

UDK 82.01-3

Zoran Tihomirović

Filozofska fakulteta Univerze v Zagrebu

zoran.tihomirovic@ffzg.hr

ANALIZA IN INTERPRETACIJA PROSTORA V LITERARNEM BESEDILU

Razprava analizira uporabo prostora in prostorskih kategorij kot metodoloških orodij v analizi in interpretaciji literarnega besedila. Dosedanje tendence v prostorski analizi so predstavljene v štirih skupinah: uporaba »prostorskih« terminov v literarnoznanstveni terminologiji, prostor kot determinanta žanra, prostor kot narativni postopek in fenomenologija prostora. Poudarek bo na naratološkemu pristopu k prostoru, »implikaciji« prostora v literaturi ter metodološkim možnostim in relevantnosti analize prostora v literarni vedi širše.

Ključne besede: prostorski obrat, naratologija, kronotop, perspektiva

This article analyzes the use of space and spatial categories as methodological tools in the analysis and interpretation of literary texts. Tendencies in spatial analysis are presented in four categories: the use of “spatial” terms within literary studies, space as a genre determinant, space as a narrative device, and the phenomenology of space. Emphasis will be placed upon a narratological approach towards space, the “implication” of space in literature, and the methodological possibilities and relevance of spatial analysis in literary studies.

Keywords: spatial turn, narratology, chronotope, perspective

Novela Antona Pavloviča Čehova *Oddelek št. 6* se začne z opisom prostora, v katerem bo potekal bistveni del fabule:

Na bolnišničnem dvorišču stoji majhen paviljon, ki je obdan s celim gozdom repinca, koprive in divje konoplje. Streha na njem je zarjavela, dimnik se je napol podrl, stopnice na verando so trhle in zaraščene s travo, od ometa pa so ostali edinole sledovi. S sprednjo stranjo je obrnjen k bolnišnici, zadnja pa gleda na polje, od katerega ga loči siva bolnišnična ograja z žebli. Ti žebli s konico navzgor pa ograja in sam paviljon imajo tisti posebni, turobni, zakleti videz, ki ga imajo pri nas samo bolnišnične in jetniške stavbe.

Če se ne bojite, da vas opečejo koprive, pojdimo po ozki stezici, ki drži k paviljonu, in pogledjmo, kaj se godi v njem. Potem ko odpremo prva vrata, stopimo v vežo. Tu so ob stenah in pri peči nakopičene cele grmade bolnišnične šare. Žimnice, stare strgane halje, hlače, srajce z modrimi programi, neuporabna, ponošena obutev – vsa ta strganija, nametana na kupe, pomečkana in pomešana gnije in zadušljivo zaudarja.

[...]

Smrdi po kislem zelju, po petrolejskih sajah, po steninah in amoniaku, in ta smrad napravi na vas vtis, da ste prišli v zverinjak. (Čehov 2018: 173–74)¹

¹ Prevod vzet iz Čehov 2004: 233.

Prostor, znotraj katerega se protagonisti gibljejo skozi novelo, je naprej opredeljen s tem, da se bolnišnica nahaja na koncu mesta, na meji med civilizacijo in divjino, ter da institucija ni namenjena okrevanju in zdravljenju pacientov, ki v njej prebivajo, marveč izolaciji tistih, ki se iz različnih razlogov ne vključujejo v družbo. Kakor se seznanimo iz objektiviziranega in natančnega opisa, bolnišnica ni samo zapuščena, ampak je v subjektivni zaznavi pripovedovalca »odlagališče« odpadnikov, tistih z roba družbe. Protagonist novele je doktor Ragin, zaposlen v bolnišnici, ki tudi sam siloma postane njen pacient. Ragin naredi napako, ko se skuša enakopravno pogovoriti z enim od pacientov, saj takšni postopki niso sprejemljivi in so nujno podvrženi kolektivni obsodbi. Bolnišnica privzema podobo odlagališča in postaja prehodni prostor (ang. *liminal space*) med civilizacijo in divjino.² Medtem ko v *Oddelku št. 6* intelekt ter racionalen dialog med doktorjem Raginom in pacientom ostaneta izolirana znotraj institucije, zunaj primat prevzemata plitvost in malomeščanstvo. Institucije, ki so namenjene zdravljenju mentalnih težav, paradoksalno postanejo edini resnični čuvaji razuma.

