Alenka Koron

Sodobne teorije pripovedi

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

O knjigi

Znanstvena monografija Alenke Koron je na Slovenskem prva tako obsežna, temeljita in celovita obravnava sodobnih teorij pripovedi. Avtorica eruditsko in strokovno neoporečno prikaže vse vidike obravnavane problematike: zgodovinskega, teoretičnega in tudi praktično aplikativnega. Domet knjige pa ni omejen le na ozko področje literarne vede, temveč je z ozaveščanjem o nekaterih nevralgičnih točkah sodobne humanistike in družbe aktualna tudi v širšem smislu. Avtorica dodobra prevetri vse obstoječe terminološke rešitve in ob izdatni, teoretično podkrepljeni argumentaciji podaja svoje predloge, ki se bodo v stroki verjetno uveljavili kot standardni. Knjiga *Sodobne teorije pripovedi* je rezultat dolgoletnega poglobljenega ukvarjanja s problematiko tako v okviru slovenske kot tudi svetovne literarne vede. Gre za nepogrešljivo referenčno delo, ki bo obogatilo stroko ter aktualiziralo vednost na področju teorije pripovedovanja.

Iz recenzije dr. Toma Virka

ZALOŽBA
Z R C

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

Sodobne teorije pripovedi

Alenka Koron

Ljubljana 2014

Studia litteraria
Uredniki zbirke: Darko Dolinar, Jernej Habjan in Marko Juvan

Alenka Koron
Sodobne teorije pripovedi

Recenzenta: Tomo Virk in Janez Vrečko

Oblikovanje: Ranko Novak

Stavek in prelom: Alenka Maček

Izdajatelj: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

Za izdajatelja: Marko Juvan

Založila: Založba ZRC, ZRC SAZU

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik: Aleš Pogačnik

Tisk: Cicero Begunje d.o.o.

Naklada: 300 izvodov

© 2014, Založba ZRC

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ prosto dostopna: https://doi.org/10.3986/9789610504054.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82.0-3(497.4)

KORON, Alenka
Sodobne teorije pripovedi / Alenka Koron. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014. - (Studia litteraria / Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, ISSN 1855-895X)

ISBN 978-961-254-683-0

272774144

Vsebina

9 Uvod
9 Aktualnost teorij pripovedi
19 Terminološke odločitve in določitve
23 O različnih poimenovanjih discipline
25 Določitev predmeta raziskovanja in večpomenskost pripovedi
30 Pripoved onstran (žanrskih) klasifikacij: sodobna diskusija o definicijah pripovedi
35 K zgodovini teorij pripovedi
35 Določitev razvojnih faz
38 Zgodnji zametki refleksije pripovedi
38 Antika in srednji vek
46 Novoveški predhodniki pripovednoteoretskih pristopov
46 Renesansa, klasicizem, razsvetljenstvo
49 Razvoj teorije romana in drugih pripovednih žanrov
52 Predstrukturalistična razvojna faza teorij pripovedi
52 Formiranje pripovednoteoretskih konceptov v prvih desetletjih 20. stoletja
53 Pomembne anglofone zasnove
55 Nemški prispevki
57 Protonaratologija v ruskem jezikovnem prostoru
63 Izpopolnitve pripovednoteoretskega instrumentarija od tridesetih do srede šestdesetih let 20. stoletja
64 Uveljavitev pripovednoteoretskih pojmov na angleškem jezikovnem področju
69 Predstrukturalistična teorija pripovedi na nemškem jezikovnem področju
77 Predstrukturalistični prispevki francoskih teoretikov
78 Strukturalistična razvojna faza teorij pripovedi ali klasična naratologija: od sredine šestdesetih do konca osemdesetih let
78 Mednarodno širjenje in prepletanje pripovednoteoretskih omrežij
82 Metodološke predpostavke klasične naratologije

85 *Pripovedna slovnica Tzvetana Todorova*
87 *Genettov Discours du récit*
92 Dopolnitve in popravki strukturalistične naratološke paradigme: Stanzel, Prince, Bal, Chatman in drugi
97 Sočasne druge usmeritve v teorijah pripovedi sedemdesetih in osemdesetih let
103 *Barthesov* S/Z *in poststrukturalizem*
105 *Psihoanalitične pripovednoteoretske težnje*
107 *Hayden White in problem historiografske pripovedi*
110 *Ricœurjeva filozofska refleksija pripovedi*
113 Vrt razcepljenih poti: teorije pripovedi od začetka devetdesetih let do danes
114 O naratološki diverzifikaciji
121 O terminoloških razmerjih, širini in ožini ter hierarhiji pojmov
122 O predmetu sodobnega pripovednoteoretskega preučevanja
124 Naratologija v sodobnem literarnovednem kontekstu
127 Pregled slovenskih pripovednoteoretskih zasnov
127 O pripovednoteoretskih nastavkih do konca 19. stoletja
130 Predstrukturalistična faza pri Slovencih
144 Stičišča s klasično naratološko fazo od sredine šestdesetih do konca osemdesetih let
160 Postklasična faza: od devetdesetih let naprej
171 K praktični rabi postklasične naratologije
171 Koncepcija vsevednega pripovedovanja v aktualnih diskusijah
187 Vidiki naratologije drame
200 *Naratologija in analiza dram Dušana Jovanovića*
204 Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi
206 *O pripovedni identiteti, subjektu, zavesti in fikcijskosti avtobiografij*
212 *Pripovednost in fokalizacija v avtobiografiji*
215 *Nezanesljivo pripovedovanje v avtobiografiji*
217 *Bralci v razmerju do realnih avtorjev avtobiografij*
218 Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi
225 *Družbenospolno ozaveščeni romani Suzane Tratnik, Braneta Mozetiča in Andreja Moroviča*

229 Interdisciplinarno povezovanje: teorija pripovedi in teorija (literarne) historiografije
229 O polemiki med Francetom Kidričem in Antonom Slodnjakom
238 Pripoved v teoriji literarnega zgodovinopisja
242 O razlikovanju fikcijskega in historiografskega diskurza
244 O možnostih pripovedi v sodobnem (literarnem) zgodovinopisju

247 Bibliografija
273 Imensko kazalo
275 Summary

Uvod

Aktualnost teorij pripovedi

Sodeč po množini člankov in knjižnih publikacij, združljivih pod krovno oznako »teorije pripovedi«, s katerimi globalna akademska skupnost in založbe trenutno zalagajo tržišče, smo v sodobni literarni vedi priče renesansi, razmahu, celo globalni ekspanziji interesa za to razvejano raziskovalno področje; zanj je poleg krovne oznake v splošni rabi tudi termin naratologija. Takšen razcvet področja, ki so ga še pred dvema desetletjema številni že skoraj odpisali ali so vsaj kritično zaznali oziroma napovedovali njegovo krizo in upad, je gotovo do neke mere presenetljiv. Predvsem pa spodbuja k vnovičnemu kritičnemu pregledu dosedanjih raziskav, reaktualizaciji produktivnih dosežkov ter podrobnejšemu premisleku o dometu področja, pregledu razvejanosti sodobnih usmeritev, funkcij, možnosti, koncepcij in stališč.

Naratologi, ki spremljajo in ocenjujejo razvoj tega dogajanja, se na omenjene pobude odzivajo nekako v duhu pripovednega zgodbotvorja. Aktualno stanje raziskav so še nedavno skušali umestiti na neko mesto v strukturi zapleta oziroma obdelave zgodbe (*plot*), ki ima v tradicionalni teatrološki postavitvi trikotno dogajalno zgradbo z ekspozicijo in naraščajočim dogajanjem, vrhom in padajočim dogajanjem ter razpletom oziroma upadom in iztekom dogajanja. Tako naj bi nastanku in razcvetu naratologije v Franciji sredi in v drugi polovici šestdesetih let sledil hiter vrhunec. Po teh in podobnih tolmačenjih je naratologija v navezi s strukturalizmom v imenu »sistematičnega prikaza najbistvenejših elementov pripovedovanja in njihovih strukturnih razmerij« (Stanzel 1985: 14) začela razvijati modele in spoznavati splošne zakonitosti pripovedi ter razsežnosti pripovednega onkraj konkretnih zgodovinskih uresničitev. Pri tem je sledila metodološkim pobudam Saussurove strukturalne lingvistike in epistemološki odločitvi o preučevanju jezika kot znakovnega sistema (*langue*) v nasprotju z individualnim govorom (*parole*). Konstituiranje discipline je spodbudil tudi spremenjen pogled na predmet raziskovanja. Začeli so ga pojmovati izrazito široko na podlagi Barthesovega izhodišča, da so pripovedi lahko izražene v različnih oblikah, medijih in žanrih in prisotne v mitih, pripovedih ljudskega in umetnega izročila, zgodovini, tragediji, komediji, drami, slikah,

stripih, konverzacijah vseh dob, prostorov in družb (prim. Barthes 1977: 7–8). Pri strukturalistih, kakršna sta bila Claude Bremond in Algirdas Julien Greimas, je bil predmet pojmovan bolj kot pripoved v občem smislu; Bremond se je ukvarjal s tako imenovano logiko pripovedi, Greimas pa s pripovedno slovnico.

S kritično razgradnjo strukturalizma je bila tudi strukturalistična naratologija podvržena ostri kritiki in celo samokritiki vidnih predstavnikov. V nizu rektifikacij, ki je sledil vzpostavitvi strukturalistične paradigme, so bili problematizirani tako rekoč vsi vidiki »nove« discipline, njene scientistične aspiracije, teoretska eksplicitnost in logika, vehementna raba neologizmov, taksonomij, shem in razpredelnic kot tudi mnogi naratološki temeljni pojmi in njihova sistematika ter sploh težnja k posploševanju in abstrahiranju. Zlasti v osemdesetih in še na začetku devetdesetih let se je z vidika poststrukturalizma in tedaj modnega evociranja »štirih koncev« (smrti subjekta, romana, avtorja in konca zgodovine) veliko govorilo tudi o koncu naratologije ali vsaj o njeni globoki krizi (prim. Sommer 2004: 5).[1]

Od devetdesetih let naprej se pogledi na razvojni proces spreminjajo prav tako kakor shema njegove narativizacije, ki se sicer v ne prav pogostih pregledih razvoja teorije pripovedi vztrajno ohranja. Ocene o koncu oziroma upadu naratologije so postale zmernejše, trikotna zgradba naraščajočega in padajočega dogajanja pa se je raztegnila, pač v skladu z bolj »optimističnim« razumevanjem nadaljnjega razvoja discipline, in postala manj strma; prvi krak se je s svojimi najzgodnejšimi začetki podaljšal nazaj do antike, vrh pa oddaljil v nedoločljivo prihodnost. Sočasno s kompleksnejšimi predstavami o narativni strukturi modernih in postmodernih pripovedi so se v tematizacijah razvojnega procesa teorije pripovedi namesto linearne geometrijske gradacije izoblikovale predstave o bolj razvejanem, nelinearnem in razpršenem modelu razvojne zgodbe z vrsto vzporednih nizov, poganjkov in zgodbenih grozdov, vzvratnih okljukov in krivulj. Ne kaže sicer pozabiti, da majhna časovna distanca gotovo zmanjšuje preglednost dogajanja in po vsej verjetnosti tudi zanesljivost presoj. Toda videti je, kot da trenutne težnje dokazujejo ne samo trdoživost narato-

[1] Članek Christine Brooke-Rose (1990: 283–293), objavljen v prvi izmed treh naratologiji posvečenih tematskih številk *Poetics Today*, na primer že s simptomatičnim naslovom »Whatever Happened to Narratology?« in s svojo siceršnjo kritičnostjo značilno ponazarja tedaj pogosto izražanje dvomov in pomislekov glede te discipline.

logije, ki je zaradi razmeroma hitre priučljivosti in prilagodljivosti modelov dosegla nesluteno priljubljenost, ampak tudi eksponentno rast ter internacionalizacijo in interdisciplinarizacijo preučevanja in poučevanja. Govori se celo o pravi renesansi teorije in analize pripovedi (Richardson 2000; A. Nünning in V. Nünning 2002b).

Okrepila se je tudi tako imenovana institucionalna baza pripovednoteoretskih raziskav, ki med drugim vsebuje vse več monografij in zbornikov s tega področja, ponatise propedevtičnih del[2] in ustanavljanje interdisciplinarnih, zdaj že utečenih knjižnih zbirk (npr. *Studies in Narrative* pri založbi John Benjamins, *Theory and Interpretation of Narrative* pri Ohio State University Press, *Frontiers of Narrative* pri University of Nebraska Press in *Narratologia* pri Walter de Gruyter). Povečalo se je število mednarodno uveljavljenih revij, ki se v celoti posvečajo naratologiji ali vsaj pogosto objavljajo pomembne članke oziroma tematske številke (npr. *Image [&] Narrative*, *Journal of Narrative Theory*, *Language and Literature*, *Narrative*, *Narrative Inquiry*, *Narratologie*, *New Literary History*, *Poetics*, *Poetica*, *Poetics Today*, *Style*, *Diegesis*, *Cahiers de narratologie*). Naratologija je že nekaj časa integralni del univerzitetnih učnih načrtov filoloških strok in primerjalne literarne vede, zasnovani pa so bili tudi novi meddisciplinarni univerzitetni programi, kakršen je na primer Program in Narrative Medicine na Univerzi Columbia (http://www.narrativemedicine.org), ter posebni raziskovalni programi in skupine, na primer Forschergruppe Narratologie na Univerzi v Hamburgu pod vodstvom Wolfa Schmida in skupina za historično in kulturno naratologijo pod vodstvom Ansgarja Nünninga pri Univerzi v Giessnu. Organizirani so bili številni znanstveni sestanki, ki so pripoved umestili v presečišče raziskovalnih polj sicer raznorodnih humanističnih in družboslovnih ved ter računalniške in še drugih strok (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: ix–x; Sommer 2004: 7–8).[3]

[2] Izšle so na primer druga in tretja izdaja dela Mieke Bal *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (2009; 2. izd. 1997; 1. izd. 1985) in druga izdaja knjige Shlomith Rimmon-Kenan *Narrative Fiction* (2002; 1. izd. 1983).

[3] O razvejani interdisciplinarni raziskovalni, izobraževalni in konferenčni dejavnosti v Evropi in ZDA pričajo tudi številne spletne strani, na primer: http//www.narrativesociety.org; http//www.narratology.net; http//www.humaniora.sdu.dk/narratologi/index.html; http//www.uel.ac.uk/cnr/forthcom.htm; http//membres.lycos.fr/simonnet/sitfen/narrat/narr0001.htm; http//www.aber.ac.uk/media/Sections/textan05.html; http//www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm; http//www.narrport.uni-hamburg.de; staff-www.uni-marburg.de/~brandtw/narrativik.html.

Mednarodno raziskovalno sodelovanje evropskih in severnoameriških strokovnjakov je kronal tudi izid obsežne pripovednoteoretske enciklopedije *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), ki so jo uredili David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. Gre za izčrpen, zdaj že ponatisnjen referenčni vir, ki prinaša pregledne razlage temeljnih naratoloških oziroma pripovednoteoretskih pojmov, metod, paradigem in pristopov, vključno z večdisciplinarnimi. K pomembnim referenčnim delom sodita še dva novejša zbornika z mednarodno zasedbo strokovnjakov: *A Companion of Narrative Theory* (Phelan in Rabinowitz, ur. 2005) in *The Cambridge Companion to Narrative* (Herman, ur. 2007).

Tolikšen razcvet naratologije je povezan z integracijo konceptov in metod novejših literarno- in kulturnoteoretskih usmeritev. Podlago za to integracijo je, kot rečeno, pripravila že strukturalistično-semiotična koncepcija raziskovalnega predmeta in zlasti spoznanje, da različne vrste diskurzov oziroma označevalnih praks druži narativna oblika prikaza. Namnožili so se zagovorniki ideje o vseprisotnosti ali celo univerzalnosti pripovedi, ki jo je formuliral že Roland Barthes v programskem uvodu v strukturalno analizo pripovedi. S širitvijo raziskovalnega področja čez meje literarne prozne pripovedi je raziskovanje pripovedi prestopilo izhodiščne okvire literarne teorije oziroma literarne vede in se približalo drugim strokam oziroma prišlo celo pod njihovo okrilje. Toda morda je še preuranjeno presojati, ali gre pri tem razvoju za diskontinuiteto ali kontinuiteto s predhodnimi (strukturalističnimi) dosežki (prim. Sommer 2004: 6); takšna ocena bi navsezadnje lahko neupravičeno znova zožila divergentni razvoj v en sam razvojni tok.

Med razlogi za aktualni naratološki zagon je tudi epistemološki; izhaja iz predpostavke, da igra pripoved vidno vlogo v temeljnih umskih procesih, da je spoznavni ali kognitivni instrument oziroma celo osrednji način človeškega osmišljanja in spoznavanja sveta. V zvezi s to predpostavko se pogosto omenja tudi »pripovedni obrat« v kulturoloških strokah in humanistiki, zlasti na primer v zgodovinopisju. Martin Kreiswirth na primer pojasnjuje »pripovedni obrat« z naraščajočim teoretskim interesom za občа vprašanja pripovedi v številnih disciplinah (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 377 sl.). Med najvidnejšimi spremnimi pojavi pripovednega obrata, ki ga morajo upoštevati vse raziskovalne paradigme, ki se ukvarjajo s človeškim mišljenjem in delovanjem (na primer z diskurzom, s kulturo, z obnašanjem, s spolno identiteto in

kognicijo), je gotovo razširitev raziskovanja pripovedi iz njenega izvornega akademskega domicila v literarni teoriji na druge bližnje, na tekstih temelječe stroke, med drugim na teologijo, filozofijo, zgodovino, kulturne študije, pravo, lingvistiko, psihoanalizo, etnologijo in antropologijo. V zadnjih desetletjih pa je ta epistemološka razsežnost odprla vrata tudi preučevanju pripovedi v družboslovju in celo v naravoslovnih znanostih, vedi o medijih in v komunikoloških študijih, psihoterapiji, medicini in poslovno-organizacijskih vedah.

Naratologija se je vnovič razcvetela tudi zato, ker je literarni in drugim strokam ponudila dobro strukturiran, sistematični teoretski pristop ter razmeroma izdelan nabor analitičnih kategorij in modelov za opis pripovednih pojavov, funkcij in učinkov. Izkazalo se je, kot se je izrazil Sommer (prim. 2004: 6), da je naratologija uporaben teoretski vmesnik med pripovednimi strukturami in intepretativnimi pristopi. Naslednji razlog za razmah naratologije je v tem, da so se medtem že pokazale pomanjkljivosti poststrukturalističnih naratoloških zasnov, kritika teh pa je sprožila val popravkov, ki jih je bilo treba integrirati v novejše teoretske koncepcije. Posebne naratološke teorizacije je sprožil tudi vznik žanrov, aktualnih tudi v diskusiji o postmoderni, na primer kiberliterature. In navsezadnje je treba upoštevati še dejstvo, da se je vzporedno z razvojem kulturnih študijev in literarne teorije – ta se je razcepila v raznolike inter- in transdisciplinarne pristope in metodološke usmeritve brez enotnega temelja – razvejala tudi naratologija in pozneje spet povezala v različne hibridne spoje, ki so nato vzvratno vplivali na razumevanje njenih izhodišč. Prav zaradi tega vzvratnega učinkovanja ne bi bilo produktivno že vnaprej izločiti iz obravnave pristopov, ki sicer segajo onkraj meja tradicionalno pojmovane literarne vede. Primerneje jih je vsaj okvirno upoštevati kot teoretsko in metodološko ozadje, ki omogoča razumevanje novejših teženj v stroki.

Zaradi vsega navedenega o tako imenovani postklasični naratologiji,[4] tj. o

[4] Izraz postklasična naratologija oziroma teorija pripovedi uporabljajo na primer Herman (1999a), A. Nünning in V. Nünning (2002a), Rimmon-Kenan (2002) in Sommer (2004). Herman je postklasično naratologijo definiral takole (1999a: 2–3): »Postklasična naratologija (ki je ne bi smeli pomešati s poststrukturalističnimi teorijami pripovedi) vsebuje klasično naratologijo kot enega svojih 'momentov', zaznamuje pa jo obilica novih metodologij in raziskovalnih hipotez: rezultat je množica novih pogledov na oblike in funkcije same pripovedi. Nadalje, raziskave pripovedi v svoji postklasični fazi ne razkrivajo le omejitev starejših, strukturalističnih modelov,

naratologiji od devetdesetih let 20. stoletja naprej, skoraj ni mogoče govoriti kot o enotni disciplini, saj gre prej za različne naratologije ali mnoštvo naratologij[5] oziroma teorije pripovedi.[6] Navsezadnje je težko odgovoriti že na vprašanje, ali je enotna naratologija, nastala pod okriljem strukturalizma, sploh kdaj obstajala. Poleg tega je ves razvoj pripovednoteoretskih pobud in nastavkov pred strukturalizmom že sam kazalec heterogenih lokalnih ali regionalnih tradicij in analitičnih modelov, katerih izvor je v številnih primerih prav tako večdisciplinaren. Ti razlogi torej govorijo v prid rabi množinskega termina.

Toda k terminološkim vprašanjem se bomo še vračali. Namen dela *Sodobne teorije pripovedi* je glede na doslej povedano mogoče povzeti v nekaj smernic: 1. v slovenski literarni vedi skuša zapolniti vrzeli v sistematičnem poznavanju pripovednoteoretskega pojmovnika, značilnosti njegovega policentričnega razvoja; domačo strokovno javnost skuša seznaniti tudi z novejšimi raziskavami, ki postajajo interdisciplinarne, čezmedijske in čezžanrske; 2. rekonstruirati skuša nekatere temeljne poteze razvoja zahodnih teorij pripovedi, kot so razvidne iz specifične srednjeevropske kulturnoprostorske perspektive na »geokritičnem«[7] stičišču med evropskim Vzhodom in Zahodom; 3. prizadeva si primerjati značilnosti tega razvoja z dosedanjimi slovenskimi prizadevanji; in 4. na podlagi premisleka dogajanj, usmeritev in teženj na sodobnem tujem in domačem pripovednoteoretskem prizorišču skuša preizkusiti možnosti neka-

temveč izkoriščajo tudi njihove možnosti. Na podoben način tudi postklasična fizika ne zavrača preprosto newtonovskih modelov, temveč raje vnovič premišlja njihove konceptualne podlage in presoja njihovo območje aplikabilnosti.«

5 David Herman je na primer zbornik novejših naratoloških prispevkov naslovil množinsko: *Narratologies* (1999).

6 Leksikonski članek o naratološkem polju, ki ga je na primer A. Nünning (1997: 513–517) napisal za *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, je bil naslovljen še edninsko: *Erzähltheorie* (*Teorija pripovedi*). Tudi v zborniku *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (A. Nünning in V. Nünning 2002a) urednika in soavtorja uvodnega članka govorita še o teoriji pripovedi. V novejši izdaji *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (Nünning, ur. 2004: 158–161) pa je to področje že zajeto z množinsko oblikovanim geslom v članku *Teorije pripovedi* (*Erzähltheorien*).

7 Tu aludiram na zamisli Bertranda Westphala in Jean-Marie Grassina o geokritiki kot interdisciplinarni usmeritvi literarne stroke, ki lahko postane *znanost* o prostorih literature in interakciji človeškega prostora z njimi samo tako, da je hkrati *umetnost interpretiranja* literarnih prostorov po subjektivnih kriterijih in *umetnost obiskovanja domišljijskih svetov* (prim. Grassin 2000: XI–XIII).

terih naratoloških pristopov, med drugim čezžanrskih, čezmedijskih in interdisciplinarnih, ki doslej v slovenski literarnih vedi še niso bile dovolj izkoriščene.

Čeprav v knjigi opozarjam na širši, tudi nejezikovni pomen pripovedi, pa je preizkušnja naratoloških dognanj v knjigi za zdaj omejena na besedne pripovedi. Aplikacijo naratoloških modelov utemeljujem v prepričanju, da novejše teorije pripovedi, ki so v primerjavi s strukturalistično naratologijo bolj naklonjene sintetičnemu povezovanju s protonaratologijo in s starejšimi, pogosto intuitivnimi in metaforičnimi predhodniki, v sodobno pojmovani literarni vedi lahko funkcionirajo kot uporaben teoretski vmesnik med (raznovrstnimi) pripovednimi strukturami in različnimi interpretativnimi pristopi.

Monografija o sodobnih teorijah pripovedi naj bi torej prispevala k osvežitvi domače pripovednoteoretske vednosti. S holističnega literarnovednega vidika[8] se odpira za domače in mednarodno, predvsem interdisciplinarno znanstveno sodelovanje na širšem področju raziskovanja pripovedi. Med posebnimi cilji monografije sta kritični pregled ključnih faz pripovednoteoretskega razvoja v slovenski literarni vedi in ovrednotenje dosedanjih dosežkov naših avtorjev. V sklepnem delu, ki je, kakor je najbrž neizbežno, pravzaprav šele začetek »potovanja«, pa monografija prikaže nekatere možnosti aplikacije pripovednoteoretske vednosti na obravnave posameznih pripovednih tekstov.

V prvem delu monografije se ukvarjam s teoretskimi preliminarijami, z vpeljavo in opredelitvami temeljnih pojmov in ključnih teoretsko-metodoloških izhodišč, s terminološkimi vprašanji, problemi določanja predmeta raziskovanja, zlasti z različnimi definicijami pripovedi, ki z omejevanjem pogosto nehote izločijo posamezne vidike raziskovanega predmeta, ki jih druge definicije lahko izpostavijo celo kot nujne. Sama upoštevam integracijo tradicionalnih definicijskih prvin pripovedi v postklasični kognitivni naratologiji Monike Fludernik.

Drugi del monografije je posvečen zgodovini teorij pripovedi. V njem skušam rekonstruirati faze te zgodovine, in sicer predstrukturalistično ali

[8] Tu imam v mislih tri osrednja področja literarne vede, literarno zgodovino, teorijo in metodologijo.

protonaratološko,[9] strukturalistično ali klasično (od sredine šestdesetih do konca osemdesetih let) in postklasično, ki še vedno traja. Obravnavam tudi predhodnike oziroma začetnike mišljenja o pripovedi v antiki, srednjem veku, renesansi, klasicizmu in razsvetljenstvu ter začetke refleksije pripovednih žanrov v 19. stoletju (npr. pri Friedrichu Spielhagenu, Henryju Jamesu, Gustavu Flaubertu, Edgarju A. Poeju). Formiranje teoretskih konceptov, vpeto v vse razvidnejši proces konstituiranja tekstocentrične literarnovedne paradigme, osvetljujem v dveh časovnih valovih, ki sta se v raziskavi pokazala kot do neke mere razločljiva in se v grobem skladata s prvimi šestimi desetletji 20. stoletja ter tvorita predklasično oziroma predstrukturalistično fazo teorij pripovedi. Pri eksplikaciji ključnih pojmov in tem se opiram na prispevke pomembnejših »nacionalnih« izročil (anglo-ameriškega, nemškega, ruskega in francoskega) ter predvsem na avtorje in koncepte, ki so bili doslej na Slovenskem najbolj referenčni (npr. Percy Lubbock, Edward Morgan Forster, Wayne Booth, Oskar Walzel, Wolfgang Kayser, Günther Müller, Franz Stanzel, Vladimir Propp, Viktor Šklovski, Boris Tomaševski, Jurij Lotman, Boris Uspenski, Mihail Bahtin, René Wellek in Austin Warren, Eberhard Lämmert, Jean Pouillon).

Prikaz klasične faze teorij pripovedi je strnjen v splošno predstavitev temeljnih značilnosti in glavnih predstavnikov strukturalističnega metodološkega pristopa. Posebna pozornost je posvečena pripovedni slovnici Tzvetana Todorova in odmevnemu, tako rekoč paradigmatskemu naratološkemu modelu iz Genettove razprave *Discours du récit* (1972), ki je bil tudi pri nas že interpretativno preizkušen (prim. npr. Bavec 2001), a še ne celovito osvetljen. Dotaknem se tudi nadaljevalcev in modifikatorjev strukturalističnih idej in vzporednih, delno še predstrukturalističnih ali nestrukturalističnih naratoloških poskusov v obdobju od začetkov razkroja strukturalistične paradigme do vzpona postklasične naratologije. V tako imenovanem tranzicijskem obdobju

[9] Izraz protonaratologija je Wolf Schmid uporabil ob tekstih ruskih formalistov, njihovih predhodnikov, sopotnikov in nadaljevalcev, ki jih je s sodelovanjem več avtorjev izdal v prevodu in s komentarjem v delu *Russische Proto-Narratologie* (2009). V delo so uvrščena besedila oziroma odlomki iz besedil naslednjih avtorjev: Aleksander Veselovski, Viktor Šklovski, Nikolaj Asejev, Aleksander Skaftimov, Vladimir Propp, Aleksander Nikiforov, Ilja Gruzdev, Viktor Vinogradov, Boris Korman in Jurij Lotman. Sama z izrazom protonaratologija imenujem celotno (policentrično) predstrukturalistično fazo razvoja naratološke misli do sredine šestdesetih let.

(prim. Currie 1998) pa sem nacionalni ključ opustila in upoštevala le nekatere usmeritve, in sicer poststrukturalistično, psihoanalitsko in teoretsko- oziroma filozofskozgodovinsko (Roland Barthes, Peter Brooks, Hayden White, Paul Ricœur).

Analizo postklasične faze naratologije seveda otežuje neposredna bližina, njen nedokončani razvoj, zato je lahko tak pregled le shematičen; povzela sem ga v glavnem po Veri in Ansgarju Nünning in ga dopolnila z nekaterimi novejšimi uvidi. Spekter aktualnih teženj je res pester. Razteza se od razmeroma tematsko in kontekstno določene feministične naratologije in postkolonialne teorije pripovedi prek pragmatistične smeri, hibridov naratologije in teorije umetne inteligence ter spojev s teorijo možnih svetov, recepcijsko usmerjenih naratologij, med katerimi sta teoretsko najbolj razviti kognitivna in »naravna« naratologija (Fludernik 1996), do postmoderne in poststrukturalistične naratologije. Dodati jim je treba še čezžanrske, medmedijske in interdisciplinarne navezave in razširitve teorije pripovedi, na primer obravnavo naratoloških vprašanj v likovni umetnosti in glasbi, dramatiki in liriki, filmsko naratologijo, raziskovanje pripovedi v stripih in historiografiji ter interdisciplinarna presečišča naratologije s filozofijo, sociolingvistiko in analizo diskurza, klasično filologijo, kognitivno in socialno psihologijo, psihoanalizo, etnologijo, antropologijo, kulturologijo, vedo o medijih, medicino, pravom in z organizacijsko-poslovnimi ter naravoslovnimi vedami, kakršni sta fizika in biologija (prim. V. in A. Nünning 2002b; Nash, ur. 1990; Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: ix). Pregled vsaj okvirno pokaže, katere od usmeritev se razvijajo iz starih pobud in idej sedemdesetih in osemdesetih let, in olajša prepoznavanje skupnih značilnosti raznolikih postklasičnih teženj.

Pregled slovenskih dosežkov v tretjem delu knjige v grobem sledi enakemu časovemu razrezu kot prejšnji del, kar naj bi olajšalo primerjavo domačih pripovednoteoretskih prizadevanj s sočasnimi procesi po svetu in presojo njihove specifike. V četrtem delu monografije so teoretska spoznanja in aplikabilnost postklasičnih naratoloških teženj preverjeni pri delu s posameznimi teksti.

V monografiji večinoma uporabljam metodo kritične teoretske analize, v drugem in tretjem delu, ki sta posvečena razvoju teorij pripovedi in formiranju instrumentarijev različne teoretske in časovne provenience, a še danes v rabi, pa je sistematska analiza dopolnjena z zgodovinsko perspektivo po zgledu

zgodovine idej. V zadnjem delu pa sem novejše literarnoteoretske in literarnozgodovinske analitične in interpretativne metode povezala s teorijami drame, avtobiografije, žanrov, fikcije in literarne historiografije ter se navezala še na filozofijo, kognitivno psihologijo, kulturno semiotiko, študije spolov ter *queer* teorijo in ženske študije.

Terminološke odločitve in določitve

Ker izhajam iz aktualnega stanja v mednarodnem raziskovanju pripovedi in upoštevam interdisciplinarno povezovanje ter pluralnost sodobnih usmeritev, se ob sopomenskih edninskih terminih naratologija (fra. *narratologie*, nem. *Narratologie*, ang. *narratology*) (Nünning, ur. 2004: 158; prim. Koron 1988, 2001; Kernev Štrajn 1995; Štuhec 2000) in teorija pripovedi, ki sta v rabi tako v mednarodnem raziskovalnem prostoru kot tudi že pri nas, ponujata še oba množinska pojma: naratologije (prim. Herman, ur. 1999a) in teorije pripovedi (prim. Nünning, ur. 2004); zadnji je izpostavljen tudi v naslovu te knjige. Vse navedene pojme uporabljam sopomensko v najsplošnejšem smislu, in sicer za vsakršno teoretsko ukvarjanje s pripovedjo. Z rabo množinskega pojma pa želim še posebej naglasiti pluralistični soobstoj različnih sodobnih pristopov in teženj.

Izraz teorija pripovedi torej v tem razpravljanju alternira z naratologijo in obema množinskima variantama. Gre za prevod nemškega izraza *Erzähltheorie* in ustreznik razširjenega anglofonega termina *narrative theory* in francoskega izraza (v primerjavi s terminom *narratologie* sicer redkejšega) *théorie du récit* oziroma *théorie narrative*. Trenutno se zdi, da je izraz *narrative theory* zasenčil različico *theory of narrative*, vendar niti v anglofonem okolju terminologija ni povsem poenotena. Tako je na primer Wallace Martin za pregled teorij in modelov pripovedi v knjigi *Recent Theories of Narrative* (1986) uporabil množinski termin. Že Nünning (2004: 185) je množinski izraz, teorije pripovedi, opredelil kot »oznako za heterogene nastavke raziskovanja pripovedi, ki so usmerjeni k sistematičnemu opisu in raziskovanju vrst, struktur in funkcijskih načinov pripovednih pojavov«. Domnevati je mogoče, da (morda le trenutno) večji priljubljenosti omenjenega izraza, ki je tudi mene vodila pri izbiri naslova, pač botruje distanca do teženj, ki so opredelile strukturalistično razvojno fazo sistematičnega preučevanja pripovedi, v kateri je bil modnejši, ne pa tudi edini termin naratologija. Terminološke preference so le ena od manifestacij spreminjajoče se artikulacije območja teorij pripovedi, o kateri bom obširneje govorila v nadaljevanju.

Za konstitucijo discipline v klasični fazi sta bila odločilna težnja k teoretskemu pristopu in prizadevanje za – kakor povzema že navedena Stanzlova definicija – »sistematični prikaz najbistvenejših elementov pripovedi in njihovih strukturnih razmerij« (Stanzel 1985: 14). Teoretski pristop k pripovedi načelno predvideva sistematično, nediahrono in formalno oziroma formalno-vsebinsko obravnavo, kakršna je bila značilna že za tradicionalno poetiko, retoriko in stilistiko, čeprav so bile te normativno usmerjene; od njih je novejša teorija tudi prevzela posamezne sklope vednosti o značilnostih pripovedi. Ansgar in Vera Nünning (2002b: 4) omenjata poleg teoretičnosti, sistematičnosti in eksplicitnosti še težnjo k deskriptivnosti in ovrgljivosti konceptualnih struktur. Deskriptivnost (v povezavi z metodo) na splošno pomeni, da skuša raziskovalec čim natančneje opisati določene pojave, kakor jih opaža, ne da bi sam izrecno aktivno – na primer eksperimentalno – posegal v opazovani proces. Ovrgljivost pa je tu značilnost empirističnih hipotez in teorij, ki jih je mogoče spodbijati ali zavrniti tudi s sklicevanjem na določena empirična dejstva.

Različne definicije discipline pričajo, da sta v rabi širši in ožji pojem teorije pripovedi, pač glede na določitev predmeta raziskovanja, tj. konceptualizacijo pripovedi. Nünning je na primer predstavil izrazito široko in vključujočo definicijo, ki se kljub eklektičnosti zdi sprejemljiva za splošno rabo (Nünning, ur. 2004: 158): »Teorije pripovedi preučujejo specifično pripovedne razsežnosti pripovednih tekstov in razvijajo modele za opis struktur pripovedi.«

Ta definicija se očitno ne omejuje na literarne tekste, saj ti niso izrecno omenjeni, a predvideva ukvarjanje s specifično pripovednimi razsežnostmi pripovednih tekstov, torej besednih pojavov. Za prvi del definicije je mogoče reči, da se okvirno prilega ožji določitvi pojma teorije pripovedi. Toda v drugem delu avtor dodaja, da teorije pripovedi razvijajo tudi »modele za opis struktur pripovedi«, in nato še, da se te teorije ukvarjajo tudi s preučevanjem »zgodb« (oziroma pripovednih pojavov) v nebesednih medijih oziroma neodvisno od medija, v katerem so reprezentirane. To pa že pomeni razširitev področja oziroma prestop k širšemu obsegu pojma, kar postane dokončno razvidno v Nünningovi nadaljnji razdelavi pojma. V opredelitvi je tako definicijsko implicitno nakazana (in nato v obrazložitvi izpeljana) integracija disciplinarnih usmeritev in teženj, o katerih se je v preteklih fazah razvoja discipline kar pogosto razmišljalo kot o področjih, ki bi jih bilo smiselno ločevati.

Podobno, čeprav malce splošnejšo ali manj eksplicitno definicijo je mogoče najti še v eni izmed leksikonskih določitev naratologije (Gorp, ur. 2001: 323): »Teorija pripovedi [*récit*]: preučevanje splošnih zakonov in specifičnih potez pripovedi (narativnost), kakor tudi možnih variant v njihovih konkretnih uresničitvah.« Na definicijo, ki specifičnim potezam pripovedi dodaja pojem narativnost ali pripovednost, in na njeno osredotočenost na pripovedni (besedni) tekst, je gotovo vplivalo dejstvo, da je pač uvrščena v leksikon literarnovednih pojmov.[10] V istem priročniku najdemo v geslu o pripovedi še eno definicijo naratologije (Gorp, ur. 2001: 406): »Naratologija je veja literarne vede in analizira specifično pripovedni značaj literarnih in neliterarnih tekstov.« Po tej definiciji je torej naratologija pristojna za preučevanje pripovednih vidikov ne samo literarnih tekstov, ampak tudi neliterarnih. Iz izbranih primerov opredelitev je tako videti, da na določitve naratologije bistveno vpliva opredelitev pomenskega obsega pojma pripovedi, povezana seveda z določitvijo predmeta.

Teorije pripovedi je smiselno razločevati od drugih vrst, načinov in oblik preučevanja pripovedi v literarni vedi. Raziskovanje ali raziskave pripovedi (nem. *Erzählforschung*, ang. *narrative studies*) je namreč zbirni pojem za raznovrstne raziskovalne pristope. Zajema na primer še zgodovinske preglede razvoja posameznih pripovednih žanrov, tako pisnih kakor ustnih pripovedi, genološke, tematološke in celo stilistične raziskave pripovedi, preučevanje individualnih avtorskih poetik pripovednikov, interpretativne in kritiške presoje posameznih pripovednih tekstov itd.

K širokemu polju raziskovanja oziroma raziskav pripovedi je mogoče dodati še analizo in interpretacijo literarnih in neliterarnih pripovednih tekstov,[11]

[10] Navedena Nünningova definicija teorij pripovedi ima pač širši leksikonski »okvir«, saj je bila objavljena v priročniku, ki prinaša terminologijo s področij literarne in kulturne teorije.

[11] Že v drugi polovici sedemdesetih let je izšel niz treh posebnih številk revije *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, naslovljen *Erzählforschung: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, ki jih je uredil Wolfgang Haubrichs (1976, 1977, 1978). V njih objavljeni prispevki in bibliografije zajemajo široko področje, ki poleg teoretskih in metateoretskih člankov vsebuje analize in interpretacije pripovednih besedil (resda večinoma literarnih), kar ustreza naslovnemu terminu »raziskovanje pripovedi«. Podobno velja za prispevke k zborniku *Erzählforschung: Ein Symposion* (1982),

seveda s pridržkom, da niso vse brez izjeme naratološke (A. Nünning in V. Nünning 2002b: 18–19). Kljub načelni ločenosti področij pa je analizo (*Erzähltextanalyse*) in interpretacijo pripovedi včasih težko povsem oddvojiti od teoretskega preučevanja. Navsezadnje je naratologija izšla prav iz ukvarjanja s posameznimi teksti. Pač pa je mogoče soglašati s priznanjem mejnih območij med teorijo pripovedi in analizo pripovednega teksta, kakršni sta na primer feministična in postkolonialna naratologija (prim. nav. d.: 18).

Strogo vzeto in po analogiji s teorijo/teorijami pripovedi je torej naratologija samo del širšega raziskovanja pripovedi. Čeprav sem prej predvidela svobodno izmenjevanje obeh terminov, naj dodam, da le nista popolna ekvivalenta, saj je izraz naratologija zaznamovan z izvornim pomenom in obsegom. Gre za prevod francoskega termina, ki ga je leta 1969 uvedel Tzvetan Todorov v *Grammaire du Décaméron*, kjer je zapisal, da »to delo pripada znanosti, ki še ne obstaja, recimo ji *naratologija*, znanost o pripovedi«.[12]

V fazi naratološke ekspanzije se je omenjeni termin uveljavil tudi za težnje, ki so se že od sredine šestdesetih let in nekako do prve polovice sedemdesetih izražale v spisih (večinoma francoskih) strukturalistov in semiotikov, in sicer Algirdasa J. Greimasa, Tzvetana Todorova, Clauda Bremonda, Gérarda Genetta, Rolanda Barthesa in Umberta Eca, ki so objavljali zlasti v reviji *Communications*. Pojem naratologija se v ožjem pomenu torej nanaša na strukturalistično fazo razvoja (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 1) ali tako imenovano klasično naratologijo. V širšem obsegu pa je naratologija krovni pojem tako za klasično, tj. strukturalistično naratologijo kot tudi za niz najnovejših usmeritev »postklasične« naratologije oziroma novih »naratologij« (A. in V. Nünning 2002b: 18).

Gérard Genette je v razpravi *Nouveau discours du récit* (1983: 12–13), v kateri je odgovoril na številne odzive na svoje temeljno delo *Discours du récit*, predlagal še eno ožjo rabo pojma naratologija. Zavzel se je, da bi z njim označevali le teoretsko preučevanje pripovednega diskurza (*discours*), tj. besednega pri-

ki ga je uredil Eberhard Lämmert in ki prinaša tudi prispevke s področja teorije in filozofije zgodovine oziroma teorije in filozofije zgodovinopisja.

[12] »Cet ouvrage relève d'une science, qui n'existe pas encore, disons la *narratologie*, la science du récit.« (nav. po Prince 1995: 110).

kaza časovne ureditve dogodkov in situacij, ter njegovih razmerij s pripovedovano zgodbo, ne pa struktur same zgodbe (*histoire*). Temeljna specifičnost pripovednega naj bi bila namreč bližja pripovednemu načinu predstavljanja kot vsebini zgodb, saj so te očitno lahko reprezentirane v različnih medijih. Razglašanje strukturalne analize, pripovedne slovnice in logike pripovedi ter narativne ali pripovedne semiotike (fra. *analyse structurale du récit*, *grammaire narrative*, *logique du récit*, *sémiotique narrative*) za naratologijo je označil za inflatorno. Toda Genettova pobuda se ni splošno uveljavila. Nasprotno, vse izrazitejša težnja novejših naratoloških prispevkov postaja prav umeščanje spoznanj, osredotočenih na tekst, v različne onkrajbesedilne kontekste, povezave s semiotiko in analizo diskurza pa so spodbudile tudi vstopanje naratologije v območje kulturnih študijev.

O različnih poimenovanjih discipline

Razpravljanje o opredeljevanju naratološkega področja se neogibno srečuje z nizom jezikovnih ekvivalentov, nastalih v procesu formiranja discipline, ki jo lahko s tem pojmom označujemo le pogojno;[13] danes – delno tudi pod vplivom ostre kritike, ki jo je disciplinarni ureditvi znanosti namenila sodobna epistemologija, zlasti na primer Michel Foucault – raje govorimo o usmeritvah, težnjah oziroma pristopih. Na primer na nemškem govornem področju je bil (in je delno še vedno) v obtoku tudi termin *Narrativik*, kar je mogoče prevesti kot narativika; uvedel ga je Jens Ihwe, vendar se ni splošno mednarodno uveljavil (Nünning 2004: 158). Nekoliko prej in delno sočasno so bili v rabi še izrazi *Theorie des Erzählens* (teorija pripovedovanja), *Theorie der Erzählformen* (teorija pripovednih oblik), *Bauformen des Erzählens* (zgradbene oblike pripovedi ali zgradba pripovedi), *Erzählsemiotik* (semiotika pripovedi) in drugi.

Na francoskem jezikovnem področju so oziroma so bili poleg različic, ki jih je na primer omenjal Genette (strukturalna analiza pripovedi, narativna gra-

[13] Disciplina kot pojem za vednost, povezano z določenim področjem akademskega preučevanja, ki obsega tako raziskovalno skupnost, področje raziskovanja in pristope ter rezultate dela, je namreč nasledek notranje diferenciacije znanosti in katalogizatorskega arhiviranja vednosti v družbi devetnajstega stoletja. Disciplinarna organizacija naj bi področja znanosti uredila v obvladljive kurikule in zbrala sorodno misleče raziskovalce okrog specializiranih medijev objavljanja.

matika, logika in semiotika pripovedi oziroma narativna semiotika), v veljavi še termini, kakršni so *poétique du récit* (poetika pripovedi), *discours du récit* (pripovedni diskurz), *sémiotique textuelle* (semiotika teksta ali tekstna semiotika), v sodobni rabi pa nastopata tudi *théorie du récit* in *théorie narrative* (teorija pripovedi).[14]

Tudi na anglofonem področju je krožilo več izrazov za približno enako omejeno področje – odstopanja so predvsem v določitvi predmeta raziskovanja –, ki se delno uporabljajo še danes: *point of view theory* (teorija gledišča), *rhetoric of fiction* (retorika fikcije), *narrative analysis* (analiza pripovedi), *narrative poetics* (poetika pripovedi) in drugi. Možne so sicer tudi bolj opisne oznake, kakršni sta *study of narrative structure* (preučevanje pripovedne strukture) in *semiotic study of literary text(s)* (semiotično preučevanje literarnih tekstov/literarnega teksta).

Izjemno pomembno vlogo v razvoju discipline so odigrali ruski prispevki k sistematskemu teoretskemu preučevanju pripovedi oziroma njihova zahodna recepcija, čeprav jih ni spremljala težnja po izoblikovanju nekakšne samostojne discipline. V novejšem času sta se mednarodno uveljavila zlasti izraza *poètika kompozicii* (poetika kompozicije), ki ga je vpeljal Uspenski, in Lotmanova *struktural'naja poètika* (strukturalna poetika) oziroma njuni prevodi v druge jezike; a ta izraza seveda nista ekvivalenta celotnega področja teorije pripovedi.

Bibliografsko preverjanje s pomočjo ključnih besed v sistemu COBISS pokaže, da na Slovenskem področje sistematičnega teoretičnega ukvarjanja s pripovedjo imenujemo tako naratologija (približno od sredine osemdesetih let naprej) kot teorija pripovedi (približno od sredine devetdesetih naprej). Poleg njiju je v rabi tudi termin teorija pripovedovanja (prim. npr. Dolinar 2001: 553), ki je prevod iz nemščine (*Theorie des Erzählens*). Naše anglistične raziskave se razmeroma pogosto ukvarjajo s pripovedno ali narativno tehniko v delih posameznih piscev, francisti pa govorijo tudi o pripovedni strategiji, pri čemer izrazi večinoma zajemajo področje, ki še najbolj ustreza mednarodno primerljivi rabi termina analiza pripovednega teksta. Včasih sta v rabi tudi termina teorija proznega pripovedništva in teorija pripovedne proze, redkeje pa še teorija pripovedne strukture.

[14] Zadnji navedeni termin je na primer uporabila Sylvie Patron v knjigi *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative* (2009).

Določitev predmeta raziskovanja in večpomenskost pripovedi

Spoznavno zanimanje za pripoved, razpršeno ali delno strnjeno v posameznih problemskih sklopih, ima dolgo, celo več kot dvatisočletno tradicijo, saj sega vse do Platona in Aristotela. Prvotno se je izkazovalo predvsem v obravnavah posameznih žanrov, na primer epskega pesništva, drame, pravljice, basni in drugih kratkih pripovednih oblik ter romana, torej v zvrsteh in oblikah pripovedi, ki jih danes praviloma povezujemo z literaturo. Teoretski koncept pripovedi pa se je formiral razmeroma pozno, šele v zadnjih petdesetih letih, in sicer prav v procesu konstituiranja discipline, ki jo tu obravnavam. V tem procesu je dejansko odigral odločilno vlogo strukturalizem.

Strukturalizem je načelno težil k oblikovanju univerzalnega modela pripovedne strukture. Danes pa se srečujemo s soobstojem velikega števila različnih, celo konkurenčnih definicij pripovedi, kar je po eni strani posledica aktualnega stanja v teoriji pripovedi, časovnega oddaljevanja od strukturalističnega obdobja in interdisciplinarnosti teoretskega razvoja, po drugi pa mednarodnega uveljavljanja pripovednoteoretske terminologije ter spoštovanja vrednega izročila raziskovanja, na katero se lahko ta sklicuje. Opraviti imamo s svojevrstno izmuzljivostjo oziroma konceptualno ambivalentnostjo pripovedi, pri čemer pa je večpomenskost termina včasih tudi posledica nedosledne rabe strukturalističnih pojmov.

Nasploh se zdi, da še najmanj razhajanj povzroča posebni pomen termina pripoved (*Erzählung*), ki je v leksikonu *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* opredeljen kot: »pripovedni žanr krajšega ali srednjega obsega« (Weimar, ur. 1997: 519). Podobno določa ta pomen tudi slovenski literarni leksikon (Dolinar, K., ur. 1977: 194): »*forma epske literature*: v širšem smislu novela, kratka zgodba, druge manjše oblike, lahko pa tudi roman (če gre za delo z malo dogajanja); v ožjem smislu [pa] epska oblika, ki se loči od novele z manj strogo zgradbo; razširjena zlasti v sodobni literaturi«, pri čemer naj ne bi bilo jasne meje med daljšo pripovedjo in kratkim romanom.

Poleg tega posebnega pomena, ki se tesno opira na genološko klasificirano literarno produkcijo, je dejansko mogoče ločevati med širšim in ožjim obsegom pojma pripovedi. Posamezne definicijske formulacije širšega obsega pripovedi

se med seboj sicer razlikujejo, načelno pa sta za določitev, ki se v bistvu vede ali nevede navezuje na aristotelovsko opredelitev *mythosa*, ključni: 1. reprezentacija, torej predstavitev oziroma prikaz vsebine oziroma predmeta pripovednega tektsa, in 2. neka posebna razporeditev dogajanja (prim. Mathieu-Colas 1986: 92; Onega in García Landa, ur. 1996: 1–2; Nünning, ur. 2004: 161). Tudi slovenski leksikon *Literatura* povsem ustrezno obravnava pripoved v mednarodno primerljivem splošnem oziroma širšem pomenu, v katerem je pripoved »vsaka predstavitev povezanih (fiktivnih ali realnih) dogodkov, pripetljajev« (Dolinar, K., ur. 1977: 194). Zelo pogosto sta v definicijah izpostavljeni še časovna in včasih tudi kavzalna ureditev dogodkov.

Barthesova opredelitev pripovedi, na katero se mnogi sklicujejo, je prav tako implicitno speta z vsebino, vendar je hkrati jasno razvezana od besedne podlage in zajeta kot semiotični pojav, ki se lahko manifestira besedno ali v nebesedni obliki, znotraj ali onkraj literature, torej tudi v drugih, nebesednih medijih, v likovni umetnosti, na vitrajih, v filmu, stripu, v različnih dejstvih, v vsakdanji konverzaciji ter v naši in vseh drugih, preteklih oziroma zgodovinskih in sedanjih znanih kulturah in družbah:

> [L]e récit peut être supporté par le langage articulé, oral, ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à *La sainte Ursule* de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits ; et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.[15] (Barthes 1977: 7–8)

[15] [P]ripoved je lahko podprta z oblikami jezika, ustnega ali pisnega, s sliko, fiksno ali gibljivo, z gibom in z urejeno mešanico vseh teh sestavin; prisotna je v mitu, legendi, basni, pravljici, noveli, epopeji, zgodbi, tragediji, drami, komediji, pantomimi, sliki (pomislimo na Carpacciovo *Sveto Uršulo*), vitraju, filmu, stripih, kronikah, konverzaciji. Še več, v svojih tako rekoč neskončnih oblikah je pripoved navzoča v vseh časih in na vseh krajih, v vseh družbah; pripoved se začenja s samo zgodovino človeštva; ni in nikoli nikjer ni bilo nobenega ljudstva brez pripovedi; vsi razredi, vse človeške sku-

Na to definicijo, ki jo zaradi njene antologijske vrednosti in pomena navajam v izvirniku, se je navezal na primer Seymour Chatman, o čemer se je mogoče prepričati v obeh njegovih naratoloških sintezah (1978, 1990a), v katerih je razpravljal o pripovedi ne le v jezikovnem mediju, ampak tudi v filmu, plesu in pantomimi.

Nasprotno temelji določitev ožjega obsega pojma pripovedi na načinu reprezentacije, pri čemer je reprezentacija tudi tokrat pomensko vključena v definicijo. Pripoved je v tem primeru opredeljena kot komunikacijsko razmerje med pripovedovalcem in sprejemnikom (recipientom), v katerem prvi drugemu posreduje realna ali fiktivna dogajanja. Pripovedni tekst bi bil torej tekst s pripovedovalcem (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 2). Ta opredelitev zožuje pripoved kot osrednji predmet raziskovanja na jezikovno oziroma besedno komunikacijo oziroma na govorjeno ali pisno besedno besedilo, v okviru literarne vede pa na območje pripovedništva oziroma pripovednih žanrov. Tako so predmet pripovednoteoretskega oziroma naratološkega raziskovanja omejili na primer Genette (1972, 1983), Stanzel (1985) in Prince (1987). Pripoved je pri njih opredeljena kot »zgodba«, ki jo pripoveduje pripovedovalec: vključuje torej zgodbo in pripovedovalca. Prince je na primer v svojem slovarju *Dictionary of Narratology* pripoved definiral takole (1987: 58): »Pripoved: poročanje […] enega, dveh ali več (bolj ali manj razkritih) pripovedovalcev o enem ali več realnih ali fiktivnih dogodkih enemu, dvema ali več (bolj ali manj razkritim) pripovedovancem.« Nekatere definicije se lotevajo še podrobnejših omejitev in vključujejo celo »referente« oziroma tiste, ki jih pripovedi zadevajo in na katere referirajo (Gorp, ur. 2001: 406): »[Pripoved je] vsak pripovedni tekst ali vsak tekst, v katerem prevladuje pripovedno, tekst, ki z vidika pripovedujoče instance pripoveduje zgodbo o nizu dogodkov, ki zadevajo osebe.«

Eden od učinkov teoretske konceptualizacije pripovedi je tudi ta, da pripoved v aktualnih refleksijah vse pogosteje funkcionira kot nadrejeni, krovni pojem za vse literarne pripovedne oziroma fikcijske tekste, kakor se ti imenujejo v anglofoni tradiciji. To pa pomeni, da pripoved v tradicionalni triadi

pine imajo svoje pripovedi; in prav pogosto te pripovedi na isti način okušajo ljudje različnih in celo nasprotujočih si kultur; pripoved se namreč norčuje iz dobre in slabe literature. Mednarodna, čezzgodovinska, čezkulturna, pripoved je tu, kot življenje.

glavnih literarnih vrst oziroma nadvrst zavzema mesto epike ali pripovedništva. Pripoved kot sinonim za pripovedništvo torej lahko označuje tudi tekste, ki niso izrazito pripovedni v smislu zgornjega širšega pojma, kjer imajo ključno vlogo predstavljeni dogodki ter njihova časovna in vzročna ureditev, ampak tudi neznačilno pripovedni, izraziteje eksperimentalni teksti moderne literature, ki lirično izrekajo razpoloženja in stanja.

Pri analizi pripovednih tekstov prihaja tudi do prekrivanja terminov, če se pripoved uporablja v paru s terminoma pripovedovanje in naracija, ki označujeta sámo dejanje pripovedovanja ali pripovedno dejanje. V dvojici pripoved/pripovedovanje označuje pripoved to, kar je pripovedovano (*das Erzählte*), torej vsebino pripovedi, ki je rezultat pripovednega dejanja oziroma pripovedovanja ali narativizacije (besedi uporabljam sinonimno), ali zgodbo. Ne smemo pa prezreti, da je bil v času zmagovitega pohoda strukturalizma za te pojmovne vloge in določitve v rabi še niz drugih izrazov (*fabula*, *story*, *histoire*, *Geschichte*), o čemer bom podrobneje govorila v zgodovinskem pregledu dosedanjega razvoja naratologije. Istočasno pa je termin v raznih teoretskih modelih dobival zelo različno vsebino, kar je dodatno prispevalo k večpomenskosti in izmuzljivosti pripovedi.

Pripoved, ki ji je bila pripisana vseprisotnost, je postala zanimiva za akademske in neakademske razprave, s širjenjem obravnav onkraj literarne vede in filologije nasploh pa je postalo modno govoriti celo o pripovednem obratu v humanistiki. Na sodobne rabe pojma je na primer vplivalo spoznanje, da so človeški možgani naravnani tako, da dojemajo in konstruirajo številna kompleksna področja vednosti v obliki pripovedi (Polkinghorne 1988), metafor in analogij. Tudi povezave med zgodovinskimi dogajanji, stanji in procesi so lahko oblikovane s pomočjo (historiografske) pripovedi, ki mora (v nasprotju z literarno) biti zvesta zgodovinskim virom, ti pa so seveda prav tako lahko pripovedno strukturirani. V obravnavah nacionalne zgodovine 19. in 20. stoletja je bil na primer kulturni razvoj nekega naroda pogosto narativiziran z biologistično metaforiko, tj. kot razvoj organizma od rojstva prek mladosti in obdobja zrelosti do smrti.

A pri vsenavzočnosti pripovedi ne gre le za številne sfere znanja in vednosti, ki so od starodavnega ali sodobnega mitotvorja oddaljene pravzaprav manj, kot je to včasih pripravljena priznati racionalističnim idealom zavezana znanost.

Tudi v vsakdanjem življenju se kot posamezniki nagibamo k pripovednemu konstruiranju kavzalnih zvez med dogodki in spremembami, ki usmerjajo naše delovanje ali nas prizadevajo, na primer zaradi srečanj z ljudmi ali posegov zunanjih naravnih ali zgodovinskih dogajanj v zasebnost. Življenje si predstavljamo in narativiziramo kot kavzalno urejen niz dogodkov, razvijajočih se k določenemu stanju, temu pa naj bi sledil nepričakovan ali zaželen preobrat in razplet. Po dognanjih sodobne psihologije in psihiatrije je sposobnost strukturiranja lastne življenjske zgodbe – v nasprotju z nezmožnostjo tvorjenja koherentne pripovedi – tudi eden od simptomov človekovega duševnega zdravja. Zato ni presenetljivo, da mnogi terapevtski procesi zdravljenja duševnih motenj vključujejo pacientovo pripovedovanje avtobiografije.

Na aktualno razpravljanje o pripovedi je odločilno vplivala še Lyotardova koncepcija velike pripovedi oziroma velike zgodbe, ki je imela pomembno vlogo tudi v diskusiji o postmoderni.[16] Lyotard je v svojem poročilu o stanju vednosti po izteku moderne dobe razločeval med znanstvenim in pripovednim ali narativnim tipom vednosti. Pri pripovednem za resnico jamči poseben pripovedovalčev status v skupnosti, medtem ko morajo pri znanstvenem tipu vednosti avtorji priskrbeti dokaze za svoje trditve. A ker znanstveni diskurz zavrača avtoriteto, ne more jamčiti lastne veljavnosti. Medtem ko se je znanost še v 19. stoletju skušala legitimizirati v velikih pripovedih, tj. z vseobsegajočimi razlagami, v katerih zgodovinska vednost nastopa kot orodje zgodovinskega samoudejanjenja alegoričnega junaka, ki se imenuje na primer Razum, Svoboda, Narod ali Duh, naj bi bilo po Lyotardu takšno kritje nezdružljivo s postmodernim stanjem. Velike pripovedi, ki obstajajo kot kolektivna verjetja, zadevajo abstraktne entitete in v družbi prevzemajo vlogo mita, se v temelju razlikujejo od malih pripovedi, ki so del vsakdanjega življenja in zadevajo posameznike, sporočila povsem določenih tekstov ter imajo anekdotično ali razvedrilno funkcijo (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 344).

[16] V slovenski strokovni javnosti in literarni publicistiki se je konec osemdesetih in v devetdesetih letih prejšnjega stoletja v razpravah o postmoderni in postmodernizmu kot prevod Lyotardovega termina *grands récits* bolj uveljavila sintagma velike zgodbe, ki je v rabi še v našem desetletju (prim. npr. Snoj 2005: 59–60), čeprav se je Lyotard (prim. 2002: 36–44) navezal neposredno na strukturalistično naratologijo in Genetta. Sama sledim slovenski prevajalki samega Lyotardovega *Postmodernega stanja* Simoni P. Grilc, ki se je odločila za velike in male pripovedi.

Pripoved onstran (žanrskih) klasifikacij: sodobna diskusija o definicijah pripovedi

Že dejstvo, da je Lyotard povezal pripovedi z vednostjo, na svojevrsten način opozarja na epistemološko krizo sodobnega mišljenja in posebej znanosti. Ko je omajano prepričanje v možnost vednosti in v zanesljivost znanstvenih teorij, se zdi označevanje znanstvenega diskurza s pripovedjo ali tudi zgodbo vse sprejemljivejše, implicira pa tudi konstruktivistično podmeno o sami naravi znanstvenega spoznanja in o njegovi intersubjektivnosti.

Sklepati je torej mogoče, da prihaja prav na ozadju epistemološke krize pri aktualnih in modnih pomenskih razširitvah pojma pripovedi do metaforičnih ali metonimičnih asimilacij z idejami, ki jih je, kakor je opozorila Marie-Laure Ryan v enciklopedičnem članku o pripovedi, še prejšnja generacija označevala s termini verjetje, interpretacija, stališče ali nazor, racionalizacija, vrednota, ideologija, vedênje, načrt, spomin ali preprosto vsebina. Raziskovalka je za določitev obsega pripovedi predlagala srednjo pot med togim, ozko odklonilnim odnosom do takšnih razširitev, ki bi izrazito zanemaril teoretsko vitalnost koncepta, in nasprotnim, eklektičnim pristopom, ki bi vključeval vse aktualne interpretacije in ki bi bil navsezadnje mogoč samo pod pogojem, da bi zanemarili ključne distinkcije med pripovedjo ter drugimi oblikami in proizvodi mentalne aktivnosti (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 345). Drugače povedano: med različnimi vrstami pripovednih pojavov naj bi bilo mogoče razločevati med tistimi, pri katerih so značilnosti pripovedi izraziteje izražene, in lestvico drugih, obrobnih, v katerih se bolj ali manj še vedno izkazujejo nekatere pripovedne poteze.

Do podobnega stališča kot Marie-Laure Ryan, čeprav z nekoliko drugačno sklepno poanto, je po drugi poti že prej prišel tudi Philippe Carrard. Carrard se je ukvarjal s pripovednoteoretskimi vprašanji v naratologiji in kritiziral Greimasovo in Courtésovo postuliranje splošne pripovednosti za organizacijsko načelo vsakega diskurza. Kljub kritičnim pomislekom do »homogenizirajoče sheme«, s katero sta Greimas in Landowski v spisu *Les parcours du savoir* (1979) v obravnavi spisov Georgesa Dumézila, Clauda Lévi-Straussa, Luciena Febvra, Gastona Bachelarda in Maurica Merleau-Pontyja poistovetila kognitivni diskurz družboslovnih ved s pripovedjo, je tudi Carrard tovrstnim tekstom navsezadnje vendarle priznal določene poteze pripovednosti na podlagi stališča, da

se časovno zaporedje kot ena osrednjih značilnosti pripovedi lahko nanaša tudi na korake v procesu pridobivanja vednosti. Toda takšna »dopustitev« pripovednosti po njegovem mnenju vseeno ne more odpraviti kategorialne razlike med *mythosom* in *logosom*, med časovnostjo pripovedi, torej pripovedi o tem, kako je bilo nekaj spoznano, in razmeroma logično strukturo argumenta (Carrard 2000: 254–255).

