnosť s reálnymi osobami a udalosťami je iba náhodná, že ide o uměleckú prózu a „dielo fikcie“ – čo je, mimochodom, samo osebe dosť zvláštne slovné spojenie. Čo nás však po ňom, ked' celá kniha aj tak hovorí čosi iné. Nie je to veru „dielo fikcie“, ale dielo, v ktorom sa život (a zrejme práve autorkin život) premieňa na slová a stáva sa literatúrou. (2019)

Z recenzie vyplývajú viaceré otázky, spojené s čítaním a interpretáciou autobiografie. Ide najmä o identifikáciu autorky s narátorkou a protagonistkou Míšou, napriek tomu, že Darovec uvažuje o „zlitterárňovaní živej osoby“. Na jednej strane súčasná autobiografia narušuje Lejeunove pravidlá autobiografického paktu, na druhej strane pretrváva tendencia čítať ju ako „klasickú“. Ak sa autorkin život „stáva literatúrou“, je zbytočné porovnávať prózu s mimotextovou realitou. Už Michel Foucault (a mnohí iní) problematizuje úlohu autora a zdôrazňuje, že „psaní se dnes osvobodilo od tématu vyjádrení: vztahuje se jen k sobě samému, [...] je hrou znaků,

uspořádanou méně podle svého označeného obsahu než podle své povahy označujícího“ (1994, 44 – 45). Foucault sice pripomína známy fakt, „že vlastním úkolem kritiky není odhalovat vzťahy díla k autorovi, ani vůle rekonstituovat prostřednictvem textů nějakou myšlenku nebo zkušenosť: kritika by měla spíše analyzovat dílo v jeho struktuře, v jeho architektuře, v jeho vnitřní formě a ve hře jeho vnitřních vzťahů“ (46), sám však poukazuje na problematicosť vymedzenia diela, ktoré napísal autor – jednotlivec. Samotný Darovec ďalej uvažuje, prečo by sme mali takto osobnú príručku čítať a presne poukazuje na kvality textu, t. j. jeho estetickú autonómnosť – bez ohľadu na osobu reálnej autorky. Na rozdiel od Bodnárovej autobiografie, ktorú kritika neusúvzťažňovala s realitou, Rosovej novela akoby „provokovala“ čitatelov práve preto, že konkretizuje našu prítomnosť, že osoby, redakcie či miesta v nej sú spoznateľné. *Tvoju izbu* však netreba vnímať ako „knihu malého bratislavského intelektuálskeho klebetenia“ (Darovec 2019), ale ako jednu z presvedčivých, experimentálnych podôb súčasného autobiografického písania.

Protagonistka novely, podobne ako postavy iných Rosovej próz, je sice dynamicá, pohybujúca sa v rozličných mestách, no potrebuje svoje „istoty“, miesto, kde bude mať svoj organizovaný systém, vlastnú izbu, dom(ov): „Ja som si vždy myšlela, že to sú tie ruky, na ktorých smieš plakať, alebo tvoj rodný cintorín, tvoje hroby a možno aj tvoji živí, stále som rozvažovala, že to nebude o geografii, ale niečo symbolické. Ale čo ak je domov ozaj proste miesto, kam si hodíš veci? Miesto, pre ktoré sa rozhodneš?“ (2019, 113). Intertextuálne odkazy v citácii (na poéziu Miroslava Válka či Mitanovu knihu *Môj rodný cintorín*), ale aj v celej novele súvisia so štatútom protagonistky, ktorá sama píše a knihy patria do jej prirodzeného sveta. Hľadanie vlastného miesta, potenciálneho domova, zase korešponduje s jej návratom k sebe a objavovaním seba, s prekonaním či spracovaním minulých vzťahov, zapisovaním/vypisovaním sa z bolesti a jej presiahnutím. Opozícia cudzie – domáce sa v „novele“ problematizuje podobne ako relácia von – dnu, resp. fikcia a skutočnosť: „V noci sa ti vracia zas a zas ten istý sen, kde vchádzaš do domu, a len čo pojdeš, dom zmizne, zmizne všetko, zostane len drevený prah. [...] Máš len prah, pomlčku medzi dvoma prázdnotami“ (90). Hrdinka napokon prekráčuje i pomyselný prah, oddelujúci rôzne svety, prestáva, metaforicky povedané, sedieť pri okne a pozerať von, prípadne chodiť po meste a pozorovať iných. Začne skúmať a aspoň čiastočne spoznávať samu seba, dospieva k istým rozhodnutiam, dostáva sa k vlastnému Ja, a to aj zastaním na tom istom mieste. Do popredia sa tak dostáva hodnota vlastnej izby či domova, evokujúceho nielen možnosť ukotvenia sa, ale tiež nájdenia vlastnej integrity, „kompletnosti“, plnosti. V Rosovej prózach je individuálna identita podstatnejšia ako národná či sociálna, postavy z kolektívú (s výnimkou knihy *Malé Vianoce*, 2014) unikajú, izolujú sa v dobrovoľnej, no neraz bolestnej samote.

S návratom protagonistky k sebe/k domovu súvisí zmena naračnej formy – od druhej osoby singuláru sa v Rosovej novele prechádza k prvej osobe singuláru, príbeh, pozorovaný z odstupu, sa stáva vlastným. Narátorka spočiatku nedokáže písat sama za seba: „Píšeš ľahko a rozvážne a píšeš v druhnej osobe, aj na tom je čosi správne, odsúvaš seba samu, ako odsúvaš izbu, díváš sa na seba, ako sa díváš na ňu – ako na čosi veľmi hmatateľné, čo ti však zároveň zostáva trochu vzdialené“ (11). Má (aj

ironickú) dištanciu od seba takisto ako od priestoru, v ktorom žije: „Prečítala som veľmi veľa kníh, poznamenala si, keď ste prvýkrát sedeli s Endrem v kuchyni, a stále z niečoho citujem, kým ty máš vlastné myšlienky“ (20). Míša sa usiluje „prevrátiť do prvej osoby, ale je ti príliš trápne – prišiel Endre, išli sme, chcela som, chcela som“ (67) a svojmu kamarátovi Vojtěchovi by sa „chcela zveriť s faktom, že píšeš svoju knihu v druhej osobe, ale hanbíš sa, neraz ste sa o tom rozprávali, je to skoro vtip“ (76). Radoslav Passia o takejto narácii píše:

Rozprávanie v druhej osobe autorka chápe ako dištančné. V „mäkkej“ podobe je sice „ty-rozprávanie“ spôsobom, ako vyjadriť oslovenie a emocionálny záujem. No zvyčajne skôr platí, že v porovnaní s ich- aj er-formou je omnoho nástojčivejšie a konfrontačnejšie. V hĺbkovej vrstve teda rozprávanie v druhej osobe plní opačnú úlohu, než jej navonok pripisuje autorka, je opakom dištancie, premietajú sa v ňom pocity úzkosti a konflikt so sebou samou. (2019b, 23)

Striedanie naračných foriem je tiež signálom fikčnosti textu, jeho komplikovanej štruktúry. Narátorka si postupne uvedomuje, najskôr cez prvú osobu plurálu, že prejšť k Ja sa dá, okrem iného, aj pochovaním minulého: „Nič z toho, čo sa stalo, už ma nebolí, nič necítim. Ale je treba sa zbaviť starého, musíme ma pochovať, aby som sa mohla prekročiť a ísť ďalej“ (Rosová 2019, 115). Protagonistka je mimoriadne kritická k iným, ľahko posudzuje aj odsudzuje, „káže“ Endremu o tom, že nie je schopný rozprávať sám o sebe, že nič o jeho živote nevie, ale aj jej introspekcia je zdľhavý, neľahký proces – azda preto prichádza naračná zmena až na konci a aj preto je funkčná. Privilastňovacie zámeno v druhej osobe („Tvoja“) v titule prózy označuje izbu, ktorá je sice protagonistkina, no zároveň cudzia – podobne Míša je autobiografická postava, ktorú autorka stvárňuje s produktívou epickou dištančiou.

Du-forma súvisí s uvedeným odstupom, ale tiež s organizáciou Míšinho života – protagonistka si potrebovala všetko naplánovať, nalinajkovať, ako fiktívny dom, ktorý si kreslila v detstve. Míša často uvažuje „literárne“, fabuluje, pričom nie vždy diferencuje medzi fikciou a realitou: „Píšeš, píšeš a nazývaš svoj svet a svoju rodinu vymyslenými, a zakaždým fa to škrie. Nevieš, čo to znamená. Nepamätaš si, že by si si niekoho a niečo vymýšľala“ (55). Viaceré epizódy v novele (napr. stretnutie s Dorou a večer v jej byte, nelogické uhryznutie Míše do členku atď.) svedčia o odvrátenej tvári postavy. Spojenie du- a ich-formy tak naznačuje aj dve podoby protagonistky (racionálnu a spontánnu), jej život vo viacerých svetoch (dňa a noci, reality a fantázie). Naračná zmena v druhej časti Rosovej „novely“ korešponduje s prechodom od cudzích textov k vlastnému „príbehu“: „Tento list, ako každý, sa mi v hlave skladal už pár dní, rástol a dozrieval, a pritom mi v súvislosti s našou korešpondenciou napadol, kedy som sa dostala od literatúry k životu“ (125). Ide však len o rôzne podoby štylizácie skutočnosti – v listoch sa Míša „kontroluje“ podobne ako v prvej časti, starostlivo komponuje text a experimentuje s ním. Rosová koncipuje aj epištolu ako umelecký text – hoci odkrýva zamlčané, zároveň vytvára príbeh lúbostného trojuholníka; precizuje vety, pozorne selektuje slová. I keď sa dá tušiť, že listy vznikli neskôr než predošlé kapitoly (vidno medzi nimi a prvou časťou šev), sú logickým zavŕšením a súčasne ozvláštením novely.