Zgoraj smo dali poudarek prostoru, v katerem se odvija dogajanje in je prostor »akcije« književnih oseb, da bi namreč lahko pokazali na relevantnost prostorske konfiguracije za razumevanje literarnega besedila kot celote. Prostor v besedilu namreč ne obstaja le kot kulisa za dogajanje, temveč je tudi tisti »kraj«, iz katerega lahko razberemo asociacije in konotacije, ki semantično bogatijo besedilo. Prostor v literarnem besedilu postaja eden ključnih elementov pripovedne strukture in njen integralni del.

V obsežni diskusiji o prostoru oz. »prostorskem obratu« in njegovi relevantnosti za literarno vedo Ivana Brković ugotavlja, da se »literarni prostori – zlasti v kulturološko usmerjenih literarnih študijah – začenjajo pojmovati kot reprezentacijski fenomeni« (Brković 2013: 135), s čimer pokaže na dinamičnost prostora in prostorskih konotacij v nasprotju z običajnim pojmovanjem prostora kot statične kulise. Vprašanje prostora postaja zlasti aktualno v širših interdisciplinarnih okvirih tekom 20. stoletja, v 2. polovici 20. stoletja in v 21. stoletju³ pa analitični pristop k prostoru predstavlja opozicijo t. i. časovnemu branju besedila. Prostor postaja posebna raziskovalna kategorija in orodje za interpretacijo in soobstaja s kategorijo (dogajalnega) časa. S tem ko prostor ni več statični element v službi dinamične zgodovine, se rojevajo nove ideje, v skladu s katerimi je prostor sistem reprezentacije in družbenokulturni proizvod. Spomnimo na pojem kronotopa Mihaila Bahtina, ki je »osnovno sredstvo materializacije časa v prostoru, središče upodobitve reprezentacije in sila, ki oblikuje celoten roman« (Bahtin 1975: 399). Navezujoč se na Bahtina, Vladimir Toporov na primeru »peterburškega teksta« govori o prostoru kot o mitopoetični konstrukciji, ki ni le kulisa dogajanja, temveč tudi protagonist, ki pospešuje dinamiko besedila. Mesto Sankt Peterburg je v tej interpretaciji distinktiven topos, ki se v ruski literaturi 19. in 20. stoletja nenehno rekonstruira kot

² Liminalnost opazujemo skozi misel Mihaila Épštejna, ki antropološki koncept liminalnosti prilagaja družbeno-humanističnim vedam in deli faze prehoda sistema iz enega stanja v drugo na separacijo, prehod in reagregacijo (Épštejn 2003: 133). V kontekstu obravnavanega besedila bolnišnica predstavlja *topos* vmesne etape prehoda in navsezadnje segregacijo med dvema svetovoma.

³ Prostorski obrat je pomembno vplival tudi na del slovenske literarne vede, kjer na tem mestu spomnimo na obsežen raziskovalni projekt Prostor slovenske literarne kulture (2011–2014), iz katerega so izšle številne objave, mdr. tudi tematska številka *Slavistične revije* z letnico 2012 in v uredništvu Urške Perenič.

urbano okolje, specifično zaradi (ne)naravnosti svoje geografske lokacije, ki pa zato še bolj potencira idejo o mističnem, magičnem, a tudi temačnem značaju peterburškega vsakdanjika. Takšno besedilo ustvarja novo resničnost, ki je sestavljena iz idej, mita in simbolov, zaznanih v »naravi« mesta: »[p]eterburški tekst⁴ ni le zrcalo mesta, ki poudarja njegove značilnosti, temveč tudi sredstvo, s katerim se uresničuje prehod *a realibus ad realiora*, transformacija materialne resničnosti v duhovne vrednote, vsebuje pa izvenbesedilno plast pomena« (Toporov 2003: 7).