Marie-Laure Ryan je predvsem spretno grupirala opredelitve pripovedi v dve skupini in razločila med opisnimi in definicijskimi opredelitvami. V jedru tistih, ki so usmerjene k opisu, naj bi bilo vprašanje, kaj pripoved *naredi* za človeška bitja oziroma za ljudi. Šlo naj bi torej za opredelitve, ki so naravnane predvsem k učinkom in performativnosti pripovedi. Definicijske opredelitve pa naj bi skušale zajeti razločevalne značilnosti pripovedi (v odnosu do ne-pripovedi). To v praksi pomeni, da definicijske opredelitve v novejšem času izhajajo predvsem iz potez, ki konstitutirajo tako imenovano pripovednost ali narativnost (tudi *narrativeness* in *narrativehood*), pa tudi iz koncepta pripovedljivosti (*tellability*) pripovedi.[17] Med opisnimi pristopi, ki lahko shajajo v sožitju, je avtorica povzela naslednje približke k delovanju oziroma učinkom pripovedi (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 589–591, 345): pripovedi so temeljni način organiziranja človeškega izkustva in orodje za konstruiranje modelov realnosti (Herman); pripoved omogoča ljudem, da se sprijaznijo s časovnostjo lastnega bivanja (Ricœur); pripoved je poseben način mišljenja, ki se navezuje na konkretno in partikularno v nasprotju z abstraktnim in univerzalnim; ustvarja in posreduje kulturna izročila in gradi vrednote in verjetja, ki definirajo kulturne identitete; je prenašalka dominantnih ideologij in instrument moči (Foucault); je instrument samoustvarjanja; je zbirka praktične vednosti (posebej v oralnih kulturah); je šablona, s pomočjo katere oblikujemo in hranimo spomine; v svoji fikcijski različici širi naš mentalni svet onkraj dejanskega in znanega ter priskrbi igrišče za miselne eksperimente (Schaeffer); je neizčrpen in raznolik vir

[17] Pripovedljivost je po njej lastnost, ki naredi zgodbe vredne pripovedovanja neodvisno od njihove tekstualizacije (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 549–591). Seveda pa so imeli posamezni avtorji tudi bolj specifične cilje in so drugače določali predmet naratološkega preučevanja. Tako se je na primer Shlomith Rimmon-Kenan v delu *Narrative Fiction* (2002: 2–3) definicijsko usmerila k temu, kar naj bi bila *differentia specifica* pripovedne fikcije v odnosu do nepripovednih, nebesednih in nefikcijskih diskurzov, celotno raziskavo pa postavila bliže poetiki kakor naratologiji in na to opozorila že s podnaslovom *Comparative Poetics*.

izobrazbe in zabave; pripoved je zrcalo, v katerem odkrijemo, kaj pomeni biti človek.

Definicijski pristopi se po Marie-Laure Ryan soočajo s hudimi dilemami in težko premostljivimi izhodiščnimi razhajanji, od deskriptivnih pa se razlikujejo v tem, da med seboj vzpostavljajo konfliktna razmerja. Posamezni teoretiki in raziskovalci namreč izpostavljajo različne, včasih diametralno nasprotne konstitutivne poteze pripovednosti (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 345), podobno kot so v okviru strukturalistične paradigme in še pred njo določali pripovedno strukturo z izključujočimi se definicijami. Kot primer je mogoče navesti pogosto citirano opredelitev, s katero je Prince poskušal ločiti pripoved od navadnega opisa dogodkov in hkrati formulirati pogoje minimalne pripovedi. Pri tem se mu je neogibno izmaknila na primer pripoved kot prikaz psihičnega stanja, v kateri je težko ali nemogoče govoriti o dogodkih. Pripoved je namreč določil kot »prikaz vsaj dveh realnih ali fiktivnih dogodkov ali situacij v časovnem zaporedju, pri čemer nobeden (oziroma nobena) od njiju logično ne predpostavlja drugega ali iz njega sledi« (Prince 1982: 4; prim. Prince 1987: 58).

Teoretska omejitev raziskovalnega polja in predmeta – podobno kot v zgornji Princeovi definiciji – pogosto sovpada z izločitvijo potez, ki se zdijo v drugačni perspektivi morda osrednje ali vsaj nepogrešljive. Ali še drugače: »Teorija je pač vedno omejen model, ki izolira in da prednost določenim potezam preučevanega predmeta.« (Onega in García Landa, ur. 1996: 25) Kljub temu se v določitvah predmeta nekatere značilnosti ponavljajo; videti je namreč, da so bile oziroma da so definicije še vedno večinoma usmerjene k »tekstnim« ali celo »znotrajtekstnim« potezam pripovednosti, ne ozirajoč se na dejansko, konkretno pojavno obliko pripovedi. Toda tak pristop naj ne bi bil obvezen. Brian Richardson (prim. 2000: 169) namreč omenja poseben tip definicij, ki pojmujejo pripoved enostavno kot način razbiranja teksta, ne pa kot potezo ali esenco, ki da jo je mogoče najti v njem.

Produktivnejši kakor izločitev vseh kriterijev pripovedi z izjemo individualnega bralskega interesa oziroma odziva in recepcijske prakse je najbrž postopek, ki bi upošteval tudi tekstualne oziroma besedne in nebesedne vidike konstruiranja in rekonstruiranja pripovedi ter v pluralističnem duhu tvegal integracijo tradicionalnih definicijskih prvin s sodobnimi (postklasičnimi) naratološkimi pobudami, združljivimi s temeljnimi intencami tukajšnje raziskave.

Konkretno imam v mislih zlasti naratološke navezave na teorijo možnih svetov (Uri Margolin, Ruth Ronen, Marie-Laure Ryan) in ideje kognitivne naratologije, kakor jo je razvila Monika Fludernik. Prav ta je že v knjigi *Towards »Natural« Narratolgy* (1996), nato pa še v delu *An Introduction to Narratology* (2009) ob dogodkovno dogajalni, akcijski plati zgodbe določila obstoj izmišljenih oseb v zamišljenem, fikcijskem svetu za konstitutivno prvino pripovedi. Svojo idejo, da je to, kar konstituira zamišljeni svet pripovedi, predvsem mišljenje, čutenje in obnašanje oseb v tem svetu, ne pa nujno obstoj pripovedovalca v njem, je oprla na naravno jezikoslovje, dognanja kognitivne psihologije in kognitivne znanosti ter na nove poglede na jezik in sebstvo, subjektivnost oziroma zavest.

Po Moniki Fludernik omogoča minimalno stopnjo pripovednosti že umestitev literarnega lika ali zamišljene osebe oziroma nekega antropomorfnega lika (npr. govoreča ali misleča in čuteča žuželka, govoreči avto, pes, ptič) v pripoved, ta pa je, upoštevajoč pri tem semiotični, širši obseg pripovedi, lahko besedna in/ali vizualna. Ključen kriterij pripovedi je tudi vzpostavitev časovnoprostorskih razmerij, v katera je umeščena pripovedovana oseba, torej vpetost literarnega lika v določen čas in prostor. Za faktične tekste brez antropomorfnih protagonistov, ki vsebujejo zgolj pripovedne značilnosti dogodkovnih nizov, pa avtorica predlaga krovno oznako pripovedno poročilo (ang. *narrative report*). Njena opredelitev pripovedi je torej:

> Pripoved (fra. *récit*; nem. *Erzählung*) je reprezentacija možnega sveta v jezikovnem in/ali vizualnem mediju, pri kateri je v središču eden ali več antropomorfnih protagonistov, ki so časovno in prostorsko eksistencialno sidrani in (večinoma) izvajajo ciljno naravnana dejanja (dogodki in struktura zapleta). Pripoved se osredotoča na izkušnjo teh protagonistov in omogoča bralcem, da se potopijo v drugačen svet in v življenje protagonistov. V tradicionalnih besednih pripovedih funkcionira pripovedovalec kot posrednik v besednem mediju predstavljanja. Vse pripovedi pa ne izpostavljajo figure pripovedovalca. Pripovedovalec ali pripovedni diskurz ustvarjalno in individualno oblikujeta pripovedovani svet na ravni teksta, kar se dogaja predvsem s (pre)ureditvijo časovnega reda, v katerem so prikazani dogodki, in z izbiro perspektive (gledišča, fokalizacije). Teksti, ki so brani kot pripovedi (ali so tako »doživljeni« kakor na primer v drami ali filmu), torej reprezentirajo svojo pripovednost (fra. *narrativité*, nem. *Narrativität*). (Fludernik 2009: 6)

Razprava o koncepcijah pripovedi pa s tem ni končana, saj tudi ta opis zbuja vprašanja in pomisleke, na primer o pripovednosti historiografskega diskurza; tudi ta namreč lahko obravnava delujoče osebe v določenem kronotopu. Toda

izčrpnejšemu pretresu raznovrstnih konceptualizacij pripovedi se bomo lahko podrobneje posvetiti šele v nadaljevanju, ob pregledu dosedanjih dosežkov in prikazu posameznih aktualnih usmeritev, med njimi torej tudi tistih, ki pojem pripovedi razširjajo na nebesedne tipe pripovedovanja.

K zgodovini teorij pripovedi

Določitev razvojnih faz

Kljub raznovrstni in močno povečani produkciji na področju teorij pripovedi so nekatere teme še vedno razmeroma neobdelane. Tako je bilo še nedavno videti, kot da vprašanje diahronega razvoja discipline ne zbuja intenzivnega zanimanja raziskovalcev. Več kot desetletje po ugotovitvi, da zgodovina naratoloških raziskav še ni bila napisana (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 12), se namreč ta trditev ni zdela manj upravičena. Šele v zadnjem času nastajajo razprave, ki zapolnjujejo to vrzel (Darby 2001; Fludernik 2005; Herman 2005; Schmid, ur. 2009; Schmid, ur. 2010; Segal 2011; Pier 2011; Cornils in Schernus 2003). Podobno je mogoče trditi tudi o rekonstrukciji zgodovinskega razvoja pripovedi (v širšem smislu), glede katere se zastavljajo vprašanja, kako bi jo bilo sploh mogoče zasnovati in praktično izpeljati in ali ni to navsezadnje popolnoma utopičen projekt. Večje pozornosti so bili doslej deležni prikazi razvoja posameznih pripovednih žanrov in žanrskih struktur; nekateri so se lahko delno navezali na izročilo normativne poetike oziroma posameznih starejših preskriptivnih žanrskih poetik. Vsekakor pa ostajata primerjalni in zgodovinski pogled na pripovedne žanre in žanrske strukture še vedno deficitarni področji raziskovanja pripovedi (prim. nav. m.).

Zgodovino moderne teorije pripovedi dodatno zapleta zlasti dejstvo, da se časovno ne ujema prav tesno z razvojem literarne teorije v 20. stoletju oziroma da od njega v marsičem odstopa (Richardson 2000: 170–171); pravzaprav se ne prilega kaj prida okvirom tradicionalne linearne zgodovine. Kakor je zapisal Richardson: »Preveč zgodbenih štren je, slepih rokavov, nenadnih obratov, nemotiviranih vnovičnih pojavljanj pozabljenih osebnosti in teoretskih pristopov, da bi se zlahka prilegali katerikoli pripovedni strukturi. Zgodovino moderne teorije pripovedi bi natančneje prikazali kot grozd stičnih zgodovin kakor pa kot eno samo vseobsegajočo pripoved.« (Nav. d.: 172)

Enostavni linearni zgodovini bi se bilo, kakor je bilo že omenjeno, po Richardsonovem mnenju mogoče ogniti z opustitvijo ene same teleološke trajektorije in s privzemom modela kronike, saj ta dopušča zaris raznolikih tra-

jektorij nezdružljivih, med seboj tekmujočih in sočasno delujočih teorij (prim. nav. d.: 173). Ta model se zdi kar primeren na primer za prerez aktualnih teženj na pripovednoteoretskem področju in zanj je v konkretni dejanskosti mogoče najti tudi kakšno uresničitev modela ali vsaj približek k njej (prim. npr. A. in V. Nünning, ur. 2002a; V. Nünning in A. Nünning, ur. 2002a; Herman 2003). Nekoliko bolj vprašljiv ali težje izvedljiv pa se zdi na primer tovrsten prikaz najzgodnejših nastavkov sistematičnega mišljenja o pripovedi.

Celovita rekonstrukcija diahronega razvoja discipline torej (še) ne obstaja; toda pomagati si je mogoče s posameznimi nastavki zanjo in prispevki k njej. Mednje je mogoče uvrstiti na primer orise razvoja naratologije v preglednih člankih (prim. Ryan in van Alphen 1993; Jahn 1998) ter osvetlitve posameznih razvojnih faz v poročilih o opravljenih raziskavah in retrospektivnih pregledih dosedanjega dela (prim. Bal 1990; Stanzel 1990, 1992, 2002; Fehn, Hoesterey, Tatar, ur. 1992; Fludernik 1993; Martinez in Scheffel 2002). Uporabna so tudi dela, ki se samorefleksivno in kritično lotevajo osrednjih naratoloških koncepcij, na primer pripovedne perspektive, gledišča (*point of view*), fokalizacije, implicitnega avtorja ali pripovedovalca. Na te in druge tovrstne prispevke se bom v svojem zarisu tudi sama opirala.

Z ozirom na pravkar povedano bo moj poskus orisa dosedanjega razvoja teorij pripovedi, artikuliran bolj kot zgodovina idej, nedvomno fragmentaren, saj bosta iz obravnave skoraj dosledno izpuščeni osvetlitev institucionalnih in raznovrstnih materialnih vpetosti ter obravnava družbenih in zgodovinskih ali celo političnih kontekstov razvoja pripovednoteoretskih koncepcij. Kljub številu strani, ki ga posvečam temu razvoju, bo v prikazu na primer le malo govora o tem, na katerih univerzah se je teorija institucionalno zasidrala in uveljavila, katere osebnosti so s svojim znanstvenim in pedagoškim delovanjem, s selitvami po svetovnih univerzitetnih središčih ter s pedagoškimi in zasebnimi življenjskimi stiki širile njen vpliv v prostoru in času in kako je prodirala v učne načrte. Fragmentaren pa bo ta prikaz tudi zato, ker moja pozornost osredotočena predvsem na zahodnoevropsko pripovednoteoretsko produkcijo, od ostalih geopolitičnih in kulturnih makroregij pa predvsem na tisto, ki je dosegljiva anglofonim bralcem.[18]

[18] Z ozirom na globalno razširjenost teorije pripovedi je bila ta sicer neupravičena omejitev nujna iz povsem praktičnih razlogov.

Zgodovine teorij pripovedi se lotevam predvsem iz treh razlogov. 1. Skoraj vsi pripovednoteoretski pojmi, artikulirani v sklopu heterogenih literarnoteoretskih in metodoloških paradigem, so še danes v obtoku, pa ne le v matični stroki, saj je »pripovedni obrat« v humanistiki njihovo rabo centrifugalno razpršil še po številnih drugih strokah znotraj in tudi zunaj humanistike. Soobstoj konceptov iz različnih paradigem in strok ter številnih, celo večfaznih popravkov starejšega instrumentarija, prilagoditev in poenostavitev pa lahko brez poznavanja izvornih metodoloških kontekstov hitro pripelje do spornih in medsebojno neprimerljivih aplikacij. Diahroni pregled formiranja koncepcij naj bi torej pripomogel k boljšemu poznavanju terminologije ter natančnejši rabi pojmov in artikulacij celotnega področja, pa tudi k večji kompatibilnosti teh pojmov v ozračju sproščenega pluralizma, kakršnemu smo priče v mednarodni strokovni komunikaciji. 2. Poznavanje razvojnega procesa posameznih koncepcij je nujno za boljšo seznanjenost z aktualnimi težnjami v pripovednoteoretskih raziskavah in kompetentno diskusijo najnovejših rešitev problematike. 3. Navsezadnje je prav primerjava z mednarodnim razvojem in stanjem raziskav ustrezno izhodišče za razumevanje in presojo razvoja slovenskih dosežkov, saj ti niso nastajali brez stika s predhodnim izročilom. Razvoj teorij pripovedi bom torej opazovala in zarisovala iz zainteresirane perspektive, pozorna do razmeroma dolgega, a razpršenega mednarodnega izročila, aktualnih teženj in z mislijo na slovenski referenčni okvir.

Korak k večji preglednosti pri diahronem razgledovanju po dosedanjih dosežkih omogoča doslej že večkrat predlagana, čeprav nekoliko poenostavljajoča členitev teorij pripovedi na tri razvojne faze. Za te faze so bila vpeljana različna poimenovanja, variirajo pa tudi njihove časovne umestitve. Ingeborg Hoesterey, ki je opazovala dogajanje predvsem z ameriškega zornega kota, je na primer ločila arhaično, klasično in helenistično obdobje naratologije. V arhaično je umestila novokritiške, ruske formalistične in še nekatere zgodnje anglofone nastavke (Lubbock, Forster, Booth). Klasično obdobje naj bi se začelo v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja z angleškim prevodom Stanzlovega dela *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* (1955), vanj pa je poleg Genetta uvrstila še raziskovalce s Porterjevega inštituta za poetiko in semiotiko telavivske univerze (Meir Sternberg, Shlomith Rimmon-Kenan, Brian McHale, Tamar Yacobi idr.), ki so nastopili z objavami v drugi polovici sedemdesetih, ter Dorrit Cohn in ga sklenila z intezivno diskusijo med Genettom in Dorrit Cohn sredi osemdesetih

let v reviji *Poétique*. Odtlej naj bi novo helenistično obdobje ali kritična naratologija nadaljevala s kritiko klasične naratologije, ki sicer ostaja delovna podlaga, iščoč pri tem v različnih smereh kritične teorije (prim. Hoesterey 1992: 3–7).

Metodološkim podlagam naratoloških modelov in teorij ustreznejša se zdi členitev na predstrukturalistično (pred letom 1960), strukturalistično (1960–1980) in poststrukturalistično obdobje; zadnje obdobje vključuje poleg poststrukturalizma in dekonstrukcije še niz interdisciplinarnih naratologij. To delitev sta predlagala Marie-Laure Ryan in van Alphen (prim. Ryan in van Alphen 1993: 110).[19] Toda v novejšem času se je kot sopomenka za strukturalistično fazo uveljavil izraz »klasična« naratologija, za zadnje, najnovejše obdobje pa »postklasična« naratologija (prim. Herman 1999b; A. in V. Nünning 2002b; Sommer 2004; Alber in Fludernik 2010). Fluidna meja z zabrisanimi prehodi med predstrukturalistično in naslednjo, klasično fazo je bila prestavljena v sredino šestdesetih let, iz klasične v postklasično pa v iztek osemdesetih let (prim. A. in V. Nünning 2002b: 5).

Okvirno členitev na predstrukturalistično, strukturalistično fazo ali klasično naratologijo (od sredine šestdesetih do konca osemdesetih let) in postklasično fazo razvoja teorij pripovedi ali postklasično naratologijo v nadaljevanju prevzemam tudi sama, poseben razdelek pa namenjam še predhodnikom teoretskega mišljenja o pripovedi.

Zgodnji zametki refleksije pripovedi

Antika in srednji vek

Čeprav v antiki ni nastalo nič takega, kar bi bilo mogoče imeti za sistematično teorijo pripovedi, pa izročilo zahodnoevropske misli, ki je širši mišljenjski

[19] Tudi sama sem že pred časom predlagala podobno členitev razvojnih faz, ampak z drugimi izrazi (»prednaratološka«, »naratološka« – ta sovpada z nastopom francoskih strukturalistov sredi šestdesetih let – in »faza naratološke ekspanzije«) ter brez podrobnejše časovne omejitve in temeljitejše razporeditve predstavnikov (prim. Koron 1988: 51–54).

okvir teorij pripovedi, vključuje redno prevpraševanje lastnih izvirov, temeljev, zgodnjih zasnov in prefiguracij, kar konkretno pomeni tudi refleksijo antičnih tekstov. Teorije pripovedi pri takšnem preiskovanju izvorov niso in ne morejo biti nikakršna izjema. Zato ne preseneča, da so sodobni raziskovalci zasledili zametke refleksije pripovedi in pripovedovanja v različnih antičnih virih: v samih pripovednih tekstih, filozofskih razpravljanjih, retoričnih in filoloških tekstih in celo obrobnih komentarjih (Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 19). Tem vprašanjem so posvečene številne razprave in monografske analize, med njimi tudi z dosežki kognitivnih raziskav inspirirano delo klasičnega filologa Nicka J. Lowa *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* (2000). Toda tukajšnje razpravljanje se omejuje na prikaz najpomembnejših problemov.

Eden od njih je nedvomno vprašanje vrst oziroma načinov govora, o katerih govori Platon v *Državi*. Tu Sokrat v tretji knjigi razpravlja o izobrazbi čuvarjev, vladarjev idealne države, prav idealna država oziroma očrt zanjo pa je tudi osrednja tema dialoga. Po začetnem premišljevanju o vsebini pesništva Sokrat usmeri pogovor še k vprašanju, kako je treba govoriti, se pravi k načinu govora (*léxis*): [392d] »Ali ni vse, kar govorijo pripovedovalci bajk in pesniki, pravzaprav pripoved [*diégesis*] o stvareh, ki so bile, ali so, ali bodo? […] In ali tega ne uresničijo bodisi s preprostim pripovedovanjem ali (pripovedovanjem), ki uporablja posnemanje – ali pa s pomočjo obojega?« (Platon 2004 *I*: 1061)

Po Platonu lahko torej pesnik govori sam, ne da bi se skrival za govorom drugih oseb, tj. na način preproste pripovedi [*diégesis haplê*], lahko se upodobi v drugih osebah in v tem primeru ustvari pripoved s pomočjo posnemanja [*mímesis*], lahko pa govori še na tretji, mešani način. Platon preprosto pripoved (brez posnemanja) natančno ponazori, ko da Sokratu (v nevezani besedi) prebesediti uvodni prizor Homerjeve *Iliade*, v katerem se svečenik Hriz, ki je prišel z odkupnino za hčer, pogaja z Ahajci:

> Ko je prišel [393e] duhovnik, je molil bogove, naj Ahajcem, potem ko bodo zavzeli Trojo, naklonijo rešitev, oni pa so mu dali hčerko, ker so sprejeli odkupnino in iz strahospoštovanja pred bogom. Ko je to povedal, je (vse) druge prevzelo strahospoštovanje in so se s tem strinjali, Agamemnon pa je pobesnel in mu ukazal, naj takoj odide in se ne vrne več, ker mu ne bo več pomagalo niti svečeniško žezlo niti božji trakovi; rekel je, da se bo njegova hčerka pri njem v Argosu postarala, preden jo bo osvobodil; ukazal mu je, naj odide in naj se ne jezi, [394a] da bo prišel domov živ in zdrav. Ko je starec to slišal, se je ustrašil in molče odšel, ko pa se je oddaljil od tabora, je mnogo molil k Apolonu, klical božja imena, boga spominjal, da mu je verjetno kdaj že daroval všečne daritve pri zidavi svetišč

ali žrtvovanju svetih daritev, in od njega zahteval (maščevanje): v molitvah ga je prosil, naj zaradi daril Ahajce za njegove solze kaznuje s svojimi puščicami. (Nav. d.: 1062)

Misel nato Platon še podrobneje razvije (prim. nav. d.: 1062 /394c/): del pesništva se v celoti uresničuje s posnemanjem (tragedija in komedija), drugi del s sporočanjem pesnika samega (ditirambi), tretji del, ki se uresničuje z obojim, pa je mogoče najti v epskem pesništvu in še marsikje drugje. V nadaljevanju nato zavrne posnemanje kot neprimerno za vzgojo čuvarjev. Toda ta zavrnitev oziroma Sokratova obsodba posnemanja je po mnenju nekaterih interpretov Platona ena najučinkovitejših demonstracij samoironije v vseh Platonovih dialogih. Platonova misel (*diánoia*) se namreč »dogaja« prav kot posnemanje; formalno gledano so namreč njegovi dialogi dramsko-mimetični, natanko tako kot pesništvo, ki ga kritizira (prim. Kocijančič 2004: 1001 sl.).

S pripovednoteoretskega vidika je Platonovo razločevanje predhodno pragmatičnemu pristopu k tekstu kot izjavi oziroma lahko v njem vidimo zgodnje prepoznanje in poimenovanje tistih momentov pripovedi, ki jih v sodobnem času označujejo na primer termini »stopnja posredovanosti pripovedovanega«, »perspektiviranje« ali »distanca« in so v klasičnem oziroma strukturalističnem naboru kategorij povezani s pripovednim načinom oziroma s problemi pripovednega glasu (Onega in García Landa, ur. 1996: 13).

Na to razločevanje so se v razvoju teorij pripovedi navezali številni avtorji. Otto Ludwig je na primer sredi 19. stoletja govoril o pravi in scenični pripovedi (*eigentlicher Erzählung*, *scenischer Erzählung*), sredi naslednjega stoletja pa je Stanzel vpeljal pojmovni par poročevalna pripoved/scenični prikaz (*berichtende Erzählung/szenische Darstellung*).[20] V anglofonem svetu pa sta bila približno od začetkov 20. stoletja naprej v obtoku po Henryju Jamesu prevzeta para prikazovanje/pripovedovanje (*showing/telling*) in preprosto pripovedovanje/scenični prikaz (*simple narration/scenic presentation*), ki sta ju uporabljala na primer nadaljevalec Jamesove misli Percy Lubbock in Norman Friedman, za njima pa so ju povzeli še mnogi drugi (prim. Martinez in Scheffel 2002: 48).[21]

[20] Dvojico so od Stanzla in Kayserja, ki se je skliceval na Lubbocka, prevzeli, na različne načine prilagajali, dopolnjevali in radi uporabljali tudi slovenskih avtorji (prim. npr. Kmecl 1975a; Dolgan 1983).

[21] S temi pojmovnimi pari so se v izročilu predstrukturalističnih teorij pripovedi prepletali raznovrstni teoretski koncepti, ki se niso vedno nanašali na enake pojave, tako

Poleg drugih kriterijev sta bili Platonova in podobna, a po nastanku poznejša Aristotelova razčlenitev še izhodišči za genološko razločevanje žanrov oziroma vrst ali nadvrst pesniške umetnosti.

Zgodnjo in tudi novejšo pripovednoteoretsko refleksijo je nemalokrat navdihovalo tudi Aristotelovo delo *Peri poetikés* (*Poetika*) oziroma *O pesniški umetnosti*, kakor je naslovljena zadnja izdaja tega dela v slovenskem prevodu. Ključnega pomena so bila zlasti mesta, kjer Aristotel razpravlja o posnemanju, o sestavnih delih tragedije in posebej o *mýthosu*. Posnemanje Aristotel razume širše od predhodnika in učitelja Platona, ki s tem izrazom označuje le neposredni govor oseb, za katere se skrije pesnik, saj pravi: [1448a, 20] »Tudi če so izrazna sredstva in predmet posnemanja isti, lahko [pesnik] posnema na več načinov: ali tako, da pripoveduje včasih sam, včasih skozi usta drugih (tako dela Homer), ali tako, da vseskozi pripoveduje sam brez spremembe, ali tako, da vse osebe nastopajo in se neposredno udejstvujejo.« (Aristotel 2005: 82)

Poleg pesniške umetnosti, ki posnema z besedami in je njen najvišji izraz tragedija, omenja Aristotel še druge vrste umetnosti (prim. 2005: 80–84 /1447b–1448b, 20/); posnemanje (*mimesis*) in nagnjenje k posnemanju pa sta po njem ljudem prirojeni. Posnemanje torej pri njem obsega vse tri načine pesniškega govora, ki jih je razločeval že Platon, nanaša pa se še na svobodno pesniško upodabljanje po motivih realnosti (prim. Kalan 1991: 2). Iz zgodovine je znano, da so Aristotela pogosto razumeli kot zagovornika pesništva. V nasprotju z večkrat preveč dobesedno razumljenim Platonom, ki je prek Sokrata idealni državi priporočil preprosto pripoved in posnemovalce poslal

da sta pri vzporejanju potrebni previdnost in kritičnost. Poleg tega so bili ti pari še specifično vrednostno opredeljeni, kar ima spet svoj izvor že v antiki, o čemer nekoliko pozneje. Vrednostno obarvana sta namreč že Platonovo resda samoironično zavzemanje za preprosto pripovedovanje ter kritika posnemanja in mešanega načina govora (gl. zgoraj). Pristransko je tudi skoraj dve tisočletji poznejše preferiranje k dialogu naravnanega »objektivnega pripovednega načina« z domnevno odsotnim pripovedovalcem (*objektive Darstellungsweise*), ki ga je Friedrich Spielhagen v drugi polovici 19. stoletja v Nemčiji povzdignil v ideal realističnega romanopisja. Tudi James in Lubbock sta privilegirala predvsem en način pripovednega podajanja, ko sta zatrjevala, da moderna pripoved ni predvsem *pripovedovanje* zgodbe, ampak *prikazovanje* zgodbe (prim. Martinez in Scheffel 2002: 48).

v drug polis, je Aristotel posnemanje hvalil: pesniki naj bi nasploh čim manj govorili v svoji osebi. V *Poetiki* namreč piše:

> [1460a] Kakor Homer v vseh drugih pogledih zasluži naše občudovanje, tako še prav posebej v tem, da je edini med pesniki spoznal, kakšna je v pesnitvi vloga samega pesnika. Pesnik naj namreč v svoji osebi čim manj govori; kajti če greši zoper to načelo, sploh ne posnema. Drugi pesniki vseskozi neposredno posegajo v dejanje, posnemajo pa le malokaj in malokdaj; Homer pa naredi samo kratek proemij, nato pa privede na prizorišče moža ali ženo ali kak drug značaj, in sicer res značaj, ne pa kreaturo brez karakterja. Aristotel (2005: 132)

Ključna sestavina žanrov, ki temeljijo na dejanjih in dogodkih (epsko pesništvo, tragedija), je za Aristotela mitos[22] (*mŷthos*), pojmovan kot zgradba dogodkov (*sýnthesis ton pragmáton*). Med šestimi sestavinami tragedije (mitos, značaji, dikcija, misel, spektakel in melodija), o katerih Aristotel govori v šesti knjigi *Poetike*, je mitos najpomembnejši; je počelo ali duša tragedije in pomembnejši od značajev:

> Najpomembnejša med njimi je zgradba dogodkov; zakaj predmet posnemanja v tragediji niso osebe, marveč njihova dejanja in življenje, sreča in nesreča. Vsa človekova sreča in nesreča pride do izraza v njegovi dejavnosti; dejavnost – in ne le pasivna eksistenca – je tudi njegov končni smoter. […] Dejanja [*prágmata*], to je mitos, so končni smoter [*télos*] tragedije: smoter pa je važnejši kot vse drugo. […] To, kar nas v tragediji najbolj prevzame – peripetije in anagnorizmi – je ravno sestavni del mitosa. […] Mitos je torej počelo [*arché*], lahko rečemo, duša tragedije. (Aristotel 2005: 90–91 /1450a, 10–30/)

Medtem ko si v resničnem življenju dogodki sledijo kronološko in naključno, se morajo dogodki v dobro zgrajenem mitosu tragedije, pojmovanem kot celota (z zaokroženim dejanjem primernega zunanjega obsega), ki ima svoj začetek, sredino in konec, ujemati z zakoni verjetnosti in nujnosti (prim. Aristotel 2005: 90–94 /1450a–1451b, 10/). Mitos označuje torej pesniško predelano dogajanje.

Po mnenju nekaterih naratologov je v Aristotelovih opredelitvah mitosa mogoče prepoznati tudi zametke kasnejšega dvoravninskega pojmovanja pri-

[22] V besedilu za zdaj ohranjam izraz iz prevoda Kajetana Gantarja, ki se je ognil slovenjenju tega ključnega Aristotelovega termina, v anglofonem prostoru dosledno prevajanega kot *plot*. Lado Kralj (1998: 110–115) je zanj po izčrpni diskusiji pojmov, v kateri je upošteval tudi teorije pripovedi, za dramskoteoretsko rabo predlagal termin *obdelava*.

povedi in predhodnico ruskega formalističnega razločevanja med fabulo in sižejem ter številnih drugih dvoravninskih modelov pripovedi, na primer Forsterjevega pojmovnega para zgodba/zaplet (*story*/*plot*). Aristotel namreč na eni strani govori o dogodkih oziroma dejanju (*praxis*) v naključnem redu vsakdanjega življenja, na drugi pa o mitosu, torej o umetniški strukturi, ki jo z razporeditvijo dogodkov zgradi pesnik (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 13). Onega in García Landa menita, da naj bi bili v *Poetiki* opazni tudi osnutki sintagmatske analize pripovedi, saj naj bi Aristotel diferencirano obravnaval dve ravni: na primer pri naštevanju delov, na katere je razdeljena tragedija, Aristotel obravnava raven samega teksta (ali na primer diskurza); pri razpravljanju o zapletu, preobratu in razpletu v umetniško dovršeni tragediji pa še raven mitosa oziroma zgodbe (Aristotel 2005: 102–105 /1452b, 10–1453b, 30/).

Toda dejansko se Aristotel ne posveča izbiranju in ureditvi zanimivih, presenetljivih, nenavadnih ali neverjetnih dogodkov v učinkovit mitos, ki zbuja ugodje v epskem pesništvu, ampak vzročnim povezavam in razmerjem med dogodki (prim. Aristotel 2005: 131–134 /1459b–1460b/). Treba je torej upoštevati, da so bili številni vidiki formalne analize pripovedi, ki so v elementarni obliki prisotni v *Poetiki*, dejansko razdelani šele v 20. stoletju (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 14), in šele takrat vzvratno prepoznani. Kljub temu pa ni odveč vedeti, da vključenost koncepcije dogodka v mnoge teoretske definicije pripovedi do današnjih časov dokazuje, da se nove definicije ne oddaljujejo bistveno od aristotelovskega pojmovanja mitosa.

Pri orisu razvoja teoretske refleksije pripovedi poleg Platona in Aristotela ni mogoče prezreti izročila klasične retorike, čeprav se je ta ukvarjala predvsem z izobraževanjem govornikov in veščinami učinkovitega pripravljanja in podajanja govorov, namenjenih prepričevanju in pridobivanju poslušalcev oziroma somišljenikov, in ne s pripovedjo v ožjem smislu. Retorični spisi grških, helenističnih in starorimskih avtorjev se razlikujejo v marsikateri podrobnosti, zgradbi in poteku razpravljanja, poudarkih in delno celo v terminologiji. Toda v govorniško izobraževanje so vnašali tudi elemente, ki so očitno še danes prenosljivi v teorijo pripovedi (prim. npr. Chatman 1978, 1990a; Grünzweig in Solbach 1999b).

Tako za genologijo kot za naratologijo je bila na primer pomembna že od Aristotelove *Retorike* naprej znana delitev na tri govorniške žanre, politično, sodno in

slavilno govorništvo. Ta delitev je pomembna zato, ker se izhodiščnemu namenu govora prilagajajo napotila o razporeditvi toposov oziroma *loci*, tj. najsplošnejših misli, kakršne je mogoče rabiti v vseh govorih in vseh njihovih delih (*dispositio*) pa tudi v zapisanih besedilih, saj ti toposi povečujejo miselno in čustveno naklonjenost. Poleg razporeditve toposov se po izhodiščnem namenu govora ravna tudi raba slogovnih prijemov (*elocutio*) (prim. Ciceron 2002: 126–214).

Za prilagoditve in prenos retoričnih veščin v obravnave pripovedi so (bili) produktivni predvsem prvi trije od petih korakov sestavljanja govorov; ti koraki shematizirajo domnevni tok razvijanja ideje. Poleg določitve ali iznajdbe snovi (*inventio*) in razporeditve po delih govora (*dispositio*) je tako ključno še slogovno oblikovanje (*elocutio*), preostala koraka pa sta pomnjenje (*memoria*) in nastop ali podajanje (*actio* ali *pronuntiatio*). Ta koraka sta manj obsežna in sta bila namenjena praktični izvedbi.

Zanimivo je zlasti nadrobnejše razvitje drugega dela govora, tj. dispozicije oziroma razporeditve snovi. Ta je vsaj štiridelna: 1. uvodu (*proemium* ali *exordium*) in 2. prikazu oziroma pripovedi o okoliščinah zadeve (*narratio*) morata slediti 3. utemeljitev oziroma dokazovanje (*argumentatio*) in 4. sklep ali povzetek (*peroratio* ali *conclusio*).[23] Po Ciceronu mora pripoved v sodnem govoru predstaviti primer in vzroke zanj, vendar se lahko razširi tudi v zastranitev onkraj ozko začrtanih vzrokov (*digressio extra causam*). Lahko se celo razvije v napad na nasprotnika, v primerjavo ali pa predvsem v zabavo za poslušalce. Z zahtevami po treh odlikah pripovedi, ki naj bi bila kratka, jasna (tj. dogodki naj bi bili opisani v časovnem zaporedju in z jasnimi besedami) in verjetna, pa naj bi Ciceron domnevno sledil Izokratu (prim. Kennedy 2001: 122).

Zametke refleksije pripovedi je mogoče zasledovati tudi v poznejših obdobjih. A kot pripominja Curtius (prim. 2002: 71), je pripoved (*narratio*) v poznoantični in srednjeveški retoriki pojmovana že zelo široko. S propadom antične države in strukture njenega sodstva so namreč sodni govori izgubili svoj pomen, klasična retorična načela razporeditve snovi pa so prešla tudi v

[23] Ciceron v spisu *O določitvi snovi* predstavi celo šestdelno razporeditev (*dispositio*): uvodu in prikazu sledijo členitev (*partitio*), potrditev (*confirmatio*), zavrnitev (*refutatio*) in na koncu sklep (*conclusio*), pri vsakem delu pa so navedeni tudi ustrezni toposi (prim. Kennedy 2001: 120–125).

pisno izražanje, na primer v epistolografijo. Pisanje pisem je sicer že imelo tudi svoje lastno izročilo, vendar se je v 11. stoletju razvilo v nov, zaokrožen retorični sistem, nastal zaradi potreb upravljanja. Ta sistem se je imenoval *ars dictaminis* ali *ars dictandi* in se je že zavestno oddaljil od klasične retorike (prim. Curtius 2002: 74–75).

Susana Onega in José Angel García Landa (ur. 1996: 1 sl.) menita, da je v osredotočanju retorike na določitev in razporeditev snovi mogoče razbrati nastavke sintagmatske analize in razločevanja ravni besedila, podobne tistim iz Aristotelove *Poetike*, kar kaže na dolgotrajno prepletanje izročil retorike in poetike. Podobne zasnove pripovednih koncepcij sta razpoznala tudi v srednjeveški retoriki, na primer v obravnavi razporeditve snovi pri Galfridu iz Vinsaufa, ki je v delu *Poetria nova* (ok. 1210) izrecno razločeval med naravnim oziroma kronološkim prikazom dogodkov (*ordo naturalis*) in umetniško preurejenim zaporedjem dogodkov (*ordo artificialis*).[24]

Naratološke obravnave pripovednega glasu so aktualizirale figuro *sermocinatio*, tj. diferenciranje glasov različnih oseb v vstavljenih dialoških odlomkih, v katerih govorec spregovori v vlogi druge, namišljene osebe. Figura. *sermocinatio* je bila znana že v klasični retorični razčlenitvi sloga (*elocutio*) in uvrščena v sklop miselnih figur (prim. Kvintilijan 1985: 298) ter se je pogosto spajala s pripovedjo (*narratio*). Zametke strukturalne analize literature naj bi bilo zaznati tudi v klasičnem razlikovanju med tremi govorniškimi slogi: veličastnim ali vzvišenim, srednjim in preprostim.[25] Sledeč zaporedju Vergilijevih del in komentarju, ki ga je spisal Elij Donat, se je to razlikovanje v srednjem veku razvilo v hierarhijo treh pesniških žanrov in v shemo, imenovano Vergilijevo kolo (*rota Virgilii*), v kateri so bili sistemsko zajeti še stanovi, okolja, orodja in živali.[26]

[24] Galfrid ali Geoffrey iz Vinsaufa je v svoji verzificirani, 2000 verzov dolgi pesnitvi kombiniral dva klasična vira, retoriko (zlasti delo *Rhetorica ad Herennium*) in Horacijevo *Pesniško umetnost* (*Ars poetica*). Pesnitev je postala ena najbolj znanih srednjeveških razprav o retoriki in poetiki; skoraj tri stoletja so jo uporabljali za poučevanje po vsej Evropi in ohranjena je v več kot dvesto rokopisnih izvodih.

[25] Po Ciceronu (2002: 291 sl.) namreč obstajajo »polni, pa vendar zaokroženi slog govorništva, preprosti slog, ki pa ne pogreša sile in moči, ter slog, ki združuje oba in se odlikuje v nekakšni umerjenosti.«

[26] Podrobneje o *rota Vergilii* gl. Curtius 2002:187 (op. 54); 214.

Novoveški predhodniki pripovednoteoretskih pristopov

Renesansa, klasicizem, razsvetljenstvo

Stapljanje retorike in poetike se je od antike prek srednjega veka nadaljevalo v renesansi. Načela klasične razporeditve snovi so postala inherentna umetnosti urbanega, stiliziranega govornega izražanja in prešla tudi v spise, posvečene pesniškemu, torej literarnemu ustvarjanju. Pač pa se je v zgodnjem 16. stoletju v sistemu poučevanja znotraj *trivia*, ki je prvotno zajemal z jezikovnimi veščinami povezana področja, gramatiko, retoriko in dialektiko, začel proces ločevanja retorike in poetike od gramatike in delno tudi dialektike. Znotraj ciceronske tradicije pa se je istočasno obdržala tudi vez med retoriko in logiko (prim. Preminger, ur. 1972: 704).

V aristotelovskih zasnovah, ki so jih v svojih spisih in komentarjih antičnih besedil razvijali Francesco Robortello v delu *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes / Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisones inscriitur* (1548), Ludovico Castelvetro v *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1576) in Julius Caesar Scaliger v delu *Poetices libri septem* (1561), je bilo preučevanje formalnih struktur sicer tesno spojeno s preskriptivnostjo. Toda v normativnih zahtevah teh spisov po treh dramskih enotnostih naj bi bilo mogoče prepoznati prve zametke poznejšega bolj pretanjenega formalnoanalitičnega instrumentarija. Temeljno opozicijo med prikazanim časom in prikazujočim časom, implicirano v treh enotnostih ter zaznavanju časovnih izpustov (elips) in zgostitev dogajanja, je namreč integrirala v svoje modele večina naratoloških obravnav pripovednega časa (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 15).

Vpliv renesančnih normativnih poetik se je postopno razširil prek italijanskih meja. Zaznati ga je mogoče pri pesnikih *Pléiade* (Pierre Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Peletier), ki so razpravljali o najdevanju in razporeditvi snovi ter o slogu, in v elizabetinski poetiki Phillipa Sidneyja *The Defence of Poesy* (1593), ki je bila predvsem retorična. S prilagoditvami in modifikacijami je prešel v izročilo klasicističnih in razsvetljenskih poetik, na primer v aristotelovsko obarvano delo Renéja Rapina *Reflexions sur la poétique d'Aristote* (1674), v morda najslavnejšo normativno poetiko, Boileaujevo verzificirano *L'Art poétique* (1674), ki se je sicer opirala na Horacija, in spise Johna Drydena (ok.

1700). Prek omenjenih del se je renesančni vpliv podaljšal v 18. stoletje (prim. Preminger, ur. 1972: 704, 637). Značilno je seveda, da v Boileaujevih klasifikacijah in Drydenovih spisih sploh še ni najti romanov in romanc, poetološka teorija proznega pripovedništva pa praviloma še v 18. in zgodnjem 19. stoletju močno zaostaja za razvojem refleksije o poeziji in dramatiki.

Jean-Michel Adam in Françoise Revaz (1996: 8) kot eno prvih del, posvečenih izključno pripovedi, navajata obsežno razpravo abbéja François-Josepha Bérardiera de Batauta *Essai sur le récit, ou Entretien sur la manière de raconter* (1776), ki prav tako nadaljuje aristotelovsko izročilo. Avtor je v sozvočju z razsvetljensko duhovno klimo pripoved opredelil z vidika vsebine – kot podroben prikaz resničnega ali izmišljenega dejanja – in z vidika namena: poučevati bralce ali občinstvo. Po Aristotelovem zgledu je zatrjeval, da anali in kronike še ne tvorijo pripovedi, ampak samo snov, ki je lahko uporabljena v zgodbi. Adam in Revaz poleg Bérardiera de Batauta omenjata nadaljevalca retorične tradicije, enciklopedista in akademika Jean-Françoisa Marmontela z njegovimi *Éléments de littérature* (1787). Marmontel je tu vnovič uveljavil klasične zahteve po kratkosti, jasnosti in verjetnosti ter ohranil razlikovanje med pripovedjo (prikazom dogodkov) in opisom (prikazom stvari). Ločil je tudi različne oblike naracije: pesniško (epopejo), dramsko (gledališče) ter parabolično, govorniško in zgodovinsko.

Znano je, da je na razvoj teorije pripovedi odločilno vplival razmah romana. V 17. in zlasti 18. stoletju je razcvet tega žanra spodbudil vznik teoretske refleksije, prevpraševanje in modificiranje dotedanjih premislekov o pripovedi in tudi odpiranje refleksij, ki presegajo genološke okvire romana. Zanimiva in pomembna opažanja so prispevali prav romanopisci sami: pri Henryju Fieldingu jih je na primer mogoče najti v samonanašalnih metafikcijskih pasusih romana *Tom Jones* ter v predgovorih k temu in drugim njegovim romanom; Samuel Richardson je na podlagi antičnega razlikovanja med načini govora razločeval med tremi vrstami pripovedi in med njimi visoko cenil bolj dramatično vrsto, ki uveljavlja dialog in premi govor; Laurence Sterne pa je na primer v roman *Tristram Shandy* vpletal duhovite komentarje o ustvarjanju in spodnašanju bralskih pričakovanj (Onega in García Landa, ur. 1996: 16).

V klasicizmu in razsvetljenstvu sta nastali še dve izrazito normativni deli, ki ju je mogoče obravnavati kot prvi eksplicitni teoriji evropskega romana, prvo

od njiju pa celo kot poskus njegove zgodovine: *Traité de l'origine des romans* (1670) je napisal Pierre Daniel Huet, malo več kot stoletje poznejši pa je spis Christiana Friedricha von Blankenburga *Versuch über den Roman* (1774).

V 19. stoletju se je teoretsko premišljevanje o romanu razširilo in postalo kompleksnejše, čemur sta že v obdobju romantike poleg porasta produkcije romanov botrovala splošni razmah literarne kritike, zgodovine in teorije ter razvoj estetike in filozofije umetnosti. Pomembni so bili zlasti fragmenti Friedricha Schlegla, njegovo poglavje *Pismo o romanu* iz dialoga *Pogovor o poeziji* (1800) in Heglova postumno izdana predavanja *Predavanja o estetiki* (1835–1838), a tudi estetski spisi drugih avtorjev nemške klasične filozofije. Ta dela so skupaj s Schillerjevimi, Herderjevimi in Goethejevimi idejami navdihovali teorije romana še v 20. stoletju, med drugimi Lukácsevo.Toda teorija romana je v slovenski literarni vedi dobro znana in osvetljena (prim. Kos 1983b), zato je ni treba podrobneje obnavljati. Pač pa je treba poudariti, da je za teorijo pripovedi postala relevantna predvsem refleksija romana v obdobju realizma, ko so zagovore »resnosti« tega žanra in njegovih umetniških kvalitet, ki da presegajo lahkotno zabavnost priljubljenih pripovednih žanrov, začeli dopolnjevati premisleki avtorjev o specifičnosti pripovednega, ob njih pa so se namnožila še razglabljanja o pripovedni tehniki romana.

Onega in García Landa (ur. 1996: 17–18) kot primer za 19. stoletje značilnega pristopa k pripovedni specifiki romana navajata esej viktorijanskega pisca Edwarda Bulwer-Lyttona *On Art in Fiction* (1838). Bulwer-Lytton je v njem pripisal velik pomen avtorjevi namerni obdelavi snovi in njenemu učinku. Ključen za roman naj bi bil načrt, ki mora biti umetniško oblikovan, čeprav se zgradba romana ne ujema z dramsko. Romanopisec na primer v nasprotju z dramatikom uporablja opis in ta je spojen z zapletom in razpletom oziroma obdelavo (*plot*) ter značaji. Toda zgradba romana je po Bulwer-Lyttonu v primerjavi z dramsko manj odvisna od razmerij med vzrokom in učinki. Treba je torej upoštevati, da ima novi žanr svojo avtonomno poetiko in da so romanopiščevi interesi drugačni od dramatikovih, saj ga zanimata preučevanje značajev in sfera intimnega čustvovanja. Vendar Onega in García Landa opozarjata, da so nekateri drugi pisatelji, na primer Richardson, Stendhal ali Dickens, podobno kot za njimi Henry James, zastopali ravno nasprotna stališča in se zavzemali za tehniko, ki se v svojih učinkih približuje dramski.

Razvoj teorije romana in drugih pripovednih žanrov

Realistična teorija romana je eno pomembnejših področij razvijajoče se pripovednoteoretske refleksije. Imenovanje *teorija* si zasluži le pogojno, saj gre večinoma za nesistematična opažanja ustvarjalcev samih. Za realistično »teorijo« romana je mogoče reči, da je bila bolj ali manj mimetična, ker je običajno implementirala pojem *mimesis* kot posnemanje in ga privzela tudi kot kriterij zanesljivosti pripovedi. Realistični in naturalistični pisatelji so torej sledili zahtevi po verjetnosti (*la vraisemblance*, *die Wahrscheinlichkeit*) in večinoma uporabljali pripovedne načine, ki so težili k verodostojnosti in ujemanju z resničnostjo.

Iz pretenzij po ujemanju z resničnostjo oziroma iluziji resničnosti izhaja tudi načelno zavzemanje piscev, kakršen je bil Zola, za objektivno pripoved oziroma »objektivnega« pripovedovalca. Ista težnja je nekatere druge avtorje, na primer Flauberta, ki jo je razumel nekoliko drugače, vodila k povzdigovanju vloge gledišča posameznih upodobljenih značajev v prikazanem dogajanju. Flaubert je torej v bistvu privilegiral reprezentacijo subjektivnega gledišča (prim. Ryan in van Alphen 1991: 111).[27]

Ozaveščanje in preučevanje uporabljene pripovedne tehnike je potekalo postopno in nesistematično, razpršeno po različnih nacionalnih kulturah in jezikovnih področjih. V Nemčiji je na primer izšlo delo Friedricha Spielhagna *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883), med letoma 1865–1898 pa še niz drugih spisov, v katerih je razpravljal o poetiki romana in se goreče zavzemal za absolutno objektivnost. Umetniški roman (*dichterischer Roman*) je bil tudi za Spielhagna roman, v katerem se avtor popolnoma skrije v prid svojih oseb in ne pokaže svojih subjektivnih mnenj o njihovih dejanjih. Pripovedovalčevi posegi morajo biti izključeni iz podobe sveta (*Welt-Bild*), ki ga ustvari avtorjeva domišljija, saj bi skazili koherentnost tega »sveta« (prim. van Rossum-Guyon 1970: 485).

[27] Flaubert je na primer o svojem idealu prikazovanja v pismu Amélie Bosquet z dne 20. avgusta 1866 pisal takole: »Le romancier doit dans sa création imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire.« (Nav. po van Rossum-Guyon 1970: 485; slov. prevod: »Romanopisec mora v svoji stvaritvi posnemati Božjo, to se pravi narediti in utihniti.«)

K najbolj izdelanim in tudi najvplivnejšim stališčem o umetnosti in ustvarjanju romana ter o romaneskni pripovedni tehniki iz začetka 20. stoletja je mogoče dodati ideje Henryja Jamesa. James jih je razvil v številnih kritikah, esejih in predgovorih, napisanih med letoma 1905 in 1907 za newyorško izdajo njegovih izbranih del. Predgovori so izšli zbrani in opremljeni s spremno študijo Richarda P. Blackmura skoraj tri desetletja pozneje v knjigi *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (1934) in so bili večkrat ponatisnjeni. James je v njih med drugim samorazlagalno razglabljal o tem, kako umetniško strukturirati dogajanje v romanu, da bo učinek tega oblikovanja maksimalna intenzivnost. Loteval se je tudi razmerja med avtorjem oziroma njegovim glasom in perspektivo ali gledišče (*point of view*) prikazanih oseb ter pojasnjeval razvijanje pripovedne obdelave (*plot*) ter značajev.

Kot ugotavljata Onega in García Landa, je James pri razkrivanju »notranjega življenja« prikazanih oseb in psiholoških ozadij njihovih medsebojnih razmerij – v tem je prednost romana pred dramo – opuščal komentiranje dogajanja oziroma avtorsko odprto »vmešavanje«. Ta konvencija, značilna za romane 18. stoletja in večine viktorijanskih, naj namreč ne bi prispevala k vtisu neposrednosti prikazanega življenja. Tudi pripoved v prvi osebi se ni ujemala z Jamesovimi namerami, saj ni skušal razkrivati zavesti posameznih značajev ali zasnovati romana, ki bi spominsko obujal pretekla doživetja, za kar je najprimernejša prvoosebna pripoved. Njegova dela so najpogosteje (ne pa vselej) napisana v tretji osebi, ker naj bi ta omogočala večjo »dramatičnost« (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 18–19).

James je z dramatičnostjo označeval lastnost, da njegove zgodbe niso preprosto »povedane« (»*told*«), ampak »prikazujejo« oziroma »kažejo« (»*show*«) dogajanje in razvoj značajev v pomenljivih prizorih. Takšno prikazovanje je v tretjeosebni pripovedi mogoče tedaj, ko je »center zavesti« (»*center of consciousness*«) v eni ali več osebah, pojasnjuje pisatelj na primer v predgovoru k romanu *Portret neke gospe* (prim. James 1937: 40–58), oziroma ko pripoved poteka prek »nosilcev občutljivosti« (»*vessels of sensibility*«), odsevnikov (»*reflectors*«),[28] kakor pravi v predgovoru k romanu *Krila golobice* (prim. James

[28] Tu prevzemam slovenski prevod termina *reflector*, ki ga je Nada Grošelj vpeljala v prevodu knjige Wayna Bootha *Retorika pripovedne umetnosti*; Booth (2005) je namreč uporabil Jamesov termin.

1937: 288–306) – ali kakor bi lahko rekli z »današnjo«, klasično naratološko terminologijo: prek fokalizatorjev. Prizori torej vplivajo na zaznavajoče osebe oziroma na odsevnike, na njihove psihološke reakcije in na razvoj njihovega razumevanja dogajanja ter prispevajo k organski enovitosti pripovedi. Takšna je na primer Stretherjeva vloga v *Ambasadorjih* ali Maisijina v *Kaj je vedela Maisie*, medtem ko je v *Krilih golobice* zgodba junakinje Milly Theale za nas »odzrcaljena« ali »projicirana« z vidika dveh oseb, Mertona Densherja in Kate Croy, ter skozi Millyjine oči. James se torej v poteku pripovedi ni ogibal menjavanju perspektive (prim. James 1937: 325–326) – stalno perspektivo so priporočali šele nekateri njegovi nasledniki –, pač pa je skušal zgodbo razdeliti v notranje koherentne, perspektivično »obdelane« sklope. Bistven naj bi bil pri tem »register«, niz perspektivičnih pravil, ki naj bi jih avtor v tekstu stalno upošteval.[29]

Na razvoj pripovednotehničnih pristopov so poleg teorije romana vplivale še teorije drugih pripovednih žanrov, na primer novele, kratke zgodbe, pravljice. Med predhodniki teoretske refleksije pripovedi v 19. stoletju je treba omeniti vsaj še Edgarja Allana Poeja. Njegovi pogledi so očarali Charlesa Baudelaira, ki je Poeja prevajal v francoščino, navdihnili so poetološke premisleke številnih drugih ustvarjalcev in nasploh spodbudili refleksijo o oblikovnih vidikih pripovednih literarnih besedil. Poe je svoje ideje večinoma ponazarjal s primeri iz poezije, vendar je v najbolj znanih esejih in v številnih časopisnih knjižnih ocenah izražal tudi pomenljiva in izvirna stališča o pripovednih delih.

Zanimivo je Poejevo izpostavljanje pragmatičnega pomena pripovednih tekstov. Ko je presojal Hawthornovo zbirko *Twice Told Tales*,[30] je vtis umetniške skladnosti zgodbe (*tale*) povezal bolj z učinkom zgodbe na bralca kakor s samo strukturo teksta. Enovito bralsko doživetje, ki ga pogojuje primerna dolžina besedila, je po Poeju bistvena za skladen umetniški vtis. Če gre za prozni sestavek, je ta zaradi same narave proze lahko daljši od pesmi, toda branje naj bi kljub temu ne vzelo več od dveh ur. Prekinitve branja namreč zmanjšujejo intenzivnost učinka na bralca, zato roman ne more doseči tako močnega vtisa

[29] Kritični bralci in poznavalci Jamesa, med njimi tudi Booth (2005: 48–53), so pri pisateljevi rabi njegovih lastnih pravil opazili številne nedoslednosti.

[30] Poe je o tej Hawthornovi zbirki pisal večkrat. Prim. navedbe na spletu: http://www.eapoe.org/people/hawthorn.htm#criticism.

kot kratka zgodba, ki ji Poe daje prednost v umetniškem smislu. V kratki zgodbi je mogoče natančno zasnovati in že od prvega stavka premišljeno stopnjevati njen prvotno zamišljeni učinek.[31]

V Poejevih predstavah o umetniškem ustvarjanju torej ni prostora za improvizacijo: vse je podrejeno umetnikovi izhodiščni nameri. Poejeva koncepcija pripovedi je izrazito teleološka, osredotočena je na sklep zgodbe, kar je razvidno tudi iz eseja *Filozofija kompozicije* (*The Philosophy of Composition*, 1846), ki jasno izriše konvergenco učinkov, za katero si mora prizadevati pisatelj: »Samo če imamo razplet [dénouement] nenehno pred očmi, lahko damo obdelavi [plot] nepogrešljivi vtis posledice ali povzročanja, tako da pripetljaji in zlasti razpoloženje v vseh točkah težijo k razvijanju namere.«[32]

Predstrukturalistična razvojna faza teorij pripovedi

Formiranje pripovednoteoretskih konceptov v prvih desetletjih 20. stoletja

Med zametki refleksije o pripovedi iz druge polovice 19. stoletja in predstrukturalističnimi pripovednoteoretskimi ali protonaratološkimi nastavki v prvih desetletjih 20. stoletja ni izrazitega reza. Bolj upravičeno je govoriti o nizih navezav na izročilo ter postopnem nadgrajevanju in razvijanju pripovednotehničnih in pripovednoteoretskih zasnov in strokovnih pojmov. Pri tem ni šlo za enovit tok, ampak za raziskovalne tradicije, ki so jih ločevale nacionalne, jezikovne in druge meje ter divergentne metodološke podlage in so se med seboj še presenetljivo pogosto ignorirale.

---

[31] Prim. ustrezno mesto v spletni objavi Poejeve kritike Hawthornove zbirke *Twice Told Tales*: http://www.eapoe.org/works/criticsm/gm542hn1.htm.

[32] Navajam svoj prevod po spletni objavi eseja: http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm. V prevodu Andreja Arka (Poe 1985: 40) se ustrezno mesto glasi: »Le če nenehno upoštevamo *razplet*, lahko damo zapletu njegov nepogrešljivi videz posledice ali vzroka, tako da pripetljaji, zlasti pa razpoloženje v vseh ozirih nagibajo k razvoju zasnove.«

Kljub divergencam in heterogenim nacionalnim izročilom je mogoče izpostaviti nekaj skupnih značilnosti. Prva je, da je bil ta proces sočasen z razcvetom sodobnih pripovednih žanrov, zlasti romana, novele in kratke zgodbe. Vzporedno se je povezoval še z razvojem metod literarne teorije, ne da bi se popolnoma ujemal z njim. Ta razvoj je institucionalno podpiralo uveljavljanje literarne stroke kot akademske vede, odpiranje novih univerzitetnih ter drugih pedagoških in raziskovalnih središč za preučevanje literature. Vsebinsko pa ga je zaznamovalo spremenjeno pojmovanje literarnega dela. V primerjavi s predhodnim obdobjem je upadel interes za mimetične, posnemovalne vidike literarnega dela, iluzijo resničnosti in težnje k verjetnosti. Okrepile pa so se »formalistične težnje« in poskusi teoretske konceptualizacije jezikovne strukturiranosti teksta, njegovih besednih vzorcev, elementov umetniške zgradbe (kompozicije) in njihovih funkcij ter nasploh njegove umetniške forme oziroma literarnosti. Težnje po razumevanju tega, kako je tekst »narejen«, in spoznavanju njegovih »notranjih«, (relativno) avtonomnih umetniških kvalitet in plasti so nekoliko zasenčile preučevanje povezanosti tekstov s konteksti, »zunanjo« resničnostjo, literarnim procesom, zgodovino, avtorjevo biografijo in družbo, v središče pa je bil postavljen predvsem produkcijski vidik pripovedi.

Pomembne anglofone zasnove

V anglofoni literaturi in literarni vedi so v prvih desetletjih 20. stoletja in pozneje močno odmevale ideje Henryja Jamesa o umetnosti pripovedništva. Sistematizirala in popularizirala sta jih odlični poznavalec Jamesovega opusa Joseph Warren Beach v delu *The Method of Henry James* (1918) in Percy Lubbock, pisateljev učenec in prijatelj ter urednik njegovih del. Oba sta skušala pojasniti novo dramatsko potezo romana, ki je v tem, da dogajanje poteka pred bralčevimi očmi brez izrecnega neposrednega podajanja pripovedovalčevih vrednostnih sodb. Beach je za to lastnost celo skoval geslo »avtor odide« (»exit author«), Lubbock pa jo je v knjigi *The Craft of Fiction* (1921) utemeljil kot kontrast dveh metod, prikazovanja (*showing*) in pripovedovanja (*telling*). Lubbock je trdil, da se umetnost romana kot fikcije začenja šele, ko romanopisec razmišlja o svoji zgodbi kot nečem, kar mora biti prikazano (*shown*), ne da bi se skliceval na avtoritete zunaj samega dela (prim. Lubbock 1963: 62).

Lubbock je bil poleg Jamesa in Poeja med prvimi preučevalci pripovedne tehnike ter je v nadaljnjem razvoju teorije pripovedi postal mednarodno rele-

vantna referenca. V svojem razpravljanju o formi oziroma zgradbi (*composition*) nekaterih najpomembnejših romanov zahodnega kanona je izhajal iz prepričanja, da je umetniško uspešen tisti roman, v katerem je uporabljena temi ustrezna forma. Ustrezna forma pa je tista, ki najbolje razvije predstavljeno problematiko in v kateri romanopisec dosledno uporablja metodo, ki jo je privzel (prim. Lubbock 1963: 40, 57, 72).

Lubbock je uporabljal še druge pojme – nekaj jih je pravzaprav prevzel kar od Jamesa –, ki so postali stalnica v predstrukturalističnih deskripcijah forme in se uporabljajo še danes. Razlikoval je med scenično (*scenic*) in panoramsko (*panoramic*) metodo oziroma načinom pripovedovanja zgodbe, pri sceničnem načinu pa je razločil še med sliko (*picture*) oziroma slikovnim in dramatičnim podajanjem. V nasprotju z dramatičnim podajanjem, kjer je pripovedovalec v zgodbi kot ena izmed oseb, se v slikovno podajanje vpleta avtorjeva višja vednost. Toda pri mojstrih, kakršen je Flaubert, so prehodi med slikovnimi in dramatiziranimi prizori komaj opazni.

Lubbock je vpeljal tudi pojma vsevednega (*omniscient*) avtorja, ki ga sicer ni dosledno ločeval od pripovedovalca (*narrator*) in gledišča (*point of view*). Gledišče je pri njem razmerje pripovedovalca oziroma osebe, z vidika katere je gledano oziroma videno oziroma posredovano dogajanje, do zgodbe romana; to razmerje odloča o rabi metode v romanu (prim. Lubbock 1963: 251). O prvoosebni obliki pripovedi je Lubbock menil, da je lahko dramatizirana le delno; najprimernejša za dramatizacijo duševnosti je po njem posredna metoda, kakršno je James uporabil v *Ambasadorjih*, ki so bili očitno Lubbockov estetski ideal. Osrednja problematika relevantnega, umetniško oblikovanega romana je torej tudi za Lubbocka psihološka tematika in ne več široka družbena freska kakor na primer v viktorijanskem realističnem romanu.