Hoci viacerí recenzenti a recenzentky uvažovali o redundancii epištolárnej časti *Tvojej izby* (Buzinkaiová 2020; Passia 2019), aj vďaka nim možno celok čítať ako text o prekonaní krízy postavy prostredníctvom bolesti, o jej nájdení sa, prerode, nie však o šťastnom konci. Priať vlastnú problematicosť, až akúsi autistickú, obsedantnú systémovosť (Darovec 2019), nie je pre protagonistku jednoduché takisto, ako vyrovnať sa so skončenými vzťahmi, oslobodiť sa od nich. Prelínaním dvoch komplikovaných lások sa posilňuje pozícia rozprávačky, ktorá sa až po ich prekonaní postaví na vlastné nohy. V závere sa Míša dokáže priznať aj k vlastným omylem: „Vedenie ma priviedlo domov. Že sa vrátim, to už som si hovorila roky. Prišiel chlapec, povedal to svoje podľ, to svoje ver mi, a ja som konečne šla. A to je celé – napokon je ten príbeh predsa len môj“ (Rosová 2019, 136). Oproti minulosti, v ktorej unikala do kníh a filozofie či sama si tvorila alternatívnu skutočnosť, kruje narátorka v prítomnosti vlastný príbeh, podobne ako sa k tomu svojmu dostáva protagonistka Kucbelovej Čepca.

Rosovej postavy túzia po poriadku, usporiadanosťi, a aj tvar *Tvojej izby* korešponduje s ambíciou protagonistky organizovať svoj život, no tiež s jej proklamovanou necitlivosťou: „Neskôr, keď sme sa vrátili do domu, som jej hovorila o písaní, o chirurgicky vecnom prístupe k sebe samej, o svojej celkovej anestézii. Moje výkriky sú starostlivo dozdobené, gestá načasované a bolesť tlmená, hlavne žiadne scény. Stojím vo vzťahu k vlastnému životu vždy o krok vedľa. Diktatúra formy“ (132). Anestézia je tu opäť (podobne ako v novele *Dandy*) určitou obranou voči iným, resp. dôsledkom minulých, traumatických udalostí. Keď sa Míša pýta náhodného muža v knižnici na problém Ingeborg Bachmann, ten spomenie autorkino detstvo, no vzápäť skonštatuje: „Bola taká papierová, pokračoval, všeličo ju poznačilo, Heidegger, Wittgenstein, úplne tomu podľahlala, a ten jej román, to je bravúrna exhibícia“ (133). Čosi podobné platí aj o rozprávačke Rosovej novely, ktorá však zistí, že „musíme bagatelizovať chyby a prešlápy, svoje aj cudzie“ (136). *Tvoja izba* je miestami skvelou štylistickou exhibíciou, lyrickou prózou, ale je tiež textom o seba-hľadaní prostredníctvom objavovania domova.

NAMIESTO ZÁVERU

Všetky tri analyzované prózy dokumentujú nielen rôzne podoby autobiografického písania v slovenskej literatúre po roku 2000, ale tiež jeho fikcionalizáciu. V Bodnárovej *takmer neviditeľnej* sa napĺňajú niektoré znaky autobiografického paktu, avšak v segmentovanej podobe, ovplyvnenej postmodernou „tradíciou“ – retrospektívne spomienky v priamej narácií striedajú výpisky z mailov, intertextuálne odkazy, záznamy z výstav či scenáre. Podobne protagonistka Kucbelovej Čepca sa re-konštruuje v procese písania, hoci sa na rozdiel od narátorky u Bodnárovej nevypisuje zo svojich bolestí otvorene, jej traumy sú viac skryté v medziriadkovom priestore. Príbeh Katky je v próze jedným z mnohých, protagonistka je v istom zmysle „*takmer neviditeľná*“ ako Bodnárovej postava. Osobné rozprávanie je doplnané fragmentmi o Rómoch, ale tiež o šumiackom kroji, folklóre atď. Forma Rosovej novely je z uvedených textov najkomplikovanejšia, autorka využíva zriedkavú du-formu, ktorá prechádza do ich-formy, čo korešponduje so sebapoznaním protagonistky. Beletrizovaný denník

a epištolárska druhá časť sú na pohľad nesúrodé, avšak ich nespojiteľnosť koreluje s necelistvostou narátorky, jej hľadaním a nachádzaním sa.

Etela Farkašová (1997) v nadväznosti na eseje Estelle C. Jelinek, *Women's Auto-biography*, pripomína rozdiely medzi písaním mužskej a ženskej autobiografie, ich lokalizáciu do verejného a privátneho sveta, no tiež amorfné, fragmentárnu podobu autobiografií ženských autoriek. Tým sa však zachovávajú „– i když s převrácenými hodnotovými znaménky – eliminační mechanismy binárnych struktur, jestliže je zde snaha určovať formální principy tvorby ženské autobiografie v opozicii k tradičnímu požadavku narrativní koherence a chronologie“ (Finck 1999, 287). Súčasné autobiografické diela naznačenú diferenciáciu problematizujú a obe sféry sa usilujú prepojiť. Prelínanie osobného a spoločenského, individuálnej a kolektívnej pamäti dokumentujú okrem analyzovaných próz i texty Ireny Brežnej (*Na slepačích krídłach*, 2008; *Nevďačná cudzin(ka)*, 2015), Stanislavy Chrobákovej Repar (*Krutokradma*, 1997; *Slovenka na kvadrát*, 2011), ale aj Pavla Vilikovského (*RAJc je preč*, 2018) a ī. Zatiaľ čo v 90. rokoch 20. storočia sa autenticitná línia v slovenskej literatúre spája predovšetkým s exilom a najstaršou generáciou (pars pro toto *Lukavické zápis-ky* Hany Ponicej z roku 1992 či *Písací pre milovanú Lutéciu* od Dominika Tatarku z roku 1999), po roku 2000 ju rozvíjajú aj predstaviteľky a predstaviteľia najmladšej a strednej generácie (Michaela Rosová, Ivana Dobrakovová, Katarína Kucbelová, Ján Púček, Mária Kopcsay a ī.). Možno konštatovať, že v najnovšej slovenskej próze dochádza k výraznej revitalizácii a inovácií autobiografického písania, v ktorom dominuje seba-reflexia, seba-poznávanie a seba-rozvíjanie postáv, ale aj sebereferenčná tematizácia produkcie diela.

POZNÁMKY

¹ „Sám Lejeune své východiska později kriticky reflektoval; opakován se k hlavním tezím své studie *Le pacte autobiographique* vracel a revidoval je jak na základě literárněteoretických reakcí, tak s ohledem na nově vznikající autobiografické texty“ (Soukupová 2015, 50 – 51).

² Pokiaľ nie je uvedené inak, preložila M. S.

³ Tento motív sa objavuje aj v próze „Nočná samovrava“ z knihy *Insomnia* (2005), ktorej protagonistka sa prostredníctvom hovorenia k sebe vyrovnáva s vlastnými traumami. Ďalšia próza zbierky, „Popríbeh“, pripomína takmer neviditeľnú prelinaním vlastnej a cudzej skúsenosti, priamou naráciou i terapeútikou funkciou písania: „Jana B. je spisovateľka, ktorá dokáže [...] načrtňuť tie najintímnejšie obrazy, napríklad sebaspytujúci príbeh svojej/rozprávačkinej/postavinej nespavosti a bolesti v tejto knižke. (Písanie o veciach, ktorých sa bojí/me, má pre ňu liečivú moc.)“ (Cviková 2005, 140).

⁴ Philippe Lejeune vymedzuje štyri základné znaky autobiografie: 1. jazyková forma (prozaické rozprávanie), 2. téma (osobný život), 3. situácia autora (stotožnenie autora a rozprávača s tým istým menom), 4. status narátora, ktorý je zároveň hlavnou postavou (Lejeune 1989, 4 – 5).

⁵ Marek Debnár, reflektujúc otázku faktografickosti a, naopak, fikčnosti autobiografie, uvažuje: „Ešte zložitejšia je situácia pri autobiografiách, ktoré vychádzajú z tradície *Vyznani sv. Augustína*, kde sa *intentio auctoris* postupne mení na zámer boží. U sv. Augustína nesporne nachádzame autobiografické prvky, ale *Vyznania* by sme mali čítať s ohľadom na *intentio operis*, ktorou je skôr snaha podať svedectvo o predestinácii, než vypovedať o svojom autorovi“ (2013, 33).

⁶ Napriek tomu, že Kucbelovej *Čepiec* je žánrovo nejednoznačné, hybridné dielo, v paratexte na jeho zadnej strane sa zdôrazňuje autobiografická skúsenosť, informácia z mimoliterárnej skutočnosti. Na

druhej strane, pripomína sa v ňom aj individuálna, a preto nie celkom spoľahlivá pamäť: „Autorka chodila dva roky do výrazne folklórnej oblasti pod Kráľovou hoľou. Chcela sa naučiť šit’ čepiec, súčasť miestneho ženského kroja, a popri tom sa dozvedela veľa iných vecí o živote v odľahlej horskej obci v postupne sa vyludňujúcom regióne, o sebe, o ľudovej kultúre, o spolužití s Rómami, o stereotypoch vrátane tých, v ktorých sama žila a žije. Nefotografovala, nenatáčala, nenahrávala. Počúvala, pozerala sa, výšivala a zapisovala. Spoločne so svojou učiteľkou lovila v pamäti, spájala útržky z minulosti s detailmi z prítomnosti – na okraji dediny, v susedstve rómskej osady“ (2019). Zapisovanie namiesto nahrávania naznačuje možnosť pretvárania reálneho „príbehu“.

- ⁷ Do tohto pojmu však „býva začazováno pestré spektrum rozmanitých projevov. Zrejmé v dôsledku jednako občińskiego uchopení hybridných děl, jednak rychlého vývoje způsobů hry s autobiografičnosťí, zobrazením subjektu a obrazem autora – vývoje, ktery je zejména od devadesiatých let 20. storočia silne ovlivňovaný prudkým rozvojem technologií a změnami v fungování médií –, jde o významově neukotvený pojem bez jednotného vymezení“ (Fonioková 2018, 851).