Pavel Florenski poleg »racionalističnega« pojmovanja prostora kot fizičnega okolja in tistega, kar človek vidi, zastavlja vprašanje opazovalca in opazovanega kot posebnih dimenzij. Jurij Lotman pa v kontekstu pojma semiosfere sugerira, kako analiza topografskih in antropoloških aspektov v dihotomiji opazovalca in opazovanega dokazuje, da vizualna reprezentacija prostora s seboj neizogibno prinaša tudi metafizični kulturni pomen. Poudarja, da je najpomembnejši element literarnega prostora, s tem pa tudi dinamike besedila, meja, ki ustvarja binarne opozicije. S tem pokaže na potencial prostora za oddajanje ne-prostorskih sporočil in na kulturno determiniranost interpretacije prostora:

Kako se bo interpretirala binarna opozicija, je odvisno od tipologije kulture. Istočasno je takšna opozicija podvržena univerzalnim interpretacijam – meja lahko ločuje žive od mrtvih, mesto od stepe, lahko poseduje socialni, nacionalni, sakralni ali katerikoli drugi značaj (Lotman 2000: 257).

To, da prostor v literaturi in na drugih področjih človekove dejavnosti presega »fizično«, je bilo prepoznano v praktično vseh družbenih in humanističnih disciplinah. Sintagma »prostorski obrat« (ang. *Spatial Turn*) zajema skoraj stoletje dolgo znanstveno osredotočenost na zamisel, da prostor presega objektivni semantični okvir in poseduje potencial za interpretacijo v subjektivni, simbolični in asociativni obliki. V eseju O drugih prostorih Foucault izpostavlja, da je prostor, v katerem živimo, heterogen in vedno v soodvisnosti z drugimi prostori; »ne živimo v praznini, ki se lahko razsvetli z različnimi niansami, temveč živimo v sistemu odnosov, ki ločuje kraje, ki se ne morejo reducirati drug na drugega in niso drug drugemu nadrejeni« (Foucault 1986: 23).

Poleg Foucaulta je v družbenih vedah zelo vplivna teza Henrija Lefebvreja o »produkciji prostora«. Izpostavlja, da je »(družbeni) prostor (družbeni) produkt in je kot takšen sredstvo za razmišljanje in delovanje, poleg tega, da je sredstvo produkcije, je tudi sredstvo kontrole, dominacije in moči« (Lefebvre 1991: 26). Ideje Foucaulta in Lefebvreja so bile vplivne v postkolonialni teoriji (Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*), geografiji (David Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* in Edward Soja, *Thirdspace*), sociologiji (Martina Löw, *Spatial Sociology: Relational Space After the Turn*).

Prostorski obrat je obenem nakazal, da bi opazovanje literature izključno kot teleološke dejavnosti in temporalne umetnosti omejilo možnosti branja, analize in interpretacije besedila. V nasprotju s tem prostor skupaj s kategorijo časa sestavlja psihološki

⁴ O slovenski verziji termina Blaž Podlesnik 2019.

proces, ki se nahaja v jedru človekove potrebe po razumevanju in spoznavanju skozi pripovedovanje. Z drugimi besedami, pripovedovanje ni mogoče brez upoštevanja psiholoških procesov pri organizaciji informacij skozi čas (potek, zaporedje dogajanja) in prostor (orientacija v prostoru). V retoriki starogrška beseda *topos* označuje zaporedje konvencionalnih tem in podob, ki jih govorec uporablja, da bi strukturiral lastno argumentacijo. Topos je asociacija na specifično idejo in mnemonično orodje.

Prostorske kategorije in pojmi, kot so »meja«, »razmejevanje«, »liminalnost«, »fragmentacija«, »vrzeljenje« (*gapping*), »parataksa«, »središče/center in periferija«, »margina«, »transgresija«, »tranzicija«, pa tudi »paralelizem« in »simultanost«, so že pred »prostorskim obratom« našli svoje mesto v literarnovedni terminologiji. V sodobni literaturi obstajajo tudi številni pripovedni žanri, ki so stilno določeni glede na prostor, v katerem poteka dogajanje: *cyberpunk*, eko-pripoved, zaporniška pripoved, znanstvena fantastika, potopis, utopija in distopija ipd.