Mednarodno odmevno in na Slovenskem znano je bilo delo Edwarda Morgana Forsterja *Aspects of the Novel* (1927), o katerem so razpravljali ne le v sklopu teorije romana, ampak tudi v okviru teorije pripovedi in celo teorije drame (prim. Kralj 1998). Vsaj tako razširjena kot njegova malce ironična določitev romana za »fikcijsko pripoved z več kot 50.000 besedami« (Forster 1971: 13) je namreč tudi njegova ničkolikokrat citirana opredelitev para zgodba/obdelava (*story/plot*). Zgodba in obdelava sta le dva vidika romana – preostali vidiki, o katerih je Forster razmišljal v svoji lahkotno in poljudno

pisani knjigi, so še ljudje oziroma značaji (*people*), fantastičnost (*fantasy*), preroškost (*prophecy*), vzorec (*pattern*) in ritem (*rhythm*). Zgodbo je opredelil kot pripoved o dogodkih, urejenih v časovnem zaporedju. Tudi obdelava je pripoved o dogodkih, v primerjavi z zgodbo pa bolj naglasi vzročnost. Primer zgodbe: *Kralj je umrl in potem je umrla kraljica*. Primer obdelave pa dobimo že z neznatno modifikacijo primera zgodbe: *Kralj je umrl in potem je od žalosti umrla kraljica* (prim. Forster 1971: 35, 38, 93). Priljubljena je tudi Forsterjeva klasifikacija značajev; delil jih je na ploskovite (*flat*), ki temeljijo na eni lastnosti in so zato predvidljivi, in plastične (*round*), ki so kompleksni in življenjski ter lahko presenetijo. Manj znano je, da ta klasifikacija ni posebna novost, kajti v temeljnih potezah jo je v zvezi z dramatiko zasnoval že John Dryden.

Nemški prispevki

Podobno kot na angleškem jezikovnem področju so bile tudi v nemškem jezikovnem prostoru v prvih desetletjih prejšnjega stoletja zelo opazne težnje k preučevanju zgradbe literarnih del, izrecno pojmovanih kot umetniška, torej težnje k preučevanju »narejenosti« in jezikovne strukturiranosti literarnih pripovednih tekstov z izrazitim interesom za formalno analizo in formalno-konkretne sestavine. Teoretsko-metodološki kontekst, v katerem lahko sledimo razvoju kategorij in konceptov prednaratološke faze, pa se vendarle precej razlikuje od angleškega. Nemškega je poleg klasične filologije in nacionalne literarne zgodovine močno opredeljevalo izročilo nemške filozofske tradicije ter romantične estetike in poetike. Zaradi krize pozitivizma in historičnega empirizma je bil ta tok dojemljiv tudi za aktualne spodbude iz neliterarnih strok, predvsem iz duhovne zgodovine, novokantovske filozofije, fenomenologije, umetnostne zgodovine in celo psihologije.

V takšnih razmerah se je v univerzitetnih krogih izoblikovalo ugodno ozračje za filozofskospekulativne, sistematične in stilistične raziskave literature. Medtem ko so se na primer James, Lubbock in Forster literarnih tekstov lotevali predvsem empirično ter skušali doumeti in pojasniti zlasti njihovo singularnost in umetniške kvalitete, so bile ambicije nemških avtorjev, kakršni so bili Käte Friedemann, Eduard Spranger, Ernst Hirt, Oskar Walzel in Robert Petsch, precej bolj spekulativne. Usmerjene so bile k spoznavanju načel oziroma splošnih »zakonov« ali bistvenih značilnosti pripovednega žanra (prim.

npr. Darby 2001: 831–833; van Rossum-Guyon 1970: 485–487).[33] Na to izročilo so se v naslednjih desetletjih navezovali še Günther Müller, Franz Stanzel, Wolfgang Kayser, Eberhard Lämmert, Käte Hamburger in drugi.

V jedru več desetletij potekajoče diskusije je bilo predvsem vprašanje o pripovedovalčevi vlogi. Začela sta jo K. Friedemann s spisom *Die Rolle des Erzählers in der Epik* iz leta 1910 in Oscar Walzel z razpravo *Objektive Erzählung* (1915), ponatisnjeno v knjigi *Das Wortkunstwerk* (1926: 182–206). Toda oba sta segla precej nazaj, k Ottu Ludwigu, Spielhagnu in Goetheju. Nemške obravnave formalnih potez pripovedi se od anglo-ameriških razlikujejo prav po tem, da v ospredje ne postavljajo gledišča (*point of view*), temveč pripovedovalčevo vlogo. V nemških razpravah je pojem gledišča nadomestil pojem perspektive (Julius Petersen, Kayser), Stanzel pa je pojem gledišča predelal v pojem pripovedne situacije (*Erzählsituation*).

Kljub temu diskusije v nemškem prostoru in obravnavanem časovnem okviru ni mogoče reducirati na formalnotehnično vprašanje o pripovedovalčevi prisotnosti oziroma o (ne)primernosti avtorjevih »vmešavanj« v potek pripovedi.[34] Diskusija je zastavila tudi druga načelna vprašanja, kakršno je konceptualizacija razlik med tipi literarnega diskurza, med epom in romanom na eni strani ter dramo na drugi. K. Friedemann je prišla do dveh ključnih uvidov: 1. da pripovedovalec pripoveduje o preteklih dogodkih, medtem ko je v drami prikazano sedanje dogajanje, in 2., da pretekle dogodke v epiki v nasprotju z dramo posreduje neki medij, ki je v sedanjosti. Snovne razlike med nadvrstama, epiko in romanom, naj so po njej sekundarne (prim. Friedemann 1965: 178–179).

Na širjenje pripovednoteoretskih konceptov v nemškem kulturnem prostoru so vplivale tudi zgodnje literarnoteoretske in metodološke sinteze, ki

[33] Darby (2001: 832, op. 3) navaja za prvo tretjino stoletja značilne nemško pišoče predstavnike in dela, ki jih povzemam za ponazoritev in primerjavo: Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910); Emil Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk* (1921); Ernst Hirt, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung* (1922); Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923) in *Das Wortkunstwerk* (1926); Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931) in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968, prva objava v poljščini že 1937); Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934).

[34] K. Friedemann je na primer izrecno zagovarjala pripovedovalčevo navzočnost v tekstu.

so temeljile na duhovnozgodovinskih in novokantovskih formalnoestetskih mišljenjskih podlagah in romantičnem organicističnem pojmovanju literarnega dela. Naklonjene so bile ahistoričnim pristopom, a vseeno niso zapostavljale diahronih; med avtorji so bili Emil Ermatinger, Oskar Walzel in Julius Petersen. Ta je v obsežnem delu *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. Bd. 1, Werk und Dichter* (1936) skupaj s kritičnim pretresom predhodnih dognanj sintetiziral najširše območje duhovnozgodovinskih raziskav, povezanih z vprašanji ne le literarnega dela, ampak tudi avtorja in dobe (o kateri sicer Petersen govori v drugem delu svoje sinteze).

Diahronemu pregledu razvoja stroke in metod ter vprašanj tekstne kritike sledijo razdelki, posvečeni analizi dela, ki ga je Petersen po analogiji z geologijo pojmoval kot večplastno strukturo. V sklopu analize, kjer so zajeti snov in doživetje snovi, literarne nadvrste z vidika notranje forme, fabula in »tehnike« literarnih vrst, nato pa še karakterizacija, vezanje motivov, vprašanja stila in povezava s svetovnonazorskimi vprašanji ter z literarnozgodovinsko določitvijo, je med »tehnikami« posebej obdelana pripovedna. Z mnogimi primeri so ponazorjeni zlasti pripovedovalec in njegove pojavne oblike, elementi časovne zgradbe in perspektiva (prim. Petersen 1936: 149–156).[35]

Protonaratologija v ruskem jezikovnem prostoru

Dogajanje v nemški literarni vedi v prvih desetletjih prejšnjega stoletja ni ostalo brez odmeva v sočasnem ruskem formalizmu. Ta je izšel iz dveh krožkov, Petrograjskega društva za preučevanje pesniškega jezika (OPOJAZ) in Moskovskega lingvističnega krožka, pomemben pa je bil prispevek ne le njihovih članov, ampak tudi sopotnikov. Poleg teoretsko-metodološkega izročila domače stroke (Veselovski, Potebnja) in sodobnih teženj v nemški literarni vedi ter spodbud drugih strok, zlasti nemške idealistične filozofije s konca 19. in začetka 20. stoletja, ter predvsem sočasnih avantgard je ruski formalizem bistveno določila zlasti lingvistika.[36] Nekateri sodobniki, zlasti Viktor Žirmunski, ki je s to

[35] Sklopu o analizi sledita razdelka o razumevanju in vrednotenju ter obsežen sklop o »pesniku«, njegovi biografiji in duševnem življenju, vsestranskem doživetju sveta v povezavi z različnimi psihološkimi tipologijami in nazadnje še sklop o procesu umetniškega ustvarjanja.

[36] Ruski formalizem so slovenski strokovni javnosti predstavili tudi domači literarno-

usmeritvijo sicer simpatiziral, pa so svarili pred njeno prevlado. Izpostaviti pa je treba, da se vpliv lingvistike na splošno ne zdi izrazit v spisih tistih formalistov, sopotnikov in sodelavcev, ki se niso ukvarjali predvsem z načelnimi metodološkimi ali strogo stilističnimi vprašanji in s poezijo, ampak so ključni za razvoj in formiranje pripovednoteoretskih kategorij in pojmov.

Najpomembnejše zamisli, ideje in koncepte so prispevali Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov, Boris Tomaševski in Boris Ejhenbaum. Mihail Petrovski je zanimiv zaradi spisov o zgradbi novele, toda ti so z današnje perspektive videti bliže analizi pripovednih besedil kakor teoriji pripovedi (prim. Petrovski 1984). Podobno velja tudi za spis njegovega učenca in poznejšega lingvista Aleksandra Reformatskega *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii* (1922),[37] ki je iz več virov ekscerpirana sistematizacija analitičnih postopkov in kategorij novelistične zgradbe.

Med sopotnike ruskih formalistov je mogoče uvrstiti Vladimira Proppa, čigar folkloristično delo *Morfologija pravljice* (*Morfologija skazki*, 1928, 2. izd. 1969) je s prevodi v številne evropske jezike v drugi polovici prejšnjega stoletja zaslovelo na Zahodu in vplivalo ne le na folkloristiko, ampak tudi na (strukturalistično) antropologijo in semiotiko, v naratologiji pa zlasti na raznovrstne konceptualizacije »globinske strukture« pripovedi. Propp je inspiriral naratologe klasične faze, predvsem pripovedno slovnico Tzvetana Todorova in Algirdasa Juliena Greimasa, logiko pripovedi Clauda Bremonda, a tudi semiotične raziskave Jurija Lotmana. In navsezadnje v sklopu ruskih prispevkov k pripovednoteoretskim temam ni mogoče prezreti do formalistov zelo kritičnega Mihaila Bahtina, ki je s sodelavci raziskoval perspektivične probleme, konceptualiziral predstavljanje govora in misli oseb ter prispeval druge pomembne uvide.

Šklovski je v študijah, zbranih v knjigi *Teorija proze* (*O teorii prozy*, 1925, 2. izd. 1929), uporabljal, v nekaterih primerih pa tudi vpeljal ključne koncepte morfološke oziroma formal(istič)ne teorije proze in se z njimi loteval makroorganizacije pripovednega (oziroma literarnega) teksta. Tradicionalno pojmovno dvojico vsebina/forma je na primer zamenjal s parom gradivo/

vedni strokovnjaki; za vpogled v temeljna teoretsko-metodološka izhodišča in koncepcije gl. npr. Erjavec 1979, Skaza 1984b, Škulj 1986 in Virk 1999.

[37] Gl. Reformatski 1981. Študijo je na kratko povzel že Matjaž Kmecl (1975a: 50–51).

postopek, s čimer je poudaril pomembnost postopka za umetniški tekst (prim. Šklovski 2010) in vlogo konstrukcijskih načel na različnih ravneh literarnega teksta. Podobno velja za pojmovni par fabula/siže (*fabula/sjužet*), ki ga je sicer uporabljal že Veselovski; Šklovski je namreč siže, ki je bil izvorno tematološki pojem, povišal na konstrukcijsko stopnjo literarnega teksta.

Njegovo pojmovanje binoma fabula/siže pa se razlikuje od Forsterjevega para zgodba/obdelava (*story/plot*). Šklovski je namreč fabulo razumel kot časovno in vzročno povezano sledenje dogodkov na ravni vsebine, torej širše, kot je Forster definiral zgodbo (*story*),[38] in pojem sižeja uporabljal za zgradbeno, s konstrukcijskimi postopki obdelano gradivo v pomenu, ki je blizu poznejšemu pojmovanju pripovednega diskurza. Poleg tega je identificiral značilne pripovedne postopke: retardacijo, prstanasto, verižno, stopničasto, okvirno in paralelno konstrukcijo ipd. Fabulo, literarne osebe in gradivo je postavil v funkcionalno zvezo s formalno-tehničnimi postopki oziroma zvedel na motivacijo za te postopke (prim. Šklovski 2010; Ambrogio 1979: 65–66; Virk 1999: 67–68). Šklovski v tej knjigi ni predstavil sistematične teorije pripovedi in v tem smislu je njen naslov seveda zavajajoč; gre prej za pronicljiva, esejistično pisana opažanja o strukturi pripovednih tekstov, ki pa so doživela izjemen odziv v poznejših naratoloških razpravah.

Tomaševski si je v knjigi *Teorija literatury* (1925) s podnaslovom *Poetika* postavil drugačna izhodišča. Najprej se je sicer posvetil poeziji, ob stilistiki in »primerjalni metriki« pa je nato v (predvsem) prozi posvečenem poglavju Tematika, uvodu v teorijo žanrov, sistematiziral nekatere temeljne morfološke kategorije in razmerja ter jih v formalističnem smislu »prevedel« v rabo pesniških postopkov. Gre za učbeniški, sistematičen pregled splošnih konstituant pripovednega teksta; nekatere od teh konstituant pa po Tomaševskem veljajo tudi za dramatiko: med njimi so tema/motiv, fabula/siže, situacija, konflikt, intriga, ekspozicija, obdelava, časovna razmerja in prostor, tipi pripovedovalca, motivacija in junak (prim. Tomaševski 1972: 193–226). V tem poglavju je Tomaševski strnil dognanja sodobnikov in fabulo definiral kot »celoto motivov, ki so logično, vzročno in časovno povezani, siže pa je celota istih motivov v zaporedju in povezavi, ki jim ju daje delo« (Tomaševski 1972: 100). Do te definicije je prišel po predhodni podrobnejši opredelitvi razmerja med

[38] Forster je vzročno povezanost predvidel samo za obdelavo (*plot*).

fabulo in sižejem: »Toda ni dovolj, da si izmislimo zanimivo verigo dogodkov in jih omejimo z začetkom in koncem. Te dogodke je treba *razporediti*, treba jih je spraviti v neki red, jih izraziti in iz gradiva, ki ga daje fabula, napraviti literarno kombinacijo. Umetniško zgrajen razpored dogodkov v literarnem delu pa se imenuje *siže*.« (Nav. d.: 99)

V knjigi, ki je do leta 1931 doživela kar šest ponatisov, je Tomaševki obdelal še druge prvine, ki so jih v svoje naratološke sinteze integrirali tudi nekateri naratologi strukturalistične faze, ki so Tomaševskega zato pogosto citirali. V formalističnem duhu rabe postopkov je na primer sistematiziral vrste motivov in način njihovega uvajanja v delo glede na njihovo fabulativno ali sižejsko funkcijo in pri tem ločil abstraktni in konkretni pripovedni način. Obravnaval je še vprašanja prostora in časa, v razdelku o junaku analiziral načela gradnje literarnih oseb ter opisal oblike in funkcije karakterizacije.

Tudi Boris Ejhenbaum je v svojih monografskih raziskavah ruskih pisateljev (Gogolja in Leskova) ter v spisih o noveli in *skazu* uporabljal predvsem morfološko metodo, vendar je obravnaval predvsem mikroorganizacijo pripovednih besedil, zlasti jezikovnostilistična vprašanja. Skaz je opredeljeval kot poseben kompozicijski postopek, ki v pripovedno literarno obliko privzema značilnosti pripovedovalčevega ustnega podajanja, in s pomočjo »slušne analize« obravnaval njegove mimično-artikulacijske glasovne geste in semantiko (prim. Ejhenbaum 1984).

Ejhenbauma je kritično dopolnil Viktor Vinogradov v razpravi *Vprašanje skaza v stilistiki* (*Problema skaza v stilistike*,1926);[39] po njem skaz ni zgolj poseben pripovedni način, ki bi z izbranim besednim tkivom ustvarjal iluzijo »žive besede«, živahnega in spontanega ustnega pripovedovanja govorno individualiziranega pripovedovalca, ampak umetniško konstruiran in stiliziran monološki govor, ki nastaja z mešanjem stilističnih sistemov ustnega praktičnosporazumevalnega govora (narečja, žargona, slenga itd.) in literarnega pisnega govora (prim. Vinogradov 1984).

[39] Vinogradov se je sicer ukvarjal predvsem s stilistiko, je pa dobro poznal sodobne težnje v nemški literarni vedi in tudi citiral avtorje, ki so raziskovali pripovedovalčevo vlogo v literarni pripovedi (prim. Vinogradov 1984: 321–322).

Propp se je v *Morfologiji pravljice* (*Morfologija skazki*, 1928; 2. izd. 1969) lotil enega izmed folklornih pripovednih žanrov in predstavil sestavo čudežnih pravljic na makroravni. Z morfološko analizo in opisom njihove formalne in vsebinske strukture je izoliral korpus stotih čudežnih pravljic iz zbirke Afanasjeva, in sicer tako, da so – z razgraditvijo motivov Veselovskega na sestavne dele – postale Proppov osnovni analitični instrument funkcije, predvsem pa ureditev funkcij v zaporedja ali sekvence. Nastopajoče osebe v pravljicah oziroma pravljične like je konceptualiziral kot spremenljivke, delovanje likov pa poimenoval za konstante ali funkcije. Te je po Proppu mogoče določiti z razmerjem do celote pravljice, tj. s pomenom funkcije (dejanja oziroma akcij lika) za razvoj dogajanja.

Med Proppovimi glavnimi tezami sta tudi trditev, da sta število in zaporedje funkcij v pravljici stalni, čeprav v kateri od njih niso realizirane vse funkcije, in ugotovitev, da je zgradba vseh pravljic enega tipa, torej monotipska (Propp 2005: 33–38). Končni sklep knjige je, da imajo vse obravnavane pravljice isto temeljno strukturo. To strukturo po Proppu določa končno število funkcij (enaintrideset), ki jim je avtor dodelil formalizirane oznake po zgledu matematike, ter sedem stalnih vlog oziroma krogov delovanja pravljičnih likov. V dodatku je Propp predstavil še pomožne elemente za povezovanje in sestavil preglednico formaliziranih shem pravljic za polovico obravnavanega korpusa.

Proppovo delo je doživelo izjemen odziv med zahodnimi etnologi in antropologi, med katerimi je treba omeniti vsaj Clauda Lévi-Straussa. V kontekstu razvoja naratologije je Lévi-Strauss zanimiv zaradi obsežne analize Proppove knjige v razpravi *Struktura in oblika* (*La structure et la forme: reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, 1960; gl. Lévi-Strauss 2005), in zaradi kritičnih premislekov o metodologiji Proppove knjige. Jedro Lévi-Straussove kritike je mogoče povzeti v ugotovitev, da je Propp sicer upošteval variantnost funkcij, ni pa domislil razmerja med funkcijami in (spremenljivimi) motivi (prim. Doležel 1972: 57). Tako je Propp po Lévi-Straussu izdelal teoretski model bolj ali manj statične strukture, ki jo določa predvsem linearno zaporedje funkcij, medtem ko sta tekstura motivov in recepcijski vidik pravljic ostala zastrta.

Pri pregledu razvoja ruskih pripovednoteoretskih pojmov in kategorij ni mogoče obiti Bahtinovih idej in prispevkov njegovih sodelavcev iz prvih desetletij 20. stoletja. Bahtin je te koncepcije sicer razvijal pravzaprav vse do

svoje smrti, nekatera dela njegovega kroga pa so izšla desetletja pozneje in na Zahodu doživela izrazito naklonjeno in obširno recepcijo šele v zadnji tretjini 20. stoletja. Bahtin je bil s Pavlom N. Medvedevom in Valentinom N. Vološinovom do formalistov kritičen zaradi njihovega »abstraktnega objektivizma«, mehanicističnega pojmovanja literarne govorice ter neupoštevanja družbene in zgodovinske konkretnosti. Kritiko formalizma in saussurovske lingvistike je Bahtin integriral v premislek o filozofskih, filozofskojezikovnih, etičnih, estetskih, antropološko-eksistencialnih, literarnovednih, lingvističnih in kulturoloških vprašanjih in jo v delu *Marksizem in filozofija jezika* (*Marksizm i filosofija jazyka*, 1929), ki ga nekateri bahtinologi pripisujejo Vološinovu, razvil v utemeljitev vede o ideologiji in znaku kot nosilcu ideologije in družbenosti; znak po Bahtinu določa subjekt in zavest, pa tudi zgradbo umetniškega literarnega dela in govorne interakcije kot konkretne jezikovne danosti. Govorno interakcijo sta Bahtin in Vološinov pojmovala kot dialog in s teorijo dialoga oziroma dialoškosti »metalingvistično« razlagala tako produkcijsko kot recepcijsko plat uporabljene govorice. V njej je po Bahtinu in Vološinovu vedno mogoče zaznati usmeritev govorečega subjekta na obstoječi tuji govor z isto tematiko, hkrati pa anticipiranje perspektive naslovnika, ki si v procesu razumevanja tujo izjavo prekodira v svoj notranji govor. Izjava je torej v vsakem primeru odvisna od interakcije z drugostjo.[40]

Bahtin je teorijo dialoškosti uporabil v navedenem in drugih delih iz tega časa, med drugim v knjigi *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*[41] (1929). S pripovednoteoretskega vidika so pomembni zlasti njegovi uvidi v stilistiko romana, obravnava pripovednega predstavljanja tujega govora (stilizacija, parodija, skaz, hibridizacija, variacija, notranja polemika), analiza razmerja med avtorjem in junakom ter zgodovina razvoja romana od monološkosti k polifoniji. S teorijo dialoškosti je Bahtin (s sodelavci) učinkovito razrešil probleme, ki so bili okviru tradicionalne lingvistike nerešljivi, in na primer polpremi govor pojasnil kot dvoglasne izjave, v katerih se v znotrajbesedilnem tujem govoru soočata govor avtorja in govor junaka, skaz pa kot medbesedilni dialoški govor, v katerem avtor[42] ali junaki na različne načine evocirajo tuje sociolekte, funkcijske jezi-

[40] Več o Bahtinovi teoriji izjave gl. Skaza 1999, Habjan 2008, Kržan 2008.

[41] Druga, predelana in razširjena izdaja knjige je izšla leta 1963 pod naslovom *Problemy poètiki Dostoevskogo* in po njej je bila narejena večina prevodov v tuje jezike, med drugimi tudi slovenski (*Problemi poetike Dostojevskega*, 2007).

[42] Bahtin ni kategorično ločeval med avtorjem in pripovedovalcem romana.

kovne zvrsti ali literarne slogovne vzorce iz drugih del (prim. Vološinov 2008: 151–220; Bahtin 2007: 205–304; Juvan 2000: 106–113).

Ruski oziroma sovjetski prispevki k teoriji oziroma teorijam pripovedi so torej izjemnega pomena za njihovo artikulacijo v globalnem pogledu. Medtem ko so zamisli ruskih formalistov in Proppa anticipirale naratološke zasnove klasične strukturalistične faze, so Bahtinove ideje o vpisanosti subjekta v jezik, spoznanje, da družbeno in zgodovinsko prečita hkrati govor in zavest, ter preseganje abstraktne statičnosti formalizma in strukturalizma bolj združljivi s kritiko klasične naratologije in s posameznimi usmeritvami v postklasičnih teorijah pripovedi. Še posebej navdihujoča je bila za te teorije Bahtinova zasnova semiotike kot med- in naddisciplinarne materialistične in ideološko-kritične vede, ki s pojmi znaka, izjave in govora povezuje literarno vedo z drugimi humanističnimi strokami in družboslovjem.

Izpopolnitve pripovednoteoretskega instrumentarija od tridesetih do srede šestdesetih let 20. stoletja

Na razvoj discipline v naslednjih desetletjih prejšnjega stoletja so vplivala burna ekonomska, politična in zgodovinska dogajanja, gospodarska kriza konec dvajsetih let, druga svetovna vojna, leta obnove in dolgotrajno obdobje hladne vojne. Mednarodno sodelovanje literarnih znanstvenikov ter svoboden pretok idej in znanstvene literature v Evropi sta bila v takih razmerah močno ovirana. Stalinistični režim v Sovjetski zvezi je grobo zatrl formalizem že po partijskem kongresu iz leta 1930 in stroki vsilil diamatske doktrine.

Po zmagi nacionalsocializma v Nemčiji je bil ideološkemu nadzoru podvržen tudi formalno usmerjeni del nemške literarne vede. Ta usmeritev je bila utemeljena v spekulativni misli duhovne zgodovine, novokantovstva, fenomenologije in filozofske estetike, navezovala se je na romantično poetološko refleksijo in stilistiko ter črpala spodbude iz drugih umetnostnih ved, zlasti iz umetnostne zgodovine. Dobri pogoji za razmeroma neovirano literarnovedno delovanje in razvoj pripovednoteoretskih pristopov in konceptov so bili ves čas le v Združenih državah Amerike, kamor so iz političnih razlogov emigrirali številni evropski intelektualci. Proti koncu tega obdobja so se pregrade med jezikovno razločenimi literarnovednimi izročili postopno razklenile, vendar nikakor niso izginile.

Uveljavitev pripovednoteoretskih pojmov na angleškem jezikovnem področju

Na angleškem jezikovnem področju so še naprej odmevale Jamesove, Lubbockove in Forsterjeve ideje. Zaradi temeljne osredotočenosti na literarno (pripovedno) delo, pa tudi zaradi splošnokulturnega uveljavljanja romana kot umetniškega žanra so bile vse bolj sprejemljive tudi za predstavnike nove kritike, ki so se sicer sprva posvečali predvsem poeziji. Že omenjeni Richard P. Blackmur je kot občudovalec Henryja Jamesa v delu *The Art of the Novel* izdal njegove predgovore k newyorški izdaji njegovih del ter jim dodal spremno študijo. Pomembna sta bila tudi Cleanth Brooks in Robert Penn Warren, ki sta najprej napisala knjigo o razumevanju in razlaganju poezije, nato pa v delu *Understanding Fiction* (1943) uporabila svoj »notranji« pristop še za pripovedništvo. Pri interpretiranju fikcijskih pripovednih del sta analizirala ton (*tone*), vzorec, ironijo in ravnovesje. Tudi metoda natančnega branja (*close reading*), ki sta jo razvijala William Empson in Frank Raymond Leavis, se je lahko prilagodila toku vse pogostejšega posvečanja pripovedništvu. Značilno koncesijo je preučevanju pripovedi podelil Leavis, ki je v razpravi s pomenljivim naslovom *The Novel as Dramatic Poem* (1946–7) roman poistovetil z »dramatsko pesmijo«, češ da je jezik romana v mnogih pogledih primerljiv s pesniškim (prim. Onega in García Landa, ur. 1996: 22).

Na začetku štiridesetih let so v ameriško literarno vedo začele prodirati še druge, za razvoj formalnih in pripovednoteoretskih pristopov pomembne teoretske usmeritve ter se povezovale z novokritiško. Poleg aplikacij lingvistike na literaturo, s katerimi je blestel bivši član moskovskega in pobudnik praškega lingvističnega krožka Roman Jakobson, so bile pomembne še druge teoretsko-metodološke težnje iz prvih desetletij dvajsetega stoletja. Med njimi so bile ideje ruskih formalistov ter čeških in poljskih strukturalistov, ki jih je dobro poznal René Wellek, prav tako emigrant in bivši član praškega krožka, izročilo nemške stilistike in filozofske estetike, od novejših tokov pa zlasti Husserlova fenomenologija in Ingardnova vpeljava fenomenologije v mišljenje o literaturi v delu *Literarna umetnina* (1931).

Wellek je že leta 1942 z Austinom Warrenom objavil knjigo *Theory of Literature*, ki je doživela vrsto ponatisov in ostala standardni priročnik za generacije literarnih znanstvenikov. V poglavju *The Nature and Modes of Narrative Fiction* so našla prostor tudi pripovednoteoretska vprašanja. Poglavje je uvr-

ščeno v sklop o »notranjem« (»*intrinsic*«) pristopu, med razdelke o ontologiji literarnega dela – v njem je zelo očiten Ingardnov vpliv –, o verzifikacijskih vprašanjih, stilistiki, podobju, žanrih, vrednotenju in literarni zgodovini.[43] Razdelek s pripovednoteoretsko problematiko je Warrenov in prinaša razmeroma kratek in precej eklektičen razvid najvažnejših dotedanjih pojmov, ne ukvarja pa se z njihovihimi sistemskimi razmerji. Ti pojmi spominjajo na morfološke, čeprav izraz morfologija ni omenjen, blizu pa so tudi dotedanji teoriji romana, saj so nekateri od njih nastali prav v njenem okviru, pa tudi ponazoritveni primeri so večinoma iz romanov. Warren se je očitno oprl na predhodne angloameriške, ruske in nemške pripovednoteoretske zasnove in jih skušal povezati. Uspelo mu je sestaviti nabor kategorij, ki je – kljub poznejšim podrobnejšim členitvam, predelavam in dodelavam ali posameznim izpustom, različnim sistemizacijam in spremenjeni terminologiji – ostal »v igri« vse do najnovejših naratoloških sintez.

Warrenov nabor pojmov tvorijo domišljijski svet, tj. fikcijska ali predstavljena realnost, zgodba in obdelava oziroma fabula in siže, liki, »prizorišče« (»setting«), karakterizacija (ploskovita in plastična), atmosfera, tipi romana, motivi in motivacija ali kompozicija, različne vrste pripovedovalca, gledišče, časovne relacije in oblike posredovanja govora oseb. Zanimivo je, da je Warren predvidel tudi aplikabilnost nekaterih pripovednoteoretskih pojmov (obdelava, značaji, prizorišče) v dramatiki. Prav na koncu je dodano še opozorilo na posebno plast, ki je prav tako implicirana v »svetu«, in sicer plast metafizičnih kvalitet; te so v knjigi obravnavane posebej, in sicer v poglavju o vrednotenju (prim. Wellek in Warren 1949: 219–234).

V petdesetih letih se je v ameriških univerzitetnih krogih nasploh močno povečalo zanimanje za tehnike romana, ki so povezane s tako imenovanim »notranjim obratom« pripovedi, torej z osredotočanjem na psihološko problematiko, mišljenje in čustvovanje oseb, pa tudi na mentalne procese duševno motenih literarnih likov. Nastale so številne študije, ki so skušale raziskati

[43] Pol, nasproten notranjemu preučevanju literature, prinaša sklop o »zunanjem« (»*extrisic*«) preučevanju literature z razdelki o biografiki, psihologiji in sociologiji literature, zgodovini idej in o razmerjih literature do drugih umetnosti. Oba pristopa, zunanjega in notranjega, uvedejo poglavja, v katerih so izpostavljeni izhodiščni parametri stroke, ter poglavje o tekstni kritiki in edicijski tehniki.

izvor sodobnih načinov posredovanja govora in notranjega doživljanja likov, jih definirati in ponazoriti z odlomki tekstov . O teh pripovednih tehnikah so razpravljali pod oznakama tok zavesti (*stream of consciousness*) in notranji monolog (*interior monologue*) že od začetka stoletja, precej intenzivneje pa od izida Joyceovega *Uliksa* oziroma vzporedno z razcvetom modernističnega romana (prim. Bowling 1950; Humphrey 1954; Friedman, M. 1955; Edel 1955; Struve 1954).

Poglavitna zasluga omenjenih študij je, da so razvijale refleksijo modernega oziroma modernističnega romana in osvetlile nekatere njegove pripovedniške inovacije. Toda uporabljale so metodo, ki je bila bolj ali manj opisna in empirično induktivna in ji je manjkala domišljena jezikovnoteoretska oziroma jezikovnofilozofska podlaga. Zato ostajajo njihovi sklepi in definicije pripovednih tehnik brez sistematičnega okvira, pravzaprav pod ravnijo Bahtinovih raziskav stilistike romana (res pa je, da se ukvarjajo z drugačnim gradivom in predvsem z novejšimi teksti). Kritično in temeljito je te študije in številne druge prispevke o pripovednem posredovanju govora in misli oseb preučila Dorrit Cohn v *Transparent Minds* (1978). V tej knjigi je sistemizirala pripovedne tehnike, jih ponazorila in preuredila terminologijo.

Tu bom obravnavala samo nekatere bolj reprezentativne spise, ki so zgolj vrh ledene gore mednarodno razširjenega in strokovno institucionaliziranega razpravljanja o pripovedni tehniki v predstrukturalistični fazi naratologije. O razsežnostih pojmovne diskusije iz tega časa na angleškem jezikovnem področju pričajo med drugim obširne navedbe literature v pogosto citirani razpravi Normana Friedmana *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept* (1955). Sicer pa je Friedman v študiji sistematiziral dotedanja spoznanja ter se pri tem oprl zlasti na Jamesa in Lubbocka.

Pojem gledišča zajema po Friedmanu ključne vidike pripovedovalčevega prenosa zgodbe bralcu in vključuje širši sklop vprašanj: 1. kdo govori bralcu; 2. s katerega položaja (zornega kota) glede na zgodbo govori; 3. čigav govor oziroma misli, čustva in zaznave uporablja za posredovanje zgodbe (avtorjev govor, govor oseb ali kombinacijo obojega); in 4. na kolikšno distanco pri tem postavlja bralca (prim. Friedman, N. 1955: 1168–1169). Na podlagi temeljne opozicije med pripovedovanjem (*telling*) in prikazovanjem (*showing*) je Friedman ločil osem načinov posredovanja zgodbe, ki segajo od uredniške

vsevednosti (*editorial omniscience*) na enem skrajnem robu do kamere (*camera*) na drugem.[44] Nobenega od njih pa ni privilegiral, saj naj bi vsak imel svoje specifične učinke; v tem je Friedman blizu zgodnejšemu Lubbocku. Za Friedmanovo obravnavo je značilno, da ne vzpostavlja fenomenološkega razlikovanja med avtorjem in pripovedovalcem ter da se v njegovem pojmovanju gledišča dejansko prepletata dva nerazločena vidika »pripovednega posredovanja zgodbe bralcu«: govorjenje (oziroma pripovedovanje) in gledanje (oziroma videnje). To je tudi izhodišče poznejše Genettove kritike in eden od ključnih razlogov za vpeljavo novega pojma, fokalizacije.

Verjetno najodmevnejše delo v angleščini v tem obdobju je bila knjiga Wayna Bootha *Retorika pripovedne umetnosti* (1961). V njej je Booth polemi-

[44] Friedmanove načine posredovanja in njihove ključne značilnosti – navajam jih zaradi primerjave s poznejšo Boothovo klasifikacijo – je v svojem prikazu povzela tudi F. van Rossum-Guyon (prim. 1970: 481). 1. Uredniška vsevednost, ponazorjena s primeri iz Tolstojeve *Vojne in miru* in Fieldingovega *Toma Jonesa*, se nanaša na avtorjevo gledišče, ki je resda neomejeno, a prav zato slabše nadzorovano; zanjo so značilna avtorjeva vmešavanja, ki niso nujno povezana z zgodbo. 2. Nevtralna vsevednost (*neutral omniscience*) se od uredniške razlikuje po tem, da se avtor ne vmešava neposredno, ampak govori neosebno v tretji slovnični osebi. Toda dogodki so, kot ponazarja odlomek iz Hardyjeve *Čiste ženske*, prikazani tako, kot jih vidi avtor in ne oseba. 3. »Jaz« kot priča (»*I« as witness*) je gledišče v romanih, ki so napisani v prvi osebi in v katerih pripovedovalec ni osrednja oseba, bralec pa prek njega oziroma njegovega gledanja, tako kot na primer pri Fitzgeraldovem *Velikem Gatsbyju*, vidi zgodbo z neke spreminjajoče se periferije. 4. »Jaz« kot protagonist (*»I« as protagonist*) je gledišče v prvoosebnem romanu, kadar je pripovedovalec glavna oseba (npr. v Dickensovih *Velikih pričakovanjih*). 5. Multipla selektivna vsevednost (*multiple selective omniscience*) je po Friedmanu način brez pripovedovalca, kjer zgodbo avtor (npr. Virginia Woolf) »prikaže« (»shows«) tako, kot odseva neposredno v duševnem dogajanju oseb, ne da bi njihove misli, čustva in zaznave naknadno analiziral in povzemal kakor na primer pri nevtralni vsevednosti. 6. Selektivna vsevednost (*selective omniscience*) spet prikazuje dogajanje skozi duševnost osebe, vendar je tokrat gledišče osredišče no samo na eno osebo (primer je Joyceov *Umetnikov mladostni portret*). 7. Dramatični način (*the dramatic mode*) prikazuje le dejanja in besede oseb, ne pa njihovih misli in čustvovanj, o katerih bralec lahko samo sklepa (primer je Hemingwayeva zgodba *Hribi kot beli sloni*). 8. Kamera je mejni način »prikazovanja« (»showing«) po načelu »izrez življenja« (»tranche de vie«) brez selekcije in organizacije gradiva in je pravzaprav v nasprotju z naravo besedne umetnosti.

ziral s tedaj že zelo dogmatičnimi pogledi na umetnost pripovedovanja, ki so od Jamesa in Lubbocka prešli v splošno rabo in v pripovedništvu nekritično častili prikazovanje, objektivnost, brezosebnost, izginotje avtorja in njegovih »vmešavanj« iz dela ter zavračali pripovedovanje. Izhajajoč iz svoje humanistične drže in prepričanja o emancipatoričnem poslanstvu pripovedne umetnosti ter iz ideje, da avtorjevih v umetniškem delu uporabljenih pripovednih sredstev ni mogoče ločiti od njihovih etičnih razsežnosti, je Booth branil pripovedne strategije, ki so v strokovni javnosti padle v nemilost.

Pri izpeljavi svojih idej se je Booth, eden najpomembnejših predstavnikov neoaristotelske čikaške kritiške šole skliceval prav na Aristotela, poleg tega pa je izrazito privilegiral avtorjevo vlogo v procesu sporazumevanja z bralcem. Formalno-estetski premislek o vrednotah oziroma interesih, prepričanjih in presojah, ki jih tako avtor kakor bralec fikcije neogibno vnašata v umetniški tekst, je izhodišče njegove obravnave načinov pripovedovanja – usmeril se je namreč v klasifikacijo pojavnih oblik avtorjevega glasu. Prav te oblike so bile zanj osnova za podrobnejšo, bolj ali manj imanentistično obravnavo posameznih tekstov. Njihove raznolikosti po Boothu namreč ni mogoče zvesti na nekaj tipov in tudi kriterij slovnične osebe, ki se je zdel pomemben na primer Stanzlu, po Boothu ni relevanten.

Boothova klasifikacija temelji na razlikovanju med nakazanim oziroma implicitnim avtorjem (*implied author*) in pripovedovalcem, zanesljive (*reliable*) pripovedovalce, ki zbujajo zaupanje bralcev, pa razlikuje od nezanesljivih (*unreliable*). Kadar vrednostni sistemi nezanesljivih pripovedovalcev niso uglašeni z nakazanimi avtorji, to povečuje dvoumje in v bralcih zbuja negotovost o avtorjevih etičnih stališčih. Nadalje Booth razlikuje še med dramatiziranimi in nedramatiziranimi pripovedovalci: v nasprotju z drugimi so prvi v tekstih prikazani kot osebe in so lahko avtoritativni pripovedovalci ali pa samo odsevniki (*reflectors*) prikazanih dogajanj. Možni so tudi zgolj opazovalci poteka dogodkov ali delujoči pripovedovalci (*narrator-agents*). Poleg teh je po Boothu mogoče razlikovati še med zavestnimi (*self-conscious*) pripovedovalci, ki v tekstu razglabljajo o lastnem pisateljskem oziroma pripovedovalskem početju, in pripovedovalci, ki tega ne tematizirajo, omenja pa Booth tudi nakazane (*implied*) bralce (prim. Booth 2005: 128–140).

Ker Boothova metoda temelji na natančnem branju in je predvsem empirična, vedno podprta z dobro izbranimi primeri, mu je uspelo v analizo pripo-

vednih tehnik uvesti pomembne koncepte, ki so se v pripovednoteoretskih diskusijah kljub napadom strukturalistov ohranili do danes. V analizi komentarjev, ki piscu omogočijo podajanje dejstev in povzemanje informacij, poudarjajo pomen določenih dogodkov, ustvarjajo napetost, posplošujejo, manipulirajo z bralčevim razpoloženjem, usmerjajo njegove presoje, pritrjujejo njegovim normam ali jim, navsezadnje, nasprotujejo, je odsevnike in dramatizirane pripovedovalce osvetlil kot učinke, ki sledijo specifični etični nameri avtorjevega glasu. Booth je sicer razmeroma naklonjeno sodil o dvoumju v modernih pripovednih delih, v katerih bralci kljub avtorjevi molčečnosti vendarle še lahko razbirajo stališča nakazanega avtorja in »prispevajo zrelo moralno sodbo« (Booth 2005: 249); konservativno pa je zavračal dela, ki zaradi elitistične ambigvitete ne zbudijo soglasja večine bralcev glede avtorjevih etičnih stališč, ampak povzročijo le zbeganost, popolno zmedo ali celo bralčevo poistovetenje s sprijenimi središči zavesti (prim. 306–310).[45]

Predstrukturalistična teorija pripovedi na nemškem jezikovnem področju

Na nemškem jezikovnem področju sta bili v drugi tretjini prejšnjega stoletja za razvoj pripovednoteoretskih koncepcij pomembni dve usmeritvi: morfološka poetika, ki sta jo razvijala predvsem Günther Müller in Horst Oppel, nadgradil pa jo je Eberhard Lämmert v delu *Bauformen des Erzählens* (1955), ter imanentna interpretacija z Emilom Staigerjem in Wolfgangom Kayserjem kot najvplivnejšima predstavnikoma. Najvidnejša dela obeh smeri so resda nastala šele po drugi svetovni vojni, ko sta z osredotočenostjo literarnih znanstvenikov na umetniško formo literarnega dela in odpovedjo vnaprejšnjemu ideološkemu angažmaju pomenili svojevrstno reakcijo na obdobje nacionalsocialističnih posegov v stroko ter hkrati obrat od pozitivističnih teženj. Toda obe usmeritvi segata že v predvojni čas, saj nadgrajujeta formalistične težnje, ki jih je najti že pri Walzlu in drugih.

[45] Booth je v spremni besedi k drugi izdaji dela (1983) obžaloval svoje zavračanje dvoumnosti in moralno nejasnih različic nezanesljivega pripovedovanja, ne da bi se pri tem odrekel svojim temeljnim stališčem (prim. Booth 2005: 318–259). Podrobneje o tem in drugih Boothovih samokritičnih uvidih ter teoretsko-metodoloških vidikih njegovega dela v Koron 2006.

Ta razvoj se sprva ni navezoval na dognanja zunaj lastnega jezikovnega izročila; tako na primer ruski formalizem v predvojnem času na morfološko poetiko in imanentno interpretacijo ni imel tako rekoč nikakršnega vpliva, po vojni pa so nekateri raziskovalci (npr. Lämmert, Kayser, Stanzel) že upoštevali dognanja angloameriške nove kritike. Posebno mesto zavzema Franz K. Stanzel s svojo sintezo anglofonih in nemških pripovednoteoretskih nastavkov, ki jo je opravil v delu *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) in dopolnil v knjigi *Typische Formen des Romans* (1964). Pomembne, čeprav kontroverzne implikacije za nadaljnji razvoj teorij pripovedi in zlasti za formiranje pojma pripovedovalca je prispevala Käte Hamburger v knjigi *Die Logik der Dichtung* (1957, 2. izd. 1968). Njeni prispevki se navezujejo na teorije pesniških (literarnih) žanrov in vsebujejo pomembna izhodišča za teorijo fikcije, razvila pa jih je na podlagi Bühlerjeve teorije jezika in modela govorne komunikacije.

Morfološka poetika, za katero je Günther Müller črpal navdih v Goethejevih morfoloških spisih, je s pripovednoteoretskega vidika zanimiva predvsem zaradi vpeljave in obravnave pojmov pripoved(oval)nega (*Erzählzeit*) in pripovedovanega časa (*erzählte Zeit*) ter njunih asinhronij v procesu pripovedovanja. Müller je opazil časovne prihranke oziroma zgostitve pripovednega časa in – po biološki analogiji s skeletom pri vretenčarjih, kar je bila zanj delovna hipoteza oziroma hevristično načelo – sklepal, da ima časovno ogrodje pripovedovanja oblikotvorno funkcijo. Svojo metodo je predstavil v delih *Erzählzeit und Erzählte Zeit* (1948) in *Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung* (1955). Müllerjev pristop se razlikuje od Ingardnove členitve literarne umetnine na jezikovne plasti, ki so jo povzeli Wellek in Warren na eni strani ter predstavniki imanentne interpretacije, zlasti Kayser, na drugi. Namesto enovitosti vsebine in oblike na različnih ravneh literarne jezikovne umetnine je Müller namreč skušal zarisati organicistično formo (*Gestalt*) pripovedi.[46]

[46] Müllerjevo pojmovanje forme (*Gestalt*) ima svoj izvor v goethejevski in herderjevski predstavi o pesniški umetnini kot organizmu in se razlikuje od diltheyjevske strukture psihične narave, ki temelji na razmerju med medsebojno povezanimi in soodvisnimi deli ter celoto in ki je bila podlaga fenomenološke deskripcije. Po Wilhelmu Diltheyju (2002: 31) je »struktura urejenost, v kateri so psihična dejstva medsebojno povezana na podlagi notranjega odnosa. Vsako izmed dejstev, ki se nanašajo drugo na drugo, je del strukturnega sovisja. […] Struktura je skupek [Innbegriff] razmerij, v katerih se sredi spremembe procesov, sredi naključne sopostavljenosti psihičnih

Müller je ločil tri glavne tipe časovnih skrčenj (*Zeitraffung*), na podlagi pogostosti njihovega pojavljanja in vtisa, ki ga zbujajo, pa je po njem mogoče zasnovati tipologijo pripovedništva. Toda pri njegovi aplikaciji tipov so se pojavile težave zaradi večpomenskosti pojma pripovednega časa; zaradi nerazlikovanja biološkega, fizikalnega in psihično doživljenega časa ter zaradi problemov s kvantificiranjem pripovedovanega časa je prihajalo do nesporazumov in interpretativnih razhajanj. Müller je v svojih analizah predvsem mešal različne vidike zgradbe, na primer zaporedno nizanje v pripovednem poteku, s procesom branja. Poleg tega pojmovno ni razvil konsekvenc razlike med prikazovanjem pripovednega časa in časom branja, ki jo je sicer natančno zaznaval, in ni ustrezno izpopolnil strukturno-analitične nomenklature; v to smer se je odločneje podal šele Eberhard Lämmert (prim. Bleckwenn 1976: 43–46, 55–58, 60–65).

Lämmert je nadaljeval Müllerjevo delo: razširil, dopolnil, sistematiziral in formaliziral je njegove analize pripovednega časa.[47] Upošteval je del mednarodne diskusije, zlasti angleške in ameriške prispevke k teoriji pripovednega gledišča in druge, na primer Pouillona. Poleg pripovednega časa je tematiziral še pojavljanje govora v pripovedovanju in v delu *Bauformen des Erzählens*, ki je od leta 1955 do 1975 doživelo kar šest izdaj, izoblikoval zaokrožen deskriptivni sistem zgradbenih oblik.

V prvem delu knjige je Lämmert obdelal zaporedno zgradbo pripovednega dela, ki je lahko večtirna oziroma večpramenska (*mehrsträngig*), tj. izpeljana z več pripovednimi nitmi, in vpeljal pojem pripovednih faz (*Erzählphasen*). Načelo zgoščanja pripovednega časa je opazoval tako pri povezovanju faz, torej na makroravni,[48] kot znotraj posamezne faze. Faze je ločil na primarni (scenski prikaz in poročilo) in sekundarni pripovedni način (refleksija, opis in slika kot poseben primer, sentenca) ter odkril, da v digresijah obstaja pripovedni čas brez pripovedovanega.

elementov in naključnega sosledja psihičnih doživljajev nanašajo drug na drugega posamezni deli psihičnega sovisja.«

[47] Prav v teh Lämmertovih posegih se po mnenju Helge Bleckwenn (prim. 1976: 72) kaže njegov premik k Diltheyjevemu pojmovanju strukture.

[48] Ta del Lämmertove raziskave je vsekakor primerljiv s kompozicijskimi oziroma konstrukcijskimi pripovednimi postopki, o katerih je – resda precej manj sistematično – pisal Viktor Šklovski, ki pa ga Lämmert ni citiral in najbrž tudi ne poznal. Podobne rešitve je verjetno upravičeno pripisati podobnim (morfološkim) teoretsko-metodološkim izhodiščem.

V drugem delu, v katerem je obravnaval krožno sklenjenost (*spherische Geschlossenheit*) pripovednega dela, so Lämmerta zanimala jezikovna pripovedna sredstva, ki oblikujejo celoto dela in posamezim členom te celote omogočajo vzvratno osvetlitev (*Rückwendung*) ali vnaprejšnjo napoved (*Vorausdeutung*) lastnega ali predhodnega pripovednega poteka, ta potek besedilno naznanjajo in z vsem tem prispevajo k poetičnosti dela.[49] Predstavljanju govora posvečeni tretji del knjige, ki pa se ne navezuje na Müllerja, je manj dovršen (tudi v primerjavi z Bahtinom).

Lämmertove *Bauformen des Erzählens* niso doživele nadaljnjih predelav in niso bile tako vplivne kot npr. Stanzlov sistem pripovednih situacij, čeprav so posamezne pripovednotehnične vidike pomembno sistematizirale v analitični instrumentarij predstrukturalistične faze. Avtor se je izrecno osredščil na ahistorična »splošna načela in neposredno dojemljive pripovedne oblike, ki konstituirajo, členijo in spletajo pripovedni potek« (Lämmert 1955: 18). Pri tem mu je dejansko šlo bolj za konstituiranje tipologije potencialnih izjavnih zmožnosti struktur pripovednega dela kot samo za gradnjo modela.[50]

Tudi imanentna interpretacija, ki je v nemški literarni vedi prevladovala do sredine šestdesetih let, s svojimi začetki sega nazaj v sredino tridesetih let (prim. Dolinar 1991: 105); toda njena najvidnejša predstavnika, Emil Staiger in Wolfgang Kayser, sta osrednja dela izdala po drugi svetovni vojni. Čeprav težišče Staigerjeve študije *Grundbegriffe der Poetik* (1946) ni na pripovednoteoretskih vprašanjih,[51] so bili Kayserjevi prispevki k tej temi pomembni in so vpli-

[49] Lämmertova razdelava časovnih neujemanj med pripovednim in pripovedovanim časom je povsem primerljiva s poznejšo Genettovo rešitvijo (prim. Cohn 1981: 159; Martinez in Scheffel 2002: 34–37, 39–44); pač pa je Genettovo poglavje o frekvenci njegova inovacija.

[50] Pomembno je opozoriti, da je Lämmert razločeval med historičnimi žanri in ahistoričnimi tipi pripovedi ter raziskovanje teh tipov postavil med naloge »vede o pesništvu« (*Dichtungwissenschaft*), tj. literarne teorije. Čeprav je v sklepu knjige zapisal, da so njegova dognanja aplikabilna tudi na strukture posameznih del (prim. 249), njegova temeljna namera že v izhodišču presega imanentnointerpretacijsko paradigmo. Toda tipologije treh vrstnih tipov (*Typenreihen*), razločenih po zarisu (*Umriss*) celote zgodbe, povezanosti (*Gruppierung*) zgodbe v pripovedni potek in teži (*Gewicht*) zgodbe v primerjavi z ostalimi elementi pripovedovanja (prim. Lämmert 1955: 36 sl.), v knjigi ni razvil, tako da je ostala na obrobju (prim. Bleckwenn 1976: 73).

[51] V stroki je verjetno najbolj odmevala Staigerjeva revizija vrstnih pojmov. Pri nas se je

vali tudi na slovensko literarno vedo. V več kot dvajsetkrat ponatisnjeni knjigi *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), vzorčnem delu imanentističnega pristopa, je Kayser razvil sistem, ki teži k »vsaj do neke mere objektivirani interpretaciji« (Dolinar 1991: 104), in vanj vgradil tudi pripovednoteoretsko problematiko; z umestitvijo v sistem je torej ta problematika postala integralni člen njegove interpretativne hevristike.

Kayser v tej knjigi postopno stopnjuje kompleksnost plasti literarne umetnine, pri členitvi plasti pa se navezuje še na Ingardna: najprej vpelje pojme za analizo vsebine, verznih in jezikovnih oblik, zgradbe in oblik predstavljanja (*Formen des Darbietung*) v treh glavnih literarnih vrstah (v liriki, dramatiki in pripovedništvu), nato pa obravnava sintetične vidike idejne ali duhovne vsebine, ritma, stila in literarne vrste oziroma sistem žanrov. Posamezne elemente pripovedništva obravnava sprva pri analizi temeljnih jezikovnih oblik, glavnino vprašanj pa zastavi v analitičnih poglavjih o zgradbi in oblikah predstavljanja in ponovi ob obravnavi sintetičnih vidikov umetniškega dela; vzporedno skuša nakazati še prehode in funkcionalne povezave med ravnmi obravnave.

K zgradbenim vprašanjem pripovedništva sodijo po Kayserju najprej oblike zunanje zgradbe (npr. spev, del, poglavje in druge tiskarske enote, moto, sinopsis poglavja itd.), skupne epskemu pesništvu in proznim formam, in nato še temeljne epske oblike (opis, dialog, poročilo, scena, slika in tableau). Predstavljanju v pripovedništvu je namenjena diferencirana in s primeri podprta obravnava pripovednotehničnih vidikov, izpeljanih iz tako imenovane prasituacije (*Ursituation*) pripovedovanja, tj. iz pripovedovalca in njegovih pojavnih oblik, poslušalstva in prisotnosti preteklega. Dodani so še prvo- in tretjeosebna pripoved, pripovedna drža (*Erzählhaltung*) kot pripovedovalčevo razmerje do občinstva in dogajanja,[52] pripovedovalčevi vnaprejšnji namigi na nadaljnji potek dogajanja in premišljeno razčlenjena časovna zgradba. Ta je

nanjo kritično navezal predvsem Janko Kos, ki jo je prilagodil svoji morfologiji literarnega dela in sistematiziral kot notranji stil (prim. Kos 1981: 72 sl.; 2001: 114–118).

[52] Kayser (1992: 211–214) je torej pripovedno držo definiral zelo podobno, kot je Lubbock definiral gledišče, vendar je po analogiji s slikarstvom uvedel in ločeno obravnaval še perspektivo – seveda z opozorilom na specifiko pripovedništva –, v tem okviru pa zunanjo in notranjo perspektivo ter pripovedovalčevo vsevednost in menjavanje stališča (*Standpunkt*). Tako je podobno kot Lämmert že povezal nemško in anglofono tradicijo obravnave pripovednotehničnih vprašanj.

po Kayserju preplet objektivnega časa prikazanega sveta, subjektivnega doživljanja časa likov, subjektivnega časa branja in piščevega lastnega časa, hkrati pa še preplet različnih časov posameznih dogajalnih niti. Kayser opozarja, da so pripovedovalcu dopuščene časovne inverzije, vzvratne osvetlitve predhodnega poteka dogajanja, tako da je zgradba povezana s pripovedovalčevo »vsevednostjo« oziroma z omejevanjem te, pa tudi s perspektivo oziroma gledališčem ter z učinki perspektivičnih menjav.

Prek pripovedne drže, ki določa in oblikuje avtonomno predmetnost pesniškega sveta, vse obravnavane sestavine součinkujejo tudi na ravni stila. Tega je s Kayserjevega avtonomističnega gledišča na umetnost definiral kot »od zunaj gledano enotnost in individualnost oblikovanja, od znotraj pa enotnost in individualnost percepcije« (Kayser 1992: 292). Ko Kayser analizira na primer Novalisov prozni stil, se posveti vlogi pripovedovalca in perspektive. Z interakcijo zgradbenih elementov in žanrov epskega, pravzaprav z bistvenimi strukturnimi elementi epskega sveta, ki so – podobno kot v dramatiki – oseba, prostor in dogajanje, pa s formalnega vidika razloži še značilne skupne poteze zgodovinsko nastalih pripovednih žanrov in konstruira njihove tipe (prim. Kayser 1992: 176–186, 201–214, 290–292, 349–366).

Kayser je k mednarodnemu raziskovanju pripovedi prispeval tudi razpravljanje o pripovedovalcu kot posredniku pripovednega teksta in o vprašanju, kdo pripoveduje oziroma kaj je pravzaprav vir pripovednega izjavljanja v romanu. Temu vprašanju je posvetil študijo *Wer erzählt den Roman?* (1957), ponatisnjeno v delu *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur* (1958), na to temo pa je razpravljal še v knjigi *Das sprachliche Kunstwerk* in drugih spisih (prim. Kayser 1955; 1956; 1992).[53] Pripovedovalca je obravnaval izrazito antropomorfno, kot »upesnjeno osebo, v katero se je preobrazil avtor« (Kayser 1958: 91), in podobno kot nekoliko pozneje Wayne Booth nasprotoval modnemu (modernističnemu) izganjanju pripovedovalca iz romana.

Za razmah pripovednoteoretskega instrumentarija je bil na nemškem (in slovenskem) govornem področju vsaj tako kot Kayser pomemben Franz Stanzel s tipologijo pripovedovalcev oziroma pripovednih situacij, ki jo je

[53] Omeniti je treba zlasti Kayserjevi študiji *Enstehung und Krise des modernen Romans* (1955) in *Das Problem des Erzählers* (1956).

po letu 1955 večkrat dopolnil. Njegov pristop je podobno kot Lämmertov in Kayserjev predvsem formalen, tipologija pa temelji na ideji o posredovanosti predstavljanja v romanu (prim. Stanzel 1955: 3) in je tesno povezana z novoveško romaneskno produkcijo. Poleg tega se je Stanzel oprl tudi na izročilo nemške romantične poetike, na nemške refleksije o pripovedovalcu, angleške in ameriške poglede na gledišče ter Goethejeve ideje o epu, liriki in drami kot treh naravnih oblikah pesništva.[54] Toda povezavo z »naravnimi oblikami« in s Staigerjem je vzpostavil le ob svoji prvi zasnovi pripovednoteoretskega instrumentarija v spisu *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an* Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses *u. a.* (prim. Stanzel 1955: 166–168), pozneje pa jo je opustil.

Približno desetletje po izidu tega dela je Stanzel v knjigi *Typische Formen des Romans* izpopolnil določila pripovednih situacij. Kot temeljno značilnost avktorialne pripovedne situacije (*auktoriale Erzählsituation*) je izpostavil prisotnost osebnega pripovedovalca, izraženega z vmešavanjem in komentarji in kot posrednik zgodbe umeščenega na prag med fiktivnim svetom romana ter avtorjevo in bralčevo resničnostjo. Avktorialni pripovedni situaciji ustrezna oblika pripovedovanja je poročevalni pripovedni način. V romanih s prevladujočo avktorialno pripovedno situacijo je sicer lahko večkrat uporabljeno tudi scensko prikazovanje, vendar je poročevalnemu podrejeno (prim. Stanzel 1976: 16). V prvoosebni ali jazovi pripovedni situaciji (*Ich-Erzählsituation*) pripovedovalec jasno pripada svetu literarnih oseb in pripoveduje o lastnem doživetju, sodoživljanju ali opazovanju dogodkov. Tudi tu prevladuje poročevalni pripovedni način, ki mu je scenični način podrejen (prim. nav. d.: 16). V personalni pripovedni situaciji pa se pripovedovalec odreče komentarjem. Za bralca nastane pri tem iluzija, da je sam v gledišču ali da opazuje predstavljeni svet prek romaneskne osebe, ki sicer ne pripoveduje, pač pa v njeni zavesti (ali v zavesti več oseb) odseva dogajanje. S tem postane literarna oseba persona, ki jo sestavlja bralec. Bistvena za to pripovedno situacijo je prav iluzija neposrednosti prikazovanja dogajanja (prim. nav. d.: 17).

Stanzel je koncept pripovednih situacij uspešno uveljavil v številnih analizah pripovednih tekstov, zato njegova študija v nemškem jezikovnem prostoru velja za osnovno literarnovedno znanje (prim. Vogt 2001: 300), podobno kot

[54] To izročilo je bilo pomembno že za Staigerja.

na Slovenskem, kjer je Stanzlova tipologija pripovedovalcev uvedena v srednješolski pouk književnosti. Stanzla so večkrat ostro kritizirali zaradi teoretskih pomanjkljivosti in mešanja analitičnih kategorij (prim. Bauer 1997: 92–96); zaradi teh kritik in samostojnega spreminjanja gledišča je Stanzel svoj sistem v sedemdesetih letih vnovič dopolnil v delu *Theorie des Erzählens* (1978), delno verjetno tudi pod vplivom modnih strukturalističnih pristopov, ki so se medtem razcveteli v Franciji in se od tam razširili po svetu. Zato bo osnovne poteze zgradbe novega modela nekoliko pozneje smiselno primerjati z drugimi modeli naslednje, strukturalistične faze razvoja teorij pripovedi.

V nemškem jezikovnem prostoru so odmevali tudi pogledi Käte Hamburger, predstavljeni v njenem osrednjem delu *Die Logik der Dichtung* (1957). Käte Hamburger je izhajala iz moderne filozofije jezika in razvila izviren sistematični pristop k pesniškemu (oziroma literarnemu) jeziku, s katerim je postavila temelje za teorijo žanrov in fikcije, ki sta jih desetletja pozneje reaktualizirali zlasti Ann Banfield in Dorrit Cohn.[55] Pripovednoteoretske konsekvence svojih idej je Käte Hamburger razvijala tudi v kritičnem dialogu s Kayserjem, Stanzlom, Ingardnom in drugimi. Največ kritičnih in polemičnih odzivov pa je zbudila njena odprava osebnega pripovedovalca, ki ga je nadomestila z neosebno pripovedno (ali mimetično) funkcijo.[56]

[55] Ann Banfield se je nanjo oprla v delu *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982), kjer se je ukvarjala predvsem s posredovanjem govora in misli oseb v polpremem govoru; Dorrit Cohn pa je na Käte Hamburger oprla svojo kritično predstavitev Stanzlove teorije v anglofonem svetu (prim. Cohn 1981), in teoretičarki sledila še v svojih razpravah o odličnosti fikcije v knjigi *The Distinction of Fiction* (1999).

[56] V drugi izdaji knjige je Käte Hamburger pripovedno funkcijo dodatno opredelila kot fluktuirajočo, fikcijo proizvajajočo funkcijo. Stanzel pa je v knjigi *Theorie des Erzählens*, v kateri je s konceptom pripovedne situacije zagovarjal koncept osebnega pripovedovalca, predlagal kompromisno pluralistično rešitev: pojem pripovedne funkcije naj bi pripadal globinski strukturi, kjer se pojasnjuje vprašanje, kako fikcija sploh nastaja, pojem prvoosebnega ali jazovega pripovedovalca pa naj bi pripadal repertoarju opisnih pojmov površinske strukture, kjer je potek posredovanja (*der Vorgang der Mittelbarkeit*) pripovedi viden vsakemu bralcu. Stanzel je vztrajal, da lahko osebni, avktorialni pripovedovalec nastopi tudi v tretjeosebni pripovedi, tj. v tako imenovani epski fikciji, ki jo je Käte Hamburger dosledno povezovala s pripovedno funkcijo; trdil je tudi, da to, kar je ona določila za vse oblike tretjeosebne pripovedi, velja samo za nevtralizirane pripovedne načine in personalne pripovedne situacije (prim. Stanzel 1985: 33, 122).

Predstrukturalistični prispevki francoskih teoretikov

V Franciji akademsko okolje zaradi prevlade literarnovednega historičnega empirizma v predvojnem času ni bilo zelo dovzetno za formalno naravnane pripovednoteoretske ideje in pojme; večji interes za ta vprašanja so pokazali pisatelji sami. Pod vplivom Husserlove fenomenologije in njene podaljšave v eksistencializem pa so se stvari spremenile. Jean-Paul Sartre je na primer v polemičnem in filozofsko argumentiranem članku *François Mauriac et la liberté* (1939) Mauriacu očital ekstenzivno rabo »po božje« vsevednega in vsemogočnega pripovedovalca v romanu *La Fin de la nuit* (1935), češ da s svojimi presojami avtoritativno posega v ravnanje likov in jim ne dopušča nikakršne svobode. Pri tem je Sartre več kot očitno priredil eksistencialistične fenomenološke pojme s področja živega izkustva in jih vrednostno označene prenesel na področje umetniške literature (prim. van Rossum-Guyon 1970: 491).

Po fenomenologih in Sartru se je zgledoval Jean Pouillon, ki se je v delu *Temps et roman* (1946; razširjena izdaja 1993) in ob obravnavi pogleda (*vision*) v romanu oprl predvsem na bralčev dejanski (psihični) uvid. Pouillonove tri vrste induciranega »pogleda«, s katerim bralec motri pripovedno dogajanje in osebe, so pogled »z« (*vision »avec«*), pogled »od zadaj« (*vision »par derrière«*) in pogled »od zunaj« (*vision »du dehors«*). Namesto dela, sloga in pripovedne tehnike v romanu naj bi bila tako v središču predvsem vednost o človeku, ki jo pisatelj odkrije, nakaže ali zbudi v bralčevi glavi.