LITERATÚRA

- Bílek, Petr A. 1996. „Možnosti ,Já‘. Autenticita, autobiografie, autorský obraz.“ *Tvar* 7, 14: 8 – 9.
- Bodnárová, Jana. 2005. *Insomnia*. Bratislava: ASPEKT.
- Bodnárová, Jana. 2008. *takmer neviditeľná*. Bratislava: ASPEKT.
- Buzinkajová, Martina. 2020. „Lízanka, a potom úder medzi oči.“ *Fraktál* 3, 1: 165 – 167.
- Cohnová, Dorrit. 2009. *Co dělá fikci fikcí*. Prel. Milan Orálek – Veronika Klusáková. Praha: Academia.
- Csiba, Karol. 2014. *Privátne – verejné – autobiografické (v memoároch a publicistike Mila Urbana, Jána Smreka, Jána Poničana, Tida J. Gašpara)*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave.
- Cviková, Jana. 2005. „Nespavost Jany B.“ In *Insomnia*, Jana Bodnárová, 139 – 143. Bratislava: ASPEKT.
- Darovec, Peter. 2019. „Je to osobné.“ *Platforma pre vedu a výskum* 12. septembra. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/174> [cit. 27. 6. 2023].
- Debnár, Marek. 2013. „Autobiografia a písanie.“ In *Možnosti autobiografickosti*, ed. Ivana Taranenková, 33 – 44. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave – Pedagogická fakulta TU v Trnave.
- Doubrovsky, Serge. 2013. „Autofiction.“ *Auto/fiction* 1, 1: 1 – 5.
- Eakin, Paul John. 1985. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton University Press.
- Farkašová, Etela. 1997. „Autobiografia a jej subjekt: de/re/konštrukcia subjektu v „písaní“ jeho/jej vlastného života.“ In *Subjekt – autor – auditórium: subjekt v priestoroch umenia*, ed. Peter Michalovič, 283 – 289. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia.
- Farkašová, Etela. 2003. „Poetika rozhrania.“ *Romboid* 38, 1: 79 – 81.
- Farkašová, Etela. 2009. „Jana Bodnárová: takmer neviditeľná.“ *Knižná revue* 19, 1: 1.
- Finck, Almut. 1999. „Pojem subjektu a autorství: k teorii a dějinám autobiografie.“ In *Úvod do literární vědy*, eds. Miltos Pechlivans – Stefan Rieger – Wolfgang Struck – Michael Weitz, prel. Miroslav Petříček, 279 – 289. Praha: Herrmann & synové.
- Fonioková, Zuzana. 2018. „Fikčnost ve faktuálním vyprávění: Případ fikčních metaautobiografií.“ *Česká literatura* 66, 6: 841 – 869.
- Fonioková, Zuzana. 2021. „Sám za sebe a přece fikční: „Možnosti milostného románu“ Jana Němce jako autofikce.“ *Bohemistyka* 21, 4: 513 – 532.
- Forgáč, Marcel. 2020. „K realizáciám autobiografického písania v slovenskej literatúre (z hľadiska prítomnosti princípu intertextuality).“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI*, ed. Marta Součková, 5 – 18. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove.
- Forgáč, Marcel. V tlači. „Katarína Kucbelová: Čepiec.“ In *Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989*, eds. Marta Součková – Ján Gavura, 563 – 566. Fintice: FACE.
- Foucault, Michel. 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Prel. Petr Horák. Praha: Nakladatelství Svoboda.

- Kendra, Milan. 2020. „K dvom tendenciám autobiografickej umeleckej fikcie v slovenskej próze a ich apelovej štruktúre.“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 VI*, ed. Marta Součková, 19 – 32. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove.
- Kendra, Milan. V tlači. „Jana Bodnárová: Takmer neviditeľná.“ In *Slovník diel slovenskej literatúry po roku 1989*, eds. Marta Součková – Ján Gavura, 336 – 339. Fintice: FACE.
- Kršáková, Dana. 2005. „Mlčky rozprávané príbehy.“ *Knihy a spoločnosť* 2, 12: 14.
- Kucbelová, Katarína. 2019. *Čepiec*. Bratislava: Slovart.
- Labudová, Katarína. 2020. „Kucbelová, Katarína Čepiec.“ *iLiteratura.cz* 16. júla. Dostupné na: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/43207/kucbelova-katarina-cepiec> [cit. 27. 6. 2023].
- Lejeune, Philippe. 1989. „The Autobiographical Pact.“ Prel. Katherine Leary. In *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin, 3 – 30. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Machala, Lubomír. 2021. „K aktuální tvůrčí ofenzívě českých a slovenských prozaiček.“ *Literární.cz* 31. decembra. Dostupné na: https://www.literarni.cz/rubriky/literarni-scena/esej/k-aktualni-tvurci-ofenzive-ceskych-a-slovenskych-prozaicek_12418.html#.YnvXYuhBxPY [cit. 27. 6. 2023].
- Majerek, Rafał. 2020. „Hľadanie seba v tkanive textu.“ *Fraktál* 3, 1: 148 – 155.
- Man, Paul de. 1984. „Autobiography as De-Facement.“ In *The Reticence of Romanticism*, Paul de Man, 67 – 81. New York: Columbia University Press.
- Mocná, Dagmar – Josef Peterka a kol. 2004. *Encyklopédie literárnych žánrov*. Praha: Paseka.
- Nádaskay, Viliam. 2019. „Z domova a zo seba.“ *Platforma pre vedu a výskum* 25. novembra. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/172> [cit. 27. 6. 2023].
- Passia, Radoslav. 2019a. „Čo nevidno, nemusí byť pekné.“ *Knižná revue* 29, 12: 22 – 23.
- Passia, Radoslav. 2019b. „Zo sveta rozpadnutých vecí.“ *Knižná revue* 29, 10: 22 – 23.
- Rosová, Michaela. 2011. *Dandy*. Lelice: K. K. Bagala.
- Rosová, Michaela. 2019. *Tvoja izba*. Bratislava: Vlastným nákladom autorky.
- Součková, Marta. 2009. *P[r]ózy po roku 1989*. Bratislava: Ars Poetica.
- Součková, Marta. 2021. *P[r]ózy po roku 2000*. Fintice: FACE.
- Soukupová, Klára. 2015. „Autobiografie: žáner a jeho hranice.“ *Česká literatura* 63, 1: 49 – 72.
- Suchoń-Chmiel, Barbara. 2007. *Spóźnione spowiedzi czyli autobiografie uwikłanych w historię pisarzy słowackich XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Šafranová, Lenka. 2020. „Všetko do ihly.“ *Fraktál* 3, 1: 148 – 155.
- Taranenková, Ivana. 2009. „Medzi citovou výchovou a portrétom zrelej ženy ako umelkyne (Jana Bodnárová: Takmer neviditeľná).“ *Vlna* 11, 39: 116.
- Zajac, Peter. 2013a. „Autobiografickosť ako estetická kategória.“ In *Možnosti autobiografickosti*, ed. Ivana Taranenková, 9 – 32. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave – Pedagogická fakulta TU v Trnave.
- Zajac, Peter. 2013b. „Prítomnosť súčasnej slovenskej literatúry (Prolegomena).“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*, ed. Marta Součková, 8 – 20. Prešov: Filozofická fakulta PU v Prešove.

On various forms of autobiographical writing in Slovak prose after 2000

Jana Bodnárová. Katarína Kucbelová. Michaela Rosová. Autobiographical writing. Autofiction. Slovak women's writing after 2000.

This study specifies three forms of autobiographical writing: the prose of Jana Bodnárová's *takmer neviditeľná* (almost invisible, 2008), whose title (beginning with a lowercase letter) suggests the dissolution of the subject in fragments from her past and present life; the hybrid "novel" of Katarína Kucbelová *Čepiec* (2019; forthcoming in Eng. trans. *The Bonnet*, 2024), in which the autobiographical line is one of its many layers; and Michaela Rosová's novella *Tvoja izba* (Your room, 2019), both revealing and concealing hidden layers of the self. Through the texts in question and secondary literature, the article documents not only the re-vitalization of autobiographical approaches in Slovak women's writing after 2000, but also the reinforcement of its fictionalization.

Prof. PhDr. Marta Součková, PhD.
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
marta.souckova@unipo.sk
<https://orcid.org/0000-0003-2045-949>

ÉLISE HUGUENY-LÉGER: Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction [Self-projections. Identities and moving images in autofiction]

Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2022. 324 pp. ISBN 978-2-7297-1379-9, DOI: 10.4000/books.pul.47931

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.10>

The discourse about writing the self has become an inseparable part of thinking about contemporary, predominantly Anglophone and Francophone literature. Since the term "autofiction", referred to as a particular and expanded form of writing the self, was coined by the French writer and novelist Serge Doubrovsky in the late 1970s, it has become a key concept in the research of many scholars and writers (Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Madeleine Ouelette-Michalska, etc.). Autofiction, however, does not concern only literature, but has become relevant also in the context of digital media, cinema, and the audio-visual industry. The interweaving of private life and the public sphere, literature and other forms of art, inspired Élise Hugueny-Léger, a researcher in the field of contemporary French literature and culture at the University of St. Andrews in Scotland, to examine writing the self as an intermedial artistic approach. In her latest book *Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction* (2022), she examines dialogues between literature and the moving images in relation to self-representation, and the impact of media on autofiction in France in the last several decades. Her monograph, which in the course of five chapters provides a thorough analysis of the works of internationally recognized authors such as Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Christine Angot, Georges Perec, Emmanuel Carrère, Delphine de Vigan, Chloé Delaume and many others, is the latest publication of the collection "Autofictions, etc." directed by Roger-Yves Roche.

The introduction provides an argumentatively solid theoretical base of Hugueny-Léger's thinking about autofiction. Starting from Bernd Herzogenrath's concept of "intermediality", which refers to the study of interrelations between media in a broader sense (literature, painting, cinema, music, digital art, photography, etc.), she exposes a cultural context of writing the self. For Hugueny-Léger, intermediality is likely to express the impact of socio-cultural and technological transformations on artistic practices (the process of production) as well as on the reception of works (6). It is related to a relatively recent explosion of various media (e-mails, blogs, vlogs etc.), which give self-representation a strong visual and intermedial dimension. Media, especially television screen and digital technologies, play a significant role not only in helping writers to construct their own identity, but also in being a resource of authorial criticism, irony, or experimentation. The author pays special attention to the role of moving images (motion pictures, videos, etc.) with regard to the question of identity in autofiction, as indicated by the book subtitle. At the same time, she exploits the polysemic term "projection" (analyzed among others by Vincent Colonna, Italo Calvino, Stanley Cavell, Linda Haverty Rugg, etc.), which comprises the act of projecting a film or an image onto a screen, the film or the image itself, the act of imagining, anticipating or expressing one's feelings and wishes (28). Thus, the projection – conceived as a technical resource, a mental process, and a metaphor – enables Hugueny-Léger not only to study the prac-

tice of autofiction in the context of renewed interest in writing the self and reality, but at the same time to reflect it on a cultural level (34). She therefore searches for causes of the rise of writing the self in France, which she tends to identify with the democratization of writing and publishing in the second half of the 20th century, related to feminist claims, student revolt, etc. (15).