Nekatere naratološke razprave prostorsko organizacijo besedila povezujejo s psihološkimi procesi in izpostavljajo uporabo prostorskih kategorij v besedilih. Joseph Frank pri modernističnem romanu omenja značilno »spacialno formo«, premostitev temporalne kavzalnosti skozi modernistične postopke, kot so fragmentacija, montaža in paralelizem. Po Franku se z odstranitvijo temporalne kavzalnosti »zgodovinska imaginacija spremeni v mit – imaginacijo, pri kateri zgodovinski čas ne obstaja, in za katero je dogajanje v nekem času le upodobitev neskončnih prototipov« (Frank 1963: 60). Čeprav je bil mitski siže v literaturi prepoznan že pred modernističnimi tendencami in je v interpretativnem smislu neodvisen od prisotnosti ali odsotnosti kavzalne progresije v literarnem delu, Frank spacialnost razume kot neke vrste inovacijo v literaturi. Fragmentacija, montaža, paralelizem in sorodni postopki pa postanejo naratološko orodje za analizo postmodernističnega besedila.

Predstavljene konceptualizacije prostora nas pripeljejo do naslednje ravni prostorske analize, in sicer do ideje prostora kot elementa, ki je sestavni del ne le zgodbe – torej tistega, kar se pripoveduje –, ampak tudi diskurza – načina, kako se pripoveduje. Chatman poudarja, da je v strukturalistični teoriji pripoved sestavljena iz dveh delov: zgodbe (vsebine, književnih likov, predmetov) in diskurza (Chatman 1980: 19). V odnosu med zgodbo in diskurzom je na področju obravnave prostora največji odmev imela Bahtinova teorija kronotopa, predstavljena v delu *Oblike časa in kronotopa v romanu*, kjer je pokazal na nerazdružljivost kategorij časa in prostora; čas je četrta dimenzija prostora in tako kot čas postaja umetniško viden skozi prostor, tako tudi prostor reagira na gibanje znotraj časa in dogajanja. Poudarja vključenost človeka v literaturi v kronotop; človek se vedno nahaja v nekem času in v nekem prostoru.

Med najnatančnejše predstavljenimi idejami o prostoru kot predmetu analize v naratologiji izstopa Gabriel Zoran, ki govori o treh ravneh strukturiranja prostora v besedilu: topografski, kronotopski in tekstualni. Prostor je v besedilu strukturiran, tj. konceptualno prepoznaven skozi topografsko raven, ki pomeni statično naravo prostora, v katerem poteka dogajanje; kronotopsko raven, ki upošteva dogajanje in gibanje znotraj prostora,

in skozi tekstualno oz. pomensko plast, ki izhaja iz pripovedovanja (Zoran 1984: 315). Avtor dodaja, da je strukturiranje prostora pravzaprav proces rekonstrukcije na način, da se prostorske konfiguracije »rekonstruirajo« pred bralcem. Tekstualna raven je v tem primeru začetna, saj implicira bralčevo razumevanje besedila; kronotopska raven se osamosvaja in postaja neodvisna od verbalnega vidika (v imaginaciji je prostor že rekonstruiran), vendar je še naprej odvisna od fabule; hkrati pa se na topografski ravni besedilo »preslikava«, postaja neodvisno bodisi od tekstualne bodisi od kronotopske ravnine (Zoran 1984: 317).

Zadnja konceptualizacija prostora v literaturi presega okvire naratološke teorije in jo imenujemo fenomenologija prostora. Prvi korak v fenomenološkem pristopu k prostoru ponuja Maurice Merleau-Ponty v besedilu *Fenomenologija zaznave*, kjer poudarja, da zaznava igra temeljno vlogo v razumevanju sveta: »fenomenološki svet ni razlaga neke predhodne biti, ampak utemeljitev biti; filozofija ni odsev neke predhodne resnice, ampak je, tako kot umetnost, uresničevanje resnice« (Merleau-Ponty 1990: 19).⁵ Gaston Bachelard gre v *Poetiki prostora* korak dlje od Merleau-Pontyja ter pokaže ne le na zaznavo kot orodje spoznanja, temveč tudi na oblikovanje pomenov in semiotičnih okvirov, kadar gre za prostor. Po Brkovičevi Bachelard »ponazarja fenomenološki koncept pesniškega prostora« (Brković 2013: 129), in sicer skozi analize pomenskih plasteh, kot so »hiša, kočica, gnezdo, školjke, vogli, miniatura itn.« (prav tam: 130). Misel o »življenjskem« prostoru konceptualizira ameriški teoretik Edward Soja, ki govori o t. i. »tretjem prostoru«, ki je kombinacija objektivnega in subjektivnega prostora, materialnega, fizičnega in miselnega, s čimer ju obenem presega.