Toda Pouillonove ugotovitve so bile mimo njihovih načelnih namer relevantne prav za preučevanje romaneskne pripovedne tehnike in posebej zanimive zaradi povezovanja pogleda (*vision*) s časovnostjo. Tako naj bi bil notranji monolog mejni primer pogleda »z«, časovnost tega, kar je povedano o osebah in njihovih čustvih, pa naj bi bila analogna trajanju doživljenega, kakršnega o preteklem in prihodnjem dogajanju ali doživljanju razvije subjekt, ki pri tem izhaja iz svoje kontingenčne sedanjosti. Seveda imajo teoretske kategorije, ki jih je mogoče razumeti tudi kot poskus osvetlitve modernistične poetike romana, svoje omejitve. Ne morejo namreč zajeti radikalnejših eksperimentalnih tekstov, v katerih pripovedni diskurz ne napotuje več na psihično sklenjene »osebe« in v katerih časovnost pogleda v notranje dogajanje ne skuša zbujati iluzije sočasnosti oziroma ujemanja bralčevega časa s pripovedovalčevim dogajalnim časom (prim. van Rossum-Guyon 1970: 492–493).

Strukturalistična razvojna faza teorij pripovedi ali klasična naratologija: od sredine šestdesetih do konca osemdesetih let

Mednarodno širjenje in prepletanje pripovednoteoretskih omrežij

S strukturalizmom je nastopil ključni premik v razumevanju in samorazumevanju teorije pripovedi kot naratologije, ta termin pa je postopno prevladal nad ekvivalenti narativika, pripovedna slovnica, logika pripovedi, narativna semiotika in strukturalna analiza pripovedi, ki so bili sočasno v obtoku v šestdesetih, sedemdesetih in delno še osemdesetih letih. Pomembno vlogo v razvoju naratologije je odigral zlasti prevod Proppovega folklorističnega dela *Morfologija pravljice* v zahodnoevropske jezike, leta 1958 na primer v angleščino. Claude Lévi-Strauss je knjigi namenil svoj znameniti članek *Struktura in forma* (*La structure et la forme* , 1960) in z njim močno vplival na recepcijo Proppovih tez, Claude Bremond pa je leta 1964 objavil članek *Le message*, v katerem je začel s predelavami Proppove sheme, ki jih je pozneje integriral v knjigo *La logique du récit* (1972). Leto dni po izidu Bremondovega članka je Tzvetan Todorov pod naslovom *Théorie de la littérature* (1965) izdal francoski prevod izbora tekstov ruskih formalistov, med njimi tudi enega od Proppovih, spremno besedo k izboru pa je napisal Roman Jakobson.

Za uveljavitev »paradne« strukturalistične discipline, za kakršno je upravičeno veljala naratologija, je bil leta 1966 prelomen izid posebne številke revije *Communications*, v celoti posvečene strukturalni analizi pripovedi in naslovljene *Recherches sémiologiques: L'analyse structurale du récit*; v njej so članke objavili Roland Barthes, Claude Bremond, Algirdas J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Todorov in Gérard Genette. Številko je mogoče razumeti kot široko začrtan raziskovalni program in svojevrsten manifest strukturalistične naratologije. V istem letu je Greimas izdal še knjigo *Sémantique structurale* (1966), v kateri se je posvetil predelavi in dodelovanju Proppovih pogledov na pripoved.

Sledil je izid drugih vplivnih strukturalističnih in semiotičnih del, ki so razvijala že vzpostavljena raziskovalna izhodišča: 1969 je Todorov izdal knjigo *Grammaire du Décaméron*, leta 1970 je izšla Greimasova knjiga *Du sens*, leta

1971 Metzovo delo *Language et cinéma*, nov dosežek filmske naratologije, leta 1972 pa Genettova knjiga *Figures III*, ki je v poglavju *Discours du récit* javnosti predstavila eno najodmevnejših naratoloških sintez. S tem delom, v katerem se je Genette sicer v precejšnji meri oprl na dognanja nemške in anglofone predstrukturalistične teorije pripovedi, a jih na novo sistematiziral in opremil z novo terminologijo, se je že jasno nakazala razcepitev strukturalistične naratološke dejavnosti: ena smer si je prizadevala za določitev in opis pripovedne strukture oziroma struktur zgodbe, medtem ko se je druga smer na čelu z Genettom osredotočila predvsem na preučevanje kompleksnosti pripovedne komunikacije oziroma specifike pripovednega izjavljanja (prim. Adam in Revaz 1996: 10).

Razcep teženj je že v drugi polovici sedemdesetih zaznala tudi izvrstna komentirana bibliografija Michela Mathieuja (1977a, 1977b), v kateri je avtor ločeno razvrstil dosežke vsake od obeh usmeritev. Med predstavnike prve smeri sodijo zlasti Greimas s knjigama *Maupassant* (1976) in *Du Sens II* (1983) in skupina raziskovalcev tako imenovane pariške semiotične šole, zbranih v njegovem seminarju na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,[57] ter Bremond in Todorov, z uvodnim člankom v osmo številko revije *Communications* pa je mednje mogoče uvrstiti tudi Barthesa. S svojo pripovedno slovnico je številne raziskovalce in naratologe znotraj in tudi onkraj francoskih meja navdihnil zlasti Todorov.[58]

Tudi druga smer se je s svojim vplivom razširila in razvijala onkraj francoskih meja, med njene vidnejše dosežke pa sodijo na primer delo Mieke Bal *Narratologie* (1977), ki je kritično do Genettovega pojma fokalizacije, Metzovo delo na področju filmske naratologije v knjigi *Signifiant imaginaire* (1977), raziskave Jeana Rousseta o prvoosebnem pripovedovanju v romanu v *Narcisse romancier* (1973), pa tudi razprave Pierra Vitouxja o fokalizaciji, Seymourja Chatmana o

[57] Med temi avtorji so bili Claude Chabrol z delom *Le récit feminin* (1971), François Rastier s knjigo *Essais de sémiotique discursive* (1974), Joseph Courtés z delom *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* (1976) in Anne Hénault s knjigo *Narratologie, sémiotique générale* (1983).

[58] Gerald Prince (1995: 119) navaja naslednje avtorje in dela, ki jih je navdihnila pripovedna slovnica: Teun van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (1972); Gerald Prince, *A Grammar of Stories* (1973); Thomas Pavel, *La sintaxe narrative des tragedies de Corneille* (1976) in *The Poetics of Plot* (1985); Gérard Genot, *Elements of Narrativics* (1979) in *Grammaire et récit: Essais de linguistic textuelle* (1984).

pripovedni hitrosti in Geralda Princea o pripovedovancu oziroma pripovedovanem bralcu (*narratee*).

Toda dejansko je tako za knjige Shlomith Rimmon-Kenan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983), Chatmanovo *Story and Discourse* (1978) in Princeovo *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (1982)[59] kot tudi za deli Anne Hénault *Narratologie, Sémiotique générale* (1983) in Jean-Michela Adama *Le Texte narratif: Traité d'analyse textuelle des récits* (1985), ki se zdita bližji drugi usmeritvi, značilno, da skušajo nekako združiti oba vidika, tj. preučevanje vsebine pripovedi oziroma zgodbe in pripovedne komunikacije oziroma pripovednega diskurza. Pri tem je zlasti za dela, bližja prvi usmeritvi, značilno, da skušajo v svoje dispozitive integrirati tudi predhodno izročilo formalno orientiranih pripovednoteoretskih dosežkov vzhodnega in zahodnega izvora.

Povsem nesporno dejstvo pa je, da je postala naratologija konec sedemdesetih in na začetku osemdesetih že mednarodno gibanje z eminentnimi strokovnjaki po vsej Evropi, v številnih ameriških akademskih središčih ter v Izraelu; pri njeni internacionalizaciji so odigrali pomembno vlogo zlasti prevodi ključnih pripovednoteoretskih del. V bivši Sovjetski zvezi je bil razvoj pripovednoteoretskih zasnov zaradi skromnejših možnosti za svobodno komuniciranje v mednarodnih okvirih nekoliko specifičen, vsekakor pa tesno spojen z razcvetom sovjetske semiotike ter recepcijo Bahtinovih del. Posebno vlogo je tudi v sovjetskem okviru odigralo izročilo ruskih formalistov in Proppa, ki je seveda še sam aktivno posegal v aktualno diskusijo. Na Zahodu je imela sovjetska semiotika številne občudovalce, ki so poskrbeli za prevode osrednjih del v slovanske in neslovanske jezike.

Sovjetski nadaljevalci Proppa so se lotili modifikacij in dodelav njegovega modela na podlagi različnih metod in z različnimi teoretskimi cilji ter razvijali zlasti literarnovedno semiotiko, generativno slovnico, tekstno teorijo in strukturalno analizo mitov.[60] Že na začetku šestdesetih let sta se Aleksandr K. Žolkovskij in Jurij K. Ščeglov v spisu *O vozmožnostjah postroenija strukturnoj poètiki*

[59] Vsa tri dela je Genette mimogrede (1983: 12, op. 1) označil za poskuse didaktičnih sintez a posteriori.

[60] Za več o nadaljevalcih Proppa v sovjetskih strukturalnih in semiotičnih raziskavah gl. v Lachmann 1978.

(1962) oprla na Proppa in Šklovskega in s pritegnitvijo teoretičnih spisov Sergeja Ejzenštejna skušala nadaljevati z razvojem strukturalne analize pripovednih besedil, v razpravi *Strukturnaja poètika – poroždajuščaja poètika* (1967) pa sta utemeljila novo generativno disciplino in Proppov model pripela na lingvistiko.

Nasprotno je skušal Lotman – podobno kot tudi drugi predstavniki tartujske semiotične šole – omejiti vlogo lingvistike v obravnavah umetniških tekstov. V knjigi *Struktura umetniškega teksta* (*Struktura hudožestvennogo teksta*, 1970) se je teoretsko usmeril predvsem v literarno oziroma splošno umetnostno in kulturno semiotiko ter teorijo teksta. S svojo koncepcijo umetnosti oziroma literarne strukture kot semiotično strukturiranega modela resničnosti, ki poustvarja podobo sveta za dano zavest in s tem hkrati modelira odnos med spoznavajočo osebnostjo in svetom, je presegel avtonomistični formalizem in podelil osrednje mesto v literarnem tekstu *gledišču* (*točka zrenija*). Ta je konceptualiziran povsem v bahtinovskem duhu in je tudi pri Lotmanu vedno del zunajtekstne strukture in zgodovinsko spremenljivih vrednostnih, mišljenjskih in kulturnih modelov, pogledov na svet itd.

S pripovednoteoretskega vidika je zanimiv tudi Boris Uspenski s knjigo *Poetika kompozicije*[61] (*Poètika kompozicii*, 1970), v kateri se je oprl zlasti na Bahtina in Vološinova, Vinogradova in Grigorija A. Gukovskega, upošteval pa tudi starejšo (tj. predstrukturalistično) nemško diskusijo o pripovedovalcu in anglofone prispevke o gledišču. Razvil je tipologijo kompozicijskih možnosti, povezanih z glediščem, in pri tem razlikoval štiri ravni izražanja gledišča, ideološko in frazeološko, raven prostorsko časovne označitve in psihološko raven. Različna gledišča implicirajo po Uspenskem vrednostne sisteme, koordinirane v medsebojna razmerja; ti sistemi so lahko nehierarhični, polifoni ali pa ne. Gledišča posameznih ravni se lahko spajajo in sovpadejo v kompleksno gledišče ali pa se med seboj ne ujemajo. Navezujoč se na Bahtina in Vološinova, je skušal Uspenski s temi inovativnimi rešitvami razložiti pojave, kakršna sta ironija in nezanesljivost.

V nemškem kulturnem prostoru se je strukturalizem razširil šele v poznih šestdesetih letih, zlasti po zaslugi prevodov slovanskih in francoskih teoretikov v izdajah Jensa Ihweja in kritičnih predstavitev strukturalizma izpod peresa

[61] Knjiga je bila prevedena v slovenščino, skupaj s *Semiotiko ikone* je izšla leta 2013 pod naslovom *Semiotika umetnosti*.

Güntherja Schiwyja (prim. Schiwy 1969). Za sistematično metodološko uveljavitev strukturalizma in praktično delo s teksti je bil v veliki meri zaslužen Michael Titzmann s svojimi temeljnimi študijami in splošno razširjenimi učbeniki. Čeprav so na primer Kayserjevi, Lämmertovi in Stanzlovi pripovednoteoretski prispevki iz predstrukturalistične faze dosegli zavidljivo raven in se približali strukturalizmu, se vendarle opirajo na drugačno teoretsko-metodološko paradigmo, zato ni presenetljivo, da so ključne spodbude za razvoj nemškega strukturalistično-semiotičnega izročila najprej prišle iz slavističnih in romanističnih krogov. Aage Hansen-Löve se je na primer posvetil vprašanju razmejitve poezije kot jezikovne in proze kot perspektivične umetnosti, Wolf Schmid pa se je pri analizi poetično strukturirane ornamentalne proze oprl na Jakobsona. Toda tekstno- in kulturnoteoretične razprave Alekseja M. Smirnova in Renate Lachmann, ki sta oba izvrstna poznavalca slovanskega formalizma in strukturalizma, so bile že bolj usmerjene v poststrukturalizem (prim. Grübel 1996: 407). Klasična naratologija se je v nemškem jeziku, v katerem je bila dobro zastopana predstrukturalistična, morfološka teorija pripovedi, torej uveljavila v precej skromnejšem obsegu kot poznejša postklasična.[62]

Metodološke predpostavke klasične naratologije

Spoznavne težnje strukturalistične naratologije v marsičem nadaljujejo izhodiščne pobude ruskega formalizma; nikakor se ne omejujejo na pripovedno prozno literaturo in so predvsem deskriptivne narave (prim. A. in V. Nünning 2002b: 6). Usmerjene so v izdelavo metod in graditev modelov za opis tekstnih struktur ter temeljijo na predpostavki, da veljajo isti sistemski zakoni, ki uravnavajo delovanje človeškega jezika, tudi za vse druge znakovne sisteme (slikovne, gestualne, glasbene, obredne), torej tudi za literaturo in umetnost. Klasična naratologija se torej s svojimi temeljnimi predpostavkami zgleduje pri lingvistiki.V strukturalistični lingvistiki imajo posamezne konkretne jezikovne izjave (*parole*) svojo podlago v sistemu invariant (*langue*) oziroma strukturi jezika, ki sestoji iz relacij in abstraktnih enot, te pa niso nič substancialnega, saj jih od drugih elementov razmejuje razlika oziroma so v razmerju do drugih elementov le negativno določene. Temeljni metodološki postopek njihovega določanja je konstrukcija sistema binarnih opozicij.

[62] Po mnenju nekaterih poznavalcev je bil vpliv francosko-ruskega strukturalizma bolj zaznaven v lingvistiki kot v literarni vedi. Podrobneje o recepciji klasične naratologije v nemški literarni vedi v Grünzweig in Solbach 1999b: 3.

Ko je Lévi-Strauss prenesel te spoznavne postopke iz fonologije v etnologijo oziroma antropologijo, je pripovedovane mite obravnaval kot *parole*, sam pa raziskoval predvsem strukturo (*langue*) oziroma sistem relacij, ki jih pogojuje in je podlaga zanje, in ne njihove vsebinske ali jezikovne sestave. Bolj kot posamezne uresničitve uresničitev mitov ga je torej zanimala paradigmatska struktura mitskega mišljenja. Podobno je tudi na strukturalno teorijo pripovedi mogoče gledati kot na enega od poskusov, kako razširiti lingvistični model oziroma ga prenesti na jezikovne enote onkraj stavka, saj je ta skrajna meja strukturalističnega jezikoslovja.

Konkretne izpeljave tega prenosa v delih francoskih naratologov, ki so se zgledovali pri Lévi-Straussu, so bile različne, skupno pa jim je bilo preučevanje splošnih konvencij pripovedi oziroma oblikovanje hipotetičnega opisnega modela in ne pisanje novih interpretacij posameznih besedil. Prav tako je ostalo zunaj območja njihovega raziskovanja ugotavljanje subjektivnih namer avtorja in vezi besedil z družbeno in zgodovinsko dejanskostjo. Že tako močna formalistična usmeritev v tedanji humanistiki pa je sovpadla še s splošno imanentistično težnjo po razvijanju abstraktnega, nemetaforičnega in sistematičnega metajezika za opis elementov, relacij in struktur tekstov, tvorjenih iz omejenega števila enot.

Čeprav so na klasične naratološke zasnove vplivali tako formalizem, Saussurova in Benvenistova strukturalna lingvistika ter Lévi-Straussova antropologija kot tudi generativna slovnica, psihoanaliza, sodobni filozofski tokovi, nove težnje v historiografiji, zlasti francoski šoli Annales in Nouvelle histoire, kibernetika, informacijska teorija in obča semiotika, imajo ti heterogeni viri skupno sistematično izhodišče. To pa je diferenciranje različnih ravni hierarhično urejene pripovedne strukture in preučevanje abstraktnih relacij na posameznih ravneh in med njimi. Tudi te relacije je mogoče formalizirati in navsezadnje lahko posamezne tekste obravnavamo bodisi kot površinske strukturne uresničitve v globinski strukturi zajetih možnosti bodisi kot transformacije razmerij, konstitutivnih za model.

Raznovrstnost naratoloških modelov in pristopov pa se pokaže že korak od osnovnega razločevanja med »kaj« (tj. vsebino) pripovednega sveta in »kako« (tj. načinom) pripovednega posredovanja; to razločevanje implicira dve ravni pripovedne strukture, nakazani v pojmovnih parih zgodba/obdelava anglo-

fonih predstrukturalistov, fabula/siže ruskih formalistov in zgodba/diskurz (*histoire/discours*) francoskih strukturalistov. Še večjo raznolikost srečamo, če primerjamo med seboj dosežke skupine naratologov, ki se je osredotočila na strukture zgodbe in skušala ustvariti pripovedno slovnico, in dosežke druge skupine, ki se je posvetila strukturam pripovednega izjavljanja. Razlikujejo pa se tudi posamezni naratološki modeli znotraj vsake od obeh večjih skupin. Čeprav je precej naratoloških modelov nastalo prav s kritičnim dopolnjevanjem pomanjkljivosti katerega od predhodnih, ki ga je posamezni teoretik vzel za svoje izhodišče, pa so naratologi – razen redkih izjem – odmerjali kritičnim primerjavam različnih modelov presenetljivo malo pozornosti. Na to je opozoril Manfred Jahn v razpravi *Narratologie: Methoden und Modelle der Erzählheorie* (1998) in skušal to vrzel delno odpraviti, zato je vzel pod drobnogled sedem avtorjev iz različnih pripovednoteoretskih faz: Genetta, Stanzla, Chatmana, Mieke Bal, Susan Lanser, Moniko Fludernik in Ansgarja Nünninga (prim. Jahn 1998).

Čeprav v tej knjigi osvetljujem mednarodni razvoj pripovednoteoretskih koncepcij in skušam upoštevati njihovo doslejšnjo slovensko literarnovedno recepcijo, aplikacije in prilagoditve, pa me vendarle zanimajo predvsem najaktualnejše težnje, zato se moram odreči vabljivemu Jahnovemu metateoretskemu zgledu. Namesto ekstenzivnega primerjalnega preučevanja naratoloških modelov bom skušala s kritično predstavitvijo izbranih primerov klasične naratologije predvsem pripraviti podlage za preglednejšo teoretsko-metodološko presojo slovenskih dosežkov. Čeprav so se na prvi pogled strukturalistični naratološki modeli v naši literarni vedi in kritiki uveljavili slabše kot nemški morfološko-imanentistični in anglofoni predstrukturalistični koncepti, namreč nikakor niso ostali popolna neznanka.

Najbolj tuja je ostala slovenskemu kulturnemu prostoru Bremondova logika pripovedi, ki je pravzaprav najabstraktnejša in v naratologiji še najbližja folkloristiki in Proppu, obenem pa najbolj oddaljena od literature. Pač pa so bili že predstavljeni in kritično ovrednoteni naratološki modeli Barthesa, Todorova in – verjetno najpodrobneje – Greimasa (prim. Kernev Štrajn 1995: 39–47; Virk 1999: 110–117;). Z različnimi prilagoditvami so bili uporabljeni tudi za analize konkretnih literarnih pripovedi (prim. Štuhec 1996, 2000). Glede na Genettovo mednarodno odmevnost preseneča, da so bili v obravnave literarnih besedil aplikativno vpeljani le posamezni njegovi koncepti, pa še v teh primerih

so bili običajno prevzeti prek posredništva njegovih kritikov oziroma nadaljevalcev, na primer Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kenan (prim. Štuhec 2000; Mozetič 2000a; Bavec 2001). Skoraj brez odmeva v slovenski literarni vedi je ostala tudi veja tekstoloških raziskav, ki se ni opirala na jezikoslovni strukturalizem, ampak predvsem na generativno slovnico; imenovala se je tekstna slovnica, njeni osrednji predstavniki (van Dijk 1972; Petöfi in Rieser 1973; Petöfi, ur. 1979) pa so bili dejavni že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Na podlagi povedanega se bom omejila na prikaz pripovedne slovnice Tzvetana Todorova kot modela za analizo struktur zgodbe in Genettove sinteze kot naratološkega modela za obravnavo pripovednega diskurza.

Pripovedna slovnica Tzvetana Todorova

Todorov je skušal že v svojem zgodnjem delu *Littérature et signification* (1967) uporabiti Lévi-Straussov homološki strukturalni model, razvit ob analizi mita o Ojdipu, za opis pripovedne obdelave Laclosevih *Nevarnih razmerij*. To mu je sicer uspelo, a se je že sam zavedal visoke stopnje arbitrarnosti pri izbiri in določanju opisa dejanj, prilegajočih se Lévi-Straussovi strukturi, in tudi abstraktnosti strukture, ki je že v tem, da ne upošteva linearnega razvoja pripovedi (prim. Culler 1975: 214–215). V delu *Grammaire du Décameron* (1969) je zato skušal razviti metajezik, ki bi ohranil specifiko posameznih sekvenc in upošteval tudi potek obdelave kot celote; bil naj bi aplikabilen na vseh ravneh obravnave in naj ne bi diktiral ukalupljanja v semantične šablone. Homologijo med lingvistiko in literaturo je Todorov vzel zelo resno, raziskavo temeljnih vidikov Boccaccievih novel pa gradil na predpostavki o obstoju univerzalne slovnice, ki uravnava ne le posamezne jezike, ampak tudi ostale pomenske strukture človekovega življenjskega sveta.

S pripovedno slovnico po vzoru jezikovne je torej skušal konstituirati naratologijo kot znanost o splošnih zakonitostih pripovedi. Razločil je tri temeljne kategorije: 1. lastna imena, ki reprezentirajo vršilce dejanja (*agense*) oziroma karakterje (ali pripovedne osebe) in so v strukturi obdelave samo subjekti oziroma osebki stavkov (propozicij) brez lastne vsebine, 2. pridevnike, ki reprezentirajo poljubno število s karakterji povezanih atributov, in 3. glagole, ki obsegajo njihova dejanja. Pridevnike je delil na stanja (k tem sodijo variante opozicije srečen/nesrečen), lastnosti (implicirane v opoziciji vrline/hibe) in dane okoliščine (moški/ženska, židovski/krščanski, plemenitega/nizkega

rodu). Tudi glagole je razdelil na tri tipe: take, ki označujejo spremembo situacije, druge, ki merijo na storitev nekega slabega dejanja, in tiste, ki označujejo kaznovanje. Poleg tega imajo propozicije lahko tudi različne naklone: indikativnega (za dejanja, ki so se res zgodila), obligativnega (za kodificirano kolektivno voljo, ki konstituira družbeni zakon), želelnega (kar si osebe želijo, da bi se zgodilo), pogojnega (če oseba stori eno, bom sam naredil drugo) in napovedujočega (v določenih okoliščinah se bo zgodilo nekaj povsem določenega).

Todorov je svoj model zgradil na sintaktični zgradbi stavka (propozicije), ki izraža relacijo med dogodki, saj naj bi v pripovedi prav sintaktična razsežnost, ob kateri sicer obstajata še semantična in besedilna (stavki pač tvorijo besedilo), po njegovem najbolj ustrezala naravi pripovedi. Temeljna enota pripovedne skladnje je stavek, ki ga tvorita subjekt (osebek) in predikat. Toda skladenjske kategorije je uporabil tako za zapise stavkov samega teksta kot tudi stavkov, ki na kratko povzemajo obdelavo obravnavane novele; struktura naj bi namreč ne glede na raven abstrakcije ostajala ista. Jonathan Culler je v svoji kritični obravnavi strukturalizma opozoril, da je ta prenos veljaven toliko, kolikor opisi na vseh ravneh vključujejo stavke in s tem predikate (Culler 1975: 215). Todorov namreč ni pokazal, kako se bralec premakne od stavkov, ki vsebujejo pridevnike in glagole, k nadstavčnim povzetkom obdelave novel, v katerih so s pridevniki in glagoli reprezentirane cele sekvence. S tem ko je Todorov uporabljal iste kategorije na obeh ravneh, ju je medsebojno povezal, ne da bi osvetlil proces sinteze.

Culler je v kritiki Todorova pokazal, da se zaradi reduktivnosti metajezikovnega modela stopnjujejo težave pri aplikacijah. Todorov mora namreč pripisati isti strukturalni opis zgodbi, v kateri se X-u zdi njegov prijatelj Y počasen, zaradi česar ga tako prepričljivo ošteje, da se spremeni, ter drugi zgodbi, v kateri se X zaljubi v Y-ovo ženo in jo zapelje. V prvem primeru X deluje, da bi spremenil neki atribut, ki je v tem primeru lastnost, in mu to uspe, v drugem pa je atribut stanje (spolno razmerje) in ker ga je X-u uspelo spremeniti, je njegovo delovanje prav tako privedlo do spremembe situacije. Tej drugi zgodbi je torej podeljena enaka struktura kot prvi, vendar se razlikuje od tretje zgodbe, v kateri se X zaljubi v Y-ovo ženo, napove nekemu prijatelju, da jo lahko zapelje in jo potem zares zapelje: po teoriji naj bi se zgodbi razlikovali samo v naklonu. Problem reduktivnosti je torej v vseprisotnosti tipa glagola, ki implicira spremembo situacije: zgodba dobi isti strukturalni opis, kadarkoli se situacija spremeni, zato so glavne razlike v strukturi obdelave le spremembe naklona.

Pripovedna slovnica je bila nedvomno rezultat skrbnega premisleka in analize izbranega korpusa, vendar Todorovu ni uspelo pokazati, v čem naj bi bila prednost njegovega strukturalnega opisa (prim. Culler 1975: 216–217). Vrzeli v teoriji je skušal zapolniti pozneje, na primer v spisu *Les transformations narratives* (1970), v katerem je obravnaval paradigmatske vezi v pripovedi. Ob ostalih strukturalnih modelih, razvitih v obdobju razcveta klasične naratologije, se zdi njegov še najokornejši verjetno prav zaradi preveč dobesedne navezave na lingvistiko. Kljub predstavljenim pomanjkljivostim pa je naratologija Todorova v sedemdesetih letih navdihovala številne nadaljevalce v Franciji in zunaj nje.[63]

Genettov *Discours du récit*

Tudi Genettova analiza pripovedi v spisu *Discours du récit*[64] (1972) temelji na razločevanju hierarhično urejenih ravni – tokrat treh – in preučevanju njihovih medsebojnih relacij. S strukturalizmom ga druži še scientistična težnja k oblikovanju splošnega modela pripovednega diskurza in raba binarnih opozicij, s katerimi si pomaga pri tvorjenju kategorialnega aparata. Kadar se mu v obravnavi besedil pokaže, da z binarnimi opozicijami ni mogoče pokriti vse raznolikosti, enostavno uvede še tretjo ali četrto kategorijo ali pa skonstruira tipologijo oziroma razpredelnico.

V nasprotju z dotlej prevladujočimi dvoravninskimi modeli pripovedi je Genette vzpostavil tri ravni: 1. pripovedni diskurz (*discours narratif*) ali pripovedni tekst (*text narratif*), tj. pisno ali ustno besedilo (oziroma označevalec), ki pripoveduje zgodbo , 2. pripovedovana zgodba (*histoire*) oziroma označenec ali vsebina pripovednega besedila – za to raven je vpeljal še sopomenko diegeza (*diégèse*) – in 3. pripovedovanje ali naracija (*narration*), tj. pripovedno dejanje samo in sklop realnih ali fiktivnih okoliščin, v katerih poteka (prim. Genette 1972: 72, 74). Namesto na posamezne izolirane ravni se je osredotočil predvsem na razmerja med pripovedjo in zgodbo, pripovedjo in pripovedovanjem ter zgodbo in pripovedovanjem, od vseh pa se je najbolj posvetil diskurzu.

Njegova navezava na lingvistiko je bila nasploh diskretnejša in izraziteje metaforična kot pri Todorovu: v uvodu je na primer zapisal (prim. Genette

[63] Gl. opombo 58.

[64] Naslov Genettovega dela je pravzaprav dvo- oziroma večsmiseln, prevesti ga je mogoče kot *Pripovedni diskurz*, lahko pa tudi kot *Razpravo* ali *Esej o pripovedi*.

1972: 75), da je mogoče celo na tako kompleksno pripoved, kakršna je Proustovo *Iskanje izgubljenega časa*, pogledati slovnično, in sicer kot na razvitje besedne forme oziroma velikansko ekspanzijo glagola, *Odisejo* pa je z vidika retorike mogoče ugledati kot amplifikacijo enostavčne izjave *Odisej se vrne na Itako*. Genette si je iz lingvistike izposodil tudi glagolske kategorije (čas, naklon), vendar jih je prilagodil analizi pripovednega diskurza; podobno je ravnal s pojmi, prevzetimi iz retorike. Pri prevzemanju je skoval vrsto neologizmov in z njimi sistematično nadomeščal celo že obstoječe pojme psihologističnega ali realističnega izvora (prim. Jefferson 1987: 103).[65] Tako je skušal pripoved čim bolj odtegniti od referencialnih interpretacij in stopnjevati vtis, da jo obvladujejo zakonitosti njej imanentne logike, ne pa razmerja z zunanjo realnostjo. Tudi v tem je prišla do izraza značilno strukturalistična namera, zajeti v model ne le dejansko izpričane literarne manifestacije, ampak tudi hipotetične kombinacije in s tem poetološko predvideti nove možnosti literature.

Kljub tem razlikam je Genette pri konstruiranju svojega modela vendarle izšel iz Todorova (prim. Genette 1972: 74; Koron 2004: 106). Namesto dihotomne členitve pripovedi je sicer vpeljal triado, ostale, delno od Todorova prevzete kategorije, ki jih je prilagodil, pa je izpeljal iz razmerij med pripovednimi komponentami. Raziskovalno področje je tako nadrobneje razdelil v tri sklope: čas (*temps*) obsega niz časovnih relacij med zgodbo in pripovedjo (oziroma med pripovedovanimi okoliščinami, dogodki in pripovedovanjem o njih); tudi naklon (*mode*) zajema relacije med zgodbo in pripovedjo oziroma sklop modalitet, ki urejajo pripovedno informacijo; zadnji sklop, tj. glas (*voix*), pa obsega razmerja med pripovedovanjem in pripovedjo kot tudi med pripovedovanjem in zgodbo; vključuje torej niz znakov, ki karakterizirajo pripovedno instanco (tj. vir pripovednega izjavljanja) in njena razmerja s pripovednim tekstom in zgodbo (prim. Genette 1972: 76).

Sklop časovnih relacij je Genette razčlenil na tri poglavja, v njih pa obravnaval povezave med zaporedjem (*ordre*), v katerem naj bi se odvili dogodki sami na sebi, in tistim, ki ga imajo dogodki v poteku pripovedi, primerjave med trajanjem (*durée*) pripovedovanega dogajanja in dolžino pripovedi ter razmerje med pogostostjo ali frekvenco (*fréquence*) nekega dogodka in številom njegovih omemb v

[65] Genette je na primer preimenoval pogled nazaj (*flashback*) v analepso (*analepsis*), gledišče (*point de vue*) je postalo fokalizacija (*focalisation*), celo opozicijo med *telling* in *showing* je nadomestil s Platonovimi termini *diegesis* in *mimesis* itd.

pripovedi. V poglavju o načinu je proučil fokalizacijo, s katero so posredovani pripovedovani dogodki, vrste pripovednega posredovanja in temeljne načine reprezentacije misli in izjav karakterjev. V poglavju o glasu pa se je posvetil času pripovedovanja, pripovednim ravnem in razločevalnim potezam pripovedovalcev, pripovedovanih naslovljencev ali pripovedovancev (*narrataire*) ter pripovednim situacijam in njihovim relacijam do pripovedovanih zgodb.

Podrobnejši nabor kategorij je Genette predložil ob analizi Proustovega cikla romanov *Iskanje izgubljenega časa* in mladostnega romana *Jean Santeuil*, besedil torej, ki so bistveno kompleksnejša in bralsko zahtevnejša od Boccaccievih novel. Tako je sproti preverjal uporabnost modela s posameznimi zgledi in pri tem opozarjal ne le na veljavnost, ampak tudi na omejitve lastnih teoretskih določil. V obravnavo zaporedja je za odstopanja od kronološkega zaporedja dogajanja vpeljal pojem anahronije (*anachronie*), ki ga je razdelil na prolepso (*prolepse*), tj. anticipacijo oziroma pogled naprej, in analepso (*analepse*), tj. retrospektivo oziroma pogled nazaj. Primere, ko ni mogoče časovno umestiti dogajanja, je označil za primere ahronije (*achronie*). Dodatno je uvedel pojma dometa (*portée*), ki obsega časovno razdaljo od dogajanja, ki ga prikazuje pripoved, in amplitude (*amplitude*), ki označuje časovno trajanje določene anahronije.

V poglavju o trajanju, o katerem je ob vnovičnem pretresu svojega naratološkega modela zapisal, da bi ga pravzaprav moral nasloviti hitrost (*vitesse*) (prim. Genette 1983: 23), je povzel in sistematiziral predhodna dognanja zlasti dveh nemških avtorjev, Müllerja in Lämmerta. Uvedel je štiri pojme za označevanje hitrosti gibanja pripovedi. Deskriptivna pavza (*pause*) je izsek pripovednega diskurza, v katerem pripovedovani čas ne teče, tako da se ustvari vtis, da se je pripoved ustavila. Za sceno (*scène*) gre takrat, kadar se konvencionalni čas pripovedi bolj ali manj ujema s časom pripovedovanega, tj. zgodbe; poročilo (*sommaire*) je poimenoval razmeroma kratek odsek teksta, ki zajema razmeroma dolg del zgodbe. Elipsa (*ellipse*) pa je lahko eksplicitna, implicitna ali zgolj hipotetična; označuje izpust vsakršne pripovedi o pomembnem ali nepomembnem pripovednem dogajanju, ki se je odvilo v vmesnem času, zato je mogoče reči, da doseže pripoved neskončno hitrost.

Novost v dotedanjih obravnavah časa v pripovedi je bila zlasti Genettova vpeljava pripovedne frekvence in njena nadrobnejša členitev. Frekvenca je po njem lahko singulativna, če je to, kar se je zgodilo, povedano le enkrat. Kadar

je to, kar se je zgodilo le enkrat, povedano večkrat, gre za repetitivno pripoved. Če pa je to, kar se je večkrat zgodilo, povedano le enkrat, gre za iterativno pripoved (prim. Genette 1972: 122–182). Inovativno je bilo tudi poglavje o pripovednem naklonu. Vanj je vključena obravnava pripovedne distance oziroma stopnje pripovedne posrednosti, razprava o tipih govora po Platonu in Aristotelu, razmislek o razliki med *showing* in *telling* ter preučitev perspektive. V zvezi s perspektivo je Genette obravnaval uveljavljene pripovednoteoretske koncepte, med njimi pripovedno situacijo. Uvrstil jih je v dva sklopa, in sicer v problematiko pripovednega naklona in problematiko pripovednega glasu.

S pojmom fokalizacije (ali žarišča oziroma fokusa pripovedovanja) je Genette nadomestil pojme, kot so perspektiva, gledišče, pogled z, pogled od zadaj in pogled od zunaj. Fokalizacijo je členil še podrobneje: za ničto fokalizacijo oziroma nefokalizacijo (*focalisation zéro*) je značilno, da je zgodba ugledana z nedoločenega in nedoločljivega položaja; notranja (*focalisation interne*) je lahko stalna (*fixe*), spremenljiva (*variable*) ali mnogotera (*multiple*) in vključuje prikazovanje zgodbe, kakor jo vidi ali zaznava ena ali več različnih zgodbenih oseb; zunanja (*externe*) fokalizacija zajema primere, ko je zgodba prikazana z zornega kota, umeščenega v samo zgodbo, vendar zunaj vseh zgodbenih oseb.

V razpravljanje o tipih govora je Genette vpeljal razlikovanje med pripovedjo o dogodkih in pripovedjo o besedah, tj. izjavah in mislih oseb. Pri tem je upošteval pripovedno distanco oziroma stopnjo posrednosti prikaza izgovorjenega ali »notranjega« govora oseb in razločil tri tipe poročanja o tem: pripovedovani govor (*discours narrativisé*) je v pripovedovalčevem jeziku izdelan in najbolj reduciran, zgolj povzemajoč prikaz karakterjevih izrečenih besed ali misli; odvisni govor (*discours transposé*) vsebuje napovedni stavek in preneseni govor, ki je v primerjavi s prejšnjim tipom bolj mimetičen in bližji govoru oseb, vanj pa je vključen tudi podtip brez napovednega stavka, imenovan polpremi govor (*style indirect libre*); in navsezadnje premi ali poročani govor (*discours rapporté*), ki je najbolj mimetičen in dobesedno posreduje govor, dialoge ali monologe oseb, tako da se vanj uvršča tudi podtip, tradicionalno poimenovan notranji monolog oziroma z Genettovim izrazjem neposredn*i* govor (*discours immédiat*) (prim. Genette 1972: 183–211).[66]

[66] Genettova razdelka o fokalizaciji, distanci ter tipih poročanja o govoru ali mislih oseb sta, podobno kot celotno poglavje o glasu, sprožila vneto diskusijo mednarodnih

V poglavju o glasu so najprej obravnavane glavne vrste pripovedovanja glede na časovno umeščenost pripovedne instance v zgodbo. Pripovedovanje je torej lahko aposteriorno glede na pripovedovane dogodke, kar je značilno za »tradicionalno pripoved«, lahko je zgodbi predhodno in jo napoveduje, na primer v različnih vrstah prerokb, z njo je lahko še simultano, ali pa je v pripovedovane dogodki vrinjeno (*intercalé*), kar je značilno za pisemske in dnevniške pripovedi. Odmevna je bila tudi Genettova vpeljava pripovednih ravni in vrst povezovanja med pripovednimi akti. Ti akti se lahko povezujejo aditivno na isti ravni, z vlaganjem enega dejanja pripovedovanja v drugega ali z alterniranjem elementov prve in druge ravni, torej s kršitvijo meja med pripovednimi ravnmi – ta postopek je zlasti pogost v postmodernističnih pripovedih –, kar je Genette imenoval metalepsa (*metalepsis*). Pripovedovanje je glede na nivo lahko zunajzgodbeno ali ekstradiegetsko (*extradiégetique*) – izraz označuje pripovedno dejanje v okvirni zgodbi, torej zunaj osrednjega toka pripovedi –, znotrajzgodbeno ali intra- oziroma diegetsko (*intradiégétique* oziroma *diégétique*), umeščeno v osrednji potek zgodbe, in metadiegetsko (*métadiégétique*), kadar gre za samorefleksijo pripovednega dejanja. In navsezadnje se je marsikje uveljavilo tudi Genettovo razlikovanje med homodiegetskim in heterodiegetskim pripovedovanjem; homodiegetski pripovedovalec (*homodiégétique*) je kot oseba del prikazanega pripovednega sveta, heterodiegetski (*hétérodiégétique*) pa v pripovedni svet ni vključen kot oseba.

Toda vsi Genettovi neologizmi, izpeljani iz izraza *diegesis*, nikakor niso bili sprejeti z enoglasnim navdušenjem. Težava je v tem, da se izvirni grški termin nanaša na tip govora, in sicer pripovedovalčev diskurz, torej na samo dejanje pripovedovanja, ne pa na obdelavo oziroma *mythos*. Zlasti na primer med nemškimi strokovnjaki se njegove manj posrečene terminološke inovacije niso uveljavile (prim. Fludernik 2005: 40), podobno velja tudi za slovensko literarno vedo. Pozorni bralci so seveda morali opaziti še druga oporečna mesta v Genettovi sintezi. Tako je na primer očitno, da se je ognil končni sintezi konvergenc in korelacij med teoretskimi nivoji in kategorijami, ki jih je vpeljal, in da torej med kategorijami ni reda oziroma ustreznih hierarhij: sklop časovnih relacij

razsežnosti, ki se podaljšuje še v 21. stoletje (prim. Bal 1981, 1985; Vituoux 1982; Chatman 1990a; Jahn 1996; 1999, Niederhoff 2001; Nieragden 2002). Genette je v delu *Nouveau discours du récit* (1983) repliciral na kritike in dopolnila njegovih kategorij in nekaj očitkov ovrgel, sprejel pa tudi posamezne popravke (prim. Genette 1983: 34–52).

bi moral biti pravzaprav podrejen glasu, kategoriji pripovednega poročila in scene, ki sta pri njem umeščeni med časovne relacije, bi dejansko sodili v sklop naklona, saj gre pri obeh za uravnavanje pripovednih informacij, stopnje pripovedi pa bi morale biti podrejene vsaj toliko kot glasu, v katerega jih je uvrstil Genette, še pripovednemu naklonu, saj gre pri njih vendarle tudi za odmerjanje pripovednih informacij (prim. Jahn 1998: 37–38).

Dopolnitve in popravki strukturalistične naratološke paradigme: Stanzel, Prince, Bal, Chatman in drugi

Uveljavitev strukturalistične paradigme sredi šestdesetih let je odločilno vplivala na razvoj teorij pripovedi še v sedemdesetih letih in vse do konca osemdesetih let. Genettova naratologija je doživela izjemen odziv ne le v Franciji, ampak tudi v svetovnem merilu. K njeni globalizaciji so pripomogli prevodi Genettovih del v angleščino, na primer prevod dela *Discours du récit* (*Narrative Discourse: An Essay in Method*, 1980), pa tudi kritične navezave nanje in popularizacija njegovega modela v monografijah ameriških, evropskih in izraelskih avtorjev (npr. Prince 1982; Bal 1985, 1997, 2009; Rimmon-Kenan 1983, 2002) ter dopolnitve posameznih vidikov njegovega pristopa v množici člankov,[67] večkrat tudi v plodni izmenjavi z drugimi pripovednoteoretskimi modeli (prim. Cohn 1981).

Recepcija Genettovih del in nasploh neverjetna globalna odmevnost celotnega strukturalističnega naratološkega podjetja sta spodbudili k snovanju izvirnih modelov in kategorij, ki so po svoji teoretski zasnovi ali metodoloških postopkih ostali blizu strukturalizmu (npr. Chatman 1978, 1990a; Lanser 1981), že uveljavljeni avtorji predstrukturalistične faze pa so se celo lotili preurejanja in dopolnjevanja lastnih dognanj s strukturalističnimi segmenti. Eden teh je bil tudi Stanzel. Leta 1979 je kljub uveljavljenosti lastne tipologije pripovednih situacij in pripovedovalcev v nemškem jezikovnem prostoru in po vhodni Evropi objavil morda svoje najpomembnejše delo *Theorie des Erzählens*, predelana izdaja knjige pa je izšla leta 1982[68] in bila nato še ponatisnjena.

[67] Gl. prejšnjo opombo.

[68] Ta izdaja je bila prevedena v angleščino in je leta 1984 izšla pod naslovom *A Theory of Narrative*.

V tej skoraj monumentalni sintezi dolgoletnega ukvarjanja z romani je Stanzel po strukturalističnih zgledih svoj izvorni model pripovednih situacij revidiral z vpeljavo treh, v središču sekajočih se osi, temelječih na binarnih opozicijah, in sicer tako, da po en pol vsake osi tvori osnovni tip pripovedne situacije. Kljub takšni »modernizaciji« je ostal njegov model bolj zgodovinski in zaradi upoštevanja besedilne dinamike fleksibilnejši od Genettovega. Še vedno je namreč naglašal, da so pripovedne situacije le idealni tipi, ohranil pa je tudi organicistično zasnovo.[69] Namesto Genettovih binarnih rešitev in značilnih razpredelnic je vnovič ponudil tročleno ureditev, ki ustreza značilnim primerom zgodovinsko vplivnih romanov. Avktorialna situacija je po njem značilna na primer za *Toma Jonesa*, personalna je značilna za Joyceov *Umetnikov mladostni portret*, prvoosebna pa za *Davida Copperfielda*. Ker pa gre le za tipične pripovedne situacije, lahko posamezni pripovedni teksti kombinirajo značilnosti vseh treh, trdi Stanzel. Še posebej v pripovedništvu 19. stoletja se po njegovem značilno izkazuje »avktorialno-personalni kontinuum«, tj. pogosti premiki iz zunanje v notranjo perspektivo v določenem izseku pripovedi (prim. Fludernik 2005: 40–41).

V prenovljeni različici Stanzlovega modela temeljijo torej pripovedne situacije na treh oseh. Kategorija osebe (oziroma genettovska homo- ali heterodiegeza) je določena kot identiteta oziroma neidentiteta pripovedovalčevega in fikcijskega sveta, pri čemer je prvoosebna pripovedna situacija idealnotipsko umeščena v pol identitete obeh svetov. Avktorialno pripovedno situacijo opredeljuje kategorija perspektive; ta je lahko zunanja ali notranja, toda za to situacijo je odločilna zunanja perspektiva . Tretjo kategorijo, naklon, pa določata pola govorca in odsevnika, pri čemer pol odsevnika konstituira personalno pripovedno situacijo. Vse tri situacije je Stanzel spet umestil v tipološki krog in tako skušal ponazoriti kontinuum pripovednih oblik in načelno odprtost klasifikacije.

S ponazoritvami je Stanzel vnovič posegel v zgodovino romana, saj je zatrdil, da se avktorialna pripoved pojavi pred prvoosebnimi in personalnimi romani. Opozoril je, da začetki pripovedi večkrat izpostavljajo pripovedovalčev diskurz, ki pa je v nadaljevanju besedila navadno bolj prikrit. Tako je Stanzel v bistvu vsaj implicitno upošteval bralčevo razbiranje pripovednih sestavin in vsebin, kar je postalo težišče raziskovalnega interesa v postklasični naratologiji.

[69] Za podrobnejšo primerjalno analizo Genettovega in Stanzlovega modela prim. Cohn 1981.

Krožna forma njegovega modela je sprožila precej kritičnih ugovorov (prim. Cohn 1981; Genette 1983; Chatman 1990a), vendar mu je omogočila, da je upošteval mešane in prehodne pripovedne situacije ter na izbrana mesta v krogu vključil kar šestinštirideset reprezentativnih primerov romanesknih del iz različnih obdobij. Njegovi kritiki so opozorili, da je pri gradualističnem umeščanju večkrat dal prednost sistematiki pred besedili. V nekaterih primerih je besedila obravnaval ločeno po poglavjih ali celo posameznih sestavinah pripovedi (npr. perspektiva, osebe), da bi jim lahko našel primerna mesta na obodu kroga (prim. Jahn 1998: 40).

Med vidnejše naratologe, ki jih je mogoče uvrstiti v skupino dopolnjevalcev in popravljalcev strukturalistične naratologije, sodijo po Moniki Fludernik – nanjo se opiram v prikazu teorij pripovedi po strukturalistični paradigmi – zlasti Prince, Mieke Bal, Chatman in drugi (prim. Fludernik 2005: 39–42).[70] Prince je na primer izdelal prvi naratološki slovar (Prince 1987) in dopolnil Genetta s podrobno kategorialno razdelavo pripovedovanca (*narratee*), tj. znotrajbesedilnega lika, ki je naslovnik pripovedovalčevega govora. Tako je utrl pot nizu komunikacijsko naravnanih modelov anglofonih raziskovalcev.[71] Odmevna je bila še uvedba pojma pripovednosti[72] (*narrativity*), s katero je Prince zajel razpravljanje o pogojih, ki naredijo pripoved za pripoved, poleg tega pa še njegov premislek o zahtevah za dobro oblikovano pripoved in obravnava stopenj pripovednosti. Princeov koncept pripovednosti so dopolnjevali ali ga reformulirali na primer Chatman (1990a), Sturgess (1992) in Monika Fludernik (1996).

Nizozemska naratologinja Mieke Bal je že v sedemdesetih letih kritično analizirala Genettov model (prim. Bal 1977). Modificirala je konceptualizacijo pripovednih ravni ali – kot je to tehniko sama poimenovala – pripovednega vstavljanja (*narrative embedding*). Predvsem pa je Genettov koncept fokaliza-

[70] Monika Fludernik na primer ne omenja Gérarda Genota (1984) ali Jaapa Lintvelta (1981).

[71] Ob tej Princeovi inovaciji je treba pripomniti, da je imela koncepcija znotrajbesedilnih naslovnikov v nemškem raziskovalnem okolju več kot desetletje zgodnejše predhodnike. Vpeljali so jih med drugimi Wolfgang Iser (1972), Dieter Janik (1973) in Johannes Anderegg (1973).

[72] Prince je pripovednost najprej imenoval z neologizmom *narrativehood*, nato pa ga je zamenjal z drugim: *narrativeness* (prim. Prince 1999).

cije, ki temelji na omejevanju perspektive, razširila s pojmoma fokalizatorja, tj. je s subjektom fokalizacije, in fokaliziranega, torej s predmetom fokalizacije. Subjekt fokalizacije je po njej lahko bodisi zunajdiegetski pripovedovalec bodisi lik, predmet fokalizacije pa zunanjost in obnašanje lika ali njegova duševnost; oba pojma je Mieke Bal utrdila v poznejših delih (prim. Bal 1985, 1997, 2009).[73] Toda njena kritika fokalizacije se je ujela v lastno zanko. Dosledno razločevanje fokalizatorja in fokaliziranega namreč prek ovinka vnovič vzpostavi pripovedovalca-fokalizatorja, ki »vidi« oziroma »zaznava«; prav dvojnost obojega je položena že v kritizirani izhodiščni koncept gledišča (*point of view*), ki ga je Genette s svojo intervencijo, torej z ločevanjem med vprašanjem »kdo vidi?« in »kdo govori?«, učinkovito razcepil.

V svojih pripovednoteoretičnih raziskavah iz osemdesetih in zlasti devetdesetih let pa vse do danes se je Mieke Bal intenzivno posvečala predvsem tako imenovani vizualni naratologiji v nebesednih žanrih (v slikarstvu, filmu, baletu) in preučevanju ideologije v bibličnih pripovedih, ki jih je s feministične perspektive analizirala v likovnih, zlasti slikarskih upodobitvah. V teh spisih je dejansko postopno uveljavljala že postklasične naratološke težnje in teorijo pripovedi močno približala kulturnim študijem (prim. Bal 1999).

Naratolog Seymour Chatman je objavil delo *Story and Discourse* (1978), ki je postalo standardni naratološki učbenik v Združenih državah. Pripoved je konceptualiziral kot dvoravninsko strukturo, temelječo na zgodbi (*story*) in diskurzu (*text*), območje pripovednega pa razširil na druge medije, zlasti film. Njegovo delo že v naslovu polje teorije pripovedi opredeli širše kot Genette, ki je osredotočen na diskurz. Vključuje tudi sestavine zgodbe, ki jih Chatman (prim. 1978: 26) členi na dogodke (*events*) in eksistente (*existents*), ti pa se delijo še na prizorišče (*setting*) in like (*characters*).

Dodatno je Chatman razširil pojem pripovedi v knjigi z dvoumnim naslovom *Coming to Terms*, ki ga je mogoče prevesti kot *Pristopanje k pojmom*, *Sprijaznjenje s pojmi* in *Sklepni obračun* (1990). Obravnavi pripovedi je dodal druge besedilne tipe, predvsem utemeljitev (*argument*) in opis (*description*). Poleg tega je uvedel delitev pripovedovalcev na prikrite (*covert*) in odkrite

[73] Najverjetneje po Chatmanovem zgledu je Mieke Bal v svoj nabor kategorij zajela še obravnavo prostora, literarnih oseb in njihovih dejanj.

(*overt*) ter razlikovanje med pripovedovalčevim vidikom (*slant*) in filtrom (*filter*), povezanim z literarnim likom. Termin vidik je vpeljal za pripovedovalčeve poglede in stališča, filter pa za odsevnikove mentalne procese. S tema pojmoma je skušal nadomestiti po njegovem problematičen koncept fokalizacije. Njegov poskus, da bi ločil ideološke od percepcijsko zasnovanih tipov gledišča, je bil razmeroma odmeven v nadaljnjih obravnavah fokalizacije in pripovedovalčeve nezanesljivosti, kritizirali pa so ga na primer kognitivni naratologi. Chatman je opravil pionirsko delo tudi v naratološkem raziskovanju filma in med drugim uvedel pojem filmskega pripovedovalca.

Če skušam zbrati najpomembnejše dosežke klasične naratologije, temelječe na dvoravninskem pojmovanju pripovedne strukture, je treba izpostaviti, da je razvila nadroben pojmovni instrumentarij za opis besedilnih značilnosti pripovedi, težišče njenega raziskovanja pa je bil bolj pripovedni diskurz kot zgodba (prim. Prince 1995: 121; Fludernik 2005: 43). Najvidnejši avtorji so se oprli na različne pripovednoteoretske tradicije, s svojimi prispevki pa precej izpopolnili koncepcijo pripovedi kot komunikacije. Razširili so nabor pripovednih instanc ter ob avtorju in pripovedovalcu vpeljali še pripovedovanca (Prince), implicitnega avtorja in implicitnega bralca (Iser 1972; Eco 1979). Polega tega so uveljavili široko pahljačo kategorij za različne poteze pripovedi (od Stanzlovih pripovednih situacij prek fokalizacije do Chatmanovega vidika in filtra). Posvečali so se vprašanjem časa in časovnih relacij (Segre 1977; Weinrich 1994; Fleischman 1990), pripovedovanju na različnih pripovednih ravneh oziroma pripovednemu vstavljanju ter načinom prikazovanja zavesti literarnih likov in njihovih duševnih procesov; med intenzivno obravnavanimi poglavji je bilo tudi vprašanje polpremega govora (Cohn 1978; McHale 1978; Banfield 1982; Sternberg 1982).

Ne le teoretiki teksta oziroma diskurza, temveč tudi raziskovalci zgodbe so precej razširili in izpopolnili repertoar deskriptivnih naratoloških pojmov. Ukvarjali so se z minimalnimi konstituantami pripovedovanega (ciljno naravnanimi dejanji, pripetljaji, stanji in procesi), s sintagmatskimi, paradigmatskimi, časovnoprostorskimi, logičnimi, tematskimi, funkcionalnimi in transformacijskimi razmerji med minimalnimi enotami in pripovednimi sekvencami ter obravnavali načine povezovanja teh sekvenc (prim. Prince 1995: 124). Preučili so tudi eksistente: med drugim so funkcijsko kategorizirali like glede na njihove aktantske in tematske vloge ter jih klasificirali po načinu predstavljanja v pripovedi (karakte-

rizacija) (Hamon 1972, 1983; Chambers 1984; Margolin 1990).[74] Poleg tega so klasificirali še načine upodobitve prizorišč in vloge prizorišč v besedilih.

Posebna veja naratoloških raziskav se je razvila iz pripovedne semantike in se lotila analiz zgodbe kot možnega sveta, sestavljenega iz več področij. Vsakega od teh področij uravnavajo modalne omejitve, ki odločajo o tem, kaj se zgodi in za kaj pravzaprav gre v reprezentiranem svetu, in istočasno določajo tudi vednost karakterjev, njihove vrednostne sestave in zastavljanje ciljev ter nasploh usmerjajo njihova dejanja (Doležel 1976; Pavel 1985; Ryan 1985).

Sočasne druge usmeritve v teorijah pripovedi sedemdesetih in osemdesetih let[75]

Sedemdeseta in osemdeseta leta je zaznamoval intenziven razvoj literarne teorije, povezan z razmahom inter- in transdisciplinarne »Teorije« v družboslovnih vedah in humanistiki. Spodbudila ga je intelektualna, politična in ideološka vročica ob koncu šestdesetih let, ki je bila del razburljivih družbenih dogajanj in gibanj: študentskih nemirov, gospodarske krize, političnih in vojaških spopadov, zapoznelih imperialističnih vojn ter agresivne globalizacije. Razmah Teorije je bil očiten ne le v nastanku novih in pogosto »modnih« smeri v filozofiji, sociologiji, etnologiji, antropologiji, kulturnih in ženskih študijah, lingvistiki, semiotiki, historiografiji, psihologiji, psihoanalizi, vedi o medijih in drugod, ampak tudi v interdisciplinarnem in transdisciplinarnem povezovanju;[76] kmalu je bilo ta razmah zaznati tudi na pripovednoteoretskem področju.

Delno že v šestdesetih letih, predvsem pa v naslednjih dveh desetletjih so nastala nekatera temeljna dela, v najširšem smislu teoretska in večkrat interdisciplinarna, med njimi *Spisi* (*Écrits*, 1966) Jacquesa Lacana, *O gramatologiji* (*De*

[74] Kljub sklopu novejših raziskav so karakterji oziroma literarni liki še vedno eno najbolj deficitarnih območij naratologije (prim. Fludernik 2005: 43).

[75] Prav v zadnjem času je Jan Christoph Meister predlagal nekoliko drugačno periodizacijo klasične strukturalistične faze, in sicer jo je omejil na obdobje od 1966 do 1980. Obdobje od 1980 do 1990 je poimenoval za poststrukturalistično naratologijo, ki jo imam sama zgolj za eno od usmeritev v tem desetletju. Prim. http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology (dostop 1.10. 2013).

[76] Podrobneje je značilne poteze Teorije predstavil Juvan 2006: 41–43.

la grammatologie, 1967) in *L'écriture et la difference* (1967) Jacquesa Derridaja, *Arheologija vednosti* (*L'archéologie du savoir*, 1969) in *Zgodovina seksualnosti I* (*L'histoire de la sexualité I*, 1974) Michela Foucaulta, *Allegories of Reading* (1979) in *Slepota in uvid* (*Blindness and Insight*, 1971, popr. izd. 1983) Paula de Mana, *Čas in pripoved* (*Temps et récit I–III*, 1983–1985) Paula Ricœurja, *Metahistory* (1973) Haydena Whita, *Simulaker in simulacija* (*Simulacres et simulation*, 1981) Jeana Baudrillarda, *Politično nezavedno* (*Political Unconscious*, 1981) Fredrica Jamesona, *Literary Theory* (1983) Terryja Eagletona itd.; poleg tega se je s prevodi v zahodnoevropske jezike močno razširil in okrepil Bahtinov vpliv.

Med navedenimi vplivnimi deli, izpostavljenimi iz množice drugih, jih pravzaprav večina presega okvire tradicionalno pojmovane literarne vede. A ker so njihovi avtorji svoja dognanja pogosto vzpostavljali prav s kritičnim razmejevanjem do filozofskih in teoretsko-metodoloških predpostavk formalizma in strukturalizma, v okviru katerega je naratologija funkcionirala kot paradna disciplina, so naratologijo pogosto prav neposredno reflektirali ali pa se je dotikali vsaj z implikacijami in inferencami svojih del. Očitna je tudi katalizatorska vloga teh del pri nastanku in razmahu novih metodoloških usmeritev v literarni stroki, na primer novega historizma, neo- in postmarksizma, postkolonialne teorije, feminizma, »queer« teorije, dekonstrukcije, recepcijske estetike, teorije bralčevega odziva in drugih.

Zgoraj navedena dela je mogoče uvrstiti na širši obod teorij pripovedi, toda na tem mestu je za nas pomembneje, da so, skupaj z vidnimi dosežki drugih literarnoteoretskih in metodoloških smeri, v času siceršnje prevlade klasične, v bistvu apolitične in scientistično naravnane strukturalistične paradigme, močno vplivala na diverzifikacijo, dekonstrukcijo in politizacijo pripovednoteoretskih teženj. V obdobju, ki ga je Mark Currie v knjigi *Postmodern Narrative Theory* imenoval prehodno oziroma tranzicijsko (Currie 1998: 1–14), so tvorila široko referenčno ozadje, ki je navdihnilo niz pristopov, metateoretskih pregledov in aplikativnih raziskav s širšega območja raziskovanja pripovedi, spodbudilo pa je tudi razvoj novejše teorije fikcije ter analize in interpretacije konkretnih (literarnih) besedil. V zadnjih dveh desetletjih so zato ta dela v marsičem sodoločala razvoj usmeritev postklasične naratologije.

Pri pregledu pristopov, ki jih ni (več) mogoče pripeti na klasično naratologijo in so se uveljavili na tranzicijskem pripovednoteoretskem prizorišču,

pa je treba vendarle upoštevati, da je tudi strukturalistična naratologija razmeroma zgodaj zrahljala vezi s strukturalno lingvistiko. Pravzaprav se je klasična paradigma postopno razgrajevala že v sedemdesetih ter nato do izteka osemdesetih let, pri čemer je ohranjala nekatere značilne strukturalistične postopke. Zato se je mogoče delno strinjati z Moniko Fludernik, da bi bil lahko eden od načinov prikaza zgodovine naratologije, da se jo oriše kot zaporedno posvajanje lingvističnih paradigem, kakor so vznikale in se uveljavljale v 20. stoletju: od strukturalistične, spete s klasično naratologijo, prek generativne lingvistike, ki je navdihovala besedilne slovnice, prek semantike, pragmatike, teorije govornih dejanj ter besedilne slovnice, povezane s konverzacijsko analizo in analizo diskurza, do kognitivne lingvistike, na katero se opira kognitivistična naratologija (prim. Fludernik 2005: 48). A to bi bil vsekakor le partikularen pogled, saj je naratologija že v klasičnem obdobju kombinirala vplive različnih smeri lingvistike, v tranzicijskem obdobju pa je sprejemala poleg lingvističnih tudi spodbude novih metodologij in pristopov literarne ter drugih strok, in jih včasih zelo eklektično prepletala; lingvistika pa pri tem sploh ni bila vedno odločilna niti najpomembnejša teoretska in metodološka podlaga.

Če se z današnje perspektive ozremo na razvoj teorij pripovedi, lahko z nekaj poenostavljanja povzamemo, da se v teoretskih in metodoloških iskanjih prehodnega obdobja že od približno sredine osemdesetih let nakazujejo nastavki tistih posklasičnih pripovednoteoretskih teženj, ki se uveljavljajo še danes. Začetki sežejo pravzaprav še dlje nazaj, kajti v angleškem jezikovnem prostoru je razcvet jezikoslovne pragmatike in sociolingvistike že v sedemdesetih letih spodbudil kritiko strukturalistične naratologije (prim. Ohmann 1972; Pratt 1977); nekoliko pozneje so sledili še kritični pogledi z drugih zornih kotov in (ne več zgolj angleških) filozofskih perspektiv.

Prerez teorij pripovedi z začetka osemdesetih let ponujajo na primer razprave iz reprezentativnega zbornika *On Narrative* (1981) pod uredništvom W. J. T. Mitchella,[77] nekateri prispevki pa že utemeljujejo novo pripove-

[77] V njem so med drugim izšle naslednje pomembne razprave: Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*; Jacques Derrida, *The Law of Genre*, Paul Ricœur, *Narrative Time*, Nelson Goodman, *The Telling and the Told*; Barbara Herrnstein Smith, *Narrative Versions, Narrative Theories*; Seymour Chatman, *Reply to Barbara Herrnstein Smith*.

dnoteoretsko paradigmo. Barbara Herrnstein Smith je na primer v razpravi *Narrative Versions, Narrative Theories* (1981) s pozicij pragmatike in teorije govornih dejanj neposredno kritizirala koncepcije klasične naratologije pri Genettu in Chatmanu. Spodbijala je predvsem teoretsko upravičenost binarne opozicije zgodba/obdelava (story/plot), češ da je »zgodba« vedno samo neka posamična in konkretna pripovedna različica (verzija), vpeta v »individualno transakcijo« med pripovedovalcem in njegovim občinstvom, hkrati pa družbeno pogojena; zavrnila je tudi razločevanje literarnih in neumetnostnih pripovedi.