Hugueny-Léger also points out that the genre of autofiction has been frequently associated with feminine writing because of its characteristics – writing the body, romantic relationships, fragmentation, etc. However, the so-called feminine characteristics of writing are typical of writing of some men, as the author argues based on Dourovsky's style, and rather result from the socio-historical context. Thus, most contemporary autobiographical works (regardless of the author's gender identity) are characterized by dislocated and hesitating writing of exclusion, violence, physical and psychic trauma, and by a difficult quest for identity, tending to express collisions more often than fluidity, and alienation rather than reconciliation (38–45).

In the first chapter “L'autofiction des Nouveaux Romanciers” (Autofiction of new novelists), the author retraces the origin of the term autofiction, which was established following a debate opposing a “traditional” autobiography (Philippe Lejeune) and a new conception emphasizing the disintegration of the subject (Serge Doubrovsky). In this context, the contribution of “New Novelists”, especially that of Robbe-Grillet and Duras, to the development of writing the self was significant, according to Hugueny-Léger, due to their refusal of the referential illusion of literature, the use of visual modes of representation (both were filmmakers) and the splitting of self-representation into the public image on one side and the image mediated by writing on the other side (52). Robbe-Grillet's trilogy *Romanesques* (1985–1994) and Duras's *L'amant* (1984; *The Lover*, 1985) demonstrate that autobiographical fiction includes obsessions and fantasies

(mental projections constituting the individuality of the writing subject) that can reveal much of reality. Moreover, as a result of her appearance on television in the 1980s, Duras introduced the public figure “Duras” that was different from Duras the writer, thus blurring significantly the lines between fiction and reality. By adopting a new (media) role, she became a sort of predecessor of some contemporary writers, who master media communication tools (Amélie Nothomb, Christine Angot, Chloé Delaume, etc.).

In the second chapter “Filer, filmer” (To track, to film), the author analyses the use of cinema (as a technique and a metaphor) in autobiographical projects of several writers/filmmakers. In the metaphorical meaning, the French verb “filer” (in Eng., it means at the same time to weave and to track) and the noun “filature” (Eng. weaving/shadowing) are used to designate the production of the forms of autofiction including the elements of a detective story – disappearance, quest, investigation – that one can find in the works of Camille Laurens or Sophie Calle, among others. For Laurens, the cinema represents in her novels, especially in *L'Avenir* (The future, 1998) and *Ni toi ni moi* (Neither you nor me, 2006), a support of the narrative enabling her to raise the questions of splitting and projecting herself, such as by the use of intertextual references to films (106). For Calle, who is also a photographer and conceptual artist, her film *No sex last night* (1996) brings a possibility for the experimental, performative and parodic practice of autofiction (110) and a reflection on socio-cultural stereotypes and clichés. The motif of disappearance indicated by the verb “filer” serves also to express the vulnerability of the subject and his/her traumatized memory due to historical events. For instance, Perec explores the question of self-representation in his autobiographical text “Les lieux d'une fugue” (The places of a fugue) posthumously published in the book *Je suis né* (I was born, 1990), which was written in 1965 and adapted by him for the screen in 1978. Simplicity by adopting the third person singular

in the text and by not showing the character in the film, he emphasized the disintegration and the absence of the subject, which is absolutely crucial in his other works.

Another way of investigating the self is developed in the third chapter “Disparition et quête des origines” (Disappearance and a search for origins) through the diptych by Carrère: the film *Retour à Kotelnitch* (Return to Kotelnich, 2003) and the book *Un roman russe* (2007; *My Life as a Russian Novel*, 2011). The writer and filmmaker well-known for practicing a hybrid “non-fictional” genre based on biography, autobiography, essay, and documentary takes a particular interest in fascinating new stories, where reality is constantly tinged with imagination. While the former is appealing for its extraordinary character, it is the latter that conveys doubts, thoughts or worries of the narrator, and thus proves an autobiographical aspect of Carrère’s works. As indicated by Hugueny-Léger, the narrator even comes to transform the real experience by his imaginative strategies (157). Carrère’s approach to writing is also characterized by the use of film techniques, such as montage and juxtaposition, which aim at emotion. Behind them, however, one can recognize the author’s quest for himself and his (Russian) origins.

The fourth chapter “Adaptations et altérité” (Adaptations and otherness) focuses on dialogues between the book and the screen through the analysis of the novels by Annie Ernaux – *L’Occupation* (2002; *The Possession*, 2008) – and Christine Angot – *Pourquoi le Brésil?* (Why Brazil?, 2002) – and their film adaptations – *L’Autre* (The other one, 2008) and *Pourquoi (pas) le Brésil* (Why (not) Brazil, 2004) – realized respectively by Patrick Mario Bernard in cooperation with Pierre Trividic and Laetitia Masson. It is known that Ernaux’s “ethnographic” texts are initiated by a significant personal experience that is transformed by her imagination (the use of images and a visual language) and situated in a collective, objective reality indicated by a number of extratextual references (186–196). Ernaux turns to lit-

erature in order to understand reality, but at the same time she applies distancing from herself (de-realization). The cinema, which implies the splitting between the three instances – author, narrator, and actress – allows to go further in representing the self, as Hugueny-Léger argues. Angot, usually associated with a “vulgar” exhibition of intimacy (208), turns in her works around the same personal traumatic experience (sexual abuse by her father) in a sort of (intertextual) echo. While her novel *Pourquoi le Brésil?* represents an interior monologue related to a love encounter and the search of adaptation between partners, its film adaptation reflects on the role and representations of autofiction in the era of hypermediation (210). In other words, the filmmaker Masson makes us think about the questions of authenticity and reality, besides that of the relationships, hence, surpassing Angot’s original intention.

The fifth chapter entitled “Sujets médiatiques, figures publiques” (Media subjects, public figures) deals with the term autofiction from a media perspective. Hugueny-Léger points out that in France the term became widely known outside the academic sphere in the 1990s thanks to television (242), and to the boom of reality shows and public debates, which introduced taboo topics such as marital problems, domestic violence, drug addition, etc. Television has the capacity to tell a story and to contribute to the official discourse of history or current affairs while eliminating chaotic elements (250). Otherwise, it can also serve the self-representation and join the text and image in several ways – by the representation of an author on TV, by referring to TV in the text, or by using it for intertextual purposes (251). While the first case is exploited by Emmanuel Carrère, Serge Doubrovsky or Amélie Nothomb, the second one appears in the works of the French performer, musician and novelist Chloé Delaume – *J’habite dans la télévision* (I live in the television, 2006) – and the Belgian novelist and filmmaker Jean-Philippe Toussaint – *La Télévision* (The Television, 1997) –, who reflect on the impact of audiovi-

sual media on our lives. Delaume, just like Frédéric Beigbeder and Angot, belongs to the generation highly visible in the media space, of which she is a product and a critic at the same time (265). Finally, the book by Delphine de Vigan *D'après une histoire vraie* (2015; *Based on a true story*, 2017), adapted for the cinema by Roman Polanski in 2017, engages the reflection on the limits between truth and fiction in the process of writing. By combining verifiable and plausible autobiographical clues, she has created a disturbing referential illusion (272).

The final part of the monograph sums up the multitude of interpretations of auto-fiction, including a metadiscourse, a reflection of socio-cultural changes, or a process of transformation of the subject and his/her experience through writing (283). According to Hugueny-Léger, the term encompasses nowadays such a variety of sub-genres and trans-genres that it seems to be insufficient (287). Although she mentions potential mutations of the genre due to the impact of emerging digital media and technologies

(tablets, smartphones, etc.) and social media (youtube, Instagram, etc.) on authors' self-projection, she does not develop this discussion further.

Elise Hugueny-Léger's book provides the reader with a profound and thought-provoking insight into the French theory and practice of autofictional writing. The author's intermedial approach clarifies the phenomenon from various perspectives and suggests a remarkable knowledge of literary and artistic works, some relatively less known, by important figures of French culture. Moreover, the book's construction and continuity between chapters ensures its compactness, considering the relatively wide range of objectives defined in the introduction. It might well serve as a relevant and inspiring resource for scholars and enthusiastic readers, who are interested in the dynamic character of auto-fiction in contemporary French literature.

SILVIA RYBÁROVÁ
Institute of World Literature SAS
Slovak Republic
<https://orcid.org/0000-0003-4688-0982>

SONIA ANTON (ed.): *La territoire littéraire de la Seine, géocritique d'un fleuve* [The literary territory of the Seine: Geocriticism of a river]

Mont-Saint-Aignan: Presse universitaires de Rouen et du Havre, 2022. 342 pp. ISBN 979-10-240-1717-4

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.11>

The publication *Le territoire littéraire de la Seine, géocritique d'un fleuve* explores the field of literary geography aiming to depict the river Seine through a geocritical point of view. Under the direction of Sonia Anton, a lecturer in French literature at the University of Le Havre (France), it brings together articles on literary representations of the Seine in various literary works which correspond to the geocritical principle of multifocalization. The contributions by architects, writers and literary scholars emphasize the interdisciplinarity of geocriticism (its interest in mimetic arts, such

as painting, cinema, and photography, as well as in disciplines dealing with space such as urbanism or architecture). Some of the studies were presented in March 2019 at a conference in Le Havre, linked to the GéoSeine research programme and particularly to collaboration with the École nationale supérieur d'architecture de Normandie (ENSA Normandie).