Če osvežimo prej omenjeno distinkcijo med zgodbo in diskurzom, vidimo podobnosti s koncepti označenca in označevalca, vsebine in forme in, ne nazadnje, poznane formalistične distinkcije med fabulo in sižejem. V tem oziru je prostor v besedilu mogoče razumeti tudi v povezavi z umetniškim postopkom; pri tem še zdaleč ne gre samo za prostor kot kuliso, temveč tisto, kar prostor reprezentira in vpliv te reprezentacije na razumevanje besedila.

Omeniti je treba tudi vlogo perspektive. Prostor v literarnem besedilu namreč ni vnaprej določen, kar je razvidno, če ga primerjamo s filmom, kjer ne obstaja dvoumnost glede tega, kaj vidimo na ekranu, medtem ko v literarnem besedilu ni mogoča absolutna določenost tega, kar se prikazuje. Barvni odtenek stene, ki ga vidimo na filmu, je determiniran in ni podvržen imaginaciji, temveč samo interpretaciji že obstoječe danosti. Po drugi strani pa opis iste scene v literarnem besedilu nikoli ne bo mogel verbalno prenesti barvnega odtenka v absolutnem smislu, saj je opis v literarnem besedilu – neodvisno od vseh detajlov, ki se lahko v njega »vpišejo« – podvržen imaginaciji bralcev. Zato je verbalni prostor zgodbe kljub utemeljenosti v fizičnem predvsem mentalni konstrukt in ni vnaprej določen, temveč je abstrakten. Nezmožnost t. i. absolutnega prikaza v literaturi nujno vodi v selekcijo in redukcijo prikazanega; povedano drugače, perspektivizacija v literaturi ni toliko nagnjena k »vizualni« ostrini kot k selekciji objektov, ki bodo

⁵ Prevod citata vzet iz: Maurice Merleau-Ponty. 2006, *Fenomenologija zaznave*; prevedla Špela Žakelj; Ljubljana: Študentska založba.

nosili semiotični pomen in s tem dodatno okrepili pomen, ki je pripisan posameznemu elementu besedila. Ob tem pomislimo na idejo Wolfganga Iserja o implicitnem bralcu, ki se ne nanaša samo na bralčevo dejavnost, ampak enako na raven teksta z njegovo predstrukturo, ki jo bo bralec aktualiziral (Iser 1989: 53).

Očitno je tudi, da je prostor, tj. njegova semiotična relevantnost v literarnem besedilu, določena s strani tistega, ki »gleda« in »vidi«, tj. od pripovedovalca. Mieke Bal v knjigi *Naratologija: Uvod v teorijo pripovedi* izenači pripovedovalca in fokalizatorja, tj. tistega, ki izvaja »perspektivizacijo« posameznih predmetov in »zamegljuje« druge. Zato perspektivizacijo definiramo kot proces ali postopek selekcije elementov, s katerimi se bo okrepil pomen, ki si ga prizadevamo prenesti. Stanzel govori o dveh modelih pripovedovanja oz. predstavljanja prostora v besedilu, in sicer perspektivnem in aperspektivnem, pri čemer prvo pomeni »pripovedovalca, ki objektivno opisuje sceno [...] strogo, kot če bi opazoval skozi kamero«, medtem ko v aperspektivnem modelu prostor ni prikazan »skozi brezosebno kamero, temveč skozi zavest reflektorja-lik« (Stanzel 1986: 117–18). Povedano drugače, pri perspektivni pripovedi je fokalizator »brezoseben« in ne poseduje osebnostnih lastnosti (razen v primeru nezanesljivega pripovedovalca, kjer potencialno obstaja subjektivni pristop), pri aperspektivni reprezentaciji pa je fokalizator protagonist. Pri obeh vrstah pripovedovanja obstaja potreba po antropomorfizaciji fokalizatorja, saj je pripovedovanje človeška dejavnost in ne more biti razumljivo brez »človeškega« posredovalca. S tem se navezujemo na misel o organizaciji informacij skozi pripovedovanje in človekovo potrebo po uokvirjanju »surovih« vtisov in informacij v pripoved. Ni mogoče reči, da posamezno literarno delo ali stilno obdobje uporablja izključno ta ali oni tip perspektive, vendar pa posamezne poetike zahtevajo poudarek na enem od teh pristopov.