Chatman je odgovoril z antikritiko (prim. Chatman 1981)[78] in se čez nekaj let v razpravi *What Can We Learn from Contextualist Narratology?* (1990b) vnovič lotil problematizacije alternativnih pripovednoteoretskih pristopov. Argumente za menjavo paradigme iz del t. i. »kontekstualistov« – Mary Louise Pratt (1977), Barbare Herrnstein Smith (1981), Thomasa Leitcha (1986) ter Susan Sniader Lanser (1981) – je skušal ovreči predvsem s sklicevanjem na hevristično vrednost kritizirane binarne opozicije. Kritiziral je tudi nereflektirano prevzemanje naratoloških pojmov pri Williamu Labovu, in dokazoval okornost njegovega sociolingvističnega modela, zasnovanega na podlagi analiz razmeroma enostavnih neumetnostnih besedil, a neprimernega za obravnavanje pomensko pretanjenih in kompleksnih literarnih pripovedi (prim. Chatman 1990a: 312–315, 319–325).

Chatmanova izraza kontekstualisti in kontekstualistična naratologija sta se uveljavila, posvojili so ju tudi drugi teoretiki pripovedi (prim. npr. Herman 2003; Kindt in Müller, ur. 2003a; McHale 2005),[79] toda raba se ni povsem ustalila, saj nekateri raje govorijo o kontekstulni naratologiji (prim. Fludernik

[78] B. Smith se je v kritiki opirala na Bahtina in Vološinova ter Cullerjevo dekonstrukcijo strukturalistične koncepcije pripovedi v razpravi *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions* (1980) (prim. Smith 1981: 225), ki je izšla nekoliko spremenjena pod naslovom *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* tudi v knjigi *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (1. izd. 1981). Chatman je na Cullerjevo dekonstrukcionistično kritiko polemično odgovoril leta 1988 v spisu *On Deconstructing Narratology*.

[79] Pri nas je o kontekstualistični naratologiji prva spregovorila Jelka Kernev Štrajn (1995), sama pa sem kratko predstavitev kontekstualne naratologije povzela po Moniki Fludernik (prim. Koron 2007).

2005). Po Moniki Fludernik naj bi se kontekstualna naratologija razvila iz dveh glavnih virov. Prvi je ameriško izročilo preučevanja gledišča, ki so ga spodbudila Jamesova esejistična razmišljanja, sega pa od Lubbocka prek Friedmana do Bootha in njegovih naslednikov; drugega predstavljajo omenjene smeri, kot so pragmatično jezikoslovje, sociolingvistika in analiza konverzacijskih oziroma ustnih pripovedi.[80] S slednjo sta se začela ukvarjati William Labov in Joshua Waletzky pravzaprav že konec šestdesetih let; analize ustnih pripovedi so vpeljali v pripovedno teorijo še Roland Harweg, Konrad Ehlich, Uta M. Quasthoff in Wolf-Dieter Stempel (Fludernik 2005: 44).). Drugo območje kontekstualne naratologije po mnenju avstrijske naratologinje zaseda feministična naratologija osemdesetih let (Susan Lanser, Nilli Diengott), tretjega pa tvorijo postkolonialna, marksistična in novohistoristična naratologija ter nastavki kulturološkega pristopa (prim. nav. d.: 44–46). Poleg kontekstualnih usmeritev kot posebno smer tranzicijskega obdobja dodajam še sočasne psihoanalitične teorije pripovedi.[81]

Nekoliko dlje nazaj sežejo začetki tako imenovane telavivske šole pripovedne poetike, ki jo od sredine sedemdesetih let razvijajo na Porterjevem inštitutu za poetiko in semiotiko (Porter Institute for Poetics and Semiotics) v Tel Avivu in reviji *Poetics Today*.[82] S pripovedno poetiko so se poleg Meirja Sternberga ukvarjali Ziva Ben-Porat, Uri Margolin, Ruth Ronen, Nomi Tamir-Ghez in Tamar Yacobi, v nekaterih delih pa še Ruth Amossy, Shlomith Rimmon-Kenan, Brian McHale in Moshe Ron. Povezovali so različna izročila teorij pripovedi v 20. stoletju, od ruskih formalistov, Ingardnove fenomenološke este-

[80] Nekoliko nenavadno se zdi, da je Monika Fludernik prezrla pomen Bahtinove in Vološinove filozofije jezika na razvoj naratologije v sedemdesetih in osemdesetih letih (McHale 2005: 60–63).

[81] Monika Fludernik je psihoanalitske prispevke k teoriji pripovedi in razvoj čezžanrske naratologije, ki s svojimi začetki prav tako sega še v osemdeseta leta, vključila šele v razdelek, posvečen uveljavljanje naratoloških koncepcij v okvirih vede o medijih in širšem spektru družboslovja v devetdesetih letih (prim. 2005: 46–48).

[82] Pripovednoteoretski prispevki telavivske šole so se v prvem desetletju od njene ustanovitve sredi šestdesetih let osredotočali predvsem na preučevanje hebrejske književnosti in bibličnih pripovedi, z ustanovitvijo dveh znanstvenih revij v angleščini, *PTL* (1976–1979) in njene naslednice *Poetics Today*, pa se je spekter pripovednoteoretskih interesov in sodelavcev razširil in delovanje internacionaliziralo (Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 582–583).

tike in anglo-ameriških novih kritikov do Bootha in drugih predstrukturalistov ter se seveda odzivali na sodobno produkcijo.

V mednarodnem prostoru so izraelski naratologi delovali razmeroma neodvisno od vplivov francoskega strukturalizma, recepcijske estetike in teorije bralčevega odziva, čeprav so v raziskavah tudi sami postavljali v središče proces branja in vlogo bralcev pri osmišljanju literarnih besedil. Razvili so svojo teorijo oziroma analizo (referenčnega) okvirjanja (*frame theory*, *frame analysis*), in sicer kot kognitivni postopek osmišljanja oziroma semantične integracije zunaj- in znotrajtekstualnih pripovednih pomenskih enot. Bližji od naratološke deskriptivnosti jim je bil funkcionalistični pristop; v procesu bralskega osmišljanja so jih namreč zanimali predvsem dinamični učinki pripovedi in tri glavne funkcije bralčevega pripovednega interesa: napetost, radovednost in presenečenje. Pomembne so tudi njihove obravnave polpremega govora, v katerih je močno prisoten Bahtinov vpliv (prim. Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 582–584).

V sedemdesetih in predvsem osemdesetih letih so vzporedno z ostalimi usmeritvami delovali številni teoretiki in interpreti pripovedi, ki se s svojimi zgodnjimi prispevki bodisi uvrščajo v predstrukturalistično fazo ali pa so se toku tega izročila priključili pozneje in mu ostali zvesti v tranzicijskih letih prevladovanja klasične naratološke paradigme. Med njimi je treba izpostaviti zlasti Bootha in njegova učenca Jamesa Phelana in Petra J. Rabinowitza. Vsi trije so delovali v duhu *Retorike pripovedne umetnosti*, ki je prvič izšla leta 1961 – dobrih dvajset let pozneje je izšla spremenjena in dopolnjena izdaja –, obenem pa sledili tradiciji novega kritištva ter se delno prilagajali mednarodnemu razvoju discipline.

V nadaljevanju bom prikazala samo ozek izbor pripovednoteoretskih pristopov sedemdesetih in osemdesetih let, ki so bili sočasni prevladi klasične naratologije, a teoretično in metodološko drugače koncipirani. Prednost dajem prispevkom, ki so bodisi eksplicitno tematizirali pripovednoteoretsko problematiko ali jo pretresali ob konkretnih besedilih in so vsaj nekoliko odmevali v slovenski literarni vedi, družboslovju in humanistiki; skušala bom upoštevati tudi pomen obravnavanih del za nadaljnji razvoj teorij pripovedi.

Barthesov *S/Z* in poststrukturalizem

Roland Barthes je svoj *Uvod v strukturalno analizo pripovedi* objavil na prvih straneh osme številke revije *Communications* (1966), ki je konstituirala klasično paradigmo; v njem je začrtal formiranje vsem pripovedim skupnega strukturalnega modela, kar je imel za eno temeljnih nalog strukturalizma. V tem »klasičnem« naratološkem spisu je vzpostavil homologijo analize pripovedi z lingvistiko, uveljavil prepoznavne strukturalistične postopke ter skušal kombinirano in uravnoteženo obravnavati obe ravni naratološke analize, diskurzivno in zgodbeno. Toda že leta 1970 se Barthesov pristop k pripovedi temeljito spremeni. Od metajezikovne vzpostavitve statičnega, občeveljavnega modela pripovednega dela je avtorjeva pozornost v knjigi *S/Z* ob analizi Balzacovega *Sarrasine* preusmerjena k »strukturaciji«, dinamičnemu procesu produkcije in zapisovanju singularnosti pomena pripovedi. Barthes je namreč takrat razvijal novo teorijo teksta, preučeval Derridaja, se navdihoval pri Kristevi in njeni koncepciji intertekstualnosti ter prek nje našel stik z Bahtinom in Vološinovom. Barthesov obsežni komentar *Sarrasine*, ki sledi preliminarnim teoretskim opažanjem, je celo bliže analizi besedila in interpretaciji kot teoriji pripovedi, kljub temu pa je *S/Z* kot celota nesporno delo, ki je bilo in je še vedno zanimivo tudi za naratologe: v njem je izpeljan prehod v poststrukturalizem,[83] poleg tega pa je s svojo metodološko sproščenostjo inovativno vplivalo na nadaljnji razvoj pripovednoteoretskih raziskav.[84] Hkrati je Balzacova pripoved *Sarrasine* kot dotlej razmeroma neznano delo obrobnega pomena v njegovem opusu doživela svojevrstno (teoretsko) kanonizacijo; v številnih naratoloških in metodoloških razglabljanjih je postala eno od pogosteje upoštevanih besedil.

Izhodišče Barthesovega novega pristopa je bila tipologija berljivih (*lisible*) in pisljivih (*scriptible*) tekstov, v kateri je privilegiral pisljive. Berljivi teksti so zanj večinoma klasični, sodijo v domeno znanega, videnega, prebranega (*déjà lu*), tako da omogočajo razmeroma pasivno bralsko konsumpcijo. Nasprotno terjajo pisljivi teksti, načeloma moderni, intenzivnejše sodelovanje bralcev, spod-

[83] Podrobneje o tem gl. v Virk 1999: 117–122; Jefferson 1987: 107–112; Juvan 2000: 133–138. Barthesov prehod v poststrukturalizem in razvoj njegovih teoremov je sicer mogoče opazovati še v drugih njegovih delih iz tega obdobja, zlasti v *De l'œuvre au texte* (1971) in v *Le plaisir du texte* (1973).

[84] Tudi Barthes sam je isto metodo pozneje uporabil še enkrat, in sicer v študiji *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* (1973).

bujajo recepcijsko »koprodukcijo« pomenov, vse to pa jih ne zavezuje enemu dokončnemu pomenu. Pisljivemu besedilu namreč ustreza odprto, nikdar sklenjeno pluralno branje, s kakršnim se odpira razgled na večkrat protislovno, »polifono« součinkovanje različnih glasov in kodov.

Besedilo je pri »bralski koprodukciji pomena« dostopno na površinski ravni govora (*parole*), v arbitrarno prepoznanih, različno dolgih fragmentih (ti so lahko posamezna beseda, sintagma, stavek, daljši stavčni niz) oziroma v enotah branja, ki jih je Barthes (v svoji daljnosežni zamisli svobodno razpoložljive vednosti pred iznajdbo hiperteksta) imenoval leksije (*lexies*). Kodi funkcionirajo kot del kulture, ki si jo delita avtor in bralec, v tekstu pa kot njegovi konstitutivni deli, vtkani v mrežo kot niti – tu je uporabil tekstilno metaforo. Kodi omogočajo prepoznavanje elementov ter njihovo uvrščanje v določene funkcije, v sozvočju s koncepcijo intertekstualnosti pa ga istočasno povezujejo z drugimi teksti ter se nanašajo nanje.

Barthes je razločil pet kodov: hermenevtični kod nenehno zastavlja ključna vprašanja teksta, odlaga odgovore nanje in reformulira reprezentirani osrednji problem; proairetski kod določajo dejanja in obnašanja oseb, oba koda pa tekstu podeljujeta impulze za postopno napredovanje proti neogibnemu koncu. Trije preostali kodi so nujno dopolnilo intelegibilnosti teksta. Semični kod določa teme in vključuje značilnosti likov in atmosfere, simbolični kod je območje, v katerem postanejo pomeni večsmiselni in reverzibilni, in ga je Barthes navezal na psihoanalizo, kulturni ali referencialni kod pa konotira splošno vednost različnih strok in posreduje informacije o družbeno-kulturih vzorcih in stereotipih.

V komentarju *Sarrasine*, ki sicer sodi med berljive tekste, se je torej Barthes lotil procesa razpoznavanja kodov po posameznih leksijah in analiziranja njihove funkcije v danem momentu teksta, rezultat pa je bilo napredujoče branje, med katerim je pravzaprav zelo idiosinkratično opazoval (in zapisoval) produkcijo pomena. Z intertekstualno koncepcijo kodov, ki sledijo »že branemu« in s tem logiki razpoznavanja citatov, je tako tekstualiziral tudi zunanjo realnost, like in pripovedovalca ter literaturo razmejil od tradicionalnega razumevanja reprezentacije.

V nasprotju s klasično naratološko paradigmo, ki je opustila interes za avtorja in v središče svojih obravnav postavila literarno delo, je torej Barthes

s pojmom pisljivih tekstov prestavil težišče obravnave na bralca in njegovo vlogo v produkciji *teksta* (v svoji odprtosti nasprotnega ogranicizmu literarnega dela), poleg tega pa uveljavil intertekstualno koncepcijo literature. Ne da bi se povsem oddaljil od strukturalizma, je s komentarjem v *S/Z* in z analizo Poejeve zgodbe *Primer Valdemar* izkazal pretanjen občutek za individualnost teksta in se celo tesneje približal besedilom, kot je uspelo snovalcem strukturalnih modelov (prim. Jefferson 1987: 112).

Psihoanalitične pripovednoteoretske težnje

Psihoanaliza je že od začetkov pri Freudu in Jungu kazala izrazit interes za interpretacije mitov in literarnih pripovednih besedil. Hkrati pa je imela pripoved v psihoanalitični praksi izrazito terapevtsko vlogo, saj je Freud zdravil histerične in nevrotične simptome svojih pacientov s predelovanjem odpora in tesnob ob dogodkovnih diskontinuitetah v njihovih pripovedih, okrnjenih zaradi travmatičnih potlačitev in motenj spomina. Skušal jim je pomagati do zanje sprejemljivejšega, celovitejšega pripovednega poročila, ki naj bi vključevalo racionalno razlago motenj. Psihoanalitični interes za pripovedi, ki se je sprva izkazoval predvsem z vsebinskimi analizami osebnosti avtorjev in literarnih likov, se je v drugi polovici prejšnjega stoletja še okrepil, a hkrati se je okrepila tudi skepsa do tovrstnih pristopov.

Z Lacanovimi *Spisi* (1966), njegovimi poznejšimi seminarji in zgledovanjem pri strukturalni lingvistiki, še posebej pri Romanu Jakobsonu, s psihoanalitičnimi prispevki francoskih filozofov ter feminističnimi kritikami psihoanalitičnega falocentrizma so v ospredje stopale ne le vsebinske, ampak tudi bolj formalne ravni besedil. Lacanova interpretacija Freuda je problematizirala psihoanalitično kavzalnost in postavila (nezavedno) strukturacijo pomena v razmerje z arbitrarnim simbolnim redom, ki ga proizvaja določena kultura s svojimi (pogosto nezavednimi) reakcijami na nize različnih ideoloških in zgodovinskih kontekstov. Lacanov vpliv se je zlahka zlil s poststrukturalizmom, saj ju je družil dvom v obstoj metajezika in možnost dosledne razmejitve med subjektom in objektom analize. Konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let se je Lacanov vpliv razširil zunaj Francije in v družboslovju ter humanistiki.[85] Njegovo literarnovedno

[85] Psihoanaliza se je pri nas uveljavila z delovanjem slovenskega Društva za teoretsko psihoanalizo, s številnimi prevodi Lacanovih in Freudovih del ter izvirnimi objavami kroga sodelavcev, med katerimi je zlasti Slavoj Žižek zaslovel po vsem svetu.

veljavnost in prodornost so poleg načelnih literarnoteoretskih in metodoloških presoj prevpraševale tudi izvrstne interpretacije literarnih besedil, kakršne sta med drugimi napisali Shoshana Felman in Barbara Johnson.[86]

Poudariti je treba, da so postala v tranzicijskem obdobju predmet psihoanalitičnih interpretacij (freudovske, lacanovske, jungovske ali kleinovske provenience) tudi bralska razmerja z literarnimi teksti; na te pristope so vplivale razne novejše metodologije od postmarksizma do dekonstrukcije. Toda za teorijo pripovedi so relevantne zlasti tiste psihoanalitične interpretacije, ki so preučevale vlogo bralske interakcije s pripovedjo pri konstituciji subjektivnosti ali pa psihoanalitične koncepte, na primer potlačitev, transfer in histerijo, povezovale z naratološkimi pojmi (prim. Martin 1986: 78; Fludernik 2005: 47).[87]

Poglavitni očitek, ki so ga naratologiji naslavljali zagovorniki psihoanalitičnega pristopa, je bil, da je naratologija v svojem scientističnem polaščanju povsem zanemarila dinamične procese pripovedi. Peter Brooks je na primer v knjigi *Reading for the Plot* (1984) skušal preseči formalistično ubadanje s pripovednimi strukturami, a hkrati ohraniti njegove dosežke (prim. Brooks 2004);[88] branje »zaradi obdelave« je konceptualiziral kot strukturirajočo, za pripovedni pomen specifično operacijo, ki skuša osmisliti kaotično eksistenco

[86] Glej na primer spletno bibliografijo Shoshane Felman iz sedemdesetih in osemdesetih let (Felman), delo *The Critical Difference* (1980) Barbare Johnson in interpretacije v zborniku *Lacan and Narration* (1984), ki ga je uredil Robert Con Davis. Prim. intervju z Elizabeth Wright (Koron in Škulj 1989: 75–81).

[87] Medtem ko je slovensko Društvo za teoretsko psihoanalizo zaslužno za izid zbornika *Ukradeni Poe* (1990) z interpretacijami Poejeve kratke zgodbe *Ukradeno pismo* in še drugih interdisciplinarnih psihoanalitskih interpretacij literarnih besedil v reviji *Problemi* ter knjižni zbirki Analecta od začetka osemdesetih do danes, bi v institucionalni literarnovedni sferi zaman iskali sorodne interpretativne podvige. Tudi psihoanalitske pripovednoteoretske težnje z izjemo recenzije Davisovega zbornika izpod peresa Aleša Pogačnika (1989) niso navdihnile posnemovalcev. Pač pa je Lacanovo psihoanalitsko misel v temeljnih obrisih prikazal Virk ter povzel ključne ugotovitve kritikov Lacana in drugih interpretov Poejeve novele, zlasti Derridaja, Shoshane Felman in Barbare Johnson (prim. Virk 1999: 153–174).

[88] V slovenščino je bilo prevedeno samo prvo poglavje navedene Brooksove knjige; prevajalka je dosledno slovenila termin *plot* z zgodbo, kar idiomatsko ustreza pogovorni rabi, vendar ji je zato v naratološki terminološki goščavi zmanjkalo slovenskih ustreznic na primer za opozicijske pare (*story*/*plot*).

posameznika. Bralčevo željo po osmišljanju obdelave in željo, ki poganja pripoved od začetka proti njenemu koncu, je kot vidika literarne dinamike v psihoanalitično-antropološkem duhu navezal na Freudovo psihodinamiko, razvito v spisu *Jenseit des Lustprinzips*. Napetost in pretok tekstualnih energij je torej tolmačil kot interakcijo med erosom, ki poganja željo, gonom po smrti – ta je pri Freudu celo močnejši od spolnega nagona – in prisilo ponavljanja, ki je prav tako speta z gonom po smrti (vračanji v izhodišče). Interakcija erosa in thanatosa s kolebanjem nazaj in naprej odlaga konec in oblikuje časovne povezave v jedru pripovedi (prim. Brooks 1984: 90–104). Svoje kritike na račun statičnosti naratoloških modelov pa Brooks ni dopolnil z obravnavo ideoloških, političnih, zgodovinskih in drugih, na primer spolnoidentitetnih razsežnosti, zato pravzaprav sodi še v okvire tekstocentrično-formalne obravnave časa in obdelave.

Podobno kot Brooksova »branja« so tudi spisi romanista Rossa Chambersa, zbrani v knjigi *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of fiction* (1984), bliže interpretaciji kot analizi in teoriji pripovedi. V izboru kratkih zgodb, kanoniziranih v številnih psihoanalitskih interpretacijah,[89] je Chambers brez posebnih znanstvenih pretenzij tekstocentrično interpretiral samonanašalne pripovedne situacije v besedilih s pomočjo metafore tekstualnega zapeljevanja kot sporazumnega izmenjevanja človeške izkušnje med pripovedovalcem in bralcem; specificiral je tudi potrebne pogoje za uspešno razumevanje tekstov.

Hayden White in problem historiografske pripovedi

V tranzicijskem obdobju razvoja teorij pripovedi je vzniknila zunaj okvirov tradicionalne literarne vede še ena smer, ki je ni mogoče obiti. V historiografiji in teoriji ter filozofiji zgodovine je namreč že od šestdesetih let prejšnjega stoletja potekala v interakciji z velikimi mišljenjskimi tokovi 20. stoletja pomembna mednarodna diskusija o epistemoloških razsežnostih pripovedi (prim. Kernev Štrajn 1995; Roberts 2001b; Ricœur 1983–85; White 1990a; Berkhofer 1995), ki se z nekoliko zmanjšano intenzivnostjo nadaljuje vse do danes. Približno sredi druge polovice sedemdesetih let je ta intelektualna dis-

[89] Med drugimi so interpretirana naslednja besedila (navajam v izvirniku): *The Purloined Letter* (Poe), *Sarrasine* (Balzac), *Sylvie* (Nerval), *Un cœur simple* (Flaubert), *The Figure in the Carpet* (Henry James), *The Open Window* (Saki).

kusija strnila nasprotujoče si argumente,[90] med ključnimi presečišči diskusije pa je bilo tisočletno izročilo poetike oziroma teorije pripovedi.

Eden od razlogov, da se je filozofija zgodovine oprla na literarno teorijo, je bila po Franklinu R. Ankersmitu (1994: 155–156) presenetljiva odsotnost primernega koncepta teksta v sodobni filozofiji jezika, čeprav je bila ta eden od osrednjih filozofskih tokov 20. stoletja. Pripoved je namreč v zgodovinopisju pomembna ne le kot pripomoček za prikazovanje historične vednosti in historičnih razlag, ampak tudi kot kognitivni vezni člen med vsebino zgodovine (»kaj«), torej med historičnim svetom, in obliko (»kako«) oziroma pisanjem zgodovine v historiografskem besedilu (prim. Jaeger 2002: 237–238). Podobno kot v literarni pripovedi sovpadejo tudi v historiografskem tekstu logičnospoznavne, poetološke in ontološke razsežnosti. Čeprav daje zgodovina prednost spoznavnim razsežnostim in ima pripovedni diskurz, ki je v zgodovinopisju tesno spojen z razlago, načeloma resničnostno funkcijo, že zaradi

[90] Pahljačo stališč o pripovedi v historiografiji, filozofiji zgodovine in literarni teoriji je Hayden White predstavil v razpravi *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory* (1984). Strnil jo je v štiri temeljne usmeritve. V prvo je uvrstil anglo-ameriške analitične filozofe (Williama H. Draya, Walterja B. Gallieja, Mortona G. Whita, Arthurja C. Dantoja, Louisa O. Minka idr.); ti so skušali konceptualizirati epistemični status pripovedi oziroma pripovednosti kot posebno vrsto razlage, ki je najprimernejša za zgodovinska dogajanja in procese in naj bi se razlikovala od razlage naravnih dogodkov in procesov. K tej skupini je kot reakcijo nanjo prištel tudi francoskega zgodovinarja Paula Veyna in med Nemci Kosellecka in Wolf-Dietra Stempla. Drugo skupino so tvorili družboslovno usmerjeni zgodovinarji in njihovi vzorniki, zbrani okrog revije *Annales* (Fernand Braudel, François Furet, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy-Ladurie idr.). Pripovednemu zgodovinopisju so ti očitali neznanstvenost in ideološkost, zaradi katerih bi ga bilo treba izkoreniniti. V tretjo skupino je H. White uvrstil semiološko usmerjene literarne teoretike in filozofe (Barthesa, Foucaulta, Derridaja, Todorova, Kristevo, Benvenista, Genetta in Eca), ki so se ukvarjali s pripovedjo v vseh njenih manifestacijah in jo preprosto obravnavali kot enega od diskurzivnih kodov, v četrto pa hermenevtične filozofe, predvsem Gadamerja in Ricœurja, ki sta v pripovedi videla diskurzivno manifestacijo posebne vrste časovne zavesti. In navsezadnje je v dodatno, peto skupino, postavil zgodovinarje, ki ne pripadajo nobenemu določenemu filozofskemu ali metodološkemu prepričanju in jim pripovedna reprezentacija ne postavlja nikakršnih problemov, saj sprejemajo teorijo z nezaupanjem in kot oviro dejanski praksi strogo empirično pojmovanega zgodovinskega raziskovanja (prim. White 1990: 103–105).

narave jezika med njim in realnostjo ni nikakršne samoumevne transparentnosti ali neposredne odslikave, ampak kompleksen sistem znakovnih oziroma simbolnih posredovanj.

Med najvidnejšimi promotorji teorije historiografije, ki pojmujejo pripovedno strukturo v zgodovinopisju kot konkretno jezikovno tvorbo, je ameriški filozof Hayden White. Njegove intervencije so v refleksiji zgodovine celo sprožile tako imenovani lingvistični ali jezikovni obrat (*linguistic turn*), ta pa je nato vzvratno učinkoval na literarno vedo tako teoretsko-metodološko kot tudi na metaravni, saj je vplival na (samo)refleksijo literarne zgodovine. White je v delu *Metahistory* stavil na tekstualnost historiografskih besedil in analiziral velike sinteze glavnih zgodovinarjev 19. stoletja (Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt), pri čemer ga je najprej zanimala globinska struktura njihove zgodovinopisne imaginacije. Teoretsko ogrodje za tipologijo historiografskih stilov, ki ga je utemeljil v metodološkem uvodu v knjigo (White 1987: 1–42), pa si je izposodil iz literarne vede, konkretno od Northropa Fryeja in njegove teorije arhetipskih pomenov iz *Anatomije kritištva* (*Anatomy of Criticism*, 1957). Razločil je torej štiri temeljna historiografska interpretativna načela oziroma arhetipska uzgodbenja (*emplotment*), romanco, komedijo, tragedijo in ironijo, ter jih povezal s štirimi argumentacijskimi strategijami: form(al)istično, mehanicistično, organicistično in kontekstualistično. Nato jih je strukturalno »homologiziral« s štirimi implicitnimi ideološkimi pozicijami, anarhistično, radikalno, konservativno in liberalno, in predvidel štiri temeljne prefigurativne modalitete (s tem je imel v mislih trope), v katere se te pozicije preslikavajo: metaforo, sinekdoho, metonimijo in ironijo.

S svojimi pogledi je White v postklasični naratološki fazi učinkoval kot katalizator interdisciplinarne historiografske teorije pripovedi. Z nekaterimi svojimi razpravami[91] je precej provokativno posegel v problem razlikovanja med fikcijskimi in zgodovinskimi pripovedmi, s čimer je sprožil niz polemičnih reakcij. Poleg filozofov in zgodovinarjev so se na njegove panfikcionalistične poglede kritično odzvali tudi literarni teoretiki – med njimi so bili najglasnejši prav naratologi in teoretiki fikcije.[92] Še posebej energično so napadli

[91] Posebej spotakljivi sta se zdeli naslednji dve razpravi: *The Historical Text as Literary Artifact* (1974) in *The Fictions of Factual Representation* (1976).

[92] Panfikcionalizem je izraz za poststrukturalistično oziroma postmoderno opustitev tra-

njegovo privilegiranje vsega, kar je strukturno skupno fikcijski in zgodovinski pripovedi; zaradi skupnega je White zanemaril to, kar ju razdvaja, to je njuno pragmatično različnost, strokovno specifiko zgodovinopisja in dejstvo, da se ravnata po različnih konvencijah. Prav prispevki s področja teorije fikcije so v zadnjih desetletjih na primer dokazali, da samo jezikovnotekstni kriteriji ne zadoščajo za razlikovanje fikcijskih besedil od nefikcijskih ter da je pritegnitev pragmatike neogibna. Treba je dodati, da je White konec osemdesetih let precej ublažil svoja stališča morda prav zaradi ostrih kritik.[93]

Ricœurjeva filozofska refleksija pripovedi

Razpravljanju o Ricœurjevih pogledih na pripoved vedno grozi, da bo neupravičeno poenostavilo njihovo vpetost v njegovo filozofijo. Kakor je zapisal Hayden White, Ricœurjev diskurz »vedno govori nekaj 'več' in nekaj 'drugega' od tega, kar se kaže na dobesedni ravni njegove artikulacije« (White 1990b: 179). Kot eno od relevantnih razsežnosti Ricœurjeve misli v monumentalnem delu *Čas in pripoved* je na primer res mogoče izpostaviti njegov poseg v prej omenjeno filozofsko diskusijo o veljavnosti historiografskega spoznanja in pripovedi, pa tudi zagovor razumevanja in obrambo historiografske vednosti pred popolnim relativizmom in skepticizmom panfikcionalizma. Pri tem pa se je treba zavedati, da ostajajo tako morda preveč zastrte ontološko-metafizične razsežnosti pojmovanj časa, pripovedi, dejanj, dogodkov in subjektivne identitete ter razmerij med njimi, ki jih je podrobneje razvil šele v poznejših delih,[94] so pa implicirane že v zgodnejših raziskavah. Toda posvajanje njegovih koncepcij in njihova odmevnost v postklasični pripovednoteoretski refleksiji po drugi strani trdovratno vsiljuje partikularen vpogled.

---

dicionalno uveljavljenega razlikovanja med fikcijo in nefikcijo: vsi pripovedni teksti, tudi historiografski, naj bi bili zaradi svoje jezikovne strukturiranosti – pač fikcijski. »Začetnik« panfikcionalizma je bil pravzaprav že Barthes, ki se je v leta 1967 objavljenem članku *Le discours de l'histoire* na primer provokativno vprašal, ali se pripovedovanje o preteklih dogodkih, sicer kulturno sankcionirano in legitimirano kot znanost, sploh razlikuje od domišljijskega pripovedovanja v epu, romanu ali drami, ter drzno zvedel »realno« v zgodovinskem diskurzu na jezikovno v njem (prim. Barthes 1982).

[93] O tem več pišem v četrtem delu knjige. O razlikovanju fikcijskih in nefikcijskih tekstov z vidika pragmatike in teorij fikcije glej Nünning 1999.

[94] Tu imam v mislih predvsem knjigi *Soi-même comme un autre* (1990) in *La mémoir, l'histoire, l'oubli* (2000).

Izhodiščna predpostavka v *Času in pripovedi*, ki vsebuje ključne implikacije za Ricœurjevo ontologijo, epistemologijo, antropologijo in etiko, je temporalnost kot eksistencialna, bivanjska struktura, ki s pripovednostjo zajame tudi jezik; ali še drugače, pripovednost je jezikovna struktura, ki ima časovnost za svoj temeljni oziroma končni referent (prim. White 1990b: 171). Z njo je Ricœur pripovedno formo v historiografiji konceptualiziral drugače kot White. Po Ricœurju zgodovinarji prek niza zgodovinskih oziroma realnih dogodkov ne poveznejo preprosto določene pripovedne forme, saj so zgodovinski dogodki – v nasprotju z naravnimi – vedno že pripovedno strukturirani, zgodovinska realnost sama pa ima strukturo pripovednega diskurza. Toda vsaka zgodba (npr. fikcijska, časopisna) še ni historiografska pripoved, za katero je po Ricœurju značilna tako imenovana sekundarna referencialnost na strukturo temporalnosti,[95] ta pa podeljuje zgodbenim dogodkom avro historičnosti (*Geschichtlichkeit*).

Iz povedanega se že dovolj plastično oblikuje vtis, da je Ricœur razvijal bolj epistemološko-logično perspektivo na pripoved kot pa poetološko, kakršna je v ospredju naratološkega interesa. Konceptualne utemeljitve razlikovanja med historiografsko in fikcijsko pripovedjo, ki je bilo pri Whiteu zapostavljeno zaradi njegove osredotočenosti na jezikovno strukturo, pa se je Ricœur lotil z obravnavo njunega aporetičnega razmerja kot nehierarhičnega »recipročnega predpostavljanja« časa in pripovedi[96] ter pri tem dokazoval, da je pripoved lahko simbolna in hkrati verodostojna oziroma resnična. Njegova rešitev aporije je bila sistemska, temeljila pa je na rekonceptualizaciji aristotelovske *mimesis* in vzpostavitvi trojne mimesis, pojmovane kot reprezentacija in ne kot posnemanje.

[95] S sekundarno referencialnostjo označuje Ricœur dvojno naravo vsega simbolnega govora, njegovo izrekanje neke stvari dobesedno in druge figurativno. V primeru zgodovinske pripovedi je njen dobesedni referent niz dogodkov, o katerih govori, njen figurativni referent pa »struktura temporalnosti«, ki jo po Heideggru imenuje »historičnost« (*Geschichtlichkeit*). Historičnost zajema dve potezi, ekstenzijo časa med rojstvo in smrt in premestitev poudarka s prihodnosti na preteklost (White 1990b: 233, op. 4) ; implicira torej človeško izkušnjo časa.

[96] Po Ricœurju je razmerje med časom in pripovedjo tako v pripovedni zgodovini kot v pripovedni fikciji take vrste, da ne dopušča hierarhizacije teksta nad kontekstom niti obratno; imenovati ga je mogoče recipročno predpostavljanje. Čas in pripoved predpostavljata drug drugega, ker pa obstoj vsakega od njiju predpostavlja tudi obstoj drugega, med njima ni mogoče vzpostaviti hierarhije.

Mimesis je Ricœur konceptualiziral kot tročleni krožni in časovni proces, ki ga tvorijo 1. prefiguracija ali mimesis I, v predhodnih dejanjih akterjev vedno že zgodovinsko (znakovno, s pravili ali z normami) posredovani (refigurirani) izhodiščni svet, 2. konfiguracija ali mimesis II v svetovih zgodovinske in fikcijske pripovedi in 3. refiguracija ali mimesis III v svetu bralcev. Konfiguracija, ki jo karakterizira (hermenevtično) razumevanje, v tej koncepciji posreduje med dvema momentoma mimesis. Razmerje med mimesis I in mimesis II je recipročno in paradoksno, o kontinuiteti med mimesis II in mimesis III, ki je presečišče med besedilnim svetom in bralčevim življenjskim svetom, pa priča vzajemna igra med inovacijo in sedimentacijo (tj. tradicijo), ki se razvije v procesu branja (prim. Ricœur 2000: 109–165; Jaeger 2002: 243–244, op. 17).

Ricœur je prepoznal tudi obojestransko refiguracijo časa v zgodovini, ki posega po fikciji, in, na drugi strani, v fikciji, ki obravnava zgodovino: okviri nanašanja na realne zgodovinske dogodke izgubijo v fikcijski pripovedi svojo reprezentacijsko funkcijo in se priličijo irealnemu, zamišljenemu statusu drugih ubesedenih dogodkov. Še vedno pa obema tipoma pripovedi ostane skupen simbolni, temeljni oziroma končni referent, in sicer strukture človeškega časa. Na podlagi razumevanja časovnosti pripovedi je Ricœur v drugem delu *Časa in pripovedi* izpeljal kritiko strukturalističnih in semiotičnih modelov klasične naratološke faze, ki so z dekronologizacijo in logicizacijo izrinjali temporalnost iz modelov, in pokazal, kako se je ta prikrita in nereflektirana simptomatično vračala vanje. Svoje hermenevtične in interpretativne veščine je tudi praktično demonstriral z obravnavo treh modernih romanov, *Gospe Dalloway* Virginie Woolf, Mannove *Čarobne gore* in Proustovega *Spet najdenega časa*. Ob tem je dokazoval, da delovanje *plota* oziroma *intrige* (obdelave) v izkušnjah sodobnega sveta, ki so na prvi pogled nepripovedne in »nepripovedljive«, ter v neubranih in razpršenih drobcih dogajanja v pripovedni konfiguraciji lahko osmisli kaotična medčloveška razmerja, namere, vzgibe in dejanja (prim. Ricœuer 2002: 61–325).

Naveza časa, zgodovine in pripovedi je bila ključna še za naslednji sklop Ricœurjeve filozofije, ki je bil prav tako pomemben za sodobno teorijo pripovedi, in sicer hermenevtiko sebstva oziroma osebne identitete (ali zavesti oziroma samozavedanja), s čimer se je med drugim podrobneje ukvarjal v knjigi *Soi-même comme un autre*. Za sebstvo je po njem bistvena telesnost oziroma »utelešenost« (*incarnation*), hkrati pa ga konstituira kompleksna paradoksalna vez med identitetama *idem* (ki zadeva vprašanje, »kaj sem«) in *ipse* (ki se nanaša

na vprašanje, »kdo sem«). Prva podeljuje sebstvu prostorskočasovno istost, druga – tako imenovana ipseiteta – pa zmožnost snovanja novega in sposobnost odgovornega delovanja. Bistveno je, da pojmuje Ricœur osebno identiteto kot gibljivo, pripovedno identiteto, kajti za pripoved vemo, da jo je že v *Času in pripovedi* definiral kot diskurzivno artikulacijo človekovega izkustva časa. S pripovedno artikulacijo postaja človeški čas historični, javni čas, v katerega so vedno vtisnjeni tudi sledovi bivanja in del predhodnih generacij.

Pripoved je torej ključnega pomena za sebstvo, ki ga konstituirata *idem* in *ipseiteta*, saj s pomočjo obdelave poveže v razmeroma enovito konfiguracijo množtvo razpršenih dogajanj in kontingenčnosti, nedoumljive geste in neizpolnjene namere ter konstruira vezi sebstva z drugimi, kar se kaže tudi v razmerjih med nastopajočimi liki. Podobno kot osmišljanje likov v zgodbah pripoved omogoča tudi samoosmišljanje sebstva. A ker proces razumevanja preteklih dogodkov vedno poteka krožno in v času in ker ljudje nimamo vpogleda v prihodnost, pa tudi sedanjost nam ostaja včasih nedoumljiva, ena sama pripoved ne more izčrpati pomena minulega; zato je mogoče interpretacije preteklih izkušenj in sebstva spreminjati in prilagajati oziroma povedati življenjske zgodbe na več načinov (prim. Ricœur 1992: 113–168).

Vrt razcepljenih poti: teorije pripovedi od začetka devetdesetih let do danes

Retrospektivni pregled teorij pripoved in nekaterih vidnejših dosežkov na širšem področju raziskav pripovedi v tako imenovanem tranzicijskem obdobju se začenja prepletati s sedanjostjo. Upoštevaje dejstvo, da je bil pregled neogibno selektiven zaradi težko obvladljivih količin gradiva in, raznolikih novih pristopov, ki jih je sproducirala »centrifugalna sila naratologije«,[97] se je treba vrniti k izhodišču in se spet soočiti z aktualnim stanjem problematike. Po opravljenem pregledu je namreč smiselno posvetiti nekaj dodatne pozornosti prvotnim terminološkim odločitvam in opredelitvam temeljnih pojmov ter jih po potrebi dopolniti z novimi spoznanji.

[97] Tako je Jackson Barry poimenoval ekspanzivno diseminacijo teorije pripovedi in njene prenose na področja onkraj literarne stroke (prim. Barry 1990).

O naratološki diverzifikaciji

Vračam se torej k temeljni problematiki, ki jo je najbolje razporediti po sklopih, čeprav se teme med seboj prepletajo. Prvi sklop bom posvetila vprašanju, ali je množtvo in raznolikost novih smeri in teženj sploh upravičeno poimenovati z množinskima terminoma naratologije (zanj so se na primer zavzeli Herman 1999b; Currie 1998: 96; Fludernik in Richardson 2000) in teorije pripovedi, za katerega sem se odločila v naslovu svoje knjige. Da je bila množina naratologij, na katero sem opozorila na začetku, povezana s programsko težnjo po odmiku od strukturalistične paradigme kot krovne klasične discipline, je sklepal že Nünning (2003: 242). Toda on je menil, da je smotrneje kot o množtvu »naratologij« govoriti o različnih pristopih, ki so sprejeli in integrirali uvide drugih disciplin v okvir enotne teorije pripovedi (A. Nünning in V. Nünning 2002b: 9; Nünning 2003: 254–257, 262–263).

V prizadevanju, da bi vendarle prišel do provizorične klasifikacije aktualnih naratoloških praks in njihove sinoptične razgrnitve, pa se je Nünning, ne glede na svojo prvotno izbiro, lotil odgovarjanja na vprašanje o »naratologiji« ali »naratologijah« po ovinku. S protistavo strukturalistične (klasične) naratologije in novih postklasičnih naratologij je njihovo razliko kar predpostavil in navzlic pomislekom do poenostavljanja sestavil orientacijsko tabelo z dvema stolpcema. Vanjo je kontrastno razporedil posamezne lastnosti, da bi tako – kljub na videz togemu razmejevanju – osvetlil (nekatere) skupne značilnosti inovativnih sodobnih pripovednoteoretskih usmeritev in teženj.

Tabela je uporabna kot približek k zarisu nekaterih splošnih lastnosti teorije pripovedi onkraj strukturalizma (prim. Nünning 2003: 243 sl.); avtor jo je predstavil večkrat[98] in od njega jo je med drugimi prevzela tudi Shlomith Rimmon-Kenan (2002: 142).[99] Sama jo tu povzemam v diskurzivni obliki: medtem ko je strukturalistična naratologija tekstocentrična, ahistorična in sinhrona, razmeroma poenotena (pod)disciplina, so nove postklasične naratologije kontekstualne, historične in diahrono naravnane ter pogosto zasnovane kot interdisciplinaren projekt, sestoječ iz heterogenih pristopov. Prva postavlja

[98] Prvič jo je že leta 1999 objavil v razpravi *Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects*.

[99] Shlomith Rimmon-Kenan je tabelo (z avtorjevim dovoljenjem) povzela po izdaji iz leta 1999.

kot osrednji predmet preučevanja pripoved (pripovedno *langue*) in »lastnosti« oziroma »značilnosti« teksta, medtem ko gre postklasičnim naratologijam predvsem za dinamiko bralnega procesa, za bralne strategije, interpretativne izbire in preferenčna pravila. Klasično naratologijo zanimajo zaprti sistemi in statični proizvodi ter univerzalistične poteze vseh pripovedi, nove naratologije pa odprti in dinamični procesi ter posebne oblike in učinki posameznih pripovedi. Prva daje prednost analizi od spodaj navzgor (*bottom up*), teoriji, formalističnim opisom in klasifikaciji pripovednih tehnik, druge pa sintezi od zgoraj navzol (*top down*), aplikacijam, tematskim branjem in ideološko naravnanim ovrednotenjem. Klasična naratologija sloni na (reduktivnem) binarizmu in hierarhični stopnjevitosti, ogiblje pa se etičnim vprašanjem ter produkciji pomena, postklasične pa se opirajo na holistično kulturno interpretacijo in »goste opise« (»*thick descriptions*«) in postavljajo etično problematiko in dialoško posredovanje pomenov v žarišče. Prva teži k snovanju pripovedne slovnice in poetike fikcije ter se umešča v formalistično in deskriptivistično paradigmo, postklasične naratologije pa težijo k interpretativni rabi analitičnega instrumentarija in se umeščajo v interpretativno in vrednostno paradigmo.

Nünning je svojo protistavo, ki so jo med drugim, kot je navedel, navdihnile ugotovitve Manfreda Jahna (prim. 1999: 169), očitno razumel bolj v smislu mehke logike kot strukturalistične metodološke opozicije; sam je poudaril, da strukturalistična naratologija nikdar ni bila monolitna disciplina, za kakršno bi jo lahko imeli na podlagi njegove tabele. Opozoril je, da ostri kontrasti s svojim implicitnim binarizmom ne morejo zajeti kompleksnosti novih pristopov in njihovih rekonceptualizacij »tradicionalnih« pojmov (prim. Nünning 2003: 245–246). Pravzaprav je kontrastiranje zmehčal že s tem, da je tabelo tolmačil kot proces, »skico vzporednih prizadevanj, ki so skupna večini tako imenovanih novih naratologij« (nav. d.: 244), kot premik pozornosti od prepoznavanja in sistematiziranja prvin pripovednih besedil k obravnavi kulturnih kontekstov in kot vzajemno igro med prvinami besedil in interpretativnimi izbirami v procesu branja. Strukturalno-formalistični opis tekstnih značilnosti se v tem procesu umika težnjam k sintezi in »gostim opisom« v Geertzovem smislu, takim torej, ki pojasnjujejo družbeno-kulturni kontekst preučevanih besedil. Zato prevladujejo težnje k interdisciplinarnosti in diahroniji, obravnavi etičnih razsežnosti in spreminjajočih se oblik pripovedi ter dialoške posredovanosti pomenov, sinhrona analiza pa je potisnjena ob stran.

Nünning je specialist za sodobne naratološke pristope, ne pa tudi za zgodovino teorij pripovedi; pri sodobnem dogajanju očitno daje prednost diskontinuitetam s strukturalistično paradigmo, medtem ko na primer na kontinuiteto med predstrukturalističnimi in postklasičnimi med drugimi stavi Monika Fludernik (1996). Presenečenje zbuja tudi njegova odločitev, da je retorično-pragmatično smer naratologije, ki razvija izročilo Boothove teorije pripovedi, označil za eno od štirih vej klasične naratologije in jo uvrstil ob (a) pripovedno semantiko, (b) na zgodbo fokusirano sintaktično teorijo pripovedi in (c) diskurzivno orientirano naratologijo (prim. Nünning 2003: 246). Tega metodološko gledano skoraj ni mogoče upravičiti.[100] Po drugi strani pa je prednost njegovega pogleda od zgoraj navzdol (»top-down«), da pri retrospektivnem vzpostavljanju tradicijskih predhodnic nobena od novih interdisciplinarnih povezav, kombinacij in aplikacij ne more izginiti iz evidence.

Nünningov seznam v obliki razpredelnice (prim. 2003: 249–251) obsega osem glavnih skupin naratoloških usmeritev, ki jih avtor še podrobneje členi, tu pa navajam samo nekatere najvidnejše pristope.[101] V prvo skupino uvršča kontekstualistične, tematske in ideološke pristope v literarni vedi. Mednje umesti kontekstualistično, feministično, lezbično in *queer* naratologijo, postkolonialne aplikacije naratologije ter kulturološko in historično naratologijo. Med glavnimi predstavniki te skupine so Seymour Chatman, Mieke Bal, Susan Lanser, Robyn Warhol, Monika Fludernik, Roy Sommer in sam Ansgar Nünning. V drugo skupino uvršča čezžanrske in čezmedijske elaboracije naratologije, torej naratološke obravnave drame, poezije, filma, glasbe in vizualnih umetnosti. Med glavnimi avtorji so Monika Fludernik, Brian Richardson, Manfred Jahn, Peter Hühn, Jörg Schonert, David Bordwell, Edward Branigan in Werner Wolf. Tretjo skupino tvorijo pragmatične in retorične vrste naratologije, njeni glavni

[100] Že Culler (1980) je na primer uvrstil Boothova prizadevanja v nadaljevanje formalističnih obravnav gledišča v romanih. Podobno pa so sodili tudi drugi (prim. Cornils in Schernus 2003: 143, op. 29; Grünzweig in Solbach 1999b: 3).

[101] Seveda je seznam selektiven, onkraj nemškega in angleškega jezikovnega prostora praktično ne upošteva sodobne produkcije, ki ni bila prevedena v angleščino. V njem visoko kotirajo predstavniki in nadgrajevalci ameriške retorične linije (mednje sodijo poleg Nünninga samega še raziskovalci, ki jih je vzgojil), medtem ko nadaljevalci nemške šole z »zaslužnima« Franzom Stanzlom in Wilhelmom Fügerjem v žarišču ali nadaljevalci slovanske tradicije, na primer Wolf Schmid, niso zajeti. Ključna za opaženost sta, kot se zdi, aktivnost v mednarodnem raziskovalnem dogajanju in sodelovanje v mednarodnih projektih.

predstavniki pa so po Nünningu Mary Louise Pratt, Wayne C. Booth, James Phelan, Peter Rabinowitz. Naslednja skupina so kognitivne in recepcijskoteoretično naravnane vrste (meta-)naratologije, kamor uvršča med drugimi psihoanalitične pristope ter kognitivno in »naravno« naratologijo. Glavni predstavniki so Peter Brooks, Ross Chambers, Wolfgang Iser, Monika Fludernik, Manfred Jahn, Meir Sternberg in Jonathan Culler. V peto skupino so uvrščene postmoderne in poststrukturalistične dekonstrukcije klasične naratologije, vidni avtorji pa so Andrew Gibson, Christine Brooke-Rose, J. Hillis Miller. Šesto skupino tvorijo lingvistični pristopi z avtorji, kot so David Herman, Michael Toolan, Uta Quasthoff, Monika Fludernik, Mary Louise Pratt. Sedmo skupino tvorijo filozofske teorije pripovedi, med katere poleg teorij fikcionalnosti sodita teorija možnih svetov in fenomenološka teorija pripovedi. Pomembni predstavniki so med drugimi Lubomir Doležel, Thomas Pavel, Ruth Ronen, Marie-Laure Ryan, Wolfgang Iser in Paul Ricœr. Zadnjo skupino pristopov tvorijo druge meddisciplinarne teorije pripovedi, med katerimi navaja Nünning posege na področja umetne inteligence, antropologije, kognitivne psihologije, ustne zgodovine, teorije zgodovinopisja in sistemske teorije. Vidni avtorji so Marie-Laure Ryan, David Herman, Manfred Jahn, Clifford Geertz, Jerome Bruner, Mary Chamberlain, Hayden White, Robert F. Berkhofer in Itamar Even Zohar.

V prvi skupini so zbrane predvsem aplikacije naratoloških modelov v literarnovedni praksi (oziroma v »kritištvu«); gre za pristope, ki se – razen feministične naratologije, ta je v tem pogledu (delna) izjema – niso posvetili naratološkim teoretskim uvidom. Seveda pa je Nünning razločevanje med naratološkimi aplikacijami v kritištvu in »pravo« naratologijo vnovič vzpostavil kot lestvico in ne binarno. Tudi drugo njegovo skupino tvorijo aplikacije, ki pa potencialno omogočajo temeljitejše teoretsko prevpraševanje naratoloških konceptov in predelavo naratoloških modelov.V tretjo in četrto skupino je uvrstil pristope, za katere je značilna premestitev pozornosti s teksta na bralca in dinamiko procesa branja. Kot srečno interdisciplinarno kombinacijo naratologije, teorije bralskega odziva in kognitivne znanosti je Nünning izpostavil predvsem kognitivno naratologijo, češ da ji je uspelo najbolje pojasniti medsebojno povezanost tekstualnih prvin, strategij procesiranja in interpretativnih izbir (prim. nav. d.: 252).[102] Peta skupina je najbolj kritična do

[102] Vodilni in najboljši kognitivni naratolog je po njegovem mnenju Manfred Jahn (1997, 1999), ne pa na primer Monika Fludernik s svojo »naravno« naratologijo, ki je prav tako različica kognitivne naratologije.

klasične naratologije, v šesti in sedmi pa so uvrščeni interdisciplinarni pristopi. V zadnji skupini, ki je najbolj heterogena in odprta, so zbrani interdisciplinarni pristopi k različnim vrstam nefikcijskih pripovedi, delno taki, ki se navezujejo na naratološke uvide, ob njih pa še pristopi, ki so se razvili samostojno na drugih področjih, a so bili v zadnjem času vpeljani v teorije pripovedi, in sicer predvsem za obravnavo literarnih pripovedi.

Nünning si je na podlagi svoje razpredelnice aktualnih naratoloških usmeritev prizadeval vzpostaviti še provizorično lestvico teoretske eksplicitnosti in »naratološke« dodelanosti. Z njo je dokaj svobodno razsojal, katere težnje so manj, srednje ali izrazito teoretizirane: k prvim naj bi sodile novohistorične naratologije in različne naratološke aplikacije (kontekstualistične, tematske, ideološke, čezžanrske in čezmedijske) iz prvih dveh skupin v seznamu, na sredino naj bi se zaradi večje kompleksnosti uvrščale postmoderna, feministična in retorična naratologija, najvišjo raven teoretizacije in »naratološkosti« pa naj bi dosegale »naravna« in kognitivna naratologija in naratološka semantika, temelječa na teoriji možnih svetov (prim. nav. d. 256). Njegova lestvica zbuja pomisleke, saj med drugim ni jasno, ali lahko upravičeno govorimo o skromnejši teoretski razvitosti postmoderne naratologije[103] oziroma kako lahko pojasnimo dejstvo, da na lestvici ni filozofsko in lingvistično reflektiranih in interdisciplinarnih teorij pripovedi, uvrščenih v osmo skupino.

Skupna značilnost Nünningovega seznama in lestvice je nedosledno razvrščanje »klasičnih« naratoloških in postklasičnih teženj in neupoštevanje kontinuitete s predstrukturalističnimi pripovednoteoretskimi zasnovami. Tudi avtorjeve pristranskosti ni mogoče prezreti, saj se na primer skupaj s člani svoje raziskovalne skupine na seznamu pojavlja pogosteje in na več mestih kot drugi. Navzlic klasifikacijskim slabostim in nepojasnjenim vrzelim v shemi »podteoretiziranih« in »nadteoretiziranih« teženj pa se vseeno zdi, da Nünning s svojim seznamom plastično ponazarja diverzifikacijo pristopov onkraj strukturalistične naratologije.

Ta argument je mogoče uporabiti v prid množinskemu terminu (postklasične) »naratologije« ali »teorije« pripovedi, ki sem mu bolj naklonjena kot

[103] Vse kaže, da je Nünningovi presoji, da gre za teoretsko manj dodelan pristop, botrovalo prej nestrinjanje s teoretskimi izhodišči »postmodernih«, »poststrukturalističnih« in »dekonstrukcionističnih« naratologov.

edninskemu. Naratologijo v postklasični fazi razumem bolj kot skupno ime za vrsto specializiranih naratologij in ne kot samostojno in samozadostno metaznanost (Janidis 2003: 50). Naratologija oziroma teorija pripovedi torej še vedno lahko sledi temeljnim nalogam, ki si jih je zastavila že klasična strukturalistična paradigma, a ni nujno zvesta njenim metodološkim postopkom in dopušča teoretski razvoj, podobno kot se načelo nedokončanosti uveljavlja v fiziki, kjer klasična newtonovska mehanika ne onemogoča vznika kvantne mehanike (Eder 2004: 279). Naklonjenost množinski različici je pokazal tudi Fotis Janidis (2003: 50) in jo utemeljeval z ireduktibilno povezanostjo pripovedi z medijem, v katerem je pripoved posredovana.[104] Prednost množinskega termina je v tem, da z imenom naglasi raznolikost usmeritev in razcepljenost poti na naratološkem vrtu ter nakaže temeljno prestrukturacijo raziskovalnega polja v razmerju do (edninske) strukturalistične naratologije.[105] Še naprej pa ostaja brez odgovora vprašanje, koliko sta edninski in množinski različici termina upravičeni za vse ravni obravnave, ki jih lahko srečamo v sodobni naratološki praksi, torej tako za naratološke aplikacije na literarne pripovedi in kritištvo kot za prispevke k naratološki sistematiki na metaravni.

Nünningovo klasifikacijo sodobnih usmeritev si kaže ogledati še na časovni osi in jo povezati s pripovednoteoretskim razvojem v tranzicijskem obdobju osemdesetih let. Pri tem se ponuja več zanimivih sklepov: 1. Nekatere od aplikacij, usmeritev, pristopov oziroma teorij iz seznama so vzniknile že v osemdesetih letih (kontekstualistična naratologija, naratologija in tematika, feministična naratologija, nove historične naratologije, aplikacije naratologije na postmoderno literaturo iz prve skupine; psihoanalitične teorije pripovedi iz četrte skupine; naratologija in teorije fikcije in fenomenološka teorija pripovedi iz sedme skupine; interdisciplinarne povezave teorij pripovedi z antropologijo in teorije historiografije ter sistemske teorije iz osme skupine). Ohranjanje in razkrajanje strukturalistične paradigme v naratološki praksi je bilo torej sočasno s porajanjem nekaterih postklasičnih usmeritev. 2. Nekatere težnje segajo s svojimi začetki celo v šestdeseta in sedemdeseta leta in so bile torej sočasne s kla-

[104] Janidis pravzaprav govori o »zgodbi« (histoire) in načinu, kako je ta zgodba posredovana, kar pa vedno vključuje določen medij.

[105] Seveda pa ne moremo vedeti, ali se bo množinski termin uveljavil. Na primer pregled najnovejših teženj v naratologiji, ki sta ga leta 2010 uredila in izdala Jan Alber in Monika Fludernik, je izšel pod edninskim naslovom *Postclassical narratology: Approaches and Analyses*.

sično naratologijo (naratologija filma iz druge skupine; tretja skupina) oziroma so snovale konkurečne paradigme (recepcijska teorija pripovedi in kognitivna naratologija iz četrte skupine; usmeritve šeste skupine; teorije možnih svetov iz sedme skupine; teorija historiografije v povezavi s teorijami pripovedi iz osme skupine). 3. Nekatere smeri in aplikacije iz tranzicijskega obdobja[106] v zadnjem desetletju niso doživele opaznejše aktualizacije (npr. naratologija in tematika, etnična naratologija, nove historične naratologije, psihoanalitične teorije pripovedi). 4. Glede na število predstavnic in predstavnikov ter objavljenih del so v zadnjem desetletju očitno v vzponu zlasti feministična naratologija, kulturna in historična naratologija, prekžanrske in prekmedijske aplikacije naratologije, kognitivna in »naravna« naratologija, prispevki aktualnih lingvističnih usmeritev, teorija možnih svetov in raznovrstne interdisciplinarne povezave.

Desetletje po predstavljeni razpredelnico ponuja Jan Christoph Meister leta 2013 v spletnem naratološkem leksikonu *The Living Handbook of Narratology*[107] že bolj izčiščen pogled in navaja tri dominantne metodološke paradigme sodobne naratologije. Prva je kontekstualistična naratologija, ki pojave v pripovedih postavlja v različne družbene kontekste. S tem pozornost od strogo strukturalnih vidikov širi k vprašanjem pripovedovane vsebine. Druga paradigma je kognitivna naratologija, ki se osredotoča na človekovo miselno in čustveno procesiranje. Ta pristop ni omejen na literarne pripovedi, pač pa razume »naravne« vsakdanje in ustne pripovedi kot reprezentacije temeljne antropološke kompetence v njeni izvorni obliki. Kognitivni pristopi igrajo tudi ključno vlogo v raziskavah umetne inteligence. Tretjo paradigmo pa tvorijo čezžanrski in medmedijski pristopi, ki raziskujejo relevantnost naratoloških konceptov za raziskovanje žanrov in medijev onkraj tradicionalnega področja literarne pripovedi. Gre za aplikacije, adaptacije in reformulacije naratoloških pojmov pri analizi drame, poezije, filma, glasbe, vizualnih in uprizoritvenih umetnosti, računalniških iger idr.

S temi ocenami sklepam provizorični shematični prikaz sodobnega naratološkega vrveža.[108] Tak prikaz je najbrž preglednejši kakor na primer komenti-

[106] Mišljene so tiste, ki sem jih naštela že pod točko 1. v istem odstavku.

[107] Prim. geslo *Narratology* http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology.

[108] Pri Nünningu je morda sporno še, da sodijo nadaljevanja in nadgraditve ameriške retorične linije med »inovativne« sodobne usmeritve, na primer nadaljevalci

rana bibliografija, a hkrati tudi neogibno bolj selektiven. S svojimi ugotovitvami sem skušala podpreti Richardsonove trditve o nelinearnosti naratološkega razvoja, citirane v uvodu in potrjene v poteku raziskave, posebej v najnovejšem obdobju; po povedanem je mogoče soglašati z njegovo mislijo, da je zgodovina moderne teorije pripovedi ustrezneje prikazana kot grozd stičnih zgodovin kakor pa ena vseobsegajoča pripoved. Več o umeščanjih avtorjev, njihovi teoretski kombinatoriki in metodološkem »okusu« posameznih »jagod« v tej zgodovini pa bi lahko povedala le podrobnejša analiza konkretnih del.

O terminoloških razmerjih, širini in ožini ter hierarhiji pojmov

Vprašanje o edninskem ali množinskem terminu zadeva pojme, kakršni so teorija/-e pripovedi, naratologija/-e, aplikacija/-e, analiza/-e in interpretacija/-e pripovedi, kritištvo/-a ter raziskava/-e pripovedi. Najmanj problematična je terminološka določitev zadnjega; raziskovanje ali raziskave pripovedi, tudi pripovedni študiji (ang. *narrative studies*, nem. *Erzählforschung*),[109] so različice termina, ki se nanaša na vsakršne discipline in razne oblike kritištva (naratološke, tematološke, genološke, stilistične, historične itd.), ki se ukvarjajo s preučevanjem pripovedi in pripovedništva. V okviru raziskav pripovedi ali tudi pripovednih študijev je mogoče razločevati teorijo pripovedi, kakor je bilo rečeno že v uvodu raziskave, in od teorije načeloma ločeni analizo ter interpretacijo pripovedi, ki sodita k pripovednemu kritištvu.[110]

V najširšem smislu mi v tej knjigi izraz »naratologija« velja preprosto za teorijo pripovedi. V ožjem smislu jo razumem kot posebno vrsto teorije pripovedi v okviru strukturalistične naratološke paradigme; po nekaterih drugih tolma-

in prenavljalci nemške »šole« z »zaslužnima« Franzom Stanzlom in Wilhelmom Fügerjem v žarišču pa niso nikjer omenjeni.

[109] Nemški izraz *Erzählforschung* je že sredi sedemdesetih in do začetka osemdesetih vzporedno z izrazom *Narrativik* kot krovni termin označeval celotno področje teorije pripovedi, tako metateoretske, formalistične in strukturalistične ter druge teoretske prispevke, historično poetiko romana, kot tudi analize in interpretacije pripovednih del (Cornils in Schernus 2003: 159–160).

[110] Do tu prevzemam Nünningovo terminološko razvejitev (prim. 2003: 258).

čenjih izraz označuje obravnave pripovednega diskurza (ne pa tudi zgodbe), po tretjih se nanaša na vse, tudi nebesedne pripovedi ali pa le na literarne. Nünning je zato predlagal, naj bi naratologijo terminološko razločevali od teorije pripovedi, ki jo je vzpostavil kot krovni pojem, ki obsega različne vrste teorij pripovedi, na primer antropološko, historiografsko, psihološko, filozofsko itd. (Nünning 2003: 258–259). To je spet predlog, ki sodobne usmeritve ločuje, čeprav se te dejansko interdisciplinarno prepletajo in s svojimi interakcijami komplementarno dopolnjujejo, zato se sama zanj ne ogrevam.

V splošnem najširšem in v ožjem smislu torej ohranjam sopomenskost med naratologijo in teorijo pripovedi, tudi v množinskih oblikah obeh izrazov; s terminom teorije pripovedi večinoma označujem tiste sorodne, predhodne, sočasne ali poznejše pristope,[111] ki jih druži področje raziskovanja, a so zunaj strukturalistične teoretično-metodološke paradigme oziroma zapolnjujejo vmesne prostore, samo redko pa z njim merim tudi na usmeritve klasične naratologije.

Raziskave pripovedi oziroma pripovedni študiji torej po eni strani vključujejo teorije pripovedi z visoko zastavljenimi teoretskimi standardi: so eksplicitne in samoreflektirane, ukvarjajo se s splošnimi lastnostmi elementov pripovedi in strukturami, ki presegajo posamezna besedila in prehajajo več zgodovinskih obdobij ali kultur. Njihov osrednji cilj je sistematična določitev in opis lastnosti elementov in struktur pripovedi ali vsaj razširitev področij uporabe in izpopolnitev naratološkega instrumentarija. Poleg njih se v raziskave pripovedi uvrščajo tudi obravnave, v katerih gre samo za aplikacije obstoječih naratoloških pojmov in spoznanj na posamezne tekste ali besedilne korpuse in kjer prevladujejo analitični ali interpretativni cilji brez opaznih teoretskih naprezanj, z drugimi besedami torej, kjer gre za naratološko kritištvo.

O predmetu sodobnega pripovednoteoretskega preučevanja

Zadnji sklop vprašanj, h katerim se vračam, zadeva opredelitev predmeta naratoloških preučevanj. Že na začetku monografije sem navajala različne definicije pripovedi in omenila, da se po besedah Monike Fludernik (2009: 6) sodobna

[111] Dopuščam torej možnost, da teorije pripovedi alternirajo tudi z novimi naratologijami v Nünningovem seznamu.

naratologija ne omejuje na obravnavo besednih pripovedi, ampak zajema tudi stripe, filme, računalniške igre in druge medije. Prav tako sodobna naratologija iz svoje obravnave ni izločila pripovedi brez lika pripovedovalca, niti nefikcijskih ali neumetniških pripovedi. Specifična narava vizualnih podob je za uporabo ob semiotični in besedilni komunikaciji v drugih medijih že terjala nekatere prilagoditve naratološkega instrumentarija, prvotno koncipiranega za jezikovne tekste, verjetno pa jih bo v prihodnje še več.