The publication under review is divided into three parts. The first one, "The Literary Seine from the Middle Ages until the present" includes 15 studies, the second part "Say the Seine today: The Seine and the emerging

creation” has four, and the last part is a comparative study of the Danube, “To the geocriticism of the object-river”. The introduction offers a consistent insight into the field of literary geography and geocriticism. First, Anton puts geocriticism into a larger context, explaining that studying literature from a spatial viewpoint has increased in intensity and importance since the 1970s–80s as a result of the spatial turn. Then, she accurately and effectively describes the theory and objectives of geocriticism by citing from its founder, Bertrand Westphal. According to geocriticism, there is no such thing as a univocal representation of the Seine, or of any other spatial phenomenon, not even of an object existing in urban, rural, or any other type of space. Therefore, the main object of this geocritical analysis is to depict the Seine in its instability, through various literary representations. The title contains both *literary territory* which refers to the greatness of the term itself, as well as *geocritical*, thus, a possible interpretation uniting referent and representation, is proposed in the book. Anton points out that it is inevitable to make analyses with respect to several points: types of representations (the bridges and city/cities the river traverses), types of focalizations (from what point the river is perceived, on, next to, or even under the water), and finally, relation to the genre of the text and intertextual phenomena (such as myths, religion, etc.). The literary corpus of the studies includes classical works from French literature and contemporary works as well.

The first part of the book begins with the study by Gabrielle Grandchamps, who explains that the evocation of the river in the apocryphal legend *Vita Bathildis* changes its space into a mythical one. She proposes three ways of reading this mythical space: poetic (inspired by Gaston Bachelard), psychoanalytic, and metaphysical. Morgane Muscat similarly follows the idea of multiplicity of representations and points of view (actually of different ways of reading). In her study, she analyses Pierre Marivaux’s novel *Le Paysan parvenu* and per-

ceives the river as a setting seen from above, more precisely from the Pont Neuf, where the plot takes place. Muscat observes that the space contributes to the action, because if a place is mentioned frequently, it means that it is a spring of narration, and the bridge is a perfect example of social transgression, because two banks symbolize two different worlds. The author also describes the physiognomy of the bridge, not only architectural characteristics.

Beautiful, long descriptions of the Seine are common in the novels of the 19th century. Sébastien Roldan analyses several novels by writers such as Gustave Flaubert, Edmond and Jules Goncourt, Emile Zola, Alphonse Daudet, or Guy de Maupassant, who dedicated several paragraphs to it in their works. Consequently, the Seine had become one of the most depicted and described places in literature between 1850 and 1900. Roldan explains the importance of the notion of naturalistic descriptions of places, as without this notion, Zola’s long description of the river cannot be grasped correctly. Béatrice Vernier re-examines the role of the river in Zola’s novel *Œuvre*. She believes that the Seine brings a dynamic into the city by manifesting various situations and feelings, such as the passion of a couple in love, a relaxing environment, but also the economic life of Paris. As described in the study by Julien Campagna, Zola’s novels depict the Seine as a place of crime, and it even participates in crime itself, as in his novel *Thérèse Raquin*.

In contrast to the previous studies, Carine Roucan’s “Les naiades de Joris-Karl Huysmans” (The naiades of J.-K. H.) shows that the Seine played the role of refusing progress toward the materialism of the period, and indicates that its tributary, the Bièvre, is more important in this respect than its more famous counterpart. The negation of the Seine to the benefit of the Bièvre allowed Huysmans to refer to pushing back poor people in order to make place for the new society. In the final study of the section, Esther Pinon analyses various poems by Apollinaire and

examines the meaning the Seine has in each of them.

The second part of the book is dedicated to contemporary issues and literary works. The studies explain the way teachers work with their students and the experimental ways they introduce geography, topography and other disciplines linked to space and place in general. Dominique Dehais and Luc Perrot describe a four-day walking tour with students of the first and second year at ENSA Normandie. The role of the students is to visualize the landscape, and the images they describe represent their perception of reality. Dehais and Perrot conclude by evoking the importance of an architect in the production of a habitat. Sonia Anton and Alexandra Seha's study "Études des Eaux mauvaise" (Study of *E. m.*) describes another experiment that was participated in by emerging writers. The specific method and rules were assigned, the objective of which was to find out how the Seine is currently represented through students' texts.

The third part of the book is Carmen Andrei's "Représentations littéraires du Danube" (Literary representations of the Danube), which works with texts dating from Antiquity, proposing exogenic and endog-

enic testimonies from various authors. Since the Danube is completely different from the Seine in the geographical and geomorphological sense, the section mainly discusses the differences in its historical background and transnational flow. The goal is to initiate comparison between the Seine and other rivers and to present what could constitute geocritical analysis of a river as an object. It also presents the Danube as a witness of individual and collective memory.

In summary, *Le territoire littéraire de la Seine, géocritique d'un fleuve* interprets the theme of the Seine in literary works from an interdisciplinary approach. Although not much has been written to date about literary interpretations of the Seine, Anton's collection represents an important contribution and she invites readers to continue further in this field of research. The book proves that reading literature from a geocritical perspective is instrumental in revealing aspects that have not yet attracted the attention of researchers.

TERÉZIA GUIMARD

Institute of World Literature SAS

Slovak Republic

<https://orcid.org/0000-0002-2544-7584>

TIBOR ŽILKA – ANNA ZELENKOVÁ – KRISZTIÁN BENYOVSZKY: **Stereotypes and Myths. Intertextuality in Central European Imagological Reflections**

Berlin: Peter Lang, 2022. 165 pp. ISBN 978-3-631-87448-6, DOI: 10.3726/b19974

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.12>

The book under review is an outstanding work on the Czech-Slovak-Hungarian cultural relations from the 18th to the 21st century and their representation not only in fiction and film, but also in the graphic novel and theater productions. Due to this wide chronological stretch and intermedial focus, *Stereotypes and Myths. Intertextuality in Central European Imagological Reflections* opens Slovakia up for an English-speaking reader as an area in Central Europe – seemingly

well-known yet hiding many controversies and surprises – from an imagological perspective. The authors provide a comparatist look at the interaction of Slavic (Slovak) and non-Slavic cultures through the study of ethnic stereotypes and myths while drawing on the theory of intertextuality and intermediality, which is the book's biggest advantage and value.

The volume consists of an introduction, seven chapters, and a conclusion. The expres-

sion is clear throughout and easy to follow, except for the few stylistic and editorial flaws which, nonetheless, do not obscure comprehension and do not detract from the overall positive impression made by the text. The book chapters, though thematically diverse and rich with examples, can be grouped into five sections in view of the dominant themes they address: 1) the representation of the Slovak national character in the literature of their neighbors, Czechs and Hungarians; 2) the Western (English) literary perspective on the Slavic world; 3) the reception of the Faustian myth in Central Europe; 4) the study of film adaptation, which partially overlaps with the Faustian theme in Slovakia; and 5) the history of (Central) European comparative literary theory in the 20th century.

The introduction “From Intertextuality to Imagology” provides a short history of the Nitra School, which gathered several prominent personalities and made this small Slovak city one of the few academic centers in the former Communist Bloc to achieve international acclaim in the West. As stated in the introduction, the group’s origins date back to the Prague Spring of 1968. Stimulated by the information theory and communication theory of the time, Slovak literary scholars gradually developed the expression theory of the text, which found its support among the foreign circles of literary theoreticians. By the second half of the 1970s, due to its international scope and the cooperation between Anton Popovič (1933–1984) and his international colleagues: the American-Dutch translator James S. Holmes (1924–1986), as well as Hungarian (István Sótér and Imre Dénes), Czech (Jiří Levý), and Canadian (Milan V. Dimić) critics, Slovak scholarship excelled in the field of *translation theory* and the *theory of metatext*. In the late 1980s, under the leadership of Tibor Žilka, the Nitra School standardized its terminology, appropriating instead of “metatext” the term “intertextuality”, which was understood as “manifestation of secondary communication, which arises

when a work of art or its parts become the impetus for the creation of another work of art or become part of other texts” (10). Extending this definition to include different individual media and types of art was the natural development of the study of *intertextuality* into that of *intermediality*, i.e. “the relationship of a particular literary text to at least one other media product or work of art generated primarily by a non-linguistic sign system” (10).

In endowing this approach with imago-logical insights, the authors of *Stereotypes and Myths* follow in the footsteps of the Nitra School, on the one hand, and expand the comparatist horizon in exploring the cultures of Central Europe. Chapter 1, “The Film Adaptation of a Literary Work”, focuses on presenting the contemporary state of the art regarding the adaptation theory. The chapter provides a substantial theoretical background, rich classification, and source material, which in itself may serve as a reference directory for further studies of the film adaptations of Slovak classics and contemporary fiction.

The analysis of ethnic otherness oriented toward the search and development of mutual dialogue is provided in two chapters focusing on the mutual representation of Slovaks, Hungarians, and Czechs in works of literature. Chapter 2, “The Ours and the Foreign in Literature (Fiction) (Slovak-Hungarian Relations)”, analyzes literary sources from the early 19th century to the present. Contemporary Slovak and Hungarian fiction, which appears to the reader through the lens of an “ours”–“foreign” dichotomy, not only describes the ethnic images the neighboring nations have of each other but also gives reasons for their formation in a certain way and the transformations they went through over the decades or centuries. Therefore, the reader gets a unique insight into the contemporary representation of Slovaks and Hungarians in their national literatures with a substantial list of primary sources. Unsurprisingly, both Slovaks and Hungarians are represented in their national fiction as “for-

eign” unless “Hungarian fiction [...] assumes the right to absorb the territory of Slovakia into its own world” (51); then, a Slovak writer becomes part of the Hungarian space.

Chapter 3, “The Ours and the Foreign in Formation of the Image of a Tinker (Slovak-Czech Relations)”, uncovers the history of the neighboring cultures, which would interpret Czech literature as “more developed” and Slovak as “foreign” in the light of 19th-century cultural discourse. The chapter traces the development of the image of a tinker into a stereotype analyzing a broad selection of fictions and dramatic genres, also reaching out to folklore and journalism to provide cultural context.

The Western view on the Slavs is the next thematic section of the book. Its historic and theoretical perspective is presented in Chapter 4, “Slavic Myths in the Context of the Study of East-West Relations”. The history of the field known as East-West studies is presented through the ideas of Paul Van Tieghem, Victor Zhirmunsky, and Franca Sinopoli, who approached Westcentrism in literature studies critically, suggesting an intracultural look on Europe, on the one hand, and Czech and a Slovak comparatists (Jiří Polívka, Jan Máchal, Matija Murko, René Wellek, Karel Krejčí, Frank Wollman, Václav Černý, Slavomír Wollman, and Dionýz Ďurišin) advocating the “unity of Slavonic national literatures and the significance of maintaining contacts with the world literature development” (79), on the other. The history of ideas concerning the role of Slavic literatures in world/European literature unfolds against a rich socio-political and cultural background of the Central European area.