Mieke Bal definira prostor v besedilu kot »topološko pozicijo, v kateri se nahajajo akterji in v kateri poteka dogajanje« (Bal 2002: 133). Prostor seveda ne mora vključevati ne prisotnosti akterja ne dogajanja, temveč lahko obstaja sam po sebi. Za analizo prostora v literarnem besedilu je pomembna trditev Balove, da so prostori navezani na zaznave, tj. da je prostor relativen glede na zaznave opazovalca – fokalizatorja. Odtod sklepa, da namesto o tipologiji prostora kot takega raje govorimo o »tipologiji reprezentacije prostora« (prav tam). Podobno utemeljitelj geokritike Bertrand Westphal. Mislimo na njegov koncept multiperspektivnosti, kjer gre za uresničevanje več različnih perspektiv, ki se združujejo na enem prostoru, pri čemer je vidik (*point of view*) odvisen od pozicije opazovalca glede na prostor, na katerega se nanaša (Westphal 2007: 153).

Tipologija Mieke Bal se nanaša na običajne prostorske zaznave, kot so notranji in zunanji prostor, pri čemer notranji prostor najpogosteje predstavlja občutje varnosti. Sentimenti, ki se navezujejo na posamezne prostore, so najpogosteje kulturno determinirani. Razdelitev na notranji in zunanji prostor je podobna v številnih kulturah, toda obstajajo tudi razlike. Bal ponuja primer »praznega prostora«, ki »na Zahodu predstavlja izziv, prostor, ki mora biti izpolnjen« (Bal 2002: 135), kar pa ne velja za druga območja sveta. Vzpostavlja jasno povezavo med naratološkim pojmovanjem prostora in kulturno geografijo, saj prepozna determiniranost doživetij določenih prostorov, kar izhaja

iz literarne tradicije, prepričan in mitologij. Njeno zamisel bi lahko povezali z idejo »tretjega prostora« Edwarda Soje, in sicer tam, kjer govori o simultanosti resničnega in imaginarnega, individualnega in kolektivne izkušnje (Soja 2000: 11).

Prostor je mogoče analizirati in interpretirati tudi s stališča sloga oz. slogovnega obdobja. V realističnem besedilu bo poudarek na preciznem in podrobnem opisu prostora. Poleg tega vse, kar se nahaja v »realističnem« prostoru, običajno korespondira z resničnimi predmeti, ki so bralcu predstavljeni na čutnozaznaven način. Primerjava pri predstavljanju prostora v filmu in literaturi tudi pravi, da je prostor v besedilu najpogosteje impliciran, medtem ko je v filmu določen. Chatman izpostavlja determiniranost prostora v filmu glede na literarno besedilo. V literaturi gre za »usmerjanje« in implikacijo prostora, medtem ko »prostor diskurza lahko definiramo kot *fokus prostorske pozornosti* – okvir, po katerem diskurz usmerja pozornost bralca« (Chatman 1980: 102). Gledalec filma namreč redko zaide na periferijo kadra, saj pripoved, fokus in montaža usmerjajo opazovalca k določenim vidikom prikazanega. Pri analizi in interpretaciji literarnega besedila pa pripovedovalec (za nas) izbira tisto, kar vidimo, in s tem nekaj nujno postavlja v ozadje ali namenoma izpušča. Chatman naprej klasificira načine, na katere verbalna pripoved spodbuja in implicira podobe. To so: verbalne determinante (velik/majhen), reference na zaznavajoče standardizirane predmete (nebotičnik, krznen plašč) in primerjave s standardi (pes, t velik kot konj) (Chatman 1980: 102–03). Zadnja kategorija vključuje figurativnost in metaforičnost, pomembne umetniške postopke ter kaže na pomen teh orodij zaradi nezmožnosti plastičnega vizualnega predstavljanja v literaturi.