Vse očitneje postaja tudi, da se sodobne teorije pripovedi ne morejo ukvarjati zgolj s sestavinami in strukturami, ki tvorijo po Princeu nujne in zadostne pogoje pripovedi in so skupne vsem pripovedim in samo pripovedim.[112] Obravnavati morajo tudi tako imenovane pripovedne univerzalije (Sternberg 2003) oziroma to, kar Jens Eder (2003: 280) imenuje prototipske poteze pripovedi. Te niso nujno značilne samo za pripovedi, a jim podeljujejo neizbrisen pečat. Taka prototipska značilnost, neločljiva od ostalih strukturnih elementov pripovedi, so na primer liki. Če se jih obravnava zgolj na ravni aktantskih struktur in upošteva samo tiste njihove razsežnosti, ki so domnevno relevantne za potek pripovedi, se po Ederjevem utemeljevanju izgubijo številne kompleksne plasti in nianse, preučevana pripoved pa izgubi svojo celovitost.

Klasična naratologija si je prizadevala izdelati instrumentarij, s katerim bi bilo mogoče pojasnjiti predvsem produkcijsko plat pripovedi, njihov »resnični« pomen in s tem predvideni bralski odziv. Sodobna pripovedno-teoretska prizadevanja pa skušajo več pozornosti namenjati branju zgodbe in vprašanju, kako je bila sprejeta, namesto da bi se posvečale načinu, kako je zgodba pripovedovana. Težišče sodobnega naratološkega preučevanja se torej seli v obravnavo možne ali dejanske, neintendirane bralske recepcije in se odpira za empirično preučevanje odzivov različno modeliranih skupin sprejemnikov. Eder je nazorno povzel razliko med obema vrstama pristopov. Ko gre za pripovedovano zgodbo, izhodišče in temelj za konstruiranje hipotez o avtorjevih namerah, komunikacijskih strategijah in podobnem tvorijo besedilni podatki in lastnosti idealiziranega modelnega bralca (tj. njegove sposobnosti,

[112] Eder med drugim navaja reprezentacijo dogodka kot primer nujne značilnosti, prisotne v vsaki pripovedi. Obstoj pripovedne avtoritete pa je primer zadostne značilnosti; če ima tekst pripovedovalca, potem mora vsebovati tudi pripoved. Toda vsaka reprezentacija dogodkov še ni pripoved, vse pripovedi pa nimajo pripovedovalca (Eder 2003: 280, op. 5).

nadarjenosti in znanja). Pri recipirani zgodbi pa pripovednoteoretska obravnava ne temelji na lastnostih idealiziranega konstrukta sprejemnika, ampak na predpostavkah o značilnostih zgodovinsko in sociokulturno določene skupine sprejemnikov in procesov, s katerimi tekst vodi svoje recipiente (prim. Eder 2003: 281). Oba pristopa izhajata torej iz hipotez o temeljnih mentalnih strukturah, vpletenih v komunikacijo, recepcijo in kognicijo. To dejstvo seveda odpira prostor za pritegnitev spoznanj iz stroke, posvečene tovrstnim procesom, namreč psihologije. Iz povedanega pa še sledi, da je navezava na komunikacijsko in recepcijsko teorijo (bodisi strukturalistično, hermenevtično, konstruktivistično ali kognitivno) za naratologijo relevantna že v izhodišču, zato je koristno, da postaneta predmet pripovednoteoretskega premisleka (prim. nav. d.: 282). Eder je svojo razpravo tako pripeljal do točke, s katere je mogoče razumeti in upravičiti vpeljavo kognitivne teorije komunikacije in recepcije v naratologijo. Prav kognitivna naratologija je trenutno dejansko ena najobetavnejših smeri postklasične naratologije. Njegov premislek je zanimiv še zato, ker – celo ko gre za določitev raziskovalnega predmeta – jasno izpostavlja »prvinsko«, že v temeljnih izhodiščih predpostavljeno in nujno interdisciplinarnost sodobne naratološke teorije in prakse.

Naratologija v sodobnem literarnovednem kontekstu

Ko se sprašujemo o mestu teorije pripovedi v institucionalizirani vedi o književnosti, si jo verjetno najlaže zamišljamo v sklopu sodobno koncipirane literarne teorije. Glede na ugledno izročilo, ki sega do antike, jo pač lahko vidimo kot disciplino ali poddisciplino literarne vede (prim. Fludernik 2009: 9), tesno povezano s poetiko, genologijo, semiotiko literature in v zadnjih desetletjih še s kulturno semiotiko in kulturologijo. Naratologija se – seveda na svoj način – ukvarja s podobnimi vprašanji kot teorija žanrov, na primer z razlikovanjem med liriko, epiko in dramatiko, lahko pa obravnava tudi specifična tipološka, historična, stilistična ali tematološka vprašanja o lastnostih posameznih pripovednih podzvrsti in oblik, kakršne so pravljica, moderni roman, kratka zgodba, avtobiografija, roman toka zavesti idr. S poetiko jo povezuje interes za sestavine pripovednih besedil in njihovo estetsko funkcijo, s semiotiko in kulturologijo pa interes za znakovno organizacijo in konstitucijo pomena v obravnavanih besednih, vizualnih ali kombiniranih in transmedijskih konkretizacijah.

Čeprav je naratologija izvorno speta s preučevanjem pripovedništva, še posebej tesno z romanom, saj se njen razmah začenja prav z uveljavitvijo romana kot umetniške zvrsti, pa ni zgolj teorija literarnega pripovedništva; njeni uvidi so prenosljivi na druge, nepripovedne žanre, na medije in zunajliterarna področja, ki prispevajo k obči teoriji teksta (Titzmann 2003). Ob teh prenosih se razvijajo nova spoznanja, ki so relevantna tudi za naratološke obravnave literature in jih dopolnjujejo. Pretirana rigidnost pri razmejevanju literarnovednega od vseh drugih (neliterarnih) kontekstov se torej za naratologijo ne zdi produktivna. To nedoločenost je namreč mogoče (delno) kompenzirati z osredotočenostjo na področja, ki so za literarno vedo najzanimivejša. Pluralistično fokusiranje perspektiv različnih »novih naratologij« na raziskovalni predmet utegne ponuditi kompleksnejše in natančnejše analitične rezultate od ene same perspektive, čeprav je treba resno vzeti nevarnost, da bi utegnili biti tudi redundantni.

Teorija pripovedi je v procesu svojega razvoja na izročilih poetike in retorike ter profesionalne (institucionalizirane) analize literarnih besedil izoblikovala koncepte , ki so nedvomno relevantni za interpretiranje literarnih besedil. Kljub temu pa se mnenja sodobnih naratologov o razmerju med teorijo pripovedi in interpretacijo razhajajo (Kindt in Müller 2003b). Medtem ko nekateri vidijo naratologijo predvsem kot teoretsko disciplino, ki skuša sistematizirati ključne značilnosti pripovedi, jo imajo drugi za pomožno disciplino interpretacije, tretji pa poudarjajo njeno hevristično vrednost za interpretacijo in izpostavljajo uporabnost pripovednoteoretskih koncepcij in modelov v različnih interpretativnih pristopih (prim. nav. d.: 215; Fludernik 2009: 9).

Teorije pripovedi so seveda primerne tudi za komparativistično raziskovanje, saj imajo naratološke kategorije univerzalno veljavo (Fludernik 2009: 9); navsezadnje so številni pomembni naratologi svoje modele že doslej preiskovali, preverjali ali ponazarjali z besedilnimi primeri iz več kot ene same nacionalne književnosti (Stanzel 1985; Genette 1972; Cohn 1978; Fludernik 1996, Fleischman 1990; McHale 1992), zagotovo pa je s pomočjo pripovednoteoretskih konceptualnih mrež mogoče še bistveno razširiti poznavanje literarnih transferjev med različnimi literaturami.

Pregled slovenskih pripovednoteoretskih zasnov

Obravnava slovenskih pripovednoteoretskih prispevkov sloni na predpostavki, da so artikuliranje problematike, diseminacija pojmov in uveljavljanje pripovednoteoretskih praks v slovenski literarni vedi povezani z menjavami metodoloških paradigem v stroki. Toda skoznje prosevajo še vpetost razvoja teorij pripovedi v mreže individualnih strokovnih in družbenih ozadij, razvoja nacionalnega literarnega sistema ter vzporednice z razvojem discipline po svetu. Vpletenost v ta ozadja in kontekste bom tu – razen literarnovednega, seveda – upoštevala le delno in shematično. Z razločevalnimi posebnostmi slovenskega sprejemanja in uveljavljanja pripovednoteoretskih koncepcij se bom torej – ne glede na velikost opazovanega vzorca – ukvarjala predvsem skozi prizmo dosedanjega razpravljanja. Več pozornosti bom namenila spisom, v katerih je zaznati izrazitejši teoretski interes in eksplicitno tematizacijo področja, tako imenovanemu naratološkemu kritištvu pa se bom posvetila predvsem pri obsežnejših delih.

O pripovednoteoretskih nastavkih do konca 19. stoletja

Iskanje pripovednoteoretskih sledi v delih slovenskih avtorjev v času pred moderno nas usmerja k temam in problemom, ki so se od antike naprej razvijali v okvirih poetike, stilistike, retorike, literarne kritike in refleksije pripovednih žanrov ter estetike oziroma filozofije umetnosti. Te sledi lahko povežemo z literarno teorijo šele od sredine 19. stoletja, ko se je literarna teorija vzpostavila kot disciplina novoustanavljajoče humanistike in se osamosvojila od ostalih področij akademske vede, posvečene preučevanju književnosti. Prvi zametki literarnoteoretske refleksije na Slovenskem so bili, kakor je zapisal Darko Dolinar, večinoma na ravni povzemanja prevzetih izročil in posredovanja vednosti, ki je bila tedaj v Evropi del splošne izobrazbe; prilagajanja slovenski jezikovni specifiki so bila redka, izvirnega dopolnjevanja in nadgrajevanja tradicionalnih vsebin je bilo le malo (prim. Dolinar 1992: 206).

K splošni izobrazbi je sodilo tudi poznavanje tem, ki sem jih izpostavljala kot najzgodnejše sledi pripovednoteoretske refleksije. Te so trije načini govora, s katerimi sta se ubadala Platon in Aristotel, sestavine mitosa oziroma obdelave in razmerje med deli tragedije v Aristotelovi *Poetiki*, klasična retorična vednost o delih govora in rabi toposov v treh govorniških žanrih, členitev dispozicije govora, posamezne retorične figure ter srednjeveška nadgradnja treh govorniških slogov (*genera dicendi*), veličastnega ali vzvišenega, srednjega in preprostega. Načeloma bi njihovo pojavitev lahko pričakovali tudi v zgodnjih slovenskih literarnoteoretskih zasnovah. Toda podobno kot drugje v Evropi so bili tudi pri nas sprva v žarišču pozornosti pesništvo in problemi verzifikacije, podobja ter stila. Takšno stanje je najbrž vsaj nekoliko odsev skromne razvitosti slovenskega proznega pripovedništva, hkrati pa je verjetno povezano tudi s tradicijsko nekanoničnostjo proze. Marko Pohlin se je na primer v dodatku h *Kraynski grammatiki* (1768) ukvarjal le z osnovami metrike (prim. Pohlin 2003: 305–310). Mentorski napotki, ki jih je Žiga Zois v pismih posredoval Valentinu Vodniku, so prav tako uvajali v pesništvo, predvsem v načela in prakso klasične, klasicistične in razsvetljenske poetike ter pri tem sugerirali preprostejšim (»ljudskim«) naslovnikom dojemljiv slogovni in recepcijski okvir (prim. Vidmar 2010: 182–187). Interes za pesništvo je prevladoval še pri Matiju Čopu; ta je v pismu Saviu z dne 4. avgusta 1828 sicer dokaj obsežno kritično presojal tudi ep *Tuniziada* Johanna Ladislausa Pyrkerja, ki se mu je zdel preučen in tuj širokemu občinstvu, Montijev prevod *Iliade* , pa ga je spodbudil k razmisleku o primernem metrumu in kitici za prevod grških heksametrov. V svojem času je bil Čop tudi »najbolj razgledani, teoretično poučeni poznavalec pojma o romanu na Slovenskem«, je zatrdil Janko Kos (1983a: 80) in sklepal, da je našel stik s »takrat najširšim pojmovanjem romana kot zvrsti, ki je po svoji vsebinski in formalni mnogovrstnosti skoraj neomejena« (nav. d. 81),[113] vendar pa izrazitejših sledov pripovednoteoretske refleksije pri njem ne najdemo.

Povzemanje tradicionalne normativne poetike, stilistike in metrike je nadalje značilno za dodatke k slovnicam, berila in priročnike iz sredine in druge polovice 19. stoletja (Dolinar 1992: 206). Ivan Macun je na primer v berilu *Cvetje slovenskiga pesničtva* (1850) izbranim besedilom, ki so vsa po vrsti verzificirana, žanrsko pa razdeljena na »pevni« (lirske pesmi), »pripovedajoči« (pripovedne pesmi) in »dramatični« del ter »smes« (mešani žanr), dodal še uvodna osnovna

[113] Za podrobnejšo osvetlitev Čopovih lastnih izjav o romanu gl. Kos (1983a: 81)

pojasnila.[114] V njih je na kratko pojasnil periodizacijske, genološke, tematske in druge kriterije klasificiranja besedil, vse skupaj na nekaj straneh uvedel z zelo poljudno povzetim najosnovnejšim vedenjem iz poetike, prozodije in stilistike; o proznem pripovedništvu in drugih pripovednoteoretsko obetavnih temah v tem delu ni spregovoril.

Nasprotno seveda Levstiku, Jurčiču, Stritarju in Levcu ni mogoče očitati zapostavljanja pripovedništva, vendar so se, ko so o njem pisali, vsi ukvarjali pretežno z vsebinskimi in strogo jezikovnimi vprašanji ter z literarno programatiko, manj pa s formalnimi vprašanji, ali pa so tematizirali genološke značilnosti proznih pripovednih oblik. Toda prav pri začetkih slovenskega umetnega pripovedništva lahko vendarle najdemo tudi najzgodnejše sledi pripovednoteoretske refleksije. Na primer Levstik v *Popotovanju iz Litije do Čateža* (1858) piše takole: »Junak naj dela in misli, njegovo dejanje naj ga znači. Gotovo ni glavna reč, kako mu je nos urezan, kakovo ruto je del za vrat, koliko ima las v brkah, kolikokrat se oddahne in odrgne čevlje, preden prime za kljuko pri durih. Prvo je značaj in znanje človeškega srca in pa, kako se zgodba zaplete in zopet razdrása.« (Levstik 1954: 28) Po Levstiku so torej dejanja in misli osebe ali »junaka« važnejša od (odvečnih) malopomembnih opisov njegove vnanjosti. Ko visoko postavlja »značaj in znanje človeškega srca« ter to, »kako se zgodba zaplete in zopet razdrása« in tako piše o prioriteti »psihologije« nad opisi zunanjosti junaka in o pomenu obdelave zgodbe, v njegovih besedah pravzaprav odzvanja – seveda močno predelano – tradicionalno Aristotelovo umeščanje značajev in mitosa, ki označuje pesniško predelano dogajanje, med sestavne dele tragedije.

Že Matjaž Kmecl je opozoril (1976: 214 sl., 1995: 212), da je Jurčič v svojih delih avtotematsko reflektiral veščino pripovedovanja, med drugim tudi pripoved v več (časovno vzporednih) pramenih, ki jo ima na primer pisatelj v mislih, ko v *Desetem bratu* (1866) pravi takole:

> »Pripovedovalec večje povesti bi se dal primerjati amerikanskemu volovskemu vozilu, ki ima več voz zapreženih. Če poganja živino v prvem vozu, zastaja mu ona v zadnjem, in če se povrne k poslednjemu, zaide spredaj rogata neubogljivost iz tira, tako da se revež sem in tja tekaje ves upeha in mu še ne gre vse po volji. Tako tudi pripovedovalcu zastane mar-

[114] Osnovna žanrska pojasnila je v duhu normativne poetike naslovil »pravila občenita« (Macun 1850).

sikak prizor, ki bi utegnil vsaj za tistega zanimiv biti, ki se je po izreji ali po lastnih načelih navzel lepe čednosti, ki ji v navadnem življenju pravijo *natančnost*.« (Jurčič 1965: 262)

Nato pa še: »[P]isalec ni od Boga tiste potrebne lastnosti prejel, da bi bil ob enem in istem času na vseh krajih. Ako to osebo spremlja, mora ono znemar spustiti; poseganje *nazaj* pa je morda temu ali onemu prijatelju rednega in pravilnega napredovanja nevšečno.« (Nav. d.: 263)

Take in podobne izjave kažejo na Levstikovo in Jurčičevo razumevanje tega, da je v pripovedništvu nadvse pomembno, »kako« je bralcem posredovano pripovedno dogajanje in kakšna je pripovedna kompozicija ali zgradba. Seveda so ti primeri pripovednoteoretskega mišljenja le zasnutki, ki so še daleč od sistematičnega naratološkega razmisleka. Sicer pa tudi za to obdobje velja, da so ostala načela slovenske verzifikacije najpogosteje obravnavana literarnoteoretska problematika (Dolinar 1992: 206).

Predstrukturalistična faza pri Slovencih

Za obdobje pred drugo svetovno vojno je mogoče oceniti, da so se raziskovalci intenzivneje posvečali literarni zgodovini kot teoriji. Po ustanovitvi slovenske univerze in institucionalizaciji literarne stroke se je literarna zgodovina utrdila v nekakšno »paradno« disciplino, saj so med vojnama nastale pomembne literarnozgodovinske sinteze (France Kidrič, Ivan Grafenauer, Anton Slodnjak). V njih je prevladoval interes za empirična in genetična vprašanja, nastajale so obsežne biografske raziskave, pogosto je bilo ukvarjanje s psihologijo umetniškega ustvarjanja, v ospredju pa je bilo obravnavanje produkcijske plati literarnega dela, kar so po Tomu Virku splošne značilnosti prve metodološke paradigme (Virk 1999). Ne glede na to pa so nekateri raziskovalci pokazali precej več posluha za metarefleksijo literarne vede[115] in za formalna vprašanja literarnih besedil,[116] kakor ga je bilo mogoče zaznati v zadnjih desetletjih devetnajstega stoletja, in ta težnja se v grobem nedvomno sklada s premiki v stroki drugod.

[115] V mislih imam Ivana Prijatelja z razpravama *Pesniki in občani* (1917) in *Literarna zgodovina* (1919) ter Jakoba Kelemino z delom *Literarna veda* (1927).

[116] Do teženj, kakršne sta uveljavljala Avgust Žigon v delu *Tercinska arhitektonika v Prešernu* (1906) in Josip Puntar v knjigi *Zlate črke na posodi Gazel* (1912), so bili zgodovinopisci, kakršen je bil Kidrič, zelo kritični (Dolinar 1992: 206).

Čeprav sta se na Slovenskem močno povečala tako obseg kot umetniška kvaliteta produkcije proznega pripovedništva,[117] je poezija v literarnoteoretskih obravnavah iz prve tretjine 20. stoletja še vedno obdržala privilegirano mesto pred ostalimi področji literarne ustvarjalnosti: največ truda je bilo namreč posvečenega teoriji verza.[118] Pač pa so se v tem obdobju kar trije avtorji – resda s tradicionalnih izhodišč – lotili teorije drame.[119]

Med raziskovalci iz prvih desetletij prejšnjega stoletja se glede na temo, ki me tu najbolj zanima, zdi smiselno izpostaviti Jakoba Kelemina. Kot germanist je bil poznavalec literarnovednih teženj v nemškem jezikovnem prostoru,[120] v razmeroma kratki, propedevtično zastavljeni *Literarni vedi* (1927) pa je videl težišče stroke predvsem v genetsko-zgodovinski razlagi umetniškega doživljaja (»dožitek«) in povezavah s psihologijo umetniškega ustvarjanja. Od literarnoteoretskih področij je največ pozornosti odmeril stilistiki in organicistično koncipirani vsebinski analizi snovi in motivov, genologijo in poetiko pa je v svojo knjižico zajel samo okvirno. Več kot s proznim pripovedništvom se je ukvarjal s pripovednim pesništvom,[121] a vseeno je v eni od opomb, ki se nanašajo na probleme kompozicije literarnih besedil, presenetljivo navedel tudi avtorje in dela, ki so pomembni za začetke pripovednoteoretskega mišljenja (med njimi so K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der epischen Dichtung*, 1909, R. Müller-Ems, *Otto Ludwigs Erzählungskunst*, 1905, R. M. Werner, *Schriften über die Technik der Erzählung,* 1909), čeprav jih ni podrobneje predstavil (Kelemina 1927: 111, op. 18). Vsaj nemške diskusije o pripovedovalcu oziroma o »objektivnosti« realističnega pripovedovanja pa je očitno poznal tudi pobliže, saj je v poglavju *Stil pesniške vrste* med drugim zapisal: »Važna je v epski poeziji 'epska objektivnost', ki prepoveduje pesniku stopiti s svojim

[117] Dušan Pirjevec je na primer rad zatrjeval, da se je slovensko pripovedništvo z Ivanom Cankarjem »evropeiziralo«.

[118] Med verzološkimi deli izstopa *Slovenski verz* (1939) Aleksandra V. Isačenka, ki ga tu omenjam zato, ker je avtor za obravnavo slovenskega pesemskega gradiva uporabil dognanja ruskih formalistov in čeških strukturalistov. Žal za področje pripovedništva ni nastala nobena podobna aplikacija.

[119] To so bili Jože Debevec, Ljudevit Pivko in Fran Bradač (prim. Dolinar 1992: 206).

[120] Citiral je Wölfflina, Walzla, Müller-Freienfelsa, Ermatingerja, Meyerja, Lessinga in številne druge.

[121] Pesništvo in poezija sta pri Kelemini pogosto krovna pojma za vse vrste umetniške literature, torej tudi za dramatiko in prozno pripovedništvo.

osebnim mnenjem izza kulise; dočim mora spet, podajajoč spremembe v značaju, te narediti vidne za gledalčevo oko« (nav. d.: 74).

V naslednjih desetletjih je v literarno teorijo na Slovenskem zapihal nov veter. S pisanjem in pedagoškim delovanjem Antona Ocvirka se je že pred drugo svetovno vojno razvejal njen obseg, povečalo se je število strokovnih objav, ki so dosegale visoko raven. Kljub prevladi empiričnega historizma, ki ga je cenil in zagovarjal še Ocvirk, in drugim izraženim težnjam prve metodološke paradigme, se je v literarni vedi še naprej krepilo zanimanje za formalne obravnave proznega pripovedništva. Nadaljeval se je tudi proces kanonizacije tega žanra, ki je vplival ne le na vse bogatejšo prevodno literaturo ter na povečano in žanrsko vse bolj raznoliko produkcijo, ampak tudi na izhajanje komentiranih zbranih in izbranih del vidnih slovenskih pripovednikov.

Desetletje za Kelemino izkazujejo na primer *Osnovne črte iz književne teorije* (1936) Ivana Preglja precej sodobnejšo presojo pomena proznega pripovedništva. Knjižica je bila sicer namenjena srednješolski rabi in v primerjavi s Keleminovo preprosteje zasnovana, saj povzema samo preizkušeno in poenostavljeno, iz antike izvirajočo ter prek renesančnih, baročnih in razsvetljenskih poetik posredovano vednost, a obravnava je bila uravnotežena in zgledno sistematična. Prozno pripovedništvo je Pregelj razdelil med (umetniško oziroma »estetično«) epično pesništvo, ki se lahko pojavlja tudi v nevezani besedi, in na prozo »v ožjem smislu«, to pa je še naprej delil na poučno in govorniško. V okviru literarne teorije je celo predvidel poleg poetike tudi mesto za preučevanje proze, saj je zapisal (Pregelj 1936: 87): »Književna teorija vsebuje poleg nauka o poetiki tudi nauk o vrstah nevezane besede ali *proze*.« Na nekaj skromnih straneh, ki jih je sam odmeril temu »nauku«, je predstavil predvsem genološke pojme in strnjeno povzel stilistične značilnosti neumetniške proze ter temeljne pojme iz retorike (nav. d.: 87–93).

Pregelj je v *Očrtu* razmeroma izčrpno obdelal genološke teme, bolj redkobeseden je bil pri značilnostih epskega sloga. Vseeno najdemo med njimi sledi pripovednoteoretske vednosti, in sicer v izjavah, da epski slog ni enovit (lahko je strnjen ali homersko širok) in da je mogoče pripovedovati »v odvisnem in premem govoru (dramatično), stvarno (objektivno) in čustveno (lirično)«. Šlo naj bi torej za »nekak pesniški *zgodovinski* slog«, ki naj bi izkazoval »podajanje snovi v *sintetičnem* (zapovrstnem) pravcu«, medtem ko naj bi bila dramatika »v

svojem pravem bistvu *analitična*, t. j. taka, da začenja prikazovati zgodbo nekje na sredi (in medias res)« (nav. d.: 6, 7).[122] Literarnoteoretske segmente je Pregelj značilno kombiniral s historičnimi. Zvrsti in oblike je namreč v drobnem tisku osvetljeval še razvojno (od preprostih k zahtevnejšim oblikam, od ljudskih k umetnim, od zgodnejših obdobij k novejšim) in ob tem našteval avtorje ter reprezentativna dela iz slovenske literature ter jugoslovanskih in drugih literatur. Na primer o romanu je povsem nedvoumno presodil, da je »dandanes brez dvoma najrazvitejša in najodličnejša vrsta pripovednega pesništva« (nav. d.: 37),[123] drugih zanimivih sledi pripovednoteoretske refleksije pa pri njem ne najdemo.

Kot zanimiv primer formalno koncipiranega kritištva iz tridesetih let prejšnjega stoletja bi rada izpostavila spremno besedilo Izidorja Cankarja k XV. knjigi *Zbranih spisov* Ivana Cankarja (1933). V njem je Izidor Cankar, najbrž po zgledu umetnostnozgodovinskih obravnav stila v likovni umetnosti (na ozadju novokantovske estetike), analiziral kompozicijo besedil iz zbirke *Troje povesti* in *Hlapca Jerneja in njegove pravice*, vsakega od teh tekstov grafično ponazoril in svojo obravnavo razvil v svojevrstno slogovno in idejno interpretacijo. Povesti *Zgodba o dveh mladih ljudeh*, *Krčmar Elija* in *Zgodba o Šimnu Sirotniku* je analiziral po enotnem vzorcu, *Hlapca Jerneja* pa vključil v obravnavo zaradi očitne idejne sorodnosti z zgodbo o *Šimnu Sirotniku*, zgaranem in obubožanem industrijskem delavcu, nekakšnem urbanem socialnem dopolnilu kmečkemu Jerneju.

Izhodišče Cankarjeve kompozicijske analize besedil je opažanje o pogostosti paralelizma členov, besed, stavkov in misli ter simetriji naštetih sestavin in dogodkov v tistih delih Ivana Cankarja, ki so izrazito idejne narave. Temeljna vsebinska enota analize so poglavja, pravzaprav zgoščeni povzetki vsebine poglavij,[124] artikulirani tako, da postane razvidno simetrično medsebojno korespondiranje dogodkov v posameznih poglavjih. To korespondiranje je avtor grafično ponazoril s stolpci različne višine, pri čemer so snovno in kompozicijsko vzporedna poglavja enake višine (Cankar 1969: 329).[125] Na podlagi

[122] To so že sporne poenostavitve, saj se tudi prozne pripovedi lahko začnejo »sredi dogajanja«.

[123] Problematična pa je še Pregljeva trditev, ki je sicer ostala brez razlage, namreč da naj bi bila novela tehnično podobna romanu.

[124] Izrecno govori sicer o »snovi« poglavij (Cankar 1969: 329).

[125] Cankar ni pojasnil, zakaj višina stolpcev narašča proti sredini in je nižja na začetku in koncu povesti. Dobljeni (resda stopnjeviti) trikotni lik ima svoje ozadje v umet-

tega je ugotovil, da temelji kompozicija *Zgodbe o dveh mladih ljudeh* na načelu svobodne simetrije, ki ureja tudi paralelizme stavkov in dogodkov v povesti, medtem ko ima *Krčmar Elija* s svojimi šestimi poglavji popolnoma pravilno simetrično zgradbo. *Zgodba o Šimnu Sirotniku* pa kompozicijsko odstopa od prejšnjih dveh, kajti njena zgradba ni niti pravilna niti naravno simetrična, ampak svobodna (nav. d.: 331).

Analizi sledi interpretativna nadgradnja. Po razlagalčevem mnenju je glavnina pisateljevih del stilno in idejno bliže idealističnemu polu ustvarjanja, ki tvori tendenčno in simbolno nasprotje naturalističnega pola umetnostne forme, pri čemer pa dosegata prvi dve povesti še nekakšno ravnovesje v simbolni upodobitvi žive izkušnje in doživljanja sveta. V tretji, ki je negativno-tendenčna, pa se prepletajo sestavine obeh skrajnih slogovnih polov. Interpretov sklep je, da bi imela kompozicija *Šimna Sirotnika*, ki se je pisatelju po njegovih lastnih besedah med pisanjem skvarila – interpret tu citira pisateljevo pismo Schwentnerju –, če bi bila dosledno izpeljana, pravilno stopnjevito zgradbo, ki bi vodila do tragičnega konca podobno kakor *Hlapec Jernej*. Kljub naturalističnim prvinam je s svojo specifično zgradbo tudi *Zgodba o Šimnu Sirotniku* še vedno bližja idealističnemu kot naturalističnemu stilnemu polu (nav. d.: 335).

Najpomembnejše informacije o novejših formalnih težnjah v raziskavah pripovedništva, vzniklih po prvi svetovni vojni, pa je v slovensko literarno vedo zagotovo posredoval Anton Ocvirk. Kot zavzet »znanstveni historik« in zagovornik »kavzalno-historičnih vidikov pri preučevanju besednega oblikovanja« je bil v razpravah *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki* (1938) in *Formalistična šola v literarni zgodovini* (1938) izrazito kritičen do »antihistorikov«, med katerimi je obravnaval tudi ruske formaliste. Z njimi oziroma njihovimi metodološkimi predpostavkami je polemično obračunaval v duhu holistično zasnovane literarnozgodovinske in genetične empirične vede, po vojni pa še s perspektive literarnozgodovinsko pojmovane stilistike, ob tem pa očitno vendarle premišljal tudi o tem, katera njihova dognanja bi lahko integriral v svoje razumevanje literarne stroke (prim. npr. Ocvirk 1979b: 10, 1984: 216, 227, 229).[126]

nostni stroki vsaj toliko kot v literarni, seveda pa neogibno vzbudi asociacije na trikotno shemo dramske zgradbe.

[126] Poleg historističnih in drugih kontekstualnih pomislekov je imel Ocvirk ob ruski formalistični šoli načelne pomisleke zaradi njihove osredotočenosti na artistične

Ocvirkove literarnoteoretske zamisli so bile pač naravnane izrazito historično in razvojno,[127] kot razberemo v navedku iz razprave o historizmu: »Literarna znanost mora pojmovati ustvarjanje kot besedno prizadevanje. Zato mora sistematično podati zgodovinski razvoj posameznih oblik in slogov, utemeljiti teorijo verzifikacije, tematike, stilistike in naposled pokazati še razvoj literarnih vrst. V tem smislu sta zasnovala Tomaševski in Žirmunski svoji knjigi o literarni teoriji.« (Ocvirk 1979b: 14)

Različico teh pogledov najdemo tudi v študiji o ruski formalistični šoli, kjer je Tomaševskemu in Žirmunskemu dodal še Šklovskega, Osipa Brika in Ejhenbauma (Ocvirk 1984: 220 sl.) ter okvirno predstavil nekatere ključne pripovednoteoretsko zanimive spise. Toda svojo predavateljsko kariero je Ocvirk na področju literarne teorije začel s predavanji o poeziji. Obravnaval je poetiko, stilistiko in metriko oziroma verzologijo, ob tem pa še teorijo umetniškega ustvarjanja ter uvod v literarno teorijo in primerjalno književnost (prim. Smolej in Stanovnik 2007: 208–210). Predavanja je Ocvirk v naslednjih letih postopno, a sistematično širil na ostale literarne vrste, vendar prav tako v zgodovinski perspektivi.

Po enoletni prekinitvi zaradi internacije v koncentracijskem taborišču Dachau se je Ocvirk po vojni vrnil v akademski svet in se zavzeto lotil ne le predavateljskega in raziskovalnega, ampak tudi uredniškega dela. Kot urednik je več desetletij neposredno skrbel za umeščanje proznega pripovedništva v nacionalni kanon, saj je od sredine štiridesetih let praktično do svoje smrti 1980 vodil urejanje *Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev*, osrednje zbirke slovenskih literarnih klasikov, kot urednik ugledne prevodne zbirke iz svetovne književnosti *Sto romanov* pa je imel vidno vlogo tudi pri uveljavljanju romanesknega žanra in še posebej modernega romana v slovenskem kulturnem prostoru.

Čeprav je Ocvirk po vojni na načelni ravni kritično spremljal novosti v stroki, jih delno sprejemal in prilagajal svojim pogledom, v temelju ni bistveno spreminjal teoretskih in metodoloških izhodišč in se nikoli ni odrekel

dosežke, kakršnih Slovenci v preteklosti nismo imeli (Ocvirk 1984: 228 sl.): »Kako naj bi mi Slovenci v smislu te šole razpravljali o reformaciji, protireformaciji in preporodu, ki niso v umetniškem in literarnem pogledu ustvarili ničesar! Ali pa naj te dobe kar izločimo iz naše slovstvene zgodovine?«

[127] Včasih je omenjal tudi sociološko razvojno perspektivo (Ocvirk 1979b: 77).

paradigmi, vzpostavljeni pred vojno. O tem se lahko prepričamo na primer v šestih obsežnih študijah, napisanih za spremne besede k romanom iz zbirke stotih, v katerih se je osredotočal na genezo dela in na njegove povezave z avtorjem, saj je bil poleg dobe prav ta po njegovem postavka, brez katere si ni mogoče zamisliti ustrezne razlage besedne umetnine (prim. Ocvirk 1978: 15). Potrditve za trditev, da v temelju ni spremenil svojih predvojnih izhodišč, najdemo tudi v objavljenih načelnih literarnoteoretskih spisih, v katerih se je včasih mimogrede ali celo izrecno dotaknil pripovednoteoretskih tem.[128] V *Novih pogledih na pesniški stil* je Ocvirk na primer kritično pregledal nekatere teorije stila in stilnih tipologij in precej kategorično obračunal z Izidorjem Cankarjem oziroma in njegovo formalnostilno analizo *Troje povesti*. Očital mu je abstraktnost in splošnost, golo pojmovnost, metafizičnost ter nezmožnost, da bi tako segel do bistvenih potez in gibal umetnosti ter edinstvenosti umetnin. Sam je namreč menil, da imajo ahistorične univerzalije le taksonomično vrednost: »Upoštevanje idejnih osnov umetnosti in literature je nadvse važno in nujno, toda opirati se mora na konkretna časovna dejstva, na človeka in dobo, ne pa na abstraktne obrazce. […] Nadčasovni umetnostni pojmi in kategorije so znanstveniku lahko prikladno pomagalo, kadar razvršča gradivo, ne more si pa z njimi pomagati pri litrarnorazvojnem preučevanju stvaritev.« (Ocvirk 1979c: 35–37)

Pri pregledu teorij stila je Ocvirk resda kritično, a s precejšnjo simpatijo vnovič spregovoril o ruskih formalistih. Omenil je Šklovskega in navedel glavne vsebine njegove knjige *Teorija proze*, toda bolj je izpostavil Ejhenbaumovo analizo *Plašča*, češ da se je ustvarjalčevi osebnosti približala bolj kakor Šklovski. A formalisti so mu služili le za izhodišče, iz katerega je »prek negacije« razvil svoje, v bistvu empirično literarnozgodovinsko razvojno pojmovanje stila in ga v nadaljevanju razprave ponazoril s konkretnimi analizami izbranih primerov (prim. Ocvirk 1979c: 59–69). V okviru stilistike so se tako znašli ob jezikovnostilističnih in kompozicijskih tudi posamezni (nesistematizirani) pripovednoteoretski pojmi. V razdelku o stilu pripovednih del je avtor izrecno navedel sestavine, ki naj jih zajame obravnava: zgradbo celote, zapletanje in razpletanje zgodbe, sestavo poglavij, strnjeno oziroma razrahljano tehniko romana, koncentrično in dekoncentrično gradnjo, subjektivno pripovedovanje v prvi

[128] Izmed teh je treba izločiti tri zvezke literarnega leksikona, in sicer so to *Evropski verzni sistemi in slovenski verz* (1980) in *Pesniška podoba* (1980), ker se pač ukvarjajo s poezijo.

osebi in pripovedovanje, ko se pisatelj skrije za opisovane osebe, shematične ali poglobljene značaje, rabo pogovornega in družbenoslojno razplastenega ali poetiziranega umetelnega jezika:

> Pri tem je treba upoštevati poleg ideje umetnine in njene tematike še vrsto kompozicijskih in jezikovnih sestavin, tako npr. zgradbo celote, zapletanje in razpletanje zgodbe, sestavo poglavij, vezanje motivov, opis okolja, ritem in sintaktične posebnosti stavkov, numerus, epitetonezo ter značilnosti v besednem gradivu. Ni vseeno, ali je roman pisan v vezani, strnjeni tehniki ali nevezani, razrahljani, kakor se je udomačila v delih, ki ne poznajo vodilne zgodbe. Drugi stilni zakoni so sodelovali pri nastanku dekoncentrične zgradbe, ki razvršča okoli osrednje postave v romanu večje število s pripovedjo kaj malo ali nič zvezanih pripetljajev ali novelskih motivov (Cervantes, Le Sage), drugi so vplivali na ustalitev koncentrične kompozicije, take, ki teži po enotni zgodbi, kakor se to kaže v modernem psihološkem romanu. Pisateljev subjektivni odnos do sveta prevladuje pri pripovedovanju v prvi osebi, realistično-objektivni, kadar se skrije za osebe, ki jih opisuje. Starejši historični roman ljubi živahne zaplete in razplete z izmišljenimi, često nenavadnimi dogodivščinami (W. Scott, Dumas-oče, Sienkiewicz, Finžgar), na dokaznih dejstvih sloni biografski roman novejšega časa, kakor so ga uveljavili Strachey, Maurois, Irving Stone. Shematični so značaji junakov v romantičnih povestih, poglobljeni v psihološki realistični prozi. (Ocvirk 1979c: 69)

Svoje literarnozgodovinske razumevanje stila je Ocvirk tudi demonstriral z analizo dveh odlomkov o sejemskem dogajanju; prvega je našel v Jurčičevem *Sosedovem sinu*, drugega pa v Govekarjevem romanu *V krvi*. Slogovne posebnosti, ki pridejo še posebej do izraza s primerjanjem odlomkov, je pojasnil s pripadnostjo besedil različnim literarnim obdobjem oziroma smerem. Kakor lahko razberemo iz zgornjega citata, pa Ocvirk, ki je bil sicer prepričan empirist, iz svojih razlag vendarle ni mogel povsem izključiti literarnoteoretskih, formalnoanalitičnih ali pripovednoteoretskih univerzalij. Zato lahko domnevamo, da bi podrobnejša raziskava njegovega kritištva zlasti v okviru slogovnih analiz pripovedništva ali pa podroben pregled vseh predavanj, ki jih je imel, pri njem odkrila še marsikateri primer praktične uporabe pripovednoteoretskih koncepcij. A celoten način razmišljanja o besedni umetnosti je vendarle usmerjal bolj k temu, da je razdelal literarnozgodovinski vidik slogovnih raziskav in ga –morda celo v tihi notranji polemiki z Izidorjem Cankarjem – uspešno razvil v dveh obsežnih razpravah k *Zbranim delom* Ivana Cankarja, *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu* (1967) in *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem* (1969), ter ga podprl z minuciozno jezikovnostilistično analizo (prim. Ocvirk 1979č, 1979d).

Z Ocvirkovo zavezanostjo prvi metodološki paradigmi moram takoj opravičiti svoje nespoštovanje časovnih meja, ki sem jih sama vzpostavila. Zadnji navedeni razpravi sežeta namreč že v povojno obdobje prejšnjega stoletja, tako kot tudi dva zvezka *Literarnega leksikona*, še ene v nizu pomembnih zbirk, ki jih je zasnoval. Toda zaradi njihove medsebojne problemske povezanosti je edino smiselno, da ju omenim skupaj z ostalimi, saj je Ocvirk v *Literarni teoriji* (1978) vnovič potrdil zavezanost svojim pogledom in v poglavju *Literarnoteoretični pogledi na literarno delo* posvetil obilo prostora psihologističnim temam, umetniškemu doživljaju in notranji ter zunanji genezi literarnega dela, ki ga je pojmoval biologistično: kot estetski organizem. Na podlagi svojih pojmovanj je načelno odklonil fenomenološke, interpretacijske in strukturalistične pristope (Ingardna, Staigerja, Welleka in Warrena) oziroma sploh vse, ki so pojmovali literarno delo kot strukturo (prim. Ocvirk 1978: 56–94). Ocvirk proti koncu svojega življenja torej ni mogel biti posebej odprt za novatorske pripovednoteoretske ideje, čeprav je v pedagoški praksi in seminarskem delu s študenti morda vendarle dal prostor tudi za natančnejšo analitično obravnavo pripovedništva, kakršno omogočajo na primer nastavki iz *Novih pogledov na pesniški stil*. Tudi v postumno izdanem zvezku *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva* (1981), nastalem na podlagi predavanj v letih 1961 in 1962, se je ukvarjal z istimi tezami kot v prvem zvezku Literarnega leksikona, a jih dopolnil z novostmi in razširil razpravo o osrednjih vprašanjih. Zato ne preseneča, da v obsežnem poglavju *Jezikovna izrazna sredstva in besedno gradivo* – razen nekaj primerov analize slogovnih značilnosti oziroma podobja v odlomkih proznih besedil – ni načel pripovednotehničnih vprašanj (prim. Ocvirk 1981: 35–117).

V petdesetih letih je prvič izšla še *Besedna umetnost II. del: literarna teorija* (1958) Silve Trdina, vestno pripravljen povzetek tradicionalne stilistike, metrike, poetike, genologije in retorike, didaktično prilagojen za srednješolsko rabo. Gre za priročnik, po katerem so se izobraževale generacije dijakov in učiteljev slovenščine, o čemer med drugim pričajo številni ponatisi publikacije vse do začetka osemdesetih let. Posebna dragocenost so bili primeri iz slovenske poezije, s katerimi je bila ponazorjena razlaga, posameznim poglavjem pa so praviloma sledile številne utrjevalne vaje. Čeprav je učbenik pravi antipod stremljivih Ocvirkovih stilističnih raziskav, brez vsake samorefleksije ali prave afinitete do avantgardnih drznosti in najnovejše modernistične literature, pa njegove slabosti in v »klasično« izročilo zaverovana poenostavljena stališča le ne morejo zasenčiti avtoričinih zaslug za solidno opravljeno delo tradicionalističnega dometa.

Toda bolj kot za splošno presojo avtoričinega dosežka mi gre tu seveda za pozornost, ki jo je posvetila pripovednoteoretskim vsebinam. Te so obdelane zelo razpršeno. V poglavju *Literarne prvine* je najprej govor o opisu, orisu, označitvi, dvogovoru in razpravljanju ter pripovedovanju ali naraciji (ta je lahko postopna ali logična), povezava »posameznih literarnih prvin v skladno celoto« pa je poimenovana »zgradba« ali »kompozicija« dela (prim. Trdina 1958: 59–64). Pripovedništvo je predstavljeno v sklopu genologije, ki jo je avtorica poistovetila s poetiko in ji posvetila obsežno poglavje. V njem je delila literaturo po 1. izvoru (na ljudsko in umetno), 2. obliki (na poezijo in prozo) in 3. vsebini (na leposlovno – ta se še naprej deli na liriko, epiko in dramatiko –, znanstveno in retorično) ter v razlagah povezovala literarnoteoretske in literarnozgodovinske vsebine. Pojasnila so sicer zadevala predvsem vsebinske, literarnozgodovinsko razvojne in stilistične, vendar tudi osnovne kompozicijske značilnosti obravnavanih epskih, lirskih in dramskih oblik. Vsako je predstavila tudi vsaj z enim reprezentativnim dosežkom iz zgodovine slovenske in/ali katere druge literature. Med proznimi pripovednimi oblikami je na prvem mestu in najpodrobneje obdelan roman,[129] obravnavala pa je še novelo, povest, anekdoto, idilo, humoresko, grotesko in črtico (prim. nav. d.: 173–213). O neleposlovnih pripovednih oblikah je spregovorila še v razdelku *Znanstvena literatura*, kjer prevladuje genološka perspektiva (prim. nav. d.: 280–285),[130] medtem ko pripoved v razdelku o *Govorniški literaturi* ni izpostavljena; predstavljene so vrste govorov (sodni, politični, prigodni, verski) in med lastnostmi govorniškega sloga je zgolj posredno, kot »pripovedovanje v premem govoru«, aludirana figura *sermocinatio* (nav. d.: 292–295). Drugih pripovednoteoretskih vsebin pa pri njej ni najti.

Do večjih premikov v literarni vedi je v povojnem obdobju prišlo z nastopom generacije literarnih znanstvenikov, ki so študirali že po vojni in začeli strokovno delovati v petdesetih ter se (večinoma) univerzitetno institu-

[129] Podobno kot pred njo že Pregelj je o romanu tudi ona menila, da »je danes najbolj razvita, najodličnejša in najobsežnejša oblika leposlovne proze« (Trdina 1958: 202).

[130] Silva Trdina zanimivo (a tudi problematično) razlikuje oblike pripovedne znanstvene literature, kamor uvršča zgodovinske žanre, dnevnik, kroniko, letopis, epigrafe, biografijo, avtobiografijo, *curriculum vitae* in spomine na eni strani, ter druge oblike znanstvene, informativno poučne in dokumentarne literature, med katere uvršča razpravo, članek, podlistek, reportažo, manifest, esej, oceno ali kritiko, komentar, pismo, prošnjo, referat in potopis.

cionalizirali v šestdesetih letih. Spremembe so se kazale v odmiku od razmeroma pozitivistično koncipiranega historičnega empirizma, ki je prevladoval v nacionalnih literarnih zgodovinah, in v oddaljevanju od »zunanjih« pristopov, kakršni so biografika, preučevanje psihologije umetniškega ustvarjanja oziroma »duševnih profilov« avtorjev, kulturna in družbena zgodovina, zgodovina idej ter povezave z drugimi umetnostmi. Ker so se raziskovalci pogosteje osredotočali na literarno delo in njegovo estetsko in umetniško strukturiranost (in ne samo za njegovo genezo), se je močno povečala odprtost za usmeritve, ki sta jih Wellek in Warren poimenovala za »notranji« pristop. Še zlasti se je okrepilo zanimanje za literarno teorijo in metodologijo literarne vede ter analizo in interpretacijo literarnega dela.[131]

Večja osredotočenost na ta področja pa je bila posledica ne le dogajanja v stroki, ampak bržkone tudi družbenih in političnih razmer ter pogojev znanstvenega delovanja v totalitarni državi. Težnja k »imanentizmu« in bolj ali manj avtonomnemu pojmovanju literarnega dela, ki je v zahodni in vzhodni Evropi sovpadala z uveljavljanjem modernizma v literaturi, je namreč vsaj do neke mere razložljiva tudi kot obrambni refleks stroke pred zunanjimi ideološkimi pritiski in poseganjem tradicionalistov ter dogmatičnih marksistov in »marksizmov« na literarno in literarnovedno področje; v petdesetih, šestdesetih in še v sedemdesetih letih je ta težnja učinkovala kot varovalni nasip (ali obrambni jarek), istočasno pa omogočala prestop na nevtralnejši teren, ki vsaj ni bil eksplicitno ideološki.[132] Slodnjak je podobno kakor tudi nekateri drugi predstavniki starejše generacije v pristopu, ki ga je nakazal Ocvirk v članku *Novi pogledi na pesniški stil*, videl pravo pot, »po kateri naj bi se združili literarna zgodovina in teorija« (nav. po Zabel 1990: 29).

Takšno dogajanje v stroki in zunaj nje je ustvarilo plodna tla za posvajanje pripovednoteoretskih konceptov, ki so se najprej uveljavili v kritištvu, torej prav v analizah in interpretacijah literarnih del. Ker so bile celovite literarno-

[131] Celovitejšo predstavo o teoretskih in metodoloških premikih, vpeljavi novih ter »dolgem trajanju« in prilagajanju predhodnih, že uveljavljenih paradigem, omogoča Dolinarjev pregled povojnega razvoja literarne vede in kritike (Dolinar 2001), na katerega se tu opiram.

[132] Delno primerljive razmere so botrovale tudi razmahu imanentne interpretacije Kayserja in Staigerja v okviru nemške filologije, potem ko se je ta kompromitirala v obdobju nacionalsocializma.

zgodovinske sinteze razvoja slovenske književnosti že napisane, so se zlasti mlajši literarni znanstveniki v svojih raziskavah radi posvetili posameznim literarnim zvrstem, pogosto prav proznemu pripovedništvu, saj je bilo razmeroma manj raziskano od poezije.

Zanimivo je, da se je pri vpeljevanju pripovednoteoretskih teženj v literarno vedo stroka skoraj polarizirala. Slovenisti so se na začetku šestdesetih let, ko je v literarni publicistiki in v literarnovednih objavah potekala živahna diskusija o interpretaciji literarnih besedil, zavzeli predvsem za tako imenovano »integralno« interpretacijo (prim. Zabel 1990: 26–27) in se prek nekaterih posameznikov povezali s tako imenovano zagrebško šolo (Aleksander Flaker, Zdenko Škreb, Ivo Frangeš, Viktor Žmegač, Maja Bošković-Stulli, Radoslav Katičić, Svetozar Petrović, Fran Petrè in drugi). Ta se je odprto zgledovala pri ruskem formalizmu in praškem strukturalizmu,[133] in se manj zadržano odpirala imanentni interpretaciji, čeprav jo je skušala kombinirati z zgodovinsko razvojno perspektivo. Nasprotno pa so bili komparativisti, večinoma predstavniki tako imenovane kritične generacije, zbrani okrog revije *Perspektive*, kljub Ocvirkovemu (načelnemu) zavračanju in zadržkom do vsega, kar ni historizem, naklonjeni predvsem novejšim filozofskim tokovom in smerem: mladomarksovstvu in Goldmannovemu t. i. genetičnemu strukturalizmu, zlasti pa eksistencializmu, fenomenologiji, mišljenju biti in hermenevtiki. Do teoretsko-metodoloških implikacij »imanentizma« in pretenzij formalizma ter pozneje do strukturalizma so bili razmeroma kritični in previdni (prim. Zabel 1990; Kos 1991; Dolinar 2001).

[133] »Zagrebčani« mlajše generacije so pod uredniškim vodstvom Petreta in Škreba že leta 1961 izdali *Uvod v književnost* in skušali osvetliti dogajanja v moderni literaturi in sodobni literarni vedi, zlasti težnjo k notranjemu pristopu v literarni teoriji in interpretaciji (prim. Petrè in Škreb, ur. 1969: 6), a ker je delo pošlo, so 1969. izdali drugo, delno popravljeno in razširjeno izdajo. Zanjo je poglavje o umetniški prozi napisal Flaker in dal kot rusist prednost besedilni ponazoritvi formalističnih koncepcij (predvsem Šklovskega, ne pa na primer Proppa). Eklektično in s prilagoditvami je sprejel še pripovednoteoretske pojme iz nemške in anglofone predstrukturalistične tradicije (pripovedovalec in gledišče, avtorski, vsevedni in fiktivni pripovedovalec, objektivno in prvoosebno pripovedovanje, tok zavesti, notranji monolog, polpremi govor, retrospektivna pripoved idr.), za novelo in roman pa dodal pregled njunega razvoja in moderne pojavne oblike iz hrvaške in svetovne književnosti. Iz priložene komentirane bibliografije, v kateri pa na primer ni Welleka in Warrena, je razvidno, da je torej Flaker segel prav do strukturalizma (prim. Petrè in Škreb, ur. 1969: 409–450).

Interes za pripovednoteoretsko problematiko se je tako nekoliko prej izrazil v slavističnem krogu. Avtorji so se s prvimi nastavki tovrstnih pogledov zgledovali predvsem pri nemški literarni vedi, zlasti pri Kayserju in Staigerju, in jih sporadično vključevali v obravnave ter interpretacije pripovedništva: Paternu je na primer že leta 1957 v *Slovenski prozi do moderne* pisal o »morfološki strukturi«, vendar brez podrobnejše razdelave pripovednoanalitičnih pojmov (prim. Koron 1993b: 32), tako da je mogoče sklepati na njegovo poznavanje nemške in morda tudi ruske morfološke usmeritve. Izhajajoč iz literarnozgodovinske perspektive je študije gradil kot sintetične prikaze celotne prozne ustvarjalnosti ključnih pripovednikov in pri tem pa razvijal predvsem interpretacijo vsebinskih oziroma tematskih plasti literarnih del.[134]

Za interpretacijo sta se načelno zavzela tudi France Bernik in Štefan Barbarič, prvi v razpravi *O interpretaciji besedne umetnosti*,[135] drugi v članku *Nekatera vprašanja literarne vede* (1961/62). Bernik se je izrekel za upoštevanje literarnosti in za obravnavanje forme, jezika in sloga, češ da je forma »edina zares literarna kategorija v literaturi«, po Barbariču pa je bila interpretacija v smislu strukturalne analize »poseben vid literarnoznanstvene razprave, ki se predmetno omejuje na besedne umetnine in ugotavlja v literarnih stvaritvah umetnostne kvalitete, to je estetske vrednote« (nav. po Zabel 1990: 32, 33). Toda nobeden od njiju ni toliko odstopal od ostalih, da ne bi predvidel vključevanja zgodovinske perspektive oziroma zgodovinskega konteksta v interpretacijo; ali še raje obratno, smotrne vključitve interpretacije v okvir nacionalne literarne zgodovine (prim. Dolinar 2001: 545).

Nasprotno pa je široko rabo pripovednoteoretskih kategorij predstavil Jože Toporišič, ki je sicer doktoriral v Zagrebu in je s svojim prispevkom sodeloval tudi v hrvaškem zborniku *Uvod v književnost* (prim. Petrè in Škreb, ur. 1969: 543–559). V disertaciji o Finžgarjevih pripovednih delih, knjižno objavljeni 1964. leta pod naslovom *Pripovedna dela F. S. Finžgarja*, močno prevladuje analitični pristop pred sintetičnim, saj se je avtor izrecno opredelil za pristaša sodobne literarne vede, ki vidi svoje osrednje poslanstvo v preučevanju estetske plati umetniških del, ne pa v raziskovanju njihovih kontekstov, bodisi

[134] Podrobneje o pripovednoanalitičnih in drugih metodoloških značilnostih *Slovenske proze do moderne* v Koron 1993b: 32.

[135] Spis je bil napisan že leta 1958 in namenjen za objavo v *Reviji 57*, vendar je izšel šele leta 1966 v *Sodobnosti* ter bil ponatisnjen v knjigi *Problemi slovenske književnosti* (1980).

biografskih, socialnih, političnih ali kakšnih drugih (Toporišič 1964: 6). Tu je med drugim[136] obširno razpravljal o pripovednih sestavinah, načinih, zgradbi in plasteh Finžgarjevih besedil, ki jih je razdelil kronološko na osem obdobij, in pri tem že uporabljal formalistične in Kayserjeve pojme ter Stanzlove kategorije iz knjige *Die Typische Erzählsituationen im Roman* (1955). Med drugim se je ukvarjal s pripovednimi položaji in tipi pripovedovalcev, s portretiranjem, »podajanjem toka zavesti«, kakor je to poimenoval avtor, lahko pa bi ji rekli tudi prikazovanje govora, misli in čustev literarnih likov, z motivacijo, spremembami perspektive oziroma zornega kota, kompozicijo pripovedi, zgodbenim časom ter posegi nazaj in naprej, vložnimi zgodbami, pripovednimi okviri in podobnim. Za ponazoritev naj bo omenjeno, da bi kaj podobnega zaman iskali v istega leta objavljeni, povsem drugače usmerjeni disertaciji Dušana Pirjevca, ki je izšla pod naslovom *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964) in kjer je ob komparativističnih in literarnozgodovinskih temah v ospredju predvsem vsebinska analiza oziroma ontološko-eksistencialna interpretacija Cankarjevega ustvarjanja. To vrsto interpretacije je Pirjevec razvijal tudi v razpravah, ki so v drugi polovici šestdesetih in nato v sedemdesetih letih izhajale kot spremne besede k novostim iz zbirke *Sto romanov*.

Kot razmeroma reprezentativen primer vpeljevanja pripovednoteoretskih koncepcij v slovensko pripovedno kritištvo in njihovega kotiranja v stroki v tem času si velja nekoliko podrobneje ogledati zbornik *Lirika. Epika. Dramatika* (1. izd. 1965). Navsezadnje gre za publikacijo, ki je pomemben dokument slovenističnega interpretacijskega koncepta, saj so v njem zbrani teksti avtorjev (Matjaž Kmecl, Franc Zadravec, Helga Glušič, Aleksander Skaza), ki so bili med najreprezentativnejšimi pisci literarne interpretacije, kakor se je razvijala v *Problemih* in drugih revijah prve polovice 60. let (Zabel 1990: 35). Pomenljivo je že dejstvo, da se od skupnih osemnajst prispevkov trije ukvarjajo z refleksijo literarne vede,[137] od preostalih petnajstih pa se jih je – na ozadju premika raziskovalnega težišča v estetsko razlaganje literarnega dela, o kakršnem govori na

[136] Zanimiva je tudi Toporišičeva obravnava sloga, s katero se je zgledoval pri Michelu Riffaterru (Toporišič 1964:33).

[137] Zadravec je za zbornik napisal prispevek o literarnozgodovinski metodologiji, v katerem je delno upošteval Welleka in Warrena, Staigerja pa kritiziral zaradi subjektivizma; v njem je obravnaval tudi interpretacijsko metodo, vendar terjal njeno povezovanje z vsemi ostalimi (znanjimi in notranjimi pristopi) ob isti umetnini v »totalno interpretacijsko metodo« (prim. Glušič idr. 1965: 333).

primer Kmecl v uvodnem razmišljanju *Možnosti raziskovanja* (Glušič idr. 1965: 27) – kar šest tako ali drugače posvetilo pripovedništvu.

O kakšnem interpretativnem zapostavljanju pripovedništva torej ne bi več mogli govoriti, v tem pogledu so se stvari v primerjavi s predvojnim obdobjem, ko so prevladovale obravnave lirike, nesporno spremenile. Medtem ko se je Skaza, navezujoč se na Staigerja, lotil splošne genološke problematike, razmejitve epike od drugih literarnih vrst in še posebej romana od dramatike, sta se Zadravec v treh prispevkih (o Cankarjevem romanu *Na klancu*, Pregljevi *Matkovi Tini* in Kranjčevi *Povesti o dobrih ljudeh*) in Glušičeva v dveh (o Prežihovi *Jamnici* in Kosmačevi *Baladi o trobenti in oblaku*) ukvarjala z interpretacijami konkretnih besedil. V njih sta skušala izrisovati posebno, enkratno strukturo besedil in sta pri tem povezovala razpravljanje o literarnozgodovinskih prvinah in idejnih oziroma mišljenjskih plasteh besedil, skratka, obravnavo vsebinskih in tematskih plati ter »eksistentov«, tj. epskega prostora oziroma prizorišč (pokrajine) in literarnih likov, z analizo formalnih vidikov pripovedi, med katerimi sta še posebej izpostavljala pripovedno kompozicijo oziroma zgradbo in slog. Podrobnejše razčlenitve pripovednoteoretskih pojmov pa v tem zborniku ne zasledimo.

Stičišča s klasično naratološko fazo od sredine šestdesetih do konca osemdesetih let

V drugi polovici šestdesetih let je slovensko literarnovedno prizorišče zaposlovalo več vzporednih procesov. Na eni strani je bila odločilna interakcija z literarnim življenjem in umetniškimi neoavantgardami ter intenzivnim intelektualnim dogajanjem, ki je spremljalo študentsko gibanje in uveljavljalo najnovejše težnje v humanistiki in družboslovju. Po drugi strani pa je potekalo sprejemanje, posvajanje in prilagajanje novih metodoloških usmeritev v humanistiki in družboslovju obstoječim literarnovednim in širšim družbenim kontekstom. Institucionalizirani literarni znanstveniki povojne generacije so medtem konsolidirali pristope (druge) teoretsko-metodološke (tako slovenistične kot komparativistične) interpretacijske paradigme, ki je namenjala osrednjo pozornost literarnemu delu samemu in ne več produkcijskim procesom, avtorjem in zgodovinskim ozadjem, ki jih pogojujejo, niso pa se ogrevali za neo- in postmarksistične težnje, ki so jim sledili nekateri privrženci

strukturalizma na Slovenskem. Na vse to dogajanje so vplivali odprtost meja, boljše možnosti za študijska bivanja raziskovalcev, študentov in profesorjev v tujini, večja dostopnost tuje strokovne literature in hitrejši obtok idej in spoznanj v znanstveni komunikaciji, do neke mere pa verjetno tudi posamezni samosvoji akterji na intelektualnem prizorišču, nepripravljeni na uklanjanje raznovrstnim, tudi modnim diktatom različnih skupin oziroma težnjam večine.

Po tipajočih začetkih v predhodnem obdobju opazimo v pripovednem kritišvu na začetku zadnje tretjine stoletja bistveno bolj suvereno in pogostejšo rabo pripovednoteoretskih pojmov iz predstrukturalistične faze, kar nas glede na ugledno mesto interpretacije v literarni vedi, ki ji je bilo izpogajano v petdesetih in šestdesetih letih, pravzaprav ne more presenetiti. V tem času je nastala tudi prva eksplicitna tematizacija pripovednoteoretske problematike, pojmov in kategorij, ki jo je za drugo, predelano izdajo zbornika *Lirika. Epika. Dramatika* (1971) napisal Matjaž Kmecl. Z njo je referenčno ozadje formalno naravnanih raziskav pripovedništva, z ruskih in nemških virov (Walzla, Petersena, Petscha, Stanzla, K. Friedemann in Kayserja) razširil še na hrvaške avtorje (Flakerja, Milivoja Solarja) in Poljaka Henryka Markiewicza ter na angloameriško novo kritiko (Forsterja, Muira, Bootha). Razmeroma eklektično predstavitev pojmov, ki naj bi bili hkrati specifični za epsko literarno vrsto (pripovedna prasituacija, pripovedovalec, poslušalec, poročevalec, dramatizacija, scenarni način pripovedovanja, zorni kot, pripovedna perspektiva – ta je lahko dramatično-scenarna, panoramična ter slikovno-scenska), je ponazoril z izbranimi citati iz slovenskih literarnih besedil. Dodal je še Kayserjevo trodelno tipologijo romanov ter opozoril na specifično rabo jezika v potujitvah, o kakršnih je pisal Šklovski. Svoja izvajanja je nadaljeval z genološkimi značilnostmi nekaterih pripovednih žanrov, vpeljal kvantitativni kriterij razločevanja med romanom, novelo, pripovedjo in pripovedko ter jih na koncu sklenil s strnjenim prikazom nekaterih pomembnejših Lämmertovih pojmov (prim. Kmecl 1971).

Nekaj let pozneje je Kmecl prikaz in predstavitev ključnih pripovednoteoretskih pojmov sistematiziral za izid v knjižno objavljeni disertaciji *Novela v literarni teoriji* (prim. 1975: 34–56) in jo opremil z novimi primeri. Nekoliko drugače urejeno pripovednoteoretsko gradivo je umestil tudi v svoj učbenik *Mala literarna teorija*, kjer je ponudil osnovni nabor pojmov še v leksikonski obliki skupaj z navedbo osnovne literature (prim. Kmecl 1976). Kljub temu je bil delež formalnoanalitičnih in pripovednoteoretskih obravnav v njegovih

knjižno objavljenih razpravah o slovenskem proznem pripovedništvu, na primer v knjigah *Od pridige do kriminalke* in *Rojstvo slovenskega romana* pravzaprav manj opazen od ostalih, pretežno literarnosocioloških in zgodovinskorazvojnih vsebin (prim. Kmecl 1975b , 1981); seveda pa upravičeno domnevamo, da je avtor zbrano pripovednoteoretsko vednost s pridom uporabljal pri svojem pedagoškem delu.