The following two chapters make an extremely interesting thematic bloc in the monograph. The authors rightly note that since the late 16th century the Faustian myth has been elaborated by different national literatures in their specific ways, which exhibited the features of a cultural epoch these post-texts were created in. Chapter 5, “The Faustian Myth and Its Forms”,

reflects upon its Czech-Slovak-Hungarian reception, which took place within the third phase of the Faustian theme reception, defined by André Dabuzies as “triumphant freedom”. It is focused on the postmodern face of Doctor Faust, including the film adaptation of Klaus Mann’s novel *Mephisto* (1981, dir. István Szabó), the film *Faust* (1994, dir. Jan Švankmajer), the drama *Nebo, peklo, Kocúrkovo* (1995) by Karol Horák, and the puppet show *Faust* (dir. Marek Záktelecký) performed in Nitra. In analyzing and comparing these texts of culture, the author not only identifies the texts from the perspective of postmodern poetics but also contextualizes them in the previous cultural epochs, which accentuates the postmodern lack of one dominant image of Doctor Faust. The variety of postmodern interpretations is also reinforced by the choice of texts for analysis, which are two films and two theatre productions. Going further back in time to the 19th century, Chapter 6, “The Intertextual Aspect of the Faustian Theme in Nineteenth-Century Slovak and Czech Literature” (an earlier version of which appeared in *World Literature Studies*, 4/2020) attempts to “specify the ‘interliterary network’ of Central European cultural tradition from the perspective of ‘minor national literatures’” (102). It examines the Slovak heroic poem in prose *Faustiáda* by Jónás Záborský and the Czech poem *Doktor Faust* by Šebestián Hněvkovský. Both chapters in a way illustrate Oswald Spengler’s idea that “Faustian aspirations are the key to all creative activities and personalities of post-Medieval Western civilization” (Fitzsimmons, Lorna, ed. *A Life of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader*, 2008, 1).

In Chapter 7, “Central European Ethnic Stereotypes in the Popular Culture”, the author analyzes three literary texts aimed at British readers. These are Arthur Conan Doyle’s *A Scandal in Bohemia* (1891) featuring the Czech royalty, Bram Stoker’s *Dracula* (1897) picturing the Slovaks as servants of evil, and Agatha Christie’s *Murder on the Orient Express* (1934) presenting

a passionate Hungarian aristocrat. Bearing the features of “unified” exoticism, these characters, created by some of the most popular British writers, suggest much about the stereotypes and prejudice English popular fiction instilled in its readership about Central Europeans as a single mass of people rather than representatives of different nations. This chapter seems particularly inspiring for further study of Western stereotyping of “the Slavic stranger” in the numerous film adaptations of the above literary texts, following the theoretical basis found in Chapter 1.

Despite being targeted to an academic (professional) audience, this collection may be interesting to a less scholarly reader curious about the cultures of Central Europe. While literary historians, cultural comparatists, or theorists will find it insightful in terms of literary/intermedial comparative studies in Czechoslovakia and later Slovakia, the wider readership will be fascinated to learn about the ways certain ethnic

stereotypes were shaped by some national literatures, spread out in foreign lands, and have remained fixed in contemporary culture by media other than fiction, especially if it concerns the works of popular culture. Given its focus on imagology in Central Europe, the book could have benefited from further discussion of recent comparative work in the region, including the issues of the journal *World Literature Studies* edited by Charles Sabatos and Róbert Gáfrík on frontier Orientalism (1/2018) and by Anton Pokrivčák and Miloš Zelenka on images of remote countries (2/2019). Nevertheless, *Stereotypes and Myths. Intertextuality in Central European Imagological Reflections* can be highly recommended to connoisseurs from the fields of comparative Slavic studies, Central European area studies, and world literature.

OKSANA BLASHKIV
University of Siedlce
Poland
<https://orcid.org/0000-0002-3607-9895>

**JANA HORÁKOVÁ – MARIKA KUPKOVÁ – MONIKA SZÜCSOVÁ (eds.):
The Black Box Book: Archives and Curatorship in the Age of Transformation of Art Institutions**

Brno: Masaryk University Press, 2022. 398 pp. ISBN 978-80-280-0225-1 (Masaryk University), ISBN 978-80-88313-41-0 (Galerie TIC), DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M280-0225-2022,
<https://cerna-skrinka.cz>

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.13>

Dictionary

Definitions from Oxford Languages · Learn more



black box

noun

a flight recorder in an aircraft.

"the aircraft's black box and voice recorder were found by rescue workers"

- INFORMAL

a complex system or device whose internal workings are hidden or not readily understood.

"the deep learning black box will have to become more transparent"

your eyes are entering the body

A necessity for transparency of the deep learning black box got an exclusive promotion even in the linguistic explanation of the meaning of the expression “black box”. This notion referring to an object, on which casts no light, which might or might not be a container of other objects (functional as in code or physical as in space), voices, nodes, strings, or narratives, has been symbolically attributed to the programs of artificial neural networks, into which internal processuality we have not yet been able to peep in. We know the datasets, inputs, training mechanisms, parsing processes, and get the outputs, however, the whole internal working of neural networks is a black box for us. We painted it black, it is the new black, black not yet Pandora’s from 700 B.C. We received it sealed with a sign “Handle with care”. Its fragility is yet to be discovered. And felt on the skin. In our (s)kin.

since behind the windows float moist words

“The more historical processes become steeped in technology, the more a discipline that is capable of comprehending these materialities becomes necessary,” writes David Link as the first sentence of his book *Archaeology of Algorithmic Artefacts* (2016, 11). The monograph *The Black Box Book*, edited by a trio of researchers/curators/editors Jana Horáková, Marika Kupková, and Monika Szűcsová presents, discursively analyzes, interdisciplinarily interprets, and in a highly actual mode discusses the most contemporary issues in the curatorial studies, digital media theory and history, synthetic arts practice, and artistic research in the field of generative and media arts. Four main approaches divide the whole book of twelve chapters into these clusters: Digital Curating and AI Curating: The Network of Terms, The Black Box: The Lock-Down Curatorial Project, Curating Online 2020, and AI Curator. To zoom into the terminological embeddedness of the authors sailing within digital currents around 2020, Jana Horáková

and Monika Szűcsová prepared an explanation of the crucial terms that resonate within most of the chapters, and thus offer a smooth ride also for readers from other disciplines. The book reverberates with up-to-date, internationally approved theoretical propositions in digital curating, like “curatorial digital divide” (see, for example, Gaia Tedone’s Ph.D. dissertation “Curating the Networked Image: Circulation, Commodification, Computation”, 2019), “network of care” (see the publications of Annet Dekker *Collecting and Conserving Net Art. Moving beyond Conventional Methods*, 2018; or “Networks of Care” in *The Networked Image in Post-digital Culture*, 2022), “development of critical meaning in partnership and discussion with artists and publics” (suggested by Barnaby Drabble in her article “Fw: March Theme” in *New-Media-Curating Discussion List*, 2003), “a collective and distributed executable that displays machinic agency” (proposed by Joasia Krysa in her Ph.D. dissertation “Software Curating: The Politics of Curating in/as (an) Open System(s)”, 2008), “curating online” vs. “curating on the web” (a distinction suggested by Marialaura Ghidini in her text “Curating on the Web: The Evolution of Platforms as Spaces for Producing and Disseminating Web-Based Art”, 2019), “living archive”, whilst in the core of its studies addresses a (web)site-specific, locally and temporarily authentic situation of Czech artistic content, digital or digitally present, in and after 2020.

Where is that cold world? I cannot know that much

In the chapter “What to Look for in a Black Box?”, Marika Kupková and Monika Szűcsová map and contextualize the curatorial activities of Brno-based Galerie TIC that during the Covid 19 pandemic adopted the “organizational aesthetics” (see Olga Goriunova’s *Art Platforms and Cultural Production on the Internet*, 2012) of the web interface that due to its media specificity steers us “towards paths of experimentation, invention, humour, or collapse” (Goriunova 2012, 17). Galerie TIC, curated by Monika Kupková,

Zuzana Janečková and Katarína Hládková, decided to use its sources in the pandemic time for the support of artists, and to present new works on the platform that thanks to its specifics does not follow the exhibition logic of a white cube. Their conceptual position diverges from the practices of many galleries at the beginning of pandemic that can be described as “browsing the catalogue with a new interface” (2022, 64), as authors state after Dekker, but is, not just regarding the light spectrum of this black box, an opposite to a white cube. The authors of the article summarize the curator’s endeavor following-ly: “[t]he gallery has thus practically tested the extensive theoretical research carried out in the past decades, which thematizes the issues of the presentation of (digital) art online and in physical space” (64). Concentrating on the practical realizations of the networks of (human) care and living archives, as well as organizing online curatorial symposia, the gallery adopted a crucial role in the mod-elling of online and offline alignments, as well providing a platform for discussion, education, and experimentation, whilst focusing on an essential factor of experiential art horizons. Three online curatorial symposia provided a space for an international mix of curators to present their views on the situation, whose outcomes still resonate. Not just in the world, but also in the frame of this publication since many of the texts stemmed from the initiative of these symposia.

The living archive was in this black *case* curated by a non-living agent, a new archivist, or alien curator, as the authors Jana Horáková, Štěpán Miklánek and Pavel Sikora named the AI model created using the unsupervised learning method that stands behind the organization and visualization of imag-es on the Black Box website. This approach opposes the anthropocentrism and a certain cultural conditioning of traditional curato-rial studies and provides a purely statistical and data-driven approach of an alien agent that crosses borders of the digital hu-manities ad absurdum while enriching them with a technological gaze.