Ob noveli Čehova na začetku razprave smo želeli podati nekaj opazanj. Kot prvo smo ugotovili, da objektiviziran prikaz bolnišnice s sabo prinaša pomensko plast, ki presega bolnišnico kot objekt in kaže na paradoksalen značaj institucije, ki *de facto* ni zdravilišče, temveč zapor in kraj za »odpadnike«. Ustvarjena je atmosfera gnilobe in razpadanja ter vsesplošne malomarnosti, ki poleg stavbe zajema tudi tiste, ki v njej prebivajo. Kot drugo, v kompozicijskem smislu je bolnišnica okvir ali vsaj začetna in zaključna točka novele, od katere so odvisni ostali elementi kompozicije. Prostor je tisti element, brez katerega bi bilo razumevanje novele oteženo ali nemogoče. In slednjič je pomen bolnišnice v noveli uresničen tako skozi fizični prostor in njegovo subjektivno interpretacijo kot tudi skozi fokalizatorje, pripovedovalca in like, ki bolnišnici pripisujejo posamezne značilnosti. Medsebojno vplivanje med temi tremi ravnmi je razvidno tudi iz dejstva, da bolnišnice v nekaterih delih besedila ni treba omenjati, da bi razumeli njen pomen. Na primer, Ragin se zaveda kolektivne obsodbe in subjektivne »premestitve«, ki leži v podtekstu njegovega zapiranja v bolnišnico, ko pravi: »Izvolite, dajem vam besedo [da bom poiskal pomoč]. Vendar ponavljam, spoštovani, zašel sem v začarani krog. Vse, celo odkritosrčna pomoč mojih prijateljev, se zdaj nagiba k istemu – k moji smrti. Umiram in imam pogum, da se tega zavedam« (Čehov 2018: 194).⁶ Če vzamemo bolnišnico za semantično središče novele, je konotacija »pogube« vzpostavljena hitro.

⁶ Prevod vzet iz: A. P. Čehov 2004: 287.

Prostor je pogosto tisti naratološki element, čigar subjektivna nadgradnja prispeva k atmosferi besedila ali jo fiksira. V realističnem besedilu je prostor podrobno opisan in je prikrajšan za odvečnost, medtem ko je v fantastičnem besedilu popolnoma imaginaren, permeabilen in ambivalenten, kar ne samo prispeva k razumevanju atmosfere besedila, temveč bralca pripravi na dogajanje bodisi realistične bodisi fantastične narave.

V tem smislu lahko govorimo o prostorski motivaciji, tj. funkciji prostora v besedilu. Če je denimo prostor realističnega besedila opisan precizno in je enoznačen ter v nobenem primeru ambivalenten – s tem pa je tudi v funkciji stila –, potem ambivalentno oblikovan prostor kot vodilni motiv v fantastičnih besedilih prav tako poseduje svojo specifično funkcijo. Pri fantastični literaturi siže poudarja prepustnost resničnosti, fantastičen prikaz prostora pa v besedilu vabi v »nove svetove« in »novo polje delovanja«. Analiza prostora omogoča razširjen pristop k interpretaciji literarnega besedila, zlasti v kontekstu »horizontalnega« branja in interpretacije besedila v skladu z linearno analizo, ki je značilna za interpretacijo besedila skozi kategorijo časa. Zastavljanje vprašanja, »kaj prostor omogoča«, predstavlja celoten niz novih interpretativnih izzivov, ki presegajo preučevanje načina, kako se prostor prilagaja stilu pripovedovanja in se razširja na preučevanje načina, kako prostor direktno vpliva na druge narativne elemente, kot sta karakterizacija in kompozicija. Če bi iz novele Čehova »odstranili« *topos* bolnišnice, ne bi odstranili zgolj asociacij in konotacij na bolnišnico, temveč tudi prostorski odnos center-periferija, ki je ključen za razumevanje tekstualne dinamike in motivacije v noveli. To napeljuje na zaključek, da prostor potencialno ni le eden izmed številnih narativnih postopkov, temveč je tudi epicenter razumevanja besedila in umetniški postopek in sredstvo *sui generis* – kar je relevantno za znanstveni pristop k analizi in interpretaciji literarnega besedila, vendar tudi za zunajtekste implikacije, ki jih prinaša takšna diskurzivna praksa.