Druga izdaja zbornika o liriki, epiki in dramatiki prinesla še eno novost, in sicer zanimivo interpretacijo Rebulovega romana *Senčni ples*, naslovljeno *Osrednji literarni lik kot dominantna semantična enota v romanu Senčni ples*, ki jo je napisal rusist Aleksander Skaza.[138] Avtor se je oprl na Uspenskega, pri obravnavi govora in misli literarnih oseb – vključil je tudi obravnavo »oživljenega«, tj. doživljenega govora – pa je, kakor je sam navedel (Skaza 1971: 283), sledil Bahtinovemu delu *Problemi poetike Dostojevskega*. Rebulov roman je Skaza, ki morda po Bahtinovem zgledu ni ločeval med avtorjem in pripovedovalcem, označil za *monološko strukturo*, saj naj bi bil osrednji lik avtorjev rezoner. Tako strukturo je prepoznal za dominantno v sižeju romana, saj po njem določa tudi pisateljevo prikazovanje drugih likov in ključnih idejnih oziroma ideoloških plasti besedila. V svoji interpretaciji se Skaza ni posvetil literarnozgodovinski perspektivi, v čemer je tudi specifika njegovega prispevka v tem zborniku.

Srečevanje z modernimi romani in njihovimi drznimi perspektivičnimi, časovnimi, kompozicijskimi, slogovnimi in drugimi inovacijami je zbudilo zanimanje za pripovednoteoretska vprašanja tudi med komparativisti, o čemer priča v nemščini objavljena študija Darka Dolinarja o pripovedni tehniki Uweja Johnsona. Pri interpretaciji treh romanov tega nemškega pisca je skušal prav prek analize pripovednih struktur in njihove funkcionalne prepletenosti (»soigre«) z (»ostalimi«) vsebinskimi plastmi besedil pokazati možnost njihovega »delu imanentnega« osmišljanja (prim. Dolinar 1970: 45–46). Opiral se je zlasti na Müllerja, Lämmerta in Stanzla in uporabljal pojme, kakršni so pripovedni potek, predstavljeni svet, pripovedni način, dogajalno ogrodje, dogajalna raven, fabula, pripovedna situacija, pripovedovalec, perspektiva,

[138] Prispevek pravzaprav ni absolutna novost, saj gre v njem, kot pripominja avtor, za predelavo in izčiščenje članka *Avtorjev odnos do literarnih likov in oblikovanje intelektualne fiziognomije v romanu Senčni ples*, prvič objavljenega v reviji *Jezik in slovstvo* leta 1965.

menjavanje perspektiv, časovna zgradba, časovna raven oziroma več ravni, pripovedni in pripovedovani čas, omejevanje vednosti in doživljeni govor.

Razpravo, ki je aplikacija razmeroma čistega modela pripovednoteoretskega »imanentizma« in eden najdoslednejših primerov pripovednega kritištva tega časa pri nas, je Dolinar zaključil s sklepom o možnem literarnozgodovinskem nadaljevanju, ki bi natančneje zarisalo mesto pisateljevega ustvarjanja v sodobni evropski literaturi in bi lahko potekalo v treh smereh: z umestitvijo v izročilo evropskega in ameriškega modernističnega pripovedništva, z obravnavo tematskih in oblikovnih vzporednic s sodobnim nemškim socialističnim realizmom in primerjavo s francoskimi *nouveau romani*. Preden se vrnem k slovenistični interpretaciji, naj opozorim, da so bile osnovne pripovednoteoretske kategorije že vključene tudi v prvo izdajo leksikona *Literatura* (K. Dolinar, ur. 1977), ki ga je po zgledu Herderjevega pripravila in priredila bolj ali manj »komparativistična zasedba«. A kakor v ostalih omenjenih delih tudi v leksikonu ne najdemo pojmov »klasične« strukturalistične naratologije.

V sredini sedemdesetih let velja omeniti še nekatera zanimiva dela vidnih slovenskih literarnih strokovnjakov. Najprej sta tu dva zvezka Paternujevega zbornika *Pogledi na slovensko književnost* (1974), konkretneje, pet že prej objavljenih razprav, posvečenih proznemu pripovedništvu, ki sem jih s pripovednoteoretskega vidika podrobneje osvetlila v razpravi *Metodološki vidiki Paternujevih pripovednoproznih raziskav* (prim. Koron 1993b: 32–33). Opozoriti je treba zlasti na vlogo antitetike, na kateri temeljijo njegove tipologije proznih struktur, saj jo je mogoče povezati ne le z neomarksizmom, ampak tudi s strukturalizmom, prav tako kot tudi Paternujevo pojmovanje literarnega dela kot strukture, ki jo na vseh ravneh prežema enotno konstrukcijsko načelo.[139] To načelo je avtor običajno artikuliral prav kot temeljno dvojnost realizma in romantike, vaške in mestne proze, razčlovečujočega »reizma« in humanizma, verizma in simboliza, razpetosti med izročilo in inovacijo ali drugih koncepcij, s katerimi je nadgrajeval in dopolnjeval interpretativno razbrano strukturiranost tematskih plasti besedila. Podoben pristop je uporabljal še pozneje, na primer v *Razpotjih slovenske proze* (1993). Pravzaprav ga v temelju ni spremenil niti v razpravah iz *Književnih študij* (2001, 2. zv. 2006),[140] v katerih se je ukvarjal s pripovednimi

[139] Podobno idejo je mogoče srečati že pri Skazi v interpretaciji Rebulovega romana.

[140] Gre za ponatise; v prvem zvezku so spisi iz daljšega časovnega obdobja približno do leta 2000, v drugem pa novejši, skoraj vsi objavljeni že po tem letu.

besedili, čeprav je nekoliko spremenil poudarke in uvajal na primer problematiko recepcije, zanimati pa so ga začela tudi izraziteje ideološka vprašanja.

V tem času je v pripovednem kritištvu zaznati nadaljnje posvajanje predstrukturalističnega, predvsem nemškega pripovednoteoretskega pojmovnika, ki je prenikal v monografske raziskave pripovednih žanrov oziroma pripovednih opusov pomembnih domačih piscev. Povsem običajno je bilo, da so avtorji raziskav sprejete koncepcije, med katerimi je bila posebej priljubljena Stanzlova tipologija pripovednih situacij oziroma pripovedovalcev, prilagajali namenom lastnih raziskav (prim. Bernik 1976; Glušič 1975). Ogrodja teh in poznejših podobnih raziskav (Bernik 1983; Kocijan 1983) so bila zasnovana zgodovinsko in razvojno ali pa je v njih prevladoval tipološki uvid (prim. Glušič 1975: 93–122).

Kot prispevek k raznolikosti pripovednega kritištva sredi sedemdesetih let pri nas je dragocena tudi Skazova disertacija *Problemi poetike romana Peterburg Aleksandra Belega*, ki jo je avtor sam označil kot »preusmeritev na področje opisne poetike« (Skaza 1976: 4). V njej se je osredotočil na analizo in interpretacijo literarnosti oziroma »literarne strukture« te kompleksne mojstrovine ruskega modernizma, a iz obravnave vseeno ni izločil tradicionalnih literarnovednih stalnic, ki zadevajo družbeno ozadje umetnine, genezo, umestitev v sočasne literarne tokove ruske literature (simbolizem, ornamentalna proza), predhodne obravnave romana in njegovo recepcijo, žanrska vprašanja in tipologijo groteske, idejne plasti in podobno; le na obrobje jih je postavil, takoj za uvod ali pa na konec, med priloge k argumentaciji. V osrednji tezi o groteskni perspektivi kot temeljnem konstitutivnem načelu, ki določa izbor snovi in njeno oblikovanje v umetniško celoto romana, torej tudi pripovedni prenos polifonega sporočila prek kompleksno zgrajenega adresanta,[141] verjetno lahko prepoznamo reminiscence na strukturalizem, če ne celo bolj na formalizem. S koncepcijo adresanta kot literarnega subjekta oziroma pripovedovalca, oprto na slovanske vire, pa je skušal pojasniti izrazito dialoško naravo pripovedne instance v romanu ter dinamično, emanacijsko-dvojniško strukturo groteskno upodobljenih literarnih likov in dogodkov.

[141] Teza močno spominja na zgoraj obravnavano Skazovo interpretacijo Rebulovega romana.

Tolikšna vloga adresanta se zdi zanimiva vzporednica v nadaljevanju orisanim Kosovim pripovednoteoretskim predstavam o pripovedovalčevi osrednji vlogi v pripovedi, čeprav ima vloga adresanta pri Skazi drugačno ozadje. Skaza se je pač teoretsko in interpretativno navdihoval pri avtoritetah ruske formalistične in semiotične šole (Tomaševski, Šklovski, Tinjanov, Gofman, Bahtin in Vološinov, Uspenski, Lotman), s svojo rabo pripovednoteoretskih pojmov rusističnega izvora (fabula, siže, gledišče, tuji in polpremi govor, kronotop, polifoni roman) pa je pomembno popestril naše kritištvo.[142]

Podoba slovenskih stičišč s strukturalistično paradigmo v tem obdobju bi bila pomanjkljiva, če ne bi vsaj omenila interesa za francosko strukturalistično in poststrukturalistično produkcijo, ki ga je konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let izpričala generacija mlajših izobražencev okrog *Tribune*, *Časopisa za kritiko znanosti* in *Problemov*, esejističnih prispevkov nekaterih literarnih publicistov s Tarasom Kermaunerjem na čelu in navsezadnje tudi nekaterih Pirjevčevih spisov. Recepcija strukturalizma je bila dejansko sočasna s poststrukturalizmom in je večinoma potekala zunaj institucionalnih okvirov literarne vede, med esejisti in publicisti ter v skupini prevajalcev in teoretikov, s katerimi so sprva plodno sodelovali tudi neoavantgardistični literati in umetniki. Z literarnovedne perspektive jo je obdelal že Juvan v svoji raziskavi intertekstualnosti (2000: 212–224). Domnevam, da bi komplementarna obravnava gradiva z naratološkega vidika njegove ugotovitve lahko zanimivo niansirala, čeprav v slovenščino tedaj ni bil preveden nobeden od strukturalističnih naratoloških tekstov, ki veljajo za prelomne.[143] Najbrž so bile v ospredju interesa slovenske recepcije strukturalizma in poststrukturalizma vendarle splošne ontološke, epistemološke in metafizične teme, pojmovanja biti, subjekta in resnice pa tudi razgradnja mimetične estetike in koncepcij mimetične literature, pojmovanje umetnosti in literature kot igre ter literature kot »pisave« in čiste tekstualnosti, prevpraševanja razmerja med zgodovino in strukturo ter vprašanja filozofije jezika. Očitno sta bila strukturalizem in poststrukturalizem sprva dojeta kot »napovedujoča se nova obča miselna paradigma«, kakor se je izrazil Dolinar (2001: 551). Kot da bi se nova pojmovanja literature kot teksta na eni strani in,

[142] Žal disertacija ni izšla v knjižni obliki; pač pa je avtor v naslednjih dveh desetletjih objavil več razprav o različnih vidikih romana *Peterburg*.

[143] Tu imam v mislih zlasti članke in avtorje iz osme številke revije Communications (Barthes, Bremond, Greimas,Todorov, Genette, Eco in drugi).

na drugi strani, prizorišča razkrivanja resnice biti skozi ontološko diferenco, kakršnega je razvijala eksistencialno-ontološka interpretacija, upirala racionalistični togosti, metodičnosti in kategorialnosti klasične naratologije.

Verjetno bi bilo koristno temeljito preiskati še transdisciplinarno »teoretsko produkcijo« obeh podserij *Problemov*, in sicer *Literature* in *Esejev* iz sredine in druge polovice sedemdesetih let, ko so se začeli izraziteje zarisovati obrisi materialistične semiotike in semiologije kulture. V njej se je začelo povečevati zanimanje za množično kulturo in medije. Če bi upoštevali še raznoliko poznejšo produkcijo v osemdesetih letih, vključno z *Eseji*, bi morda lahko odkrili morebitne poskuse prilagoditve oziroma sploh morebitne sledove strukturalističnega oziroma materialistično-semiotično inspiriranega pripovednega kritištva. Tudi domače teoretsko-psihoanalitično kritištvo doslej še ni bilo pregledano s pripovednoteoretske perspektive, čeprav so se avtorji v istih revijah in v zbirki *Analecta* od osemdesetih let naprej občasno posvečali tudi pripovedništvu; vendar je, vsaj pri Žižku, dolgo prevladoval interes za filme in opero.

Specifičen sprejem strukturalizma oziroma strukturalne poetike, semiotike in poststrukturalizma opažamo tudi pri Pirjevcu (prim. Dolinar 2001: 552; Koron 1991), ki se je bolj kot na francoske avtorje opiral na Lotmana in strukturalno poetiko dojemal kot scientizacijo literarne vede in aktualno težnjo k formalizaciji in matematizaciji. Bolj kot koncepti in metode strukturalne poetike so ga zanimala načelna vprašanja in metafizične implikacije aktualnih premikov v literarni vedi in umetnosti; v svojih razpravah jih je provokativno problematiziral in hkrati paradoksno legitimiziral. Dokopati se je skušal do temeljnih predpostavk strukturalne poetike, ji slediti do njenih izvirov, zanimala ga je, skratka, predvsem strukturalna poetika kot »ideološki« projekt. Združevala naj bi semiotiko, informacijskoteoretsko analizo, generativno in transformacijsko poetiko ter numerično estetiko.

V postumno izdani *Strukturalni poetiki* (1981), pripravljeni na podlagi njegovih predavanj v letih 1974 in 1975, je razumevanje strukturalne poetike še radikaliziral, saj jo je postavil v območje kibernetike. To je razumel kot univerzalno, temeljno znanost, »ki določa vse druge znanosti, in sicer kot znanosti o sistemih« (Pirjevec 1981: 23), kar se danes, nekoliko iztrgano iz konteksta, spet sliši nenavadno aktualno, resda pa je s tem tudi neupravičeno izenačil strukturalizem in informacijsko teorijo (prim. Koron 1991: 23–24). Pojasnil je

tudi nekatere temeljne koncepcije in razmerja med njimi ter ekspliciral premik fokusa na sporočilo ter vlogo recipienta v komunikaciji. Kakor koli že, njegov poskus aplikacije Lotmanovih pojmov v zadnjem razdelku knjige, naslovljenem *Informacijsko teoretična analiza pesniških tekstov*, je posvečen Prešernovi in Kosovelovi poeziji in ne pripovedništvu, zadeva pa predvsem semantiko pesmi, sintaktika je zgolj omenjena. Knjiga je ostala torzo, priložnost za aplikacijo in razvitje pripovednoteoretskih koncepcij pa se je žal izjalovila.

Med Ocvirkom in Pirjevčevimi posegi na metodološkem in literarnoteoretskem področju je Kos ubiral svojo, srednjo pot. Na podlagi *Očrta literarne teorije*, ki je izšel leta 1983, lahko ugotovimo, da je nadaljeval, razvijal in sistematiziral Ocvirkovo delo na področju literarne teorije. Glede na Ocvirkovo delitev območij znanstvenega preučevanja besedne umetnosti na dobo, osebnost in literarno delo je Kos osrednjo pozornost očitno posvetil literarnemu delu. V skladu z imanentističnimi, novokritiškimi in strukturalističnimi težnjami, ki so navdihovale sloveniste, Ocvirk pa jih ni ravno načelno podpiral, je Kos preuredil, dopolnil in preoblikoval njegovo sistematiko. To je videti že iz Kosove osnovne razmejitve literarne vede od drugih ved in metaraziskav, iz opredelitve predmeta literarne teorije, iz tega, da je izvzel »zunanje pristope«, zato pa sistematično razdelal Ocvirkov sklop posebne literarne teorije (preimenovan v morfologijo) in temeljito obdelal tisto področje literarne teorije, kamor po Ocvirku sodijo »značilnosti literarnih vrst ali morfološka analiza literarnih del s kompozicijskimi vprašanji (poetika)« (prim. Ocvirk 1978: 13).

Kosova teoretsko-metodološka sistematika je s temi preureditvami lahko postala ustrezno okolje za eksplicitno tematizacijo pripovednoteoretske problematike in njeno umestitev v literarno teorijo. Hkrati se Kos ni odrekel svojemu interesu za neempirična, filozofsko-spekulativna vprašanja. *Očrt* je namreč dopolnil s filozofskimi temami, kot so bistvo literature, način obstajanja literarnega dela in literarno vrednotenje, ki se jih slovenisti niso lotevali, poskrbel pa je tudi za njihovo usklajenost z ostalimi literarnoteretskimi področji, tudi morfološkim. Fenomenologija (v Kosovem smislu) in ontologija literarnega dela ter literarna aksiologija so tako ob literarni morfologiji postale del sistema literarne teorije.

Priprave na sistematično razgrnitev pripovednoteoretskega instrumentarija v literarnoteoretski sintezi *Očrta* so potekale postopno, prek več faz in

v stičišču različnih dejavnosti, kakor sem skušala podrobneje prikazati v razpravi *Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih* (Koron 2001). Kos je bil naklonjen vpeljavi pripovednoteoretskega pristopa že zaradi svojih načelnih pogledov na interpretacijo in njeno mesto v literarni vedi, predstavljenih na primer v spisu *Znanost in literatura*, kjer je zaznati produktivno reagiranje na strukturalistične izzive, ki so tedaj preplavljali »ekosistem« slovenske humanistike. Zavzemal se je namreč za tip interpretacije, ki vodi k odkrivanju literarnozgodovinskih in literarnoteoretskih občosti, pojmovanih kot strukture vseh vrst in tudi kot elementi ter razmerja med njimi, ne pa za k singularnosti usmerjeno interpretacijo; pravzaprav mu je šlo bolj za analizo kot interpretacijo. Posameznega literarnega dela pa ni razumel kot strukturo v strukturalističnem smislu, ampak tradicionalneje in bolj esencialistično, kot organizem (Kos 1983a: 38). Prav to pojmovanje ga je morda vodilo tudi v postopno oddaljevanje od Ocvirkovega stališča, da je literarno delo *besedna* umetnina, in omejevalo njegovo dovzetnost za strukturalistične in semiotične literarnovedne in pripovednoteoretske težnje, saj je kritično zavračal reduciranje literature na jezik.

Sklop pripovednoteoretskih kategorij, ki jih je po *Izhodiščih za analizo pripovedovalca v epskih strukturah*, uvodnih predavanjih v seminar iz analize pripovedništva iz sredine sedemdesetih let in po *Morfologiji literarnega dela* (Kos 1981) končno izoblikoval v *Očrtu literarne teorije* (prim. Koron 2001: 194–201), je tako v celoti temeljil na predstrukturalističnih koncepcijah. Potem ko ga je (posredno) praktično preizkusil,[144] ga je vgradil v na novo formirani sistem morfologije literarne vede.

Če analiziramo vpetost pripovednoteoretskih vsebin v *Očrt literarne teorije*, katerega osrednji teoretski problem je z današnje perspektive morda prav v

[144] Prim. njegovo razpravo *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji* (Kos 1976). Razprava temelji v splošni teoriji lirskega subjekta, izpeljani iz teorije pripovedovalca in s podobno sestavo kategorij, kakor jih je najti v uvodnih predavnjih za seminarsko delo (prim. Koron 2001: 198 sl.), iz njene zasnove in izpeljav pa je mogoče sklepati, da je Kos uporabnost po svojem izvoru »imanentističnega« formalnoanalitičnega orodja videl predvsem v povezavi s historičnorazvojnim razmišljanjem in uvrščanjem ter da ga je usmerjal tudi v ugotavljanje invariant, od koder ni daleč do snovanja tipologij in duhovne zgodovine. Šlo je torej za podobno idejo in zamisel interpretacije, kakor jo je mogoče najti med slovenisti, toda sistematično reflektirano in artikulirano na svojevrsten način.

tem, da ne tematizira jezika, jezikovnosti oziroma diskurzivnosti literarnega dela, je videti, da sta umestitev v sistem literarne teorije in težnja h koherentnosti pogojevali iskanje ustreznih teoretskih rešitev.[145] Kos je skušal pripovednoteoretske vsebine uskladiti s preostalimi področji literarne morfologije (tematološkimi, genološkimi in poetiškimi), da ne bi spodnesle filozofskih pogledov na bistvo in eksistenco literature. Hkrati je skušal s teorijo notranje forme uskladiti ideje iz Ocvirkovih literarnoteoretskih snovanj in formalno-analitičnega pristopa k pripovedništvu s fenomenološkimi in strukturalističnimi pogledi na govorno komunikacijo. Razlike med tremi temeljnimi literarnimi vrstami je skušal vzpostaviti z naslednjimi merili (Kos 1983a: 103): 1. z načinom povezovanja snovnih, idejnih in emotivnih sestavin v vsebinske elemente, motive in teme, 2. z razmerjem med subjektom govora in (literarno) realnostjo, o kateri govori, 3. z načinom subjektovega govora oziroma tipom subjekta in 4. z razmerjem med časom govorečega subjekta in časom govorjene realnosti ter bralčevim časom oziroma časom njegovega branja.

Za epiko ali pripovedništvo naj bi bilo torej značilno (prim. nav. d.: 109–110), da v njej prevladujejo snovne sestavine, ki se povezujejo v večje sklope dogajanja in predmetnosti v okvirih objektivnega prostora in časa. Tako naj bi nastajala zgodba ali fabula, ki jo opredeljuje kot potek dogajanja v konkretnem časovno-prostorskem kontinuumu, običajno razčlenjen na začetek, sredo in konec. V poteku dogajanja naj bi bilo mogoče razločevati tudi rast, vrh in upad ali več takih vrhov. Ob glavnih črtah dogajanja so možne tudi stranske črte in mesta, imenovana epizode. V primerjavi z liriko so teme v pripovedništvu manj razvidne, značilno pa je kopičenje motivov. Tudi razmerje med subjektom in govorjeno realnostjo je po Kosu drugačno kot v liriki, saj naj bi imel govorec do govorjene predmetnosti distanco. Ta je tudi časovna: epski subjekt naj bi o pripovedni realnosti vedno govoril kot o nečem preteklem.

Druge sistematizirane pripovednoteoretske kategorije (oseba pripovedovalca, kontaktna smer, pripovedovalčev čas in kraj, izvor pripovedovalčevega govora, način pripovedovalčevega govora, perspektiva, ki je lahko panoramska ali scenska), ki jih je ponazoril tudi s primeri, so bile zbrane okrog kategorije epskega subjekta ali pripovedovalca, ključnega Kosovega oporišča za prese-

[145] O notranji usklajenosti in celovito o metodoloških vidikih Kosovega *Očrta* prim. Dolinar 1984: 39–43.

ganje imanentističnih okvirov, hkrati pa vezi s prejšnjimi, tradicionalnejšimi pogledi na stroko; prek te vezi je bilo s strukturalno in tipološko prenovljeno rabo biografsko-psihološke metode, kakršno je prakticiral, mogoče vzpostaviti stik literarnega dela s širšimi idejnimi, duhovnozgodovinskimi procesi.

V zgodovini pripovedništva se je po Kosu uveljavilo več različnih tipov pripovedovalcev; vsevedni pripovedovalec, ki ima pregled nad celotnim dogajanjem, zunanjim in notranjim, saj pripoveduje tudi o mislih in čustvih junakov, je bil na primer značilen za starejšo epiko in romane od antike do novega veka. Dodal je še Stanzlovo teorijo o treh tipih pripovedovalca (prim. Kos 1983a: 111–112), avktorialnem, prvoosebnem in personalnem, pri tem pa ni upošteval njegove zadnje predelave tipologije iz *Theorie des Erzählens*. Istega leta kot *Očrt* je v okviru *Literarnega leksikona* izšla tudi študija *Roman* (Kos 1983b), iz katere se vidi, da je bil pomemben vir za oblikovanje Kosovih pripovednoteoretskih izhodišč še teorija romana. Med različnimi tipologijami romana je obravnaval tudi tiste, ki temeljijo na pripovedovalcu oziroma njegovi gledališčni točki (Lubbock, Stanzel, Markiewicz), največ pozornosti pa posvetil prav Stanzlu.[146] Čeprav je Stanzel svojo teorijo o treh tipih pripovedovalca razširil predvsem v tipologijo treh glavnih tipov romana, avktorialnega, romana »jaza« in personalnega romana, naj bi opis kategorij po Kosu veljal tudi za druge oblike pripovedne proze.

Kosov pripovednoteoretski sklop se torej v celoti gledano teoretsko-metodološko navezuje predvsem na Kayserja, angloameriško novo kritiko in nemško

[146] Kos je tudi tu povzel Stanzlovo tipologijo le po njegovih prvih dveh knjigah (Stanzel 1955; 1976) in nekoliko natančneje kot v *Očrtu* (prim. 1983a: 115–116), ni pa upošteval predelav in razširitev iz knjige *Theorie des Erzählens*. Izhodišče za tipologijo naj bi bilo njegovo razlikovanje med tremi načini pripovedi ali pripovednimi položaji oziroma tremi tipi pripovedovalca. Avktorialna pripovedna situacija pomeni pripoved osebnega pripovedovalca, ki se meša v pripovedno dogajanje ali ga komentira, ima nad njim pregled, zato lahko o njem obširno poroča, uporablja pa tudi »scensko« predstavljanje; to, o čemer poroča, leži v preteklosti. »Jazova« pripovedna situacija pomeni, da je pripovedovalec eden od junakov v pripovedi; tudi tu prevladuje poročajoča pripoved. Pri tretji, personalni pripovedni situaciji, ki zbuja iluzijo neposrednosti, pripovedovalec izgine ali se umakne za same junake, tako da naj bi bralec sam stal sredi dogajanja ali pa se mu to prikazuje skozi zavest enega od likov; lik tako postane »persona«, vloga, s katero se bralec lahko istoveti. Za to vrsto pripovedi je značilna »scenska« pripovedna perspektiva.

predvojno literarno teorijo in morfološko šolo, stik z novejšimi težnjami, predvsem z lingvistiko, pa je vendarle razviden v prenosu osnovne komunikacijske sheme med generične značilnosti pripovedništva. Prav v tem prenosu bi lahko tičali tudi razlogi za izrazito asimetričnost razvitega instrumentarija, saj je osrediščen predvsem na pripovedovalca in njegove relacije z drugima dvema temeljnima elementoma epske strukture, ki sta bralec in epska realnost (ali zgodba); ta dva sta namreč ostala nerazčlenjena. Seveda je treba še poudariti, da Kosov pristop kljub strukturalnemu izrazju nikakor ni strukturalističen, saj se ogiba strogo racionalnemu konstruiranju kategorij s tvorjenjem opozicij in daje prednost v tradiciji uveljavljenim »predznanstvenim« pojmom (univerzalijam).

Razvoj Kosovega pripovednoteoretskega instrumentarija ima z zgodnejšimi slovenističnimi dosežki nekaj vzporednic. Pri obojih je vidna težnja po povezovanju »imanentističnega« pogleda na literarno delo s zgodovinsko-razvojnim, pri Kosu predvsem z duhovnozgodovinskim pristopom. Artikulacija pojmov in celotnega instrumentarija ni izrecno tematizirana kot vpeljava posebnega analitičnega oziroma interpretacijskega modela, čeprav je kajpak jasno, da so ti pojmi lahko uporabni prav v procesu pojasnjevanja, ki ustreza pogledom avtorjev na interpretativno dejavnost. Pripovednoteoretska refleksija je pogosto tesno povezana s pripovednim kritištvom, vsekakor pa ni usmerjena v izdelavo kompleksnega, avtonomnega teoretskega modela oziroma nekakšne samostojne discipline; prav nasprotno, vidna je razpršenost pripovednoteoretske problematike oziroma drobljenje njenih vsebin na več področij, pri Kosu pa na primer nekatere »klasične« pripovednoteoretske entitete in koncepcije, ki so morfološkemu sistemu tuje (npr. osebe, prizorišča), sploh niso pritegnjene v obravnavo. In navsezadnje je podobnost med Kosom in predhodniki tudi v tem, da je pripovednoteoretski sklop običajno artikuliran v prepletu z genološkimi vprašanji. Te vzporednice med slovenisti in komparativisti niso presenetljive, saj so navsezadnje njihovi avtorji večinoma črpali iz istega oziroma skupnega teoretskega ozadja.

Ob koncu sedemdesetih in v začetku osemdesetih let, ko so nastopili s pripovednoteoretsko zanimivimi objavami predstavniki mlajše generacije literarnih strokovnjakov, v *Literarnem leksikonu* in drugod pa so izšla posameznim pripovednim žanrom posvečena dela (prim. npr. Hladnik 1983, 1990, 1991; Bogataj Gradišnik 1984, 1991), je postalo očitno, da je osnovni nabor predstrukturalističnih oziroma nestrukturalističnih formalnoanalitičnih pripove-

dnoteoretskih koncepcij že prešel tako rekoč v splošno literarnovedno rabo. Novost je bila uporaba Proppovih dognanj iz *Morfologije pravljice* in pobud Nikolaja Rošijana iz knjige *Tradicionnye formuly skazki* pri analizi petih Vandotovih planinskih pripovedk, prikazana v članku Mirana Hladnika *Shema in značilnosti Vandotove planinske pripovedke* (1980). Hladnik je ugotovil odstopanja Vandotovih pripovedk od Rošijanove aplikacije Proppovega modela in jih pripisal razliki med umetno in tradicionalno pripovedko, toda sklepal, da se Vandotov tip planinske pripovedke vendarle zgleduje pri klasični pravljici.

V tem času sta nastali tudi zanimivi monografiji Marjana Dolgana (1979; 1983),[147] s katerima se je avtor po svoje nekoliko odmaknil od imanentne interpretacije, a ju lahko vseeno imamo za značilna primera našega pripovednega kritištva. V prvi, *Pripovedovalec in pripoved: (Njegovo vrednotenje pripovedovanega)*, posvečeni reprezentativnim dosežkom slovenske povojne proze, je Dolgan črpal predvsem iz nemške morfološke šole, imanentne interpretacije in Stanzla ter drugih zgodnjih pripovednoteoretskih sintez, pa tudi iz Kayserjeve in Flakerjeve tipologije romana in jih povezoval s koncepcijami starejših in novejših ruskih teoretikov, formalistov ter zlasti Uspenskega in Bahtina; seveda je moral poznati tudi Kmeclove in Kosove prilagoditve.

Dolgan je v tej knjigi izhajal iz stališča, da je pripovedovalčevo posredno ali neposredno vrednotenje pripovedovanega del vnaprejšnjega idejno-vrednostnega sistema, ki ga je mogoče spoznati prek kombinacije pripovednih položajev, ki sestavljajo pripovedni način obravnavanega dela (Dolgan 1979: 125–126, 11–13). Končni cilj raziskave pa ni bil razlaga singularnosti sedmih obravnavanih pripovednih besedil,[148] ampak analiza tipoloških značilnosti povojnega razvoja slovenske pripovedne proze. Razbrati jo je mogoče v določanju stopnje, ki so jo v svojem vrednotenju pripovedovanega pripovedovalci dosegli pri odpravljanju enega samega vrednostnega sistema (= monološkosti) pripovedi, ali, kakor bi temu najbrž danes rekli, doseženi stopnji dialoškosti. Na svoj specifičen način je torej Dolgan vendarle nadaljeval slovenistično izro-

[147] Dolgan je približno v istem času v različnih revijah objavil niz člankov o Pregljevih besedilih (prim. npr. Dolgan 1982), ki so se bodisi stekali v monografijo ali pa so izšli iz nje.

[148] Šlo je za *Pisarno* Miška Kranjca, *Blaženo krivdo* Edvarda Kocbeka, *Grob* Andreja Hienga, *Obsedeno tehtnico* Jožeta Javorška, *Zapisnik* Vladimirja Kavčiča, *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga in *Čaj in puške ob štirih* Dimitrija Rupla.

čilo interpretacije in povezoval osredotočenost na samo literarno delo z literarnozgodovinskimi razvojnimi vprašanji.

Zdi se, da je Dolgan v študiji *Kompozicija Pregljevega pripovedništva* sprejel izziv formalizacije in matematizacije literarne znanosti, ki ga je v slovensko literarno vedo vrgel Pirjevec, saj je radikaliziral svoja teoretsko-metodološka izhodišča delno v smislu Jakobsonovega strukturalizma, predvsem pa Lotmanove strukturalne poetike in semiotike, Proppa, Uspenskega in Ivanova, pa tudi komunikacijske teorije, generativne gramatike in matematične poetike ter povezal nemško predstrukturalistično pripovednoteoretsko izročilo s semiotiko. V dosledno sinhroni in tekstocentrični raziskavi korpusa sedmih najpomembnejših Pregljevih del[149] si je prizadeval za eksaktnost. Vpeljal je kompleksno razvejan model (oziroma drevo) pripovednoteoretskih kategorij (pripovedovalec, njegov čas in prostor, pripovedovani naslovljenec in njegov čas ter prostor, pripovedovani čas in prostor, pripovedovane osebe, dogodkovni in dogajalni čas in prostor, glavna in stranske osebe ter njihov prostor).

V uvodu v raziskavo so predstavljeni naslednji temeljni postulati: da je kompozicija, ki je v bistvu sopomenka za hierarhizirano strukturo pripovedi, sistem binarnih relacij med elementi, ki pripadajo posameznim ravnem pripovedovanih kategorij, da binarne relacije semantizirajo kompozicijo pripovedi in da je ponavljajoča se dominantna kompozicijska relacija invariantni model kompozicije, ki ga je mogoče zapisati kot algoritem (Dolgan 1983: 7–16). Z njimi je Dolgan vzpostavil izviren in v jedru raziskave dosledno izpeljan poskus strukturalne analize pripovedi. Namen in cilj njegove analize je bil »določiti kompozicijski model« (oziroma strukturiranost pripovedi), torej obče značilnosti Pregljevih literarno-umetniško najzanimivejših pripovednih del, »ne pa njegova vsestranska idejna interpretacija«, torej tolmačenje smisla (prim. nav. d.: 191–192).

Knjigo, ki vsebuje številne izvirno zamišljene grafe in razpredelnice, sta kritično presojala Marko Juvan (1985) in Aleš Bjelčevič (1988). Prvi je v Dolganovem delu pogrešal zlasti razčlembo dogodkovno-dogajalnih plasti pripovedi, drugi pa je v razpravi *O uporabi matematike v Dolganovi Kompoziciji Pregljevega pripovedništva* problematiziral rabo matematičnega modeliranja in

[149] Gre za naslednja Pregljeva besedila: *Tolminci*, *Matkova Tina*, *Plebanus Joanes*, *Bogovec Jernej*, *Simon iz Praš*, *Regina Roža ajdovska* in *Thabiti kumi*.

sporno razumevanje aksiomatske metode in deduktivnih postopkov. Izpostavil je primere Dolganovih kršitev te metode z naknadnim privzemanjem neaksiomskih trditev in kritiziral vzporejanje kompozicijskih relacij z matematičnimi, češ da ne prispevajo k nobeni novi ugotovitvi. Vendar Bjelčevičeva kritika meri predvsem na matematično modeliranje in ne zmanjšuje vrednosti Dolganovih pripovednih analiz. Bjelčevič se je ukvarjal tudi z drugimi naratologi in med drugim napisal razpravo *Logiški izvor Greimas-Hjelmslevovega semiotičnega četverokotnika in njegova zveza s pragmatiko*, v kateri je analiziral Greimasove temeljne metodološke predpostavke in izhodišča (Bjelčevič 1990).

V drugi polovici osemdesetih let sta izšli razpravi, ki kažeta, da so začeli mlajši literarni strokovnjaki seznanjati domačo literarnovedno javnost tudi z informacijami o klasični fazi naratologije, delih modifikatorjev strukturalistične naratologije in aktualnem mednarodnem stanju.V spisu *O uvodih v naratologijo* sem pojasnila nastanek termina, navedla glavne predstavnike in očrtala njihovo referenčno ozadje; predstavila sem nemško, anglo-ameriško in rusko pripovednoteoretsko izročilo, ki sem ga imenovala »prednaratološka faza policentričnega razvoja«, omenila pa sem tudi slovenske naratološke posege pri Kmeclu, Kosu in Dolganu. Opisala sem zadrege z različnimi poimenovanji discipline v krogih francoskih teoretikov in z določitvijo predmeta, predstavila Barthesovo definicijo pripovedi in omenila prenose naratologije na področje filmske naracije, stripovske pripovedi in dramatike. Dotaknila sem se tudi Genettove diskusije s številnimi kritičnimi komentatorji njegove odmevne razprave iz leta 1972 v knjigi *Nouveau discours du récit* (1983) in razkoraka med scientističnimi ambicijami naratologije ter njeno implicitno interpretacijsko naravnanostjo (prim. Koron 1988: 51–55).V drugem delu razprave sem na metaravni in brez poskusne aplikacije na literarna besedila primerjalno analizirala dve knjigi, *Narrative Fiction* Shlomith Rimmon-Kenan (1983) in *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* Geralda Princea (1982), ter ju umestila v »ekspanzionistično fazo naratologije«. Povzela sem tudi referenčno ozadje obeh avtorjev. Shlomith Rimmon-Kenan se je oprla na izročilo tel-avivske šole in na Genetta, upoštevala pa še Mieke Bal in njeno kritiko Genettovega pojma fokalizacije, izročilo angloameriške nove kritike, Chatmana in od ruskih formalistov zlasti Tomaševskega, nemške vire (predvsem s področja recepcijske estetike) pa uporabila le, ko je obravnavala vlogo bralca in branja. Prince pa je nemške vire povsem zaobšel in eklektično kombiniral izročila angloameriške nove kritike, Bootha, Jakobsona, transformacijske in generativne slovnice,

Genetta in Barthesov pristop v *S/Z*. Niti Shlomith Rimmon-Kenan in še manj Prince se pri strukturaciji svojih pojmovnikov nista mogla ogniti notranjim protislovjem in nedoslednostim, na katere sem skušala kritično opozoriti. Še posebno sporen se mi je zdel Princeov pojem pripovednosti (*narrativity*), motila so me tudi neeksplicirana razmerja s pojmoma berljivosti (*legibility*) in bralnosti (*readability*); v sklepu sem kot uspešneje izpeljano ovrednotila delo *Narrative Fiction* (Koron 1988: 62).

Istega leta 1988 je Miran Hladnik objavil razpravo *Prežihov* Boj na požiralniku *in metodološka vprašanja analize pripovedne proze*, kjer se je obravnave besedila lotil na svojevrsten način. Sam je svoj pristop sicer videl bolj kot analizo, a je z njo vseeno zanihal tudi v interpretacijo, za katero se je navdihoval pri Chatmanu (oziroma njegovi knjigi *Story and Discourse*), Lotmanu in tradicionalnejši tematologiji Elisabeth Frenzel. V razpravi je prikazal dinamični proces konstruiranja pomena pripovedi, česar se je lotil z značilnim strukturalističnim postopkom, ki ga je povzel po Chatmanu, a je še zgodnejšega strukturalističnega izvora: z delitvijo na pripovedne mikrosekvence, njihovim povezovanjem v makrosekvence, razlikovanjem dogodkov na ogrodne in satelitske (pri Barthesu bi bili jedrni in katalizatorji) in vezanjem makrosekvenc v zgodbo. Toda s tem pristopom je obtičal pri (horizontalni) sintaksi, zato ga je nadgradil z določitvijo teme (na podlagi ponavljanja motivov), nato pa skušal, zgledujoč se pri Lotmanu, izluščiti dve temeljni semantični polji in ključne opozicijske pare novele. Tako vzpostavljeno strukturo, ki je sicer ni natačno formuliral in izčistil, pa je v izteku prispevka križal z umestitvijo Prežihovega besedila v žanrski kontekst proletarske novele, ki preosmišlja tragično razumljeno poanto v možnost pridružitve (proletarskemu) stanu in perspektivo uresničevanja zgodovinskega poslanstva.

Razprava je učinkovito izpostavila terminološko goščavo, v katero se zaplete vsakdo, ki skuša povezovati pripovednoteoretske koncepte različnih (nacionalnih) izvorov in jih vgraditi v obstoječe izročilo (prim. Hladnik 1988). Opozorila je tako na prednosti kot na aporije pripovednega kritištva in nakazala konec osemdesetih let vse bolj zaostreno krizo scientističnega teoretskega projekta naratologije, ki sem jo v svojem kritičnem pretresu dveh uvodov v naratologijo zaznala tudi sama.

Postklasična faza: od devetdesetih let naprej

Tako kot za predhodno obdobje so tudi za slovensko literarno vedo od devetdesetih let naprej značilni idejno-metodološki pluralizem, konkuriranje različnih teoretsko-metodoloških modelov in praks ter izrazita interdisciplinarnost. Podobno stanje se seveda izraža tudi na področju teorij pripovedi. Starejša generacija literarnih znanstvenikov, ki so začeli delovati v petdesetih in se uveljavili v šestdesetih in sedemdesetih letih, v temelju ni spremenila svojih pogledov na pripovedno kritištvo in teorijo pripovedi, morda jim je le posvečala manj pozornosti. To med drugim velja za Bernika, Kmecla, Glušičevo, Skazo in Kocijana; pač pa naletimo pri Paternuju na nekaj novosti, ki zadevajo teorijo pripovedi v literarni zgodovini in historiografiji (prim. Paternu 1993: 215–223). Do določene mere velja to tudi za Kosa, ki je poznejši izdaji *Očrta* v kratkem odstavku dodal, da se predhodno obravnavana in druga vprašanja o pripovedovalcu in pripovedništvu,[150] umeščajo v naratologijo, kot se po Todorovu imenuje teorija pripovednih struktur, zasnovana na podlagi strukturalne lingvistike in poetike. Med vidnejšimi avtorji s področja »teorije pripovedništva«, kakor se je izrazil, h kateri so poleg Stanzla »prispevali številni angleški, nemški, francoski, ruski in ameriški teoretiki«, je navedel še Bahtina, Barthesa, Bootha, Genetta, Greimasa, K. Hamburger, Kayserja, Lämmerta, Lubbocka, G. Müllerja, in Uspenskega (Kos 1994: 103).

Kosovi pogledi na »teorijo pripovedništva« nasploh kažejo nekaj sprememb, ne pa menjave paradigme. Pri seminarskem delu s študenti, kjer ni šlo za sistematično artikulacijo literarnoteoretskih pojmov, ampak so bila posamezna literarna besedila gradivo za ponazoritev teh tez ali pa je bila obravnava nasploh interpretacijsko naravnana, se je Kosu najbrž pokazala potreba po spreminjanju, prilagajanju in dopolnjevanju morfološkega instrumentarija. In ker sta tako *Očrt literarne teorije* kakor Kmeclova *Mala literarna teorija*, prvotno najbrž namenjena za učbeniško rabo v dodiplomskem univerzitetnemu študiju, postala tudi teoretski podlagi za pouk literarne teorije v srednji šoli, kjer je bilo analitično in interpretacijsko ukvarjanje z literarni teksti kurikularno postavljeno v središče pouka književnosti, je Kos nekatere najprimernejše in dijaški dovzetnosti najdostopnejše literarnoteoretske pojme iz *Očrta* sam prilagodil tovrstni rabi. Dopolnitve je vpeljal v spisu *Literarna*

[150] Ta predhodna obravnava pa se ne razlikuje od prve izdaje *Očrta literarne teorije*.

teorija pri pouku književnosti (Kos 1996) ob pojmih pripovedovalca in notranjega ritma.

Tu je ob Stanzlovi tipologiji treh tipov pripovedovalca, ki da je doživela številne kritike, priporočil drugačno razdelitev. Za določitev pripovedovalčevega gledišča naj bi bila namreč odločilna predvsem razlika med razmeroma avktorialno in bolj ali manj personalno pripovedjo, vsaka od njiju pa je s formalno slovniškega vidika lahko realizirana kot prvo-, drugo- ali tretjeosebni tip pripovedovalca. Tretjeosebna pripoved v Jurčičevem *Desetem bratu* je na primer tretjeosebna in hkrati avktorialna, medtem ko je Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler* bolj ali manj personalna. Tudi prvoosebna pripoved *Visoške kronike* je po Kosu v veliki meri avktorialna, medtem ko je prvoosebna pripoved v Grumovi črtici *Ljubezen na podstrešju* povsem personalna. Kot primer drugoosebne avktorialne pripovedi je navedel Bartolovo *Kantato o zagonetnem vozlu*, medtem ko naj bi bila drugoosebna Butorjeva *Modifikacija* in Calvinov *Če neke zimske noči popotnik* personalna (prim. Kos 1996: 10).

Daljnosežnejšo preureditev sistemskih rešitev iz *Očrta* prinašajo dopolnitve pojma notranjega ritma,[151] ki ga je skušal na novo opredeliti s pojmom dogajanja. Dogajanje je torej lahko zunanje, kakršnega poznata pripovedništvo in dramatika, ali notranje, značilno predvsem za liriko, v vsakem primeru pa je to izraz za celoto elementov, med katerimi so poglavitni stanje, pripetljaj in dogodek. Stanja ni natančneje definiral; pripetljaj naj bi bil to, kar se zgodi, a ne vpliva bistveno na stanje osebe ali več oseb; dogodek pa naj bi bil bistven preobrat stanja. Z elementi dogajanja je skušal Kos nadgraditi Aristotelovo misel, da zgodbo sestavljajo začetek, sredina in konec; za zgodbo je potreben dogodek, ki je lahko sestavljen iz več pripetljajev, če pa gre za dogajanje, ki vsebuje eno samo stanje in samo pripetljaje, ni prave zgodbe. Pojmi, s katerimi je mogoče opisati dogajanje v liriki, pripovedništvu in v dramatiki, so uporabni tudi za natančnejše razločevanje pripovednih zvrsti, romana, celo za razločevanje tradicionalnejših romanov od modernih in povesti od novele in črtice (nav. d.: 12–13). Z dogajanjem in zgodbo, pomembnima konstituantama pripovednega sveta, je

[151] V *Očrtu* je Kos razločeval dva tipa ritma, ritem subjektivnega ali psihičnega dogajanja in ritem objektivnega dogajanja ali gibanja stvarnosti, ter dve pojavni obliki, pravilen, enakomeren in tektonski, ter nepravilen in neregularen notranji ritem (Kos 1983a: 127–128, 1994: 113)

Kos napravil tudi korak k bolj uravnoteženi tematizaciji pripovedne problematike, doslej osrediščene predvsem na pripovedovalca in razčlembo njegovih kategorij, čeprav še vedno ni vpeljal na primer karakterjev ali prizorišča.

Dopolnitve tipologije je dve leti pozneje v razširjeni in sistematični obliki predstavil v razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca*. Še vedno je izhajal iz Stanzla in nekaterih njegovih kritikov, vendar je skušal z naslonitvijo na Bootha podpreti Stanzlovo razmeroma formalnoanalitično zasnovano tipologijo z idejnimi in spoznavno-vrednostnimi komponentami, pri razločevanju treh temeljnih literarnih vrst pa se je oprl na Heglovo konceptualizacijo čiste subjektivnosti v liriki. Tako je razvil novo, izvirno tipologijo s trikrat tremi tipi pripovedovalca oziroma tri tipologije s po tremi tipi ter jih ponazoril s primeri iz domače in svetovne literature; dodal je še zasnovo diahronega prereza razvoja pripovednih zvrsti in pripovedovalskih tipov in opozoril na medsebojna križanja in preplete tipov pripovedovalcev.

Prvi niz pripovedovalcev oziroma prvo tipologijo, ki je ahistorična in predvsem formalna, sestavljajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec. Drugi niz, ki ga tvorijo avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec, pa je historičen in implicira pripovedovalčeva spoznavno-vrednostna gledišča. To pomeni, da so za prepoznavnost posameznega tipa bistvena pripovedovalčeva razmerja do »resnice« oziroma resničnosti, in s tem njegove temeljne metafizične in gnoseološke opredelitve in duhovnozgodovinske umestitve. Od Stanzla prevzeti termin avktorialni pripovedovalec ima torej v novi tipologiji drugačen obseg in označuje avtoritativnega pripovedovalca, »ki je zares v posesti popolne ‚resnice' o svojem svetu«; resnica pa je lahko različna in je zgodovinsko spremenljiva (Kos 1998: 7). Povezuje se lahko tako s prvo-, drugo- kot s tretjeosebnim pripovedovalcem in je na primer značilen za *Nino* in številne druge pomembne Cankarjeve pripovedi, romane *Na klancu*, *Hišo Marije Pomočnice*, *Novo življenje* in črtice od *Vinjet* do *Podob iz sanj* (nav. d.: 8).

Personalni pripovedovalec pripoveduje iz zavesti, izkustva oziroma horizonta osebe v pripovedni realnosti, biti mora del resničnega, izkustvenega in verjetnega sveta, resničnost, kakršno s svojim pripovedovanjem ustvarja, pa nima podlage v resnici kot kateri od možnih nadosebnih, presežnih perspektiv, ki bi eksistencialno osmišljala doživljanje in delovanje pripovednih oseb. Personalni pripovedovalec je lahko križan z vsakim tipom iz slovniško

opredeljenega niza, podobno kot tudi zadnji tip tega niza, torej virtualni pripovedovalec. Ta naj bi se praviloma pojavljal v postmodernističnih pripovedih in samo simuliral vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca ter tako gradil sicer (virtualno) možne svetove, ki pa niso oprti na sistemsko veljavnost »resnice« niti »merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prezence 'jaza' in njegove zavesti«; hkrati naj bi nakazoval nejasnost, negotovost in nerazvidnost »resnice« (nav. d.: 11). Uporabnost tipologije vidi Kos pri literarnosmernem uvrščanju.

Tretjo tipologijo oziroma tretji niz, ki je spet ahistoričen, sestavljajo lirski, epski in dramski pripovedovalec: prvi epsko strukturo v nekaterih pogledih prilagaja liriki, drugi ohranja pripovedništvu lastne funkcije, tretji pa se delno približuje govoru dramskega subjekta. Sledeč Heglovi opredelitvi, da je lirika samopredstavljanje čiste subjektivnosti, naj bi bil po Kosu lirski govor predvsem tihi notranji samogovor subjekta o lastni notranji resničnosti; pripoved pa naj bi bila lirska tedaj, ko ima tako pojmovana čista subjektivnost v pripovedovalčevi pripovedi večji delež od objektivirane subjektivnosti, povnanjene v glasni dvogovor ali samogovor. Dramski pripovedovalec opušča predvsem pripovedne orise, opise in poročila, ne pa subjektivnosti, kajti poleg glasnega dialoga in monologa je njegov govor po svojem izvoru lahko tudi notranji in tihi (nav. d.: 16–17). Epski pripovedovalec pa lahko »enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti«, torej tudi o čisti objektivnosti zunanjega sveta, ki jo druga dva tipa pripovedovalca iz tega niza izpuščata, povezuje pa se lahko z vsakim tipom pripovedovalca iz obeh drugih nizov. V konkretnih besedilih lahko prihaja do vmesnih prehodov in prekrivanj tipov pripovedovalca iz prvega in tretjega niza: na primer v Cankarjevi *Nini* lirska pripoved, ki sicer prevladuje, zaniha k dramskemu pripovedovalcu, v vloženih zgodbah pa postane epska. Taki prehodi v okviru ene same pripovedi pa naj ne bi bili možni na ravni avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, ker bi okrnili njeno umetniškost.

Kosovi posegi na obravnavano področje so presenetljivi, ker presegajo sistemske okvire, zastavljene v *Morfologiji literarnega dela* in potrjene v *Očrtu literarne teorije*. Metodološko vzeto pa se vendarle skladajo z njegovo splošno usmerjenostjo in načelnimi prizadevanji po povezovanju »znanstvene empirije« s filozofsko pojmovnostjo. V novi tematizaciji tipologij pripovedovalca sta – poleg odmika od Ocvirka, na katerem je delno še temeljila njegova prej-

šnja konceptualizacije genologije – vidna še odmik od strukturalne obravnave pripovednoteoretskega sklopa in izrazita težnja k povezovanju formalnoanalitičnega pristopa s historičnim in duhovnozgodovinskim: namesto nove ali drugačne strukturalne razdelave (pod)kategorij se je lotil oblikovanja tipologij kot presečišča, v katerem so literarnoteoretska spoznanja najlaže združljiva z duhovnozgodovinskimi tipi razlage. Ti so mu bili očitno bližji od semiotičnih, temelječih na označevalnih sistemih. Čeprav se je pri oblikovanju svojih tipoloških rešitev skliceval na Stanzla, Bootha in Hegla, so te vendarle nastale brez komunikacije z aktualnimi pripovednoteoretskimi težnjami v Evropi in svetu in kažejo, da je ostal Kos v svojem snovanju izviren in samosvoj.

Končno je Kos spremembe vgradil tudi v razširjeno in predelano izdajo *Očrta*, objavljeno pod naslovom *Literarna teorija* (Kos 2001), v kateri je največ sprememb na področju morfologije, in sicer prav v pripovednoteoretskih sklopih. Zato je pravzaprav presenetljivo, da med stranskimi disciplinami literarne morfologije ob tematologiji, genologiji, verzologiji in teoriji stila ni navedel še teorije pripovedi ali naratologije (prim. Kos: 2001: 18). Prva od sprememb je preimenovanje literarnih vrst v literarne nadvrste ali nadzvrsti,[152] ki so jim kot njihove bistvene značilnosti v ustreznih razdelkih dodani še novi razlikovalni kriteriji.[153] Pomenljiva je tudi uvedba pojmov stališča lirskega subjekta in pripovedovalčevega stališča; oba zajemata vrednostno artikulirane idejne razsežnosti in ju Kos razlikuje od zgolj formalno pojmovanih gledišč. Pomembnejše spremembe so še naslednje: 1. obravnavi epskega subjekta so v skoraj nespremenjeni obliki dodane tri zgoraj povzete tipologije pripovedovalcev skupaj z izbranimi primeri in zgodovinskimi skicami nekaterih razvojnih oblik; 2. ob čisti liriki, epiki in dramatiki so z novimi razlikovalnimi kriteriji za literarne nadvrste izdelane tudi razlage za mešane tipe, epsko in dramsko liriko, lirsko in dramsko pripovedništvo ter lirsko in epsko dramatiko, s čimer je Kos dopolnil in na novo zajel Staigerjeve zamisli o liričnem, epičnem in dramatičnem stilu; in navsezadnje 3. je novo razdelavo notranjega ritma, ki temelji

[152] Kos razlogov za uvedbo novega termina ne komentira.

[153] Vsi so bili vpeljani že v razpravi o *Novih pogledih na tipologijo pripovedovalca* in so le nekoliko drugače formulirani: v liriki naj bi bila dominantna čista subjektivnost v obliki notranjega, tihega ali tudi navidez glasnega notranjega govora, v dramatiki je »poglavitna plast resničnosti« objektivirana subjektivnost dramskih oseb, povnanjena v njihov glasni govor, v pripovedništvu pa sta lahko zajeti obe prejšnji plasti resničnosti in še objektivne podobe zunanje stvarnosti (prim. Kos 2001: 92, 109, 98).

na razčlembi dogodkov, pripetljajev in stanj kot elementov dogajanja, tu sistematično razširil, jo vpeljal še za dramatiko in ponazoril s primeri iz zgodovine svetovne in slovenske književnosti (Kos 2001: 91–112, 121–126).

Kosovo oddaljevanje od Ocvirkove metodološke paradigme se je torej po razširitvi na stična filozofska področja (na estetiko, filozofijo umetnosti, fenomenologijo, aksiologijo in druga področja) v *Literarni teoriji* nadaljevalo še v morfologiji. Toda z vpeljavo abstraktnofilozofskih koncepcij v literarno morfologijo je svoj sistem na novo izpostavil metafizičnim dihotomijam (subjekt/objekt, duh/snov, vsebina/izraz, pisno/zvočno oziroma slušno), ki se jim je skušal s svojo tematizacijo notranje forme in morfologije kot krovne discipline ogniti. Njegov poskus dopolnjevanja formalnoanalitičnih kategorij, »imanentističnih« koncepcij in strukturalnih »notranjeformalnih« pogledov z idejnovrednostno vsebino ter vpeljava duhovnozgodovinskih vidikov v literarno teorijo sta daljnosežna, toda uveljavljene spremembe niso vodile do vzvratnih popravkov celote. Kos se je odločil za srednjo pot in ohranil že dognano.

Na podlagi povedanega je mogoče sklepati, da je v obdobju, ki časovno sovpada s postklasično fazo teorij pripovedi, pri nas prešel tako rekoč v splošno rabo osnovni nabor pripovednoteoretskih koncepcij, v katerem so na splošno prevladovale kategorije predstrukturalistične faze. Pri nekaterih avtorjih, ki so v devetdesetih letih in v prvem desetletju tega tisočletja posegli na področje teorij pripovedi, so bile v ta nabor vpletene še ideje ruskih semiotikov, redkeje pa tudi klasične naratologije. Nabor se je uveljavil tudi v diskurzu mlajših literarnih kritikov (npr. v ustreznih rubrikah revije *Literatura*, v literarni esejistiki in publicistiki), vstopil v univerzitetne kurikule in teme diplomskih in magistrskih nalog ter disertacij in v poenostavljeni različici še v srednje šole. Trk različnih paradigem in dotok novih spoznanj je včasih privedel do teoretskih neusklajenosti, notranjih protislovij in drugih težav, ki so jih avtorji ob razmeroma neprožnemu instrumentariju v kritiških soočenjih z raznolikostjo konkretnih literarnih besedil razreševali na različne načine. Referenčno ozadje avtorjev pa se je postopno vendarle diverzificiralo, povečal se je tudi delež strukturalističnih oziroma klasično naratoloških ter postklasičnih naratoloških koncepcij. Še več, tako imenovana centrifugalna sila naratologije je ne glede na interne disciplinarne težave semena teorij pripovedi tudi pri nas zanesla onkraj literarnega pripovedništva, v obravnave poezije, teorijo drame, prevodoslovje (prim. Mozetič 2000a, 2000b) in onkraj literature, v obravnave filma in drugih

umetnosti, zgodovine in literarne zgodovine, v etnološke in antropološke raziskave, komunikologijo, sociolingvistiko in novinarstvo, kulturno semiotiko in kulturologijo, socialno delo in psihoterapijo, različne interdisciplinarne raziskave ter še marsikam.

Če ostanemo pri literarni vedi, lahko prav tako opazimo, da sta na primer Genettove klasične naratološke pojme analitično in interpretacijsko uspešno uporabili Nataša Bavec v razpravi *Naratološki pogledi na Musilov esejistični roman Mož brez posebnosti* (Bavec 2001) in Alojzija Zupan Sosič v svoji doktorski disertaciji *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* (Zupan Sosič 2000) ter v monografijah *Zavetje zgodbe* (2003) in *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu* (2011). Miran Štuhec, ki sodi s svojo produkcijo med najvidnejše naratologe v tem obdobju, je referečno ozadje od Genetta razširil še na druge »klasične« naratologe, zlasti na Barthesa in Greimasa, upošteval je Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Chatmana in Dorrit Cohn, pa tudi Whitea, Cullerja in Eca in posvetil naratološkim temam ter njihovi praktični rabi vrsto razprav ter dve knjigi. Toda žal je v njih včasih neposrečeno prilagajal predstrukturalistične in naratološke koncepte svojim interpretativnim nameram (prim. Kernev Štrajn 1998a; Koron 2002).

V monografiji *Rad prebiram misli, ne živim jih pa rad: poetika romanov Pavleta Zidarja* (1996) je Štuhec apliciral naratološko metodo na Zidarjeve romane, ki so izšli do leta 1980, toda brez eksplicitne literarnoteoretske refleksije in na podlagi prepričanja, ki ga je gojila že prejšnja generacija literarnih strokovnjakov (npr. Paternu, Skaza, Dolgan), da je mogoče v njih poiskati temeljno strukturno in organizacijsko načelo. To se pri Štuhecu kaže na vseh petih ravneh pripovedi, kolikor jih je vpeljal v analizo: sižejsko-kompozicijski, funkcijski, modalni, aktantski in ravni naracije (prim. Štuhec 1996).[154] Metodo, pri kateri se ni ogibal formalizaciji ugotovitev, je kombiniral še s tradicionalnim Stanzlovim razlikovanjem med tremi pripovednimi situacijami in tipi pripovedovalcev; nekaj težav je imel tudi s kategorijo fokalizatorja (prim. Kernev Štrajn 1998a: 266–267).

V knjigi *Naratologija: med teorijo in prakso* (izšla je leta 2000 v zbirki univerzitetnih učbenikov), v kateri so avtorjevi objavljeni članki smiselno dopolnjeni

[154] Zanje je J. Kernev Štrajn v oceni knjige (1998a) pokazala, da so le multiplikacija temeljne dvoravninske koncepcije pripovedi.

z veznimi teoretsko-razlagalnimi besedili, je skušal Štuhec odpraviti nekatere pomanjkljivosti svojih dotedanjih pripovednoteoretskih izvajanj, toda njihovega referenčnega ozadja ni bistveno posvežil. V samorefleksivnem uvodu se je umestil v izročilo slovenskih literarnovednih prizadevanj, ki so šla od empiričnega historizma k imanentizmu. Toda zanimivo je, da je vendarle videl cilj svoje uporabne naratologije – v njej pri kontaminaciji predstrukturalističnih, klasičnih in postklasičnih teoremov prevladujejo prav klasični – v funkcionalni vključitvi v literarnozgodovinske raziskave (prim. Štuhec 2000: 7–16). Tudi v tem delu Štuhec ni težil k sistemski izdelavi koherentnega naratološkega projekta, kar je pravzaprav v sozvočju s postklasično naratologijo. Tako lahko na primer Genettova tipologija pripovedovalca soobstaja s prilagojeno Stanzlovo, ki pozna le avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca (personalnega je po njegovem mogoče razložiti s konceptom fokalizacijskega kota) in se mu je zdela pomembnejša; odločilni pri uvedbi posameznih kategorij so bili za Štuheca pač pragmatični kriteriji (Koron 2002: 53). Različna neskladja in protislovnosti je reševal s pomnoževanjem kategorij; tako je med drugim razlikoval pet tipov fokalizacije, fokalizacijski kot in fokalizacijski kod. Čeprav naratološkega razlaganja in vrednotenja ni eksplicitno povezal z interpretacijo, pa je interpretiral; pomensko strukturo obravnavanih del je pri tem postavljal v neposredno odvisnost od uporabljene narativne strategije.

V razpravi *Naratološki vidik slovenskega zgodovinopisja*, vključeni v knjigo *Naratologija*, je avtor svojo raziskavo ponazoril s številnimi zanimivimi primeri narativiziranja iz novejših slovenskih zgodovinopisnih spisov mlajših zgodovinarjev (Maja Žvanut, Janez Cvirn, Marko Štuhec, Andrej Studen, Anton Šepetavc in drugi) in se lotil vprašanj, ki so bila zunaj slovenskega prostora zastavljena že v klasični fazi naratološkega razvoja, reaktualizirana pa v postklasičnem obdobju. S to razpravo je segel najdlje od klasične naratologije, ne da bi jo pri tem opustil. Kljub kritičnim pripombam na račun eklektičnosti je treba ugotoviti, da so v zadnjih dveh desetletjih poleg Kosove nadgradnje morfologije prav Štuhečeve naratološke študije najobsežnejši razmeroma zaokrožen poskus sistematičnega uvajanja v naratologijo pri nas (prim. Štuhec 2000: 133–147).

Pomembno študijo *Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture* (1995) je prispevala Jelka Kernev Štrajn. Lotila se je prikaza strukturalistične naratologije z vidika dvoravninske koncepcije pripovedne strukture, rekonstruirala Greimasov naratološki model in problematizirala dvoravninski

model s stališč dekonstrukcije, teorije govornih dejanj in kontekstualistične naratologije.[155]

Sama sem leta 1993 v članku *Poststrukturalizem v naratologiji* poročala o dogajanjih v naratologiji v sedemdesetih in osemdesetih letih, kar sem tedaj poimenovala *poststrukturalizem*.[156] Izraz sem uporabila za spise, ki so se od strukturalističnih sintez razlikovali po tem, da so preučevali samo posamezne naratološke probleme (npr. pripovedovanje, pripovednost, zaplet, pripovedni čas, perspektivo) ali naratološka vprašanja osvetljevali s specifične idejne oziroma ideološke (filozofske, ideološke, feministične, psihoanalitične) perspektive. Kot njihovo skupno potezo sem izpostavila kritičnost do posameznih naratoloških kategorij ali celo skepso do celotnega naratološkega projekta ter opuščanje sistemov oziroma aplikacijo posameznih pripovednoteoretskih segmentov v lastnem teoretskem kontekstu. Naglasila sem tudi med- in čezdisciplinarne težnje naratologije. Od marksistov sem omenila Jamesona in njegovo delo *Politično nezavedno*, navedla kot feministične naratologinje Susan Sniader Lanser, Mieke Bal in Susan Suleiman, omenila psihoanalitična pristopa Roya Schaferja in Shoshane Felman in Brooksovo nelacanovsko varianto psihoanalitične teorije pripovedi v knjigi *Reading for the Plot* ter na koncu še Ricœurjevo filozofsko kritiko strukturalno-semiotičnega koncepta pripovedi. Kot najpogosteje komentirano poststrukturalistično delo z naratološko problematiko sem navedla Barthesov *S/Z*, povzela Eagletonovo kritično interpretacijo tega dela in omenila v slovenščino prevedeno Rosalind Krauss, ki je Barthesovo knjigo umestila med paraliterarne izdelke postmodernizma (Koron 1993a).[157]

Kot je razvidno iz zgornjega pregleda slovenskih pripovednoteoretskih zasnov, se sprejemanje naratološke refleksije in razvoj pripovednega kritištva v slovenski literarni vedi ne pokriva povsem s fazami naratološkega razvoja v evropskem in svetovnem merilu. Opazni so poznejši začetek te refleksije in

[155] Jelka Kernev Štrajn je napisala tudi razpravo *Med zapiranjem in vnovičnim odpiranjem strukture* (1998b) o razvoju Greimasove misli.