The designers of the Black Box web, Alina Matějová and Oliver Staša, let us understand the process behind the creation of the website from the visual, conceptual, functional, and synthetic point of view through a telescope of their chapter “Web Is the Key: On the De-sign of the Black Box”. Their approach, consisting of a layering of visual and textual ma-terial of artists connected with strings, plays with the possibilities of web design in an in-novative and conceptually attractive fashion. Besides this, the web page contains an online version of this book, iconoclastically de-signed also by Alina Matějová.

and while nobody comes, not to forget

The third division of the book, Curating Online 2020, answers the crucial questions that curators had to face in the pandemic times to establish online curating as a dis-tinctive discipline with its own set of strate-gies, tools, and technological specifics, among others: How to curate media-specifically for the artistic web environment without purely reappropriating the strategies from physical space but provide conditions for connectiv-ity and sustainability? In which artistic ap-proaches can the curatorial collectives find pre-decessors or inspirations? How to enrich the participatory experience in a web-based milieus with digital artistic content? How to diverge from the daily user interface de-sign to communicate artistic topics and artis-tic research? Or in the words of Gaia Tedone, who, following the fact that contemporary art world started to be interested in the dig-i-tal, considers this topic in this regard: “But how did this interest manifest, which new strate-gies and tactics were put in place and what institutional models were endorsed?” (2019, 174)

Marialaura Ghidini uses the concept of *curating online* as distinctive from *curating on the web*. Even though the later one under-stands as a subset of the first one, it enables her to address an umbrella term for a con-text-specific curation that embraces “the so-cial context in which such medium evolves” (158) and pay attention to the online speci-

ficity in the digital curatorial process. By examining the cult works of net.art that established a distinctive position for art created for and presented in the digital already since middle 1990s', Ghidini writes that these are the projects, where the curator "creates new spaces for the production and distribution of contemporary art, whereby each new and evolving presentation format has politics inscribed within it" (160).

In her chapter "2020 Digital Odyssey: Online or Nothing", Gaia Tedone argues about the difficulties of traditional art institutions to explore the creative potential of the networked culture and its interactivity when being transferred to the digital sphere. Rather than using its potential, Tedone writes, they approached it as a tool. These problems stem from these positions: "first, the difficulty for the galleries and museums to radically rethink the notion of aesthetics; second, the resistance to reimagine its categorical distinctions, as well as its curatorial formats and the whereabouts of its operations" (2022, 185). The lighthouse can be perceived in the adoption of *networked co-curation* that relies on a more fluid and inclusive curating that understands digital platforms as a culture, whose operational strategies can "replace cultural gatekeeping and single authorship" (187). On some of its examples, Tedone refers to a *networked co-curation* as to a process that connects "both ends of the curatorial digital divide, that pointed to the possibility of approaching online curating as a distributed, collaborative, networked and performative process and practice" (185).

Tracing the specifics of preservation of networked art practices, Sarah Cook and Roddy Hunter approached the conservation of such digital works and practices in their chapter "Networked Art Practice after Digital Preservation". Following the practices of software art, net.art and generative art, whose digital platforms became obsolete or unstable due to their materiality and programs, the authors find the inspiration in the archiving of performative arts, in re-enact-

ments or, another shift provide the strategies adopted by Internet Archive's Wayback Machine.

Another chapter dealing with the crucial topic of digital preservation is the text by Michal Klodner, in which he articulates the issue of digital archiving in the context of media ecology that does not exist in isolation, but rather, influenced by a natural ecology, in the whole complex of media-art-technological-social-cultural-environmental ecology, where all these agents have a specific and hierarchically valid stance, with a necessary precondition of a sustainability mindset of the human agents in the game.

I have a feeling that a mirror is not magical

The last division AI Curator consists of texts by Andreas Sudmann, Lukáš Pilka, UBERMORGEN, and Barbora Trnková. While Sudmann considers a more general context of computer creativity in the upheaval of AI Springs that resonates also in the visual arts, Pilka concentrates on a quite specific example of the use of machine learning as a curator at the Museum of Fine Arts in Prague. UBERMORGEN comes with an innovative and hype suggestion vibrating with a postanthropomorphic attitude: "the next biennial should be curated by a machine", a suggestion that was already commissioned by Whitney Museum of American Art New York and the Liverpool Biennial 2021. Trnková conceptually framed the exhibition "AI: All Idiots" that was displayed at MeetFactory Gallery in Prague in 2021. Her text references the use of AI in this exhibition context, in line with the title, into a more subversive, playful and in the methodological sense truthful to the state of arts, in which machine learning appeared in 2021. "Cohesion without coherence", thus condenses Hannes Bajohr in his paper "Kohäsion ohne Kohärenz. Künstliche Intelligenz und narrative Form" (2023) the stylistics of GPT models. Behind the exhibition project stands the curatorial collective ScreenSaverGallery, consisting of Barbora Trnková, Marie Meix-

nerová, Tomáš Javůrek, that used the hacking potential of GANs to implement Czech database of visual works into the world database, for the Czech art to, virtually, influence the world art for a limited time range. This hack, resulting in a trans-medially portrayed exhibition, proved, that the human-machine assisted creativity can be as sexy as humans want it to be dressed (or undressed). Or, in the words of Alex Sudmann: “we typically value and admire those achievements of machines that we also value and admire related to humans” (2022, 275). The variability of the texts in this section proves that the topic of AI Curator is not a boom of 2022, but existed before, even beyond the mental projection and is extremely worthy of studying and get inspiration from, in whichever line the recipient is standing or moving. Trnková writes that the generated images are not the instances of the strongest visual experience but “the output of this technology as a whole produces a sensation of imminent familiarity, a déjà vu of Western culture. It makes it possible to make souvenirs out of images of the recent, digitalized, selective present” (348).

your face is random again

The Black Box Book is a publication suitable for authors from the digital, medial, technological, art, textual, audio, video field, for curators specializing in online and offline cultures, for researchers, philosophers, ethics, gallerists, museologists, designers, and for students of all these disciplines. I believe the editors and authors of this collective book of network(ed) care cut the strings that opened this box, whose inside walls form a black jewel of knowledge and experience that can shine on our voyage through virtual waters: not as sinkers, but as survivors in the mirrors of reality. Since, as UBER-MORGEN wrote in their contribution: “Our reality is imagined, developed, fed, curated, and subsequently collectively hallucinated by all of us, humans, animals, and machines and the new networked organisms that are us!” (334)

ZUZANA HUSÁROVÁ
Academy of Fine Arts and Design

in Bratislava

Slovak Republic

<https://orcid.org/0000-0002-0022-3322>
& the poetic subtitles generated by a poetic
neural network LIZA GENNART

MAGDALENA GARBACIK-BALAKOWICZ: Filozofické souvislosti v literárním díle Sándora Máraiho [The philosophical context in the literary work of Sándor Márai]

Praha: Karolinum, 2022. 270 pp. ISBN 978-80-246-5034-0

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.14>

Monografie Magdaleny Garbacik-Balakowicz *Filozofické souvislosti v literárním díle Sándora Máraiho* se věnuje transtextuálním souvislostem mezi autorovou románovou tvorbou a filozofickými proudy jeho doby. Románopisec, dramatik a publicista Sándor Márai (1900–1989) patří k nejznámějším a nejpřekládanějším maďarským autorům, přičemž mezinárodní objevení jeho díla nastalo teprve začátkem 90. let minulého století, se zpožděním několik desítek let po

jejich prvním vydání, až po autorově smrti. I když první překlady jeho děl vznikaly v zahraničí již koncem 30. let, autorovi stejnou popularitu nepřinesly. Máraiho česká recepce měla podobný průběh: v roce 1936 přeložil Arno Kraus jeho román *Cizí lidé* (Julius Albert, 1936), v roce 1942 následovalo české vydání románu *Host v Bolzanu* (Evropský literární klub, 1942) od téhož překladatele a román *Štěně* (Literární a umělecký klub, 1942) v překladu Viléma Peřiny. Do povědo-

mí české literární obce se však Márai dostal teprve v roce 2001 – podobně jako v mnoha jiných zemích – překladem románu *Svíce dohořívají* (Academia, 2001) Anny Valentové. Od té doby vycházely v češtině pravidelně jeho romány a deníky, které se setkaly s kladným kritickým ohlasem i literárněvědným zájmem. Máraiho literárním dílem se v českém prostředí zabývali Peter Rákos (již v 70. letech 20. století), Marta Pató a Evžen Gál, monografická práce o autorovi však dosud nevznikla. Kniha *Filozofické souvislosti v literárním díle Sándora Máraiho* tu tedy bezesporu zaplňuje jistou mezitu.

Zvolenou metodologií – filozofickým čtením Máraiho díla – může monografie významně přispět k řešení ambivalentního vztahu mezi Máraiho domácí a zahraniční recepcí. Západoevropský máraiovský kánon tvoří totiž právě ta díla, která byla maďarskou literární kritikou považována za méně povedená a z toho důvodu byla v domácím literárním prostředí odsunuta na okraj kánonu. Načrtnutá probelmatičnost se týká románů, jako například *Svíce dohořívají*, *Odkaz Ester* anebo *Noc před rozvodem*. S otázkou, proč se při posuzování spisovatelských děl mohly od sebe tak ostře lišit hlediska maďarské a zahraniční literární kritiky, se zabývali i někteří Máraiho monografisti v Maďarsku (István Fried, János Szávai). Literární historik János Szávai při analýze Máraiho zahraničního úspěchu vyzdvíhl propojenosť díla s evropskou kulturní tradicí, která se krystalizuje kolem třech oblastí: křesťanství, dialogu se soudobou filozofií a dialogu s evropskou literaturou. Monografie Garbacik-Balakowicz prozkoumává právě jednu z těchto oblastí: analýzu románové tvorby Máraiho z hlediska jejího vztahu se soudobými proudy evropské filozofie. V maďarské máraiovské sekundární literatuře k tomuto tématu již existuje několik položek, vztahem Máraiho k stoicizmu, k Oswaldo Spenglerovi, k filozofii Josého Ortegy y Gasseta a Friedricha Nietzscheho se zabývali také Huba Lőrinczy, Mariann Keczán, Mihály Szegedy-Maszák a László Rónay, jejich poznatky však nejsou uspořádány do ucelené filozofické analý-

zy zahrnující několik aspektů celé tvorby. Recenzovaná publikace se nevěnuje jenom vztahu ke zmíněným filozofickým proudům, ale také zviditelňuje, jak se klasické a současné filozofické myšlenky odrázejí v kompozici, postavách a literárním jazyce Máraiho fiktivních světů. K tomu slouží třístupňová analýza, rozpracována do třech kapitol, která z různých úhlů osvětuje souvislosti mezi literárními texty a filozofií a odhaluje komplexnost autorovy tvorby.