Iz hrvaščine prevedla Mirta Jurilj.

VIRI IN LITERATURA

- Mieke BAL, 2002: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. London: University of Toronto Press.
- Ivana BRKOVIĆ, 2013: Književni prostori u svjetlu prostornog obrata. *Umjetnost riječi* LVII/1–2. 115–38.
- Seymour CHATMAN, 1980: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Anton Pavlovič ČEHOV, 2004: *Dama s psičkom: Izbor kratke proze, noveli n povesti*. Prev. Marjan Poljanec. Ljubljana: Študentska založba.
- Michel FOUCAULT, 1986: Of Other Spaces. *Diacritics* 16/1. 22–27.
- Joseph FRANK, 1963: *The Widening Gyre*. New York: Rutgers.
- Wolfgang ISER, 1989: Implicitni čitatelj: Uloga čitatelja u Fieldingovu Tomu Jonesu. *Uvod u naratologiju*. Ur. R. Rakin. Osijek: Radničko sveučilište. 53–66.

- Henri LEFEBVRE, 1991: *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Maurice MERLEAU-PONTY, 1990: *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.
- Urška PERENIČ (ur.), 2012: *Prostor v literaturi in literatura v prostoru/Space in Literature and Literature in Space*. *Slavistična revija* 60/3.
- Blaž PODLESNIK, 2019: »Peterburški tekst« ruske književnosti kot ruska različica zgodbe o prostorskem obratu. *Prostor = Space* 13/2. 11–25.
- Edward SOJA, 2000: *Postmetropolis*. Oxford: Blackwell.
- Franz Karl STANZEL, 1986: *A Theory of Narrative*. London: Cambridge University Press.
- Bertrand WESTPHAL, 2007: *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gabriel ZORAN, 1984: Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today* 5/2. 309–35.
- М. М. БАХТИН, 1975: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- [М. М. ВАНТИН, 1975: *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.]
- Ю. М. ЛОТМАН, 2000: *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- [Ju. M. LOTMAN, 2000: *Semiosfera*. Sankt Peterburg: Iskustvo-SPb.]
- В. Н. ТОПОРОВ, 2003: *Петербургский текст русской литературы: Избранные труды*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- [V. N. TOPOROV, 2003: *Peterburgskij tekst ruskoj literatury: Izbrannye trudy*. Sankt Peterburg: Iskustvo-SPb.]
- А. П. ЧЕХОВ, 2018: *Палата № 6*. Москва: Азбука.
- [A. P. ČEHOV: *Palata № 6*. Moskva: Azbuka.]
- М. М. ЭПШТЕЙН, 2003: *Проективный философский словарь. Новые термины и понятия*. Ред. Г. Л. Тульчинский, М. Н. Эпштейн. Санкт-Петербург: Алетейя.
- [M. M. ÈPŠTEJN, 2003: *Proektivnyj filosofskij slovar'.* *Novye terminy i ponjatija*. Red. G. L. Tul'činskij, M. N. Èpštejn. Sankt-Peterburg: Aletejja.]

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена репрезентации пространства в литературе и культуре. Анализируются различные связи между пространственностью и литературой, например, использование пространственных категорий в терминологии теории литературы, пространство как жанр, пространство и нарратология, а также феноменология пространства. Вместе со временем, пространство представляет собой фундаментальный психологический процесс, который делает возможным понимание и «обрамление» внешнего мира и всего, что в нем происходит. Повествование как психологический процесс становится трудным без учета психологических процессов, связанных с организацией информации и познания через причинность времени и ориентацию в пространстве. С нарратологической точки зрения повествование невозможно без прямой или косвенной фокализации. Фокализация необходима в литературе, потому что, в отличие от изобразительного искусства и фильма, пространство нужно «имплицировать» и «подразумевать», а не просто репрезентировать. Более того, в контексте фокализации пространство становится актуальным из-за того, что «отраженное» пространство часто добавляет тексту еще

один уровень смысла. В статье делается вывод, что благодаря «функции» репрезентации пространства в литературе, пространство часто определяется стилистически и в то же время зависит от поэтики художественного текста и помогает ей.