První kapitola svazku objasňuje pojmy aplikovaného metodologického přístupu. Především literární hermeneutika se stala rámcem, když díky své diskurzivní povaze umožnila filozofické čtení Máraiho literárních textů, a to nikoli jako striktně předepsaný metodologický přístup, ale jako postoj, který se usiluje o pochopení „světa“, „pravdy“, „druhého“ a „sebe sama“. Autorka se tu zabývá otázkami, jako jsou vazby mezi literaturou a poznáním, literaturou a filozofií. Vzájemné propojení literatury a filozofie dle jejího názoru nejlépe ilustruje tendenze, že změna paradigmatu v jedné oblasti vede ke změně paradigmatu i v oblasti druhé, neboť jak filozofie, tak literatura se snaží přezkoumat a přereformulovat určité vnímání skutečnosti a s ním i sebeinterpretaci člověka; liší se pouze nutným vymezením svých metod. Když literatura prezentuje filozofické myšlenky, nepopisuje je jako abstraktní pojmy, ale reálizuje je prostřednictvím jednání a charakteru konkrétních postav díla. Zejména román jako žánr, který představuje ucelený a uzavřený fiktivní svět, nabízí intepretace, které zviditelňují vztah mezi filozofií a literaturou.

Tím lze zdůvodnit i skutečnost, že v druhé kapitole monografie se autorka zabývá především Máraiho romány. Zkoumaný korpus analýzy tvoří 29 románů, které jsou podle tematických kritérií rozděleny do čtyř podskupin: 1) tzv. krizové romány; 2) románový cyklus *Dilo Garrenů*; 3) historické a pseudohistorické romány; 4) eseistické romány představující Máraiho autobiografi. Klíčem k interpretaci těchto románových světů jsou prvky Bergsonovy filozofie, stoicismu, myšlenky Platóna, filozofická vize Os-

walda Spenglera o zániku evropské kultury, filozofické koncepce José Ortegy y Gassetta a Friedricha Nietzscheho. Důsledné analýzy podávají komplexní obraz o Máraiho díle, přičemž se zviditelňují i autorovy myšlenkové a hodnotové postoje a také jeho propojenosť s evropskými myšlenkovými proudy své doby.

Ve třetí kapitole se Garbacik-Balakowicz zabývá autobiografickou povahou Máraiho díla. V této kapitole autorka porovnává výsledky analýz románů s tématy jeho nefikčních textů, tj. jeho deníků a publicistiky. Zkoumání těchto dvou odlišných korpusů textů umožňuje nahlédnout do vývoje Máraiho vztahu k jednotlivým filozofickým směrům.

Z analýzy vyplývá, že Márai po celou dobu své literární tvorby vedl neustálý dialog s názory předních myslitelů své doby a právě prostřednictvím neustálé polemiky s jejich myšlenkami lze pochopit jeho ucelený světonázor, který se Garbacik-Balakowicz pokouší rekonstruovat ve čtvrté kapitole své knihy sestaveném autorova slovníku pojmu ve smy-

slu praktické filozofie, phronésis. Autorka zde definuje pojmy, které Márai sám vykládal, jako například spisovatel, literatura, člověk, společenství, individualita a osobnost, svoboda, kultura, tradice, cizina, civilizace, Evropa, humanismus, systém, národ, jazyk, vzdělání a naslouchání. Tento slovník také osvětuje spisovatelovo chápání literatury a jeho uvažování o roli spisovatele.

Zkoumání bohatosti a diferenciace filozofických souvislostí Máraiho textů není vedeno záměrem rekonstruovat „filozofický systém“ v literatuře, ale přivést autorovi čtenáře zpět k hledání odpovědí na základní otázky týkající se lidského života prostřednictvím četby a analýzy metaforických projevů filozofických myšlenek. Což je v interpretaci Magdaleny Garbacik-Balakowicz filozofický záměr par excellence.

SZILVIA SZARKA
HUN-REN RCH Institute
for Literary Studies
Maďarsko
<https://orcid.org/0009-0004-6160-5297>

Dobrota Pucherová získala za knihu *Feminismus a modernita v literatúre anglofónnych afrických autoriek: globálny kontext 21. storočia* ocenenie „špičková monografia“ Slovenskej akadémie vied. Autorka v nej prehodnocuje posledných 60 rokov tvorby anglofónnych afrických autoriek. Namiesto postkoloniálnej perspektívy, z ktorej boli tieto texty tradične interpretované, zvolila transnárodný a transhistorický feministický prístup. Porovnáva diela naprieč časom a priestorom, a umožňuje tak vnímať pisanie anglofónnych Afričaniek ako integrálnu súčasť ženskej literárnej histórie.

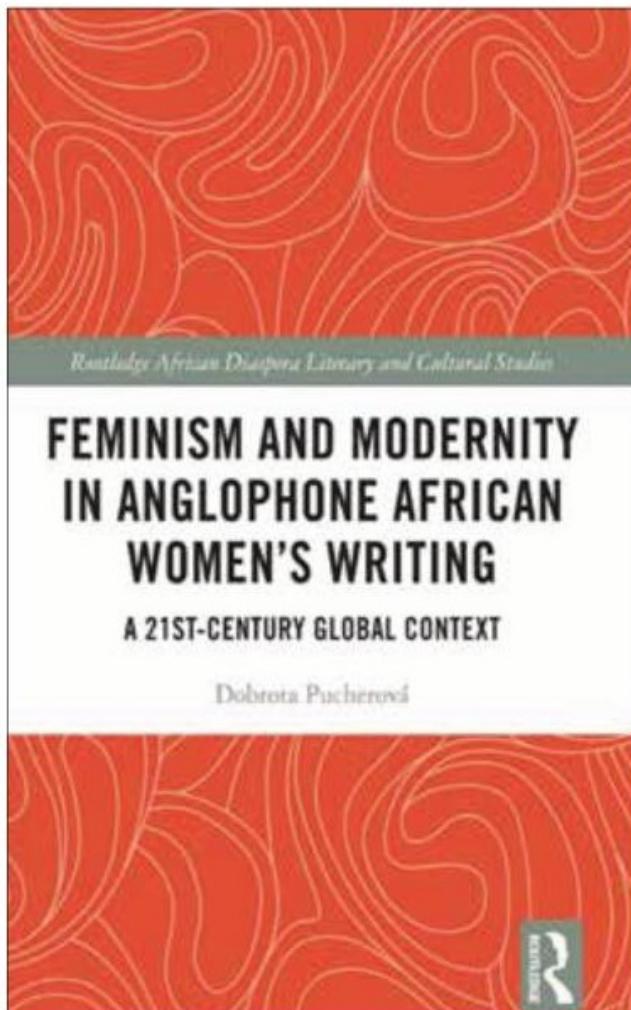
Dobrota Pucherová has been awarded a prize by the Slovak Academy of Sciences for her “outstanding monograph” *Feminism and Modernity in Anglophone African Women's Writing*. The publication re-reads the last 60 years of Anglophone African women's writing from a transnational and trans-historical feminist perspective, rather than postcolonial, from which these texts have been traditionally interpreted. Such a comparative frame throws into relief patterns across time and space that make it possible to situate this writing as an integral part of women's literary history.

DOBROTA PUCHEROVÁ: *Feminism and Modernity in Anglophone African Women's Writing: A 21st-Century Global Context*. London: Routledge, 2022. 256 pp.
ISBN 9781032187273. DOI: https://doi.org/10.4324/9781003255932_6255-59-4.

V ostatných rokoch sa dostáva do popredia výskum tzv. medievalizmu, umeleckej alebo odbornej recepcie stredoveku v neskorších obdobiach kultúrnych dejín. Monografia mapuje preklady a prepisy stredovekých francúzskych diel do slovenčiny. Ján Živčák sa venuje štyrom zlomovým dielam – dvom prekladom *Aucassina a Nicoletty* (zo zač. 13. st.), antológii *Danteho troubadúri* J. Felix a V. Turčányho, básnickej zbierke A. Ondrejkovej *Izolda: sny, listy Tristanovi*. Uvažuje aj o lakúnach a asymetriach v recepcii.

In recent years, research on so-called medievalism, i.e., the reflection of the Middle Ages in later periods of cultural history, has come to the fore in both creative and scholarly writing. The monograph *The strength and weakness of the periphery. Medieval French literature in Slovakia 1900 – 2017* maps translations and transcriptions of medieval French works into Slovak. Ján Živčák focuses on four breakthrough works – two translations of *Aucassino and Nicoletta*, the anthology *Dante's troubadours* by J. Felix and V. Turčány, and the poetry collection of A. Ondrejková's *Isolde: Dreams, Letters to Tristan*. He also considers lacunae and asymmetries in reception.

JÁN ŽIVČÁK: *Sila a slabosť periférie. Stredoveká francúzska literatúra na Slovensku v rokoch 1900 – 2017*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2022. 210 s. ISBN 978-80-555-3005-5.





www.wls.sav.sk

Toto číslo sa venuje podobám individuálneho autorského sebavyjadrenia v svetovej próze vydanej po roku 2000. Aktuálnosť problematiky súvisí s významnými zmenami, s ktorými je dnešný človek konfrontovaný. Autori a autorky deviatich štúdií v piatich jazykoch uplatňujú rôzne metodologické prístupy a potvrdzujú, že výsledkom autobiografického písania a autofikcie nie sú priamočiare autentické životné dokumenty, ale svojbytné literárne konštrukcie reality, vyrovnávajúce sa s osobnou i spoločenskou skúsenosťou, s hraničnými životnými situáciami, s procesom písania i literárnej tradíciou, ako aj s históriou či prítomnosťou danej krajiny.

This journal issue is devoted to the forms of authorial self-expression in prose works of world literature since 2000. The relevance of the topic is explained by the significant changes that affect lives nowadays. By means of different methodological approaches, the authors of the nine studies in five languages confirm that autobiographical writing and autofiction do not result in straightforward life documentations, but in unique literary constructions of reality, coping with personal and collective experience, with liminal life situations, with the process of writing and literary tradition, as well as with the past or present of a given country.