[156] Oznako, ki se zdi z današnjega vidika preširoka, tu zamenjujem s pojmom tranzicijskega obdobja v naratologiji.

[157] Poleg tega sem se večkrat ukvarjala s teorijo pripovedi pri slovenskih avtorjih (Koron 1993b; 2001), recenzirala dve naratološki knjigi (Koron 2002; 2006) in napisala nekaj člankov, v katerih sem skušala predstaviti novejše težnje v postklasični fazi razvoja naratologije (Koron 2003a; 2007; 2008a; 2011).

občasni zastoji, na primer na začetku prejšnjega stoletja, v prvih letih po drugi svetovni vojni in še kdaj.

Pripovednoteoretske zasnove so na Slovenskem večinoma vpeljane kot dopolnilo ostalim teoretsko-metodološkim težnjam in razen redkih izjem niso koncipirane kot sklenjen interpretacijski postopek ali sistematični teoretski model. V predstrukturalistični fazi pri nas ni mogoče zaslediti konstrukcije naratološkega modela, ki bi bil primerljiv z osrednjimi predstrukturalističnimi dosežki (npr. Stanzel, Lämmert, Booth). Nekoliko drugačno podobo opažam v drugi polovici šestdesetih, v sedemdesetih in na začetku osemdesetih let, ko se zdi takemu podvigu še najbližji Kosov pripovednoteoretski sklop, čeprav je v primerjavi s sočasnimi strukturalističnimi manj izniansiran in v celoti vpet v sistem literarne teorije. Pri drugih avtorjih, npr. Dolinarju, Kmeclu, Dolganu so pripovednoteoretske koncepcije po navadi sestavni del bolj ali manj posrečene interpretativne hevristike z izrazito težnjo po povezovanju oziroma dopolnjevanju z literarnozgodovinsko, včasih bolj empirično-historično, drugič bolj duhovnozgodovinsko zasnovano obravnavo. Ta težnja, ki je bila zelo značilna že za drugo tretjino stoletja, za večino slovenskih prispevkov iz časa strukturalistične naratološke prevlade v svetu ter celo za nekatere avtorje in dela od devetdesetih let dalje, se zdi v zadnjem času manj izrazita. Poudariti pa je treba, da je v obdobju ekspanzije francoskega strukturalizma pri nas prevladovalo zgledovanje pri nemških predstrukturalističnih teoretikih pripovedi ter ruskih formalistih in semiotikih, kar spominja na razmere v nemški literarni vedi, kjer je bil sprejem francoskih »klasikov« zaradi dobro razvite in splošno uveljavljene predstrukturalistične teorije pripovedovanja časovno nekoliko zamaknjen. Pravzaprav smo se z njimi seznanili šele v drugi polovici osemdesetih let in pozneje, ko je seznanjanje sovpadalo bodisi z opozorili na razkrajanje paradigme (Kernev Štrajn 1995, 1998a) ali pa s sinkretičnimi spoji strukturalističnih in predstrukturalističnih teoremov. Ti spoji pa niso slovenska posebnost, saj jih srečamo v številnih postklasičnih naratoloških delih, pri čemer pa je pri nas verjetno izrazitejše vztrajanje pri, poenostavljeno rečeno, skoraj samo enosmerno dojetem razbiranju »vsebine iz forme«, temelječem v imanentizmu.

Kljub nacionalni specifiki pa je mogoče reči, da je stroka v precej skromnejšem obsegu od produkcije večjih narodov in z nekaterimi razvidnimi zaostanki vendarle sledila razvoju literarne vede drugod po svetu. Ker je teorija pripovedi po svetu v novem vzponu, sem skušala v nadaljevanju te knjige

tudi sama ujeti korak z novejšimi težnjami, ki se mi zdijo v slovenski literarni vedi doslej premalo izkoriščene. Nisem se lotila izdelave novega modela – ti so sicer v postklasični fazi razvoja kljub odličnim izjemam precejšnja redkost, vseeno pa sem se skušala čim bolj odpreti aktualnemu mednarodnemu pretoku idej. V razpravljanje sem vključila svoje objavljene članke, nekoliko prirejene in medsebojno usklajene,[158] in skušala v več smereh preizkusiti uporabnost »postklasično« posodobljene in tradicionalne vednosti. Prva smer zadeva revizijo tradicionalnih pripovednoteoretskih problemov in zajema intradisciplinarno obravnavo teoretskih vrzeli in nedoločenosti. Prikaže dolgo trajanje konceptov vsevednega pripovedovanja in vsevednega pripovedovalca, ki sta izvorno predstrukturalistična, in možnost njune aktualizacije v postklasični naratologiji. Naslednja postklasična težnja , ki sem ji skušala slediti, je prenos naratološke analize v nepripovedne zvrsti in žanre (lirika, dramatika) in medije, med drugim film in stripe. Zanimale so me pripovedne komponente v dramskih delih Dušana Jovanovića. Drug primer postklasičnega čezžanrskega prenosa naratološke analize zadeva avtobiografije, ki so bile tradicionalno uvrščene med neliterarne pripovedi, a se jim je prav tako mogoče približati s prilagoditvami naratološkega instrumentarija. Tretja smer prinaša tematsko razširitev klasične naratologije in poleg zarisa razvoja naratologije družbenih spolov zajema osvetlitev novejših slovenskih spolnoidentitetno ozaveščenih romanov. Zadnja smer je primer interdisciplinarnega povezovanja teorij pripovedi in literarne historiografije; med drugim vključuje premislek o možnostih pripovedi v sodobnem literarnem zgodovinopisju.

[158] Dva sta bila prevedena tudi v tuje jezike, v angleščino in italijanščino.

K praktični rabi postklasične naratologije

Koncepcija vsevednega pripovedovanja v aktualnih diskusijah

Vsevedno pripovedovanje in vsevedni pripovedovalec sta pojma, ki izvirata iz predstrukturalistične naratološke paradigme,[159] a ju tudi v sodobnih teoretskih diskusijah še vedno pogosto srečujemo. Zato je še bolj presenetljivo, da sta redko definirana in večkrat nerazumljena (Culler 2004: 22; Sternberg 2007: 683); celo v priročnikih, kjer bi ju pričakovali, zanju ne najdemo res izčrpnih pojasnil. Tako je na primer pojem vsevednega pripovedovalca v *Mali literarni teoriji* Matjaža Kmecla resda obravnavan dvakrat: pri prostorski perspektivi je ponazorjena njegova povezanost s panoramično perspektivo, pri pripovednih enotah pa je povezan s poročilom.[160] Toda v »leksikonu« zanj ni samostojnega članka, pojem vsevednega pripovedovalca najdemo samo med »zapiski« (prim. Kmecl 1995: 219). V novem leksikonu *Literatura* je vsevedni pripovedovalec v skopih besedah opredeljen takole: »Značilni pripovedovalec starejše romanopisne tehnike; v. p. ima popoln pregled nad dogajanjem. Njegov zorni kot obseže vsa ozadja, misli in čustva likov, časovno in prostorsko je neomejen.« (Vidmar, Stergar in Butina, ur. 2009: 461–462)[161] *Literarna teorija* Janka Kosa opredeljuje vsevednega pripovedovalca nekoliko kompleksneje, in

[159] Prim. zgornji poglavji Pomembne anglofone zasnove in Uveljavitev pripovednoteoretskih pojmov na angleškem jezikovnem področju.

[160] Kmecl pravi takole: »Pripovedno poročilo pripoveduje avtoritativni, vsevedni pripovedovalec (pretekli č., časovna in krajevna odmaknjenost, zato preglednost)« (Kmecl 1995: 289).

[161] Priložen je še primer za ponazoritev, in sicer znameniti incipit iz Tolstojeve *Ane Karenine:* »Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje. Pri Oblonskih je bilo narobe. Žena je izvedela, da ima mož razmerje s Francozinjo, ki je bila pri njih vzgojiteljica, in mu je izjavila, da ne more živeti pod isto streho z njim. Ta položaj je trajal že tretji dan.« Enako razlago in ponazoritveni primer vsebuje že prva izdaja tega priročnika (K. Dolinar, ur. 1977: 259–260).

sicer kot poseben tip pripovedovalca, o čigar vsevednosti je mogoče govoriti le pogojno, kar Kos zaznamuje z narekovaji: »O t. i. ‚vsevednem' pripovedovalcu se govori na splošno takrat, kadar govori pripoved subjekt, ki se dviga nad celotno dogajanje, pozna vse njegove skrivne podrobnosti, ima pregled nad zunanjimi dogodki, ob tem pa lahko s svojim vsevidnim pogledom prodira tudi v notranjost junakov, v njihove misli in čustva. Poleg tega vé ne samo za sedanjost, ampak pozna tudi preteklost in vidi v prihodnost.« (Kos 2001: 99)

V zadnjih dveh citiranih opredelitvah določajo vsevednega pripovedovalca trije kriteriji: neposreden uvid v zavest likov (misli, čustva, »vsa ozadja«) ter časovna (sedanjost, preteklost, prihodnost) in prostorska vseprisotnost (zgoraj oziroma »nad celotnim dogajanjem«, zunaj, znotraj, »popoln pregled«). Kos še dodaja, da je bil ta tip pripovedovalca »značilen za tradicionalno epiko – za Homerja in Vergila, za srednjeveške epe, pa tudi za starejše oblike romana od antičnih do novoveških« (nav. m.).

Vse od modernizma do aktualnih diskusij je v pripovednoteoretski refleksiji v globalnem merilu opaziti tudi težnje po zavračanju vsevedne pripovedi, čeprav igra ta očitno še danes pomembno vlogo v pripovednem diskurzu, tj. pri pripovedovanju in razvijanju zgodbe, branju, in v metadiskurzu, tj. pri povzemanju, razvrščanju in konceptualiziranju zgodb. Da bi izmerili temperaturo na sodobnem pripovednoteoretskem prizorišču, si na kratko oglejmo polemiko, ki je v zadnjem času morda najbolj posegla v žarišče dogajanja.

Jonathan Culler v članku *Omniscience* (2004) resda razume pripovedno »vsevednost« kot večplasten pojem, s katerim so si ljudje prizadevali opisati učinke pripovedi. Toda v polemiki z zagovorniki pojma – z Barbaro Olsen, predvsem pa z Meirjem Sternbergom in njegovimi stališči v *Expositional Modes and Temporal Ordering* (1978) ter *The Poetics of Biblical Narrative* (1985) in mnogih nadaljnjih člankih – vendarle meni, da je predvsem sam termin »vsevednost« preobložen s teološko »prtljago« in zato neuporaben za preučevanje pripovednih pojavov. Z »vsevednostjo« so razpravljavci v navezavi na Cullerja opisovali štiri vrste ključnih pojavov, ki so zares pomembni:

1. Performativna avtoritativnost številnih pripovednih izjav, za katere se zdi, da oživljajo to, kar opisujejo;
2. Poročanje o najbolj skritih mislih in čustvih drugih oseb, takšnih, ki so običajno nedosegljivi človeškim opazovalcem;

3. T. i. »avtorialno« (ali avtorsko) pripovedovanje,[162] kjer avtorski pripovedovalec razkazuje svoje božanske sposobnosti ugotavljanja, kako se stvari izidejo;
4. Sinoptična neosebna naracija realistične tradicije. (Culler 2004: 26)

Prva točka vpeljuje značilnost, ki se ne nanaša zgolj na vsevednost, ampak je splošna poteza fikcije, namreč da bralci sprejemamo pripovedovalčeve izjave o pripovednem svetu kot veljavno danost. Termin vsevednost sicer uporabljajo kritiki, meni Culler, ki o njem predpostavljajo, da se nanaša le na pripovedni svet; toda realistična fikcija je polna tudi generalizacij, o katerih sodimo, da presegajo okvire fikcije, in se podaljšujejo v naš svet.[163] Za take trditve naj bi bil termin po Cullerju (2004: 26–28) torej neprimeren; treba se je le zavedati, da izhaja vsevednost iz konvencionalne performativnosti fikcije.

V sklopu druge točke Culler še naprej polemizira s Sternbergom, za katerega naj bi bil vsak uvid v zavest drugih ljudi primer vsevednega pripovedovalca in zaradi česar bi lahko povezali z vsevednostjo tudi tako radikalne primere, kakor je Faulknerjev roman *As I Lay Dying*, kjer gre za preplet šestnajstih glasov, ki bi jih sicer po Boothu označili za dramatiziranega pripovedovalca. Vsevednega pripovedovalca si kritiki, kot meni Culler, izmislijo takrat, kadar gre za nefokalizirano pripoved in ga obravnavajo kot nadčloveško vednost, namesto nekaj od avtorja izmišljenega. Te učinke pripovedi je po Cullerju, ki se opira na Nicholasa Royla, mogoče bolje opisati s pojmom telepatije,[164]

[162] Culler s terminom »avtorialno«, ki se v mojem prevodu za eno črko razlikuje od pri nas dobro znanega Stanzlovega izraza, upošteva anglofono pripovednoteoretsko izročilo in se sklicuje predvsem na Susan Lanser. Toda ta se je v svoji opredelitvi pojma avtorske naracije (*authorial narration*) vendarle navezovala tudi na Stanzla in njegovega avktorialnega pripovedovalca, kakršnega srečamo v Fieldingovem *Tomu Jonesu*, ne da bi pri tem načelno razlikovala med avtorjem in pripovedovalcem. Termin *avtorialno* je torej smiseln, če želimo ohraniti spomin na izvor termina (vezni člen) hkrati z metodološko distinkcijo (načelno nerazlikovanje med avtorjem in pripovedovalcem); sicer pa je ustrezen prevedek lahko tudi »avtorsko« pripovedovanje.

[163] Tovrstna generalizacija je na primer začetek Tolstojeve *Ane Karenine*: »Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje.« Po Cullerjevem tolmačenju trditev, pa naj bo še tako modra in poglobljena, ni kar po definiciji nujno resnična za družine v svetu tega romana. »Dejansko jo lahko imamo samo zato, ker je *ne* jemljemo kot po definiciji resnično zgolj glede na svet romana, sploh za možen vpogled v človeške nravi.« (Culler 2004: 28)

[164] Pojem telepatije pomaga dojeti dejstvo, meni Culler (2004: 29), da pri poročanju

ki pomaga dojeti dejstvo ali celo odpraviti fikcijo pripovedovalca, in uvesti kompromisen predlog Seymourja Chatmana, da naj bi roman *As I Lay Dying* sploh ne imel vsevednega pripovedovalca, ampak samo snemalca, prikazovalca znakov, sredstvo prenosa (28–30).

Tretji tip učinkov, ki spodbudijo pripisovanje vsevednosti, je »avtorialno pripovedovanje« ki po Cullerju vključuje tip fieldingovskega pripovedovalca, ki se istoveti z avtorjem, oblikovalcem, iznajditeljem zgodbe. A tudi to ni zvedljivo na »vsevednost«, saj pripovedovalec občasno zatrjuje svojo nevednost, drugič spet vsemogočnost in igrivost (30–31).

V sklopu četrte točke so v navezavi na kritike pojma vsevednosti pri nekaterih ameriških poznavalcih anglo-ameriške pripovedne proze 19. stoletja (J. Hillis Miller, Betsy Ermath, Richard Maxwell) zbrani še zadnji Cullerjevi argumenti zoper »vsevednost«, ki da zamegljuje učinke pripovednih praks. Namesto vsevednih se na primer pripovedovalci romanov George Eliot in Anthonyja Trollopa predstavljajo kot *historji* (*histors*), tj. kot »govorci avtoritete, ki razsodno presejajo in prikazujejo informacije, poznajo največje skrivnosti likov, razkrivajo, kar bi ti ohranili skrito in ponujajo modre refleksije o slabostih človeštva«. Historji se razlikujejo od pripovedovalcev Fieldingovega tipa; razkrivajo in raziskujejo človeške zadeve, jih reflektirajo, pri tem pa te refleksije niti niso nujno resnične, ampak so na način prepričevanja samo ponujene v premislek ali pa s svojo prodorno prezenco ne izražajo vsevednosti, poosebljene v avtorju, temveč glas kolektiva, splošno zavest skupnosti (31–32).

Na Cullerjevo desetstransko kritiko se je s kar desetkrat daljšim prispevkom antikritično odzval Sternberg in se v imenu »protejskega načela« polemično lotil raznovrstnih »paketnih dogovorov«, ki jih vključuje koncept vsevednosti. Protejsko načelo, kakor ga razume Sternberg, govori proti tipologiji, s katero vse prevečkrat poenostavljajo specifiko pripovednih instanc; zavzame se za »izoliranje inherentnih in relacijskih potez naracije v nasprotju s klasificiranjem pripovedovalca *in toto* in obravnavanjem vsakega (dejanskega ali možnega)

misli literarnih likov »nimamo opravka s pripovedovalci, ki vedo vse naenkrat, temveč prej s pripovednimi instancami, ki poročajo zdaj o tej, zdaj o drugi zavesti, pri tem pa pogosto postavljajo, prestavljajo ali prevajajo misel na primer v posredni diskurz polpremega govora«.

pripovedovalca kot spremenljivke *ad hoc* namesto medsebojno pogojenega in s tem predvidljivega kompleksa značilnosti« (Sternberg 2007: 687). Sternbergov pristop je predvsem funkcionalističen. Po protejskem načelu lahko pripovedna vsevednost privzame različne oblike »med oglaševano in molčečo, komunikativno ali pridušeno, duševnost beročo, z dostopom do zasebnih dogodkov, nanašanjem daleč nazaj ali z uvidom v človeško nedoumljivo prihodnost« (699).

Sternberg polemično nastopi tudi zoper pavšalno modernistično in neomodernistično zavračanje vsevednega pripovedovanja, kakršnega je mogoče srečati pri Sartru in v njegovem napadu na Mauriaca, pri Rolandu Barthesu in Genettu ter celo pri Bahtinu in njegovem preferiranju polifonije pred monološkim govorom; mnogi novejši anglofoni teoretiki pripovedi glede omalovaževanja vsevedne pripovedi prav tako niso nikakršne izjeme in tudi v njihovih stališčih najde številne protislovnosti. Kljub takšnemu zavračanju se je vsevedna pripoved zaradi svojih značilnosti vedno zlahka obdržala, saj se po Sternbergu »pojavlja med temeljnimi raziskovalnimi in razlagalnimi sredstvi procesa osmišljanja: kot kognitivna shema pripovednega nadmislečega (*narrative supercognizer*) in s tem organizira človeško tuji tok (danosti, vrzeli) diskurzivnih informacij v koherentne vzorce dejanj, pomenov in učinkov« (728).

Čeprav polemična navzkrižja, kakršno je med Cullerjam in Sternbergom, dobro osvetljujejo kompleksnost problematike vsevednega pripovedovanja v širšem teoretskem kontekstu, so vendarle preveč neoprijemljiva za vrednostno manj pristranski pristop k problemu »vsevednosti«. Problemu se lažje približamo z druge strani: smiselno se zdi pregledati vzorce definicijskih mrež in se soočiti s konkretnostjo primerov. Vrnimo se torej v izhodišče razmisleka in k opredelitvi vsevednega pripovedovalca, ki jo predlaga Kos v *Literarni teoriji*. Kos se v njej ravna po uveljavljenem izročilu, saj podobne opredelitve vsevednosti srečamo pri mnogih teoretikih pripovedi, med drugim pri Shlomith Rimmon-Kenan, ki se opira na izročilo t. i. telavivske šole:

> »Vsevednost« je morda pretiran termin še posebej za modernega ekstradiegetskega pripovedovalca. Ne glede na to pa so z njim konotirane značilnosti še vedno relevantne: načelna seznanjenost z najbolj zasebnimi mislimi in čustvi karakterjev; poznavanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti; prisotnost na lokacijah, kjer naj bi bili karakterji brez spremstva (na primer na samotnem sprehodu ali med ljubezensko sceno v zaklenjeni sobi); in vednost o tem, kar se istočasno dogaja na več mestih. (Rimmon-Kenan 2002: 96)

Nekateri avtorji pri definiranju izpostavljajo razliko med vsenavzočnostjo in vsevednostjo.[165] Toda razlikovanje se ne zdi nujno, saj gre vedno le za simptome iste temeljne lastnosti, ta pa predpostavlja neko neomejeno, nadčloveško točko zaznavanja. Literarna veda jo v svojem idiolektu označuje kot »vsevedno«, ugotavlja Martínez (2004: 139–140), na katerega se opiram v nadaljevanju tega poglavja. V delih starejših avtorjev je bil vsevedni pripovedovalec opredeljen s pomočjo pojma perspektive ali gledišča (*point of view*);[166] z Genettovim ločevanjem perspektive na kategoriji glasu (ki odgovarja na vprašanje »Kdo govori?«) in fokalizacije (ta odgovarja na vprašanje »Kdo vidi?«) pa se je uveljavilo opredeljevanje vsevednega pripovedovanja z ničto fokalizacijo oziroma kot nefokalizirano pripovedovanje. Zanimivo je, da ohranja Gerald Prince v svojih slovarskih definicijah obe različici: »*Vsevedni pripovedovalec*. Pripovedovalec, ki ve (praktično) vse o pripovedovanih situacijah in dogodkih (*Tom Jones*, *Mlin na reki Floss*, *Evgenija Grandetova*). Tak pripovedovalec ima vsevedno gledišče in pove več, kot vé kateri koli lik in kot vsi skupaj.« (Prince 2003: 68)

To »vsevedno gledišče« Prince takoj poveže z ničto fokalizacijo: »*Vsevedno gledišče (point of view)*. Gledišče (ali zorni kot), ki ga privzame *vsevedni pripovedovalec*; *pogled* od zadaj (*from behind*). Analogno z *ničto fokalizacijo* je vsevedno gledišče značilno za tradicionalne ali klasične pripovedi (*Adam Bede*, *Tom Jones*, *Semenj ničevosti*).« (Nav. d. 69) Govoru vsevednega pripovedovalca torej ne moremo določiti konkretne, časovno in prostorsko določene točke zaznavanja, zato Martínez tak govor posrečeno imenuje nesituacijski in dodaja, da je pravzaprav vsak fikcijski govor nesituacijski, kajti komunikacija med fiktivnim pripovedovalcem in fiktivnim naslovnikom (bralcem) je imaginarna, domišljijska in ne pripada realni komunikacijski situaciji (Martínez 2004: 141). Situacijsko nedoločenost vsevednega pripovedovalca so zaznavali in s primerjavami umetnika s Stvarnikom metaforično označevali tudi pisatelji sami. James Joyce ga je v *Portretu umetnika kot mladega moža* primerjal s *persono*, ki gospoduje zgodbe-

[165] Martínez navaja Spielhagena, ki je razločeval med »Algegenwart in Allwissenheit des Dichters« in Seymourja Chatmana, ki je razmejeval »omnipresence« od »omiscience, češ da med njima ni nobene nujne povezave in da se lahko ena pojavlja ločeno od druge. Tudi Gerald Prince ima med gesli slovarja *Dictionary of Narratology* »omnipresent« in »omniscient« pripovedovalca, ki se po njegovi razlagi ne prekrivata (69).

[166] Reminiscence teh definicij, ki merijo na neomejen zorni kot oziroma odsotnost sleherne perspektivične omejitve, najdemo tudi v sintagmah slovenskih opredelitev: »dvignjenost nad celotno dogajanje«, »popoln pregled nad dogajanjem«.

nemu svetu in si medtem neprizadeto manikira nohte: »The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.« (Nav. po Fludernik 2009: 93)[167] Tudi Gustave Flaubert je v svoji korespondenci izpostavil njegovo neumestljivost: »L'artiste doit être dans son œvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.« (Nav. m.)[168]

V nemški literarni vedi in pri nas vsevedno pripovedovanje pogosto povezujejo s Stanzlovim pojmom avktorialnega pripovedovalca, čeprav vsevednost tega pripovedovalca ni nujna značilnost, ampak samo možna. V delu *Typische Formen des Romans* je namreč Stanzel opredelil avktorialno pripovedovanje zgolj kot »samooznanjanje osebnega in zunaj pripovedovanega sveta stoječega pripovedovalca« (nav. po Martínez 2004: 141), ki lahko poteka v obliki komentarjev, pripomb, napovedi. V poznejši knjigi *Theorie des Erzählens* pa je bil natančnejši, saj je zapisal: »Pripovedovalčeva vsevednost [omniscience] pogosto predpostavlja zunanjo perspektivo avktorialnega pripovedovalca z njegovega olimpskega stališča«. Vsevednost je »po Stanzlu torej samo zadostni in značilni, ne pa tudi nujni kriterij za avktorialno pripovedovanje« (Martínez 2004: 141, op. 10).

Pri njegovih in drugih podobnih opredelitvah vsevednega pripovedovanja se pojavlja dvoumje. Po eni strani je pojem uporabljen v spoznavnoteoretskem smislu, pri čemer gre za vednost brez empiričnih verjetnostnih omejitev. Kadar je vsevedno pripovedovanje rabljeno v sistematični povezavi z avktorialnim pripovedovanjem, pa stopa v ospredje praviloma drug vidik, ki s spoznavnoteoretskim ni nujno povezan. Izraz avktorialni pripovedovalec označuje že od Stanzla naprej osebnega heterodiegetskega pripovedovalca, to je takega, ki ni nujno naseljen v pripovedovanem svetu, vendar posreduje pri vrednotenju pripovedovanega neke individualne presoje in tako privzema določen ideološki oziroma moralični profil. V anglo-ameriškem pripovednoteoretskem izročilu se je ta tip pripovedovalca po Waynu C. Boothu imenoval dramatizirani avtor

[167] »Umetnik, podoben Bogu tega stvarstva, ostane v svojem delu, ali za njim, ali nad njim, neviden, prečiščen, kakor izločen iz bivanja, ravnodušen, in si čisti nohte.« (Joyce 1966: 249)

[168] »Umetnik mora biti v svojem delu kakor Bog v svoji stvaritvi, neviden in vsemogočen; da se ga povsod čuti, ampak ne vidi.«

(*dramatized author*) oziroma dramatizirani pripovedovalec, pa tudi vmešavajoči se avtor (*intrusive author*) oziroma vmešavajoči se pripovedovalec, vendar je Booth izrecno poudaril, da je šlo takemu pripovedovalcu bolj za moralične kot spoznavne poteze pripovednih likov. V romanih 18. in 19. stoletja sta vsevedni in avktorialni pripovedovalec pogosto nastopala skupaj, vendar to zgodovinsko sovpadanje ni vedno značilno tudi za druga obdobja, zato je po Martínezovem mnenju oba vidika, sistematično med seboj neodvisna, mogoče obravnavati ločeno oziroma se omejiti na spoznavni vidik (prim. Martínez 2004: 141–142).

Na tem mestu se zdi primerno omeniti, da se je Kos odločil za obratno pot in je, vsaj kar zadeva moralični vidik, dejansko bližji Boothu (prim. Koron 2001: 208). V razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca*, v kateri izhaja iz Stanzla, vendar se od njegove tipologije hkrati tudi oddaljuje ter vzpostavi svojo, se Kos sprašuje, kakšna in kolikšna je vsevednost avktorialnega pripovedovalca. Ker je spoznavna vednost pač omejena, zaradi česar »vsevednega« pripovedovalca, ki ga pripenja na avktorialnega, praviloma piše pod narekovaji,[169] se mu zdi pomembnejša druga značilnost takšnega pripovedovalca, ki je pri Stanzlu nakazana, ni pa razvita. Gre za to, da poseduje avktorialni pripovedovalec popolno »resnico« o svojem svetu, tako da so nedvomna ne le stvarna dejstva, o katerih govori, ampak tudi njihov moralni, socialni in metafizični smisel: »Samo v tem smislu je [avktorialni pripovedovalec] avtoritativen ali celo 'vseveden'« (Kos 1998: 7).[170] V pripovedi utelešena »resnica« je po Kosovem mnenju lahko različna in se sklada z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa, zaradi česar je mogoče srečati avktorialnega pripovedovalca v različnih zgodovinskih obdobjih od starogrške književnosti do današnjih časov.

[169] Personalni pripovedovalec ne more biti »vseveden«, saj ne vidi prek svojega trenutnega izkušenjskega obzorja (prim. Kos 1998: 9).

[170] Kosovo mnenje glede izenačenosti avktorialnega in vsevednega pripovedovalca nekoliko niha. Pozneje najdemo namreč tudi formulacije, ki kažejo samo na njuno podobnost: »Avktorialni pripovedovalec je podoben vsevednemu – dogajanje in usode junakov spremlja z razlagami in komentarji, se obrača na bralca, pri tem pa ima nad dogodki ves čas pregled.« (Kos 2001: 99) Ali: »Avktorialni pripovedovalec pripoveduje tako, kot da vé za pravi smisel, pomen in s tem za resnico o resničnosti, ki jo ustvarja s svojo pripovedjo. To ne pomeni, da je 'vseveden', pač pa da ima njegova pripoved trdno podlago v nekem splošnem pojmovanju, kaj je resnica, ki zaobjemlje človeško življenje in mu daje nespremenljiv smisel.« (Nav. d.: 104)

Oglejmo si zdaj pobliže še, kako se po Martínezu, ki se v nasprotju s Kosom omejuje na spoznavni vidik vsevednega pripovedovanja, v tekstu kažejo časovna in prostorska vseprisotnost, »poznavanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti« dogajanja in seznanjenost z junakovimi intimnimi mislimi in občutji. Naratologi so sistematizirali vednost o razsežnostih časa v kategorijo reda in trajanja (po Genettu), kamor sodijo pogledi nazaj (*flashback*, retrospekcija, analepsa) in pogled naprej ali napoved (prolepsa), pa tudi zgostitve in raztezanja časa ter časovni domet. Meir Sternberg navaja zanimiv primer prolepse iz romana Johna Fowlesa *Ženska francoskega poročnika*, v kateri pisatelj pri opisu Maryjine privlačnosti preskoči več kot stoletje, da jo aktualizira: »Maryjina prapravnukinja, ki je v mesecu, ko to pišem, stara dvaindvajset let, je zelo podobna svoji [viktorijanski] prednici in njen obraz je znan po celem svetu, saj je ena najslavnejših mlajših angleških igralk.« Podobno zgrajen je tudi primer iz istega romana, ko Ernestinine starše skrbi njeno zdravje: »Ko bi le lahko videli v prihodnost! Kajti Ernestina je preživela vso svojo generacijo. Rodila se je leta 1846 in umrla na dan, ko je Hitler napadel Poljsko.« (Nav. po Sternberg 2007: 739) V obeh navedenih primerih, od katerih imamo – izolirano gledano – prvega pravzaprav lahko za posebno prolepso, vpeto v analeptični okvir, imamo le na prvi pogled opravka z nadčloveško, vsakršne empirične omejitve presegajočo zmožnostjo napovedovanja prihodnosti.

Dejansko bi za napovedovanje prihodnosti zadoščalo že, da ima pripovedovalec v dogajanju tako časovno pozicijo, ki mu (empirično) omogoča poznati poznejše dogodke. Toda to zmožnost, ki ni specifična samo za *vsevedno* fikcijsko pripovedovanje, ima po Martínezu lahko vsakršno pripovedovanje, ne samo fikcijsko. Potrebna je le empirična, torej z dokumenti preverljiva poznejša časovna umeščenost pripovedovalca, ki bi v primeru, da je na primer Ernestina (v zgornjem primeru) realna oseba, funkcioniral pač kot biograf z dovolj poznejšim časovnim gledališčem. Nasprotno pa je nadčloveško vedenje predpostavljeno tedaj, ko pripovedovalec poroča o dogodkih, ki so v razmerju ne le do vsakokrat danega trenutka pripovedovanega dogajanja, ampak tudi do samega pripovednega dejanja, ki leži v prihodnosti. Da bi zmogel tak govor, potrebuje pripovedovalec vednost o poteku svoje prihodnosti; tak primer pa nima nič opraviti z oblikovanjem pripovednega časa, temveč s *časovno točko pripovedovanja* (*Zeitpunkt des Erzählens*).[171] Večina del z vsevednim pripove-

[171] Časovna točka, ki »odgovarja« vprašanju »kdaj se pripoveduje« in se nanaša na časovni razmik med pripovednim in pripovedovanim, sicer načeloma lahko stoji

dovalcem bi lahko bila zasnovana v obliki naknadnega, (poznejšega) pripovedovanja. Zato je mogoče pritrditi Martínezu (prim. 2004: 144–145), ki meni, da je »pristna časovna vseprisotnost sama na sebi le manjšega pomena za vsevedno pripovedovanje« (145).

Naslednji kriterij za vsevedno pripovedovanje naj bi bila prostorska vseprisotnost, to je pripovedovalčeva zmožnost, da posreduje informacije, ki so dosegljive samo s hkratno prisotnostjo na različnih krajih in prisotnostjo na lokacijah brez prič, torej zmožnost, da se »dviga nad celotno dogajanje, pozna vse njegove skrivne podrobnosti«, kakor je to razmeroma abstraktno opredelil Kos v prej citirani definiciji oziroma kakor je nekoliko konkretneje zapisala Shlomith Rimmon-Kenan v citiranem odlomku iz *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*: »Prisotnost na lokacijah, kjer naj bi bili karakterji brez spremstva (npr. na samotnem sprehodu ali med ljubezensko sceno v zaklenjeni sobi); in vednost o tem, kar se istočasno dogaja na več mestih«. A kot prepričuje Martínez, še ni rečeno, da vse to izpričuje nadčloveško vednost, češ da bi tudi vsak nevsevedni »naravni« pripovedovalec lahko uporabil tak postopek, ne da bi pri tem izgubil svojo kvazi-empirično verodostojnost. Zamisliti si je treba samo, da bi moral za korektnost svojih predstavitev pridobiti ustrezna pričevanja, dokumente ali kaj podobnega (prim. Martínez 2004: 145).

Za primer lahko vzamemo odlomek iz romana Borisa Pasternaka *Doktor Živago.* Gre za poročno noč Lare in Pavla Antipova in prizore v njuni zakonski spalnici:

> Ko so se vsi razšli in sta ostala sama, je Pašu mahoma postalo neprijetno, ker je vse potihnilo. Na dvorišču nasproti Larinega okna je gorela svetilka na kandelabru in naj je Lara še tako zagrinjala okno, je vendar ozek pramen svetlobe kakor skozi prežagano desko prihajal skozi razporek med nestaknjenima zavesicama. Ta svetli pas ni dal Pašu miru, kakor da ju kdo opazuje. Paša je z grozo odkril, da se bolj ukvarja s to lučjo kakor sam s seboj, z Laro in s svojo ljubeznijo do nje.
> V tej noči, dolgi kakor večnost, je nedavni študent Antipov, »Stepanida« in »Scrkljanček«, kakor so ga klicali tovariši, doživel vrhunec blaženosti in dno razočaranja. Njegovi sumi in domneve so se vrstili z Larinimi priznanji. Spraševal jo je in ob vsakem Larinem odgovoru postajal bolj malodušen, kakor da leti v brezno. Ranjena domišljija ni mogla sproti dohajati novih odkritij.

pred pripovedovanim dogajanjem, po njem ali pa celo vzporedno z njim (prim. Martinez in Scheffel 2002: 69).

> Pogovarjala sta se do jutra. V življenju Antipova ni bilo spremembe, ki bi bila ostrejša in bolj nepričakovana od te noči. Zjutraj je vstal kot drug človek in se skoraj začudil, zakaj ga še zmeraj kličejo s prejšnjim imenom. (Pasternak I 1967: 146)

Pripovedovalec poroča o dogajanju selektivno, o čustveni plati Paševega doživljanja pa vendarle dokaj detajlirano. Pripoved pa ni vsevedna predvsem zato, ker bi pripovedovalec vedel, kaj se je v tej noči dogajalo med mladoporočencema, potem ko sta v svoji sobi ostala sama, kajti Paša bi svoje občutke lahko posredoval tesnemu zaupniku ali morebiti dnevniku. Vsevednost se kaže bolj v tem, da bralec ne podvomi o pripovedovalčevih trditvah, čeprav niso z ničimer dokazane in overjene. »Kar loči vsevedni govor od trditev, ki so podvržene legitimacijskim zahtevam normalnega življenja, ni tako zelo *predmetno področje* (tisto, *kar* se zatrjuje), temveč bolj empirično nelegitimirana, toda od bralca kot veljavna sprejeta zahteva po veljavi.« (Martínez 2004: 146)

Odlomek iz Pasternakovega besedila je hkrati tudi že primer za pripovedovalčev notranji uvid v duševna stanja njegovih oseb. Podobno kot v tem odlomku gre tudi v naslednjem prizoru iz Flaubertovega romana *Gospa Bovary*, v katerem se Emma po triletnem premoru v gostilni vnovič sreča z Léonom, za psihonaracijo, torej od dogajanja razmeroma distancirano, analitično in povzemajoče pripovedovalčevo poročanje o junakinjinih duševnih dogodkih in procesih:

> Predočila mu je vse ovire za njuno ljubezen in nujnost, da kakor nekdaj ostaneta zgolj pri bratskem prijateljstvu.
> Je s temi besedami mislila resno? Emma verjetno ni niti sama vedela, saj je imela dovolj opravka z omamnostjo zapeljevanja in dolžnostjo, da se mu ubrani; v mladeniča je upirala razneženi pogled in obenem narahlo zavračala plahe ljubkujoče poskuse, ki so si jih drznile njegove drhteče dlani.
> Ah! Oprostite, je dejal in se odmaknil.
> In Emmo je preplavil nejasen strah pred takšno plahostjo, ki je bila zanjo nevarnejša od Rodolphovih drznosti v trenutku, ko je z razširjenimi rokami stopil proti nji. (Flaubert 1998: 240–241)

V odlomku gre očitno ne le za Emmina zavestna stanja in misli, ampak tudi za psihološko karakteriziranje, ki presega njeno samospoznanje (»verjetno ni niti sama vedela«, ali je mislila resno). Tudi ob tem primeru si lahko zastavimo vprašanje, ali je takšna predstavitev duševnega dogajanja s posredovanjem heterodiegetskega pripovedovalca zadosten kriterij za obstoj vsevednega pripovedovanja. Tako stališče bi verjetno zastopala Käte Hamburger, za katero je

bilo fikcijsko pripovedovanje edino spoznavnoteoretsko mesto, ki omogoča reprezentacijo subjektivnosti neke tretje osebe kot take. Seveda pa si je težko predstavljati, da bi bil tak notranji vpogled v duševnost neke osebe možen le v fikciji, ne pa na primer tudi v vsakdanjem življenju. Navsezadnje pač vsaka uspešna komunikacija predpostavlja vsaj okviren vpogled v duševna dogajanja sogovorcev. V praksi se je poleg tega že pred časom pokazalo, da na primer dokumentarno pisanje novega žurnalizma, ki prisega na dejstveno preverljivost svojih trditev, uporablja za predstavitev duševnega dogajanja tehnike notranjega monologa, toka zavesti in polpremega govora, torej tiste, ki jih je Käte Hamburger imela še za privilegij fikcijskega pripovedovanja. Na primer Truman Capote v knjigi *Hladnokrvno* s podnaslovom *Zvesto po resnici povzeto poročilo o četvernem umoru in njegovih posledicah* obljublja dejstveno resnično, avtentično pripoved, pri tem pa uporablja slogovna sredstva vsevedne pripovedi:

> Dick, ki je zunaj čakal na Perryja, je bil imenitne volje. Napravil je sklep in če ga bo uresničil, bo rešen vseh težav, stopil bo na novo pot, na koncu katere se bo razpenjala nova mavrica. Sklenil je, da se prelevi v letalskega oficirja. […] Upal je, da bo, če bo cel dan podpisoval neveljavne čeke, v štiriindvajsetih urah spravil v žep tri, če ne štiri tisoč dolarjev. To je bil prvi del njegovega načrta; drugi del pa je bil: Adijo, Perry. Dick ga je bil že do grla sit – njegovih orglic, njegovega večnega tarnanja, njegove vraževernosti, njegovih solzavih, čisto ženskih oči, njegovega nergaškega šepetavega glasu. (Capote 2007: 281)

Odlomek ima neizbrisen pečat fikcije. Dickov tok misli je znan in dostopen glasu ali pisavi (kakor koli želimo pač to formulirati), ki lahko pripada le dobro obveščenemu pripovedovalcu, poročevalec Truman Capote pa z vpeljavo njegove perspektive privzame držo romanopisca, ki je nekako fikcionaliziral razmerje do realnega Dicka Hickocka in ga preobrazil v realistični fikcijski lik.

Kot kaže primer, naletimo torej tudi pri načeloma nefikcijskih tekstih ali vsaj takih, ki se sami oglašujejo kot nefikcijski, na pripovedovalca, ki omogoča vpogled v zavest svojih oseb, ne da bi bilo zato tako pripovedovanje nujno treba označiti za vsevedno. Posebnost vsevednega pripovedovanja mora zato tičati še drugje, trdi Martínez (2004: 147–148), ne le v tem, da omogoči uvid v mentalne procese tretjih oseb; novi žurnalizem si namreč zadaja nalogo, da skuša biti s pomočjo intervjujev, pričevanj več oseb in dokumentov čim bolj verjeten. Resničnostnemu preverjanju se torej nikakor ne odreka. »Specifični znak vsevednega pripovedovanja torej ni intimni prikaz tuje zavesti ali časovna in prostorska vseprisotnost, temveč njegova brezpogojna *zahteva po veljavi*, ki ne potrebuje nobenega empiričnega opravičila.« (148)

Svoje razpravljanje povzame Martínez v dve točki: 1. da je tri značilnosti, s katerimi se običajno označuje vsevedno pripovedovanje, torej časovno in prostorsko vseprisotnost in uvid v zavest drugih oseb, mogoče izpeljati iz ene temeljne značilnosti, namreč da pri vsevedni pripovedi informacije niso podvržene običajnim omejitvam empiričnega zaznavanja; 2. da bralec sprejema domneve vsevednega pripovedovalca, ne da bi bile s kvazi-empiričnim utemeljevanjem sprejete kot ustrezne (prim. nav. m.).

Vsevedno pripovedovanje pa nekaterim posebnim zahtevam po veljavnosti, ki jih narekuje fikcijski okvir s svojo prostovoljno odpovedjo nejeveri, vendarle ustreza, in sicer zlasti zahtevi, da trditve vsevednega pripovedovalca v danem, tj. ustvarjenem pripovednem svetu posedujejo »gotovost« v Wittgensteinovem smislu, ne pa tudi »resnice« (nav. d.: 149–150). Zaradi te gotovosti na primer ni treba dvomiti o veljavnosti pripovedovalčevih trditev, da gospa Bovary v zgornjem prizoru verjetno tudi sama ni vedela, ali je s svojimi besedami mislila resno ali ne, o tem, da jo je preplavil nejasen strah pred Léonovo plahostjo, ali tem, da sta mladoporočenca Antipova na poročno noč ostala sama v svoji spalnici. Martínez navaja tudi primer iz Cervantesovega *Don Kihota*, in sicer odlomek, v katerem se slavni vitez prepira s Sanchem Panso o tem, ali so pred njima velikani ali mlini na veter, kot bralci pa moramo seveda domnevati, da ima prav Sancho Pansa, saj nas pripovedovalčev glas že prav na začetku njunega prerekanja informira, da stojijo pred njima mlini na veter. Trditve tega vsevednega pripovedovalca imajo seveda drugačen, logično bolj privilegiran status kot izjave literarnih likov. Te izjave so lahko resnične kot v primeru Sancha Panse, ali napačne kot v primeru Don Kihota, pač skladno s tem, v kolikšni meri jih je mogoče izpeljati iz pripovedovalčevih trditev oziroma koliko so s temi združljive. Za stavke, ki so resnični, tako kot to definira Wittgenstein,[172] moramo navesti razloge in utemeljitve. Nasprotno pa tisti stavki, ki jih imamo za gotove, v okviru dane podobe sveta ne potrebujejo nobene nadaljnje utemeljitve. Prenos tega Wittgensteinovega razločevanja na tukajšnje razpravljanje pa omogoča sklep, da je govor novega žurnalizma, kjer je potrebno preverjanje izjav, bodisi resničen bodisi neresničen, medtem ko govor vsevednega pripovedovalca ni »resničen«, temveč »gotov«.

[172] Po Wittgensteinu na primer ni treba dvomiti o resničnosti naslednjega: Zemlja je okrogla. Ali: To je roka.

Kakor je bilo že omenjeno, pa so vsevedno pripovedovanje pogosto primerjali z božjim oziroma božanskim govorom, in na to opozarja tudi Kos. V zahodnoevropskem kulturnem izročilu sta se izoblikovali predvsem dve različici takega govora, judovsko-krščanski biblični model in grško-rimski model navdihnjenega pevca *poeta vates*.

V *Bibliji* primerov vsevednega pripovedovanja po prej omenjenih kriterijih (časovna in prostorska vseprisotnost pripovedovalca ter uvid v zavest drugih ljudi) ni težko najti, najmonumentalneje je morda prav poročilo o stvarjenju sveta: »V začetku je Bog ustvaril nebo in zemljo. Zemlja pa je bila pusta in prazna, tema se je razprostirala nad globinami in duh Božji je vel nad vodami./ Bog je rekel: 'Bodi svetloba.'« (1 Mz 1,1–3) Tudi časovna vsevednost je v *Svetem pismu* rekurenten pojav, pravilno napovedovanje prihodnosti pa se vseskozi overja v pripovedni resničnost. Tak je tudi primer odlomka, ko Gospod po svojem preroku Ahíju Jerobeámovi ženi napove sinovo smrt:

> »Ti pa vstani in pojdi domov! Ko bodo tvoje noge stopile v mesto, bo deček umrl. Ves Izrael bo žaloval za njim in ga pokopal. Edino ta izmed Jerobeámovega rodu bo namreč položen v grob, ker se je le na njem v Jerobeámovi hiši našlo nekaj, kar je všeč GOSPODU, Izraelovemu Bogu.« […]
> Jerobeámova žena je vstala in odšla. Ko je prišla v Tirco in stopila na hišni prag, je deček umrl. Pokopali so ga in ves Izrael je žaloval za njim, kakor je napovedal GOSPOD po svojem služabniku preroku Ahíju. (1 Kr 14,12–18)

Pripovedovalec v Bibliji pozna vsebine zavesti drugih ljudi, pa tudi božje misli in čustva, jezo in naklonjenost: »Juda je delal, kar je hudo v GOSPODOVIH očeh. Z grehi, ki so jih počenjali [v Jeruzalemu], so ga jezili huje od vsega, kar so bili storili njihovi očetje.« (1 Kr 14,22) Od Boga navdihnjeni govor bibličnih pripovedovalcev pa poseduje tudi brezpogojno gotovost glede zahteve po veljavnosti, kar dokazuje Martínez (prim. 2004: 151) z dobro izbranim primerom iz Janezove Apokalipse, kjer je napovedan Kristusov prihod in kjer sta resničnost in zanesljivost (ali »gotovost«) tudi eksplicitno izraženi: »Nato mi je rekel: 'Te besede so zanesljive in resnične. Gospod, Bog preroških duhov, je poslal svojega angela, da bi pokazal svojim služabnikom, kar se mora vsak čas zgoditi. Glej, pridem kmalu.'« (Raz 22,6–7)

Tudi v epskem govoru pesnikov vidcev (*poeta vates*) je mogoče najti značilnosti vsevednega pripovedovanja, hkratno vsevednost in nezmotljivost, pri

čemer pa biblični profeti prejemajo svojo vednost od Boga, medtem ko govor pevcev navdihujejo Muze. Tako na primer Heziod v *Teogoniji* pripoveduje o prelomnem dogodku iz svojega življenja, ko je na paši zaslišal klic božanskih Muz:

> Muze le-te so Hezíoda učile prelepega petja,
> Nékdaj, ko pasel ovcé je pod sveto goró helikonsko.
> Najpoprej so Muze dejale mi tele besede,
> Muze, olimpske boginje, rojene egidonosilcu:
> [...]
> To govorile so Zevsove hčere mi z glasom razločnim,
> Dale, da utrgam za žezlo si lovora bujno mladiko,
> čudo prečudno! In vame vdahníle so govor božanski,
> glas, da bi pel o prihodnjih in pel o preteklih dogodkih,
> rod presrečnih, nesmrtnih bogov mi slaviti velele,
> zmerom naj z njimi začnem in z njimi končam svojo pesem! (Heziod 2009: 8)

Podobno kot biblični prerok je tudi epski pesnik samo medij za oznanjanje nauka, ki prejema svojo avtoriteto iz božanskega vira. Kakor posredno nakazuje že Kos, pa to velja ne le za klasične epe, tj. za Homerja in Vergila, ampak tudi za poznejše krščansko-religiozne epe, kakršni so Dantejeva *Božanska komedija*, Miltonov *Izgubljeni raj* in Klopstockov *Mesija* (prim. Martínez 2004: 152). Tako biblični prerok kot *poeta vates* se lahko malone z absolutno gotovostjo srečujeta s stanji zavesti tretjih oseb, kar spodbija izvajanja Käte Hamburger, ki je še predpostavljala spoznavnoteoretsko ekskluzivnost epske fikcije kot edinega mesta za reprezentiranje subjektivnosti teh oseb.

Iz zadnjih primerov je torej mogoče sklepati o analogiji med bibličnim in posvečenim govorom ter sekularnim fikcijskim vsevednim pripovedovanjem, ki jo Martínez tolmači zgolj kot podobnost, ne pa na primer kot kavzalno ali funkcionalno povezavo. Vsevedno pripovedovanje razume Martínez, ki se opira na teorijo Clemensa Lugowskega, kot mitski analogon sakralnega govora. Lugowski se je navezoval na novokantovsko filozofijo Ernsta Cassirerja in v tridesetih letih zasnoval teorijo formalnega *mythosa*; določene razsežnosti literarnih del je tolmačil kot obnovo ustreznih elementov mitskega pogleda na svet, pesništvo pa je pojmoval kot »mitski analogon v ne več mitskem času, skupnost ustvarjajoč in skupnost predpostavljajoč 'formalni mythos'« (Martínez 2004: 153). Tekst je po Lugowskem formalnomitski zaradi formalnih značilnosti, katerih estetski učinek se pojavlja kot efekt prikritega delovanja mitskih miselnih oblik, ne pa zato, ker bi prikazoval mitološke snovi, zgodbe

o bogovih ali etiologije. Z uveljavitvijo moderne racionalnosti pa se legitimnost teh predmodernih načinov gledanja na svet zmanjšuje in oži, zaradi česar govori Lugowski o procesu razkroja mitskega analogona. Posledica tega procesa je krepitev realistične iluzije v literarni fikciji, s čimer naj bi bila mitska struktura obvarovana pred ugovori kritične zavesti.[173] Kot izpeljuje Martínez, je realistično iluzijo od 18. stoletja naprej vse pogosteje podpirala ne le motivacija prikazanega dogajanja, ampak tudi pripovedovalčev položaj. Vsevedni pripovedovalec se je moral postopno umikati domnevno bolj realističnim (empirično verjetnim) oblikam, zunanji in notranji fokalizaciji ali scensko dialoškemu pripovedovanju, te pripovedne variante pa so še vedno vsebovale prikrite oblike vsevednosti. Literarnozgodovinsko opazen umik vsevednega pripovedovalca je torej s teorijo formalnega *mythosa* razložljiv kot simptom vse večje odčaranosti in racionaliziranja naše resničnosti. Martínez v težnji k antropološki razlagi vsevednega pripovedovalca trdi tudi, da je mogoče zaupanje, ki ga temu pripovedovalcu izkazuje moderni bralec, razumeti kot regresijo v mitsko umevanje resničnosti, ki pa ostaja omejeno na trajanje branja in meje fikcije. Vsevedni pripovedovalec naj bi torej v literarni fikciji bralcu posredoval isto, kar hočejo navdihnjeni prerok verniku in starši otroku, in sicer gotovosti. (Nav. d.: 154)

Zanimivo je, da prideta tako Martínez kot Kos do presenetljivo podobnega rezultata po različnih poteh. Medtem ko se prvi oprime novokantovskih mišljenjskih podlag in skupaj s teorijo formalnega mythosa tudi formalnega pristopa, se Kos s svojo duhovnozgodovinsko metodo opira na Hegla. Vsebino govora vsevednega pripovedovalca sprva še brez pridržkov enači z govorom avktorialnega oziroma avtoritativnega pripovedovalca, ki je posedovalec »popolne 'resnice' o svojem [pripovednem] svetu«, ta »resnica« pa je po Kosu usklajena z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa (1998: 7; prim. op. 12). Tudi Martínez govori o gotovosti in jo – pravzaprav podobno –, pojmuje kot resnico, ki ne rabi empiričnega dokazovanja, a le v mejah fikcijskega sveta. Toda Kos v nasprotju z ostalimi avtorji ne tematizira povezave vsevednega pripovedovalca s fikcijo, poleg tega ima po njegovem resnica avktorialne (in s tem tudi vsevedne) pripovedi, ki je duhovnozgodovinsko skladna

[173] Kot primer krepitve realistične iluzije navaja Martínez postulat empirično verjetne motivacije reprezentiranega dogajanja, kakršnega je uveljavil Friedrich von Blankenburg v svojem vplivnem delu *Versuch über den Roman* (1774), v katerem je zahteval, da naj bosta dejanje v romanu in motivacija oseb oblikovana kot brezhibno verjeten niz vzrokov in učinkov.

z resnico avtorjevega časa, neki nedvoumen moralni, socialni ali metafizični smisel. Kosovo stališče se zdi kljub nihanju njegovih pojmovanj bližje Sternbergovemu kot Cullerjevemu bolj formalnemu pogledu na pripovedovalčevo vsevednost, vendar se od njega razlikuje z vztrajanjem pri tipologijah, ki jim Sternberg v imenu protejskega načela oporeka. Sternbergu, Kosu in Martínezu pa je v nasprotju s Cullerjem skupno, da je zanje pojem vsevednega pripovedovanja oziroma pripovedovalca ob navedenih pridržkih in omejitvah še vedno primeren za sodobno rabo.[174] Pahljača različnih stališč o vsevednem pripovedovanju in pripovedovalcu ter raznoliki pristopi k obravnavi njegove vloge na podlagi povedanega očitno pričajo o tem, da se pojmu ne glede na stare in nove kritike in ne glede na estetske ter druge predsodke tudi v prihodnje ne bomo mogli ogniti. Obnovljena pripovednoteoretska diskusija o njuni vlogi v fikciji v mreži podobnih, delno pa izključujočih se stališč se zdi zato več kot verjetna.

Vidiki naratologije drame

Naratologija kot sistematično preučevanje pripovedi, ki se navdihuje pri strukturalistični lingvistiki in se je razvila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, se je šele pred kratkim začela posvečati drami kot žanru s pripovednimi komponentami. To je razmeroma presenetljivo, saj imajo nekateri ključni naratološki koncepti že dolgo tradicijo in jim je mogoče slediti vse do Aristotelove *Poetike* ter s tem do antičnega gledališča, na kar sem opozorila v pregledu zgodnjih zametkov refleksije pripovedi . Toda moderna naratologija se je pač razvila po svoje, iz teorije romana in ob romanu kot zadnjih nekaj stoletij najbolj priljubljenem pripovednem žanru. Zato je po drugi strani razumljivo, da je prisotnost posredujoče pripovedne instance ali, z drugimi besedami, funkcijo pripovedovalca označila za konstitutivno značilnost pripovednega besedila. Dramatika je bila žanrsko obravnavana kot temeljno različna od pripovedi že v Goethejevi triadi naravnih oblik poezije (epika, lirika in dramatika) kot tudi v poznejši teoriji pripovedi in teoriji drame, in sicer prav po tem, da je fiktivno dejanje oziroma dogajanje v drami prikazano mimetično, brez posredovanja

[174] Tu je treba sicer spet upoštevati, da je Kosova tipologija pripovedovalca historična in da predvideva na časovni osi poleg personalnega še virtualnega pripovedovalca, ki ga srečamo v postmoderni literaturi in lahko simulira tako značilnosti avktorialnega kot personalnega tipa pripovedovalca.

pripovedovalca. Franz Stanzel je na primer v študiji *Theorie des Erzählens* (1985: 15 sl.) izključil dramske tekste iz teorije pripovedi in zgradil svojo teorijo značilnih pripovednih situacij na ideji, da je posredovanost (*Mittelbarkeit*, *mediacy*) žanrsko specifično določilo pripovedi. Za izključitev dramatike iz naratologije se je odločil tudi Gérard Genette. Sorodna stališča so na drugi strani zastopali teoretiki drame. Semiotik drame in gledališča Keir Elam je v delu *The Semiotics of Theater and Drama* (1980: 119) zapisal: »Drama je brez pripovednega posredovanja.« Manfred Pfister pa je v delu *Das Drama: Theorie und Analyse* (1. izd. 1977) z dramskoteoretskega vidika pritrdil razliki med dramatiko in pripovedmi: »Medtem ko je recipient dramskega teksta konfrontiran neposredno s prikazanimi osebami, so mu te v pripovednem tekstu posredovane prek bolj ali manj konkretizirane pripovedovalčeve figure.« (Pfister 1988: 20) Številni naratologi so torej sistemsko prezrli podobnosti med pripovedjo in dramatiko, in sicer kljub upoštevanja vrednim nasprotnim težnjam literarnih ustvarjalcev in teoretikov 20. stoletja, med drugim Bertolta Brechta s konceptom epskega gledališča, Henryja Jamesa s poetološkimi refleksijami o umetnosti romana, Josepha Warrena Beacha in Percyja Lubbocka, nadaljevalcev in sistematizatorjev Jamesa, s pozivi romanopiscem, naj vendarle dramatizirajo, ter Käte Hamburger z delitvijo žanrov na »eksistencialno« in »mimetično-fikcionalno« vrsto, ki obsega epiko in dramatiko.

Nedavno pa so se pojavili glasovi naratologov, da je nevzdržna strogo dihotomična delitev drame in pripovedi glede na način govora, po kateri uporablja drama *mimesis*, medtem ko pripoved kombinira *mimesis* in *diegesis*. Pravzaprav se je že Manfred Pfister v delu *Das Drama* (1988: 90–122) lotil pripovedne analize drame; preučeval je na primer razmerja med časom zgodbe in časom diskurza in v analizo drame vpeljal pojem perspektive in perspektivične strukture ter s tem nakazal, da so vprašanja gledišča relevantna tako za pripovedno fikcijo kot za dramo. Najbolj zavzeto so razumevanje drame kot pripovednega žanra zagovarjali tisti, ki so se tako ali drugače navezali na Barthesovo široko pojmovanje pripovedi, ki ustni ali pisni besedni pripovedi dodaja film, slikarstvo, vitraj, ples, strip in druge medije. Pri tem je potrebno omeniti, da je film dosti prej kot drama doživel teoretsko obravnavo pripovednosti tako s strani naratologov kot filmskih teoretikov.[175] Zbornik *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (2002), ki sta ga uredila Vera in Ansgar Nünning, je na primer poleg

[175] Pri nas se je s filmsko naratologijo ukvarjala na primer Barbara Zorman v knjigi *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948–1979)* iz leta 2009.

drame in filma v obravnavo pritegnil še druge neznačilne »pripovedne« žanre, liriko, slikarstvo in glasbo, stripe, hipertekste in interaktivne filme.

Med vidnimi avtorji, ki so najvztrajneje opozarjali na nevzdržnost normativne genološke razmejitve drame in pripovedi, je bil Brian Richardson, ki je v nizu prispevkov (Richardson 1987, 2001, 2007, 2011) prikazal raznolikost pojavnih oblik pripovedovanja v dramatiki. Te pravzaprav pridejo na dan že ob preprostem empiričnem opazovanju, in sicer ne le Brechtovih del in drugih dram 20. stoletja, ki so mu bila pri raziskavah za izhodišče, temveč tudi zgodnejših obdobij dramske zgodovine vse do antike. Richardson se je navezal tudi na Manfreda Jahna, ki je v razpravi *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama* (2001) zatrdil, da imata vsak film in vsaka igra pripovedovalca; ta je posredovalec, »ki vodi ekspozicijo in ki odloča, kaj se pove in kako je to povedano […] in kaj naj bo izpuščeno« (nav. po Richardson 2007: 151). Jahn je trdil tudi, da »izjavljajoči subjekt stranskega teksta ni (ali ni predvsem) igropisec, ampak pripovedovalec« (nav. m.).

Richardson razločuje več tipov pripovedovanja v drami. Najpreprostejši primer je, kadar oseba v igri pove zgodbo ali pripoveduje niz dogodkov drugim osebam. V grški drami je to lahko del gledališke konvencije, ki izključuje uprizarjanje smrti, zaradi česar je bistvenega pomena na primer poročanje sla o njej (pogosto ob koncu igre). V tradicionalni dramatiki od antike do danes so uporabljeni tudi »okvirni pripovedovalci« ali govorci prologa; njihova naloga je, da tako kot na primer v *Romeu in Juliji* uvedejo igro, ki bo sledila v nadaljevanju. Za moderno dramo pa tako ali tako ni neobičajno, da jo v celoti sestavljajo pripovedovanja oseb; med tovrstnimi igrami sta *Pokrajina*[176] Harolda Pinterja in *This Lime Tree Bower* Conorja McPhersona. Nato je tu še monodrama, pripoved o mislih in izkušnjah ene same osebe na odru; ta žanr je za kratek čas vzniknil v romantiki, umetniško reaktualiziral in preoblikoval pa ga je Samuel Beckett. Njegova igra *Ne jaz* je silovito pripovedovanje (ženskih) osvetljenih ust, ki govorijo zgodbo o nekom drugem in vztrajajo, da to ni njihova zgodba. To pripovedovanje je po Richardsonu »psevdo-tretjeosebno«. Poseben primer je tudi »generativni pripovedovalec«, oseba, ki pride na oder in pripoveduje dogodke, ki so potem odigrani pred občinstvom. Razločevati je mogoče dva tipa generativnega pripovedovalca: takega, ki je del zgodbenega sveta, ki ga

[176] V slovenščini so navedeni prevedeni dramski teksti, neprevedeni pa so v izvirniku.

opisuje, kot je to v spominski igri (*memory play*) Tennesseeja Williamsa *Steklena menažerija*, in nekoliko drugačnega, ki obstaja zunaj zgodbenega sveta (ali nad njim) in ga s pripovedovanjem ustvarja; to med drugim velja za pripovedovalca v Brechtovem *Kavkaškem krogu s kredo*. Možne so tudi postmoderne variante nezanesljive spominske igre v *Travesties* Toma Stopparda (Richardson 2007: 151–152). Poseben sklop, ki ga mora zajeti premislek pripovednih elementov v drami, je povezan z vsemi oblikami zrcaljenja oziroma samonanašanja v drami, do kakršnega pride, kadar je predmet govora v drami prav drama sama. Med samonanašalnimi načini v drami so še Genettova *metalepsis*, to je vdor ene zgodbene ravni na drugo, *mise en abyme* ali miniaturna reprodukcija osrednje v igri dramatizirane situacije,[177] in druge oblike metadramskega govora (Richardson 2007: 152–154).

Nekoliko drugačno sistematizacijo istih pojavov je predstavil Roy Sommer;[178] tipe pripovedovanja je poimenoval diegetske elemente v drami oziroma o njih govoril tudi kot o pripovednih strategijah ter jih zbral v dolg seznam. Na prvem mestu je navedel različne oblike *metalepsis* ali metalepse, ki jih povzročijo pripovedovalec ali katera od oseb v pripovedi;[179] sledijo neposredni nagovori občinstva (prolog, epilog, *aparté*, povzetki, solilokviji in parabaza, tj. uvodna pesem zbora v grški drami, zlasti komediji, s katero se nagovarja občinstvo); zborovski govori in poročanja sla v grški drami; oseba pripovedovalca v moderni drami, kakršen je Režiser v igri Thorntona Wilderja *Naše mesto* (1938); besedni opisi neodrskega dogajanja; igra v igri, *mise en abyme*;[180] pripovedi, vložene v dramsko dejanje; vse vrste metapripovednih komentarjev; odrski napotki; zborovske in pripovedujoče osebe. Seznam diegetskih elementov v drami je mogoče po Sommerju še razširiti s čezžanrskimi pripovednimi strategijami in zgodbe pripovedujočimi tehnikami, ki jih lahko uporabljajo tako pisci iger kot romanov. Še nadaljnji primeri čezžanrskih strategij vključujejo montažne tehnike (scensko pripoved) in obrnjene kronologije (Sommer 2005: 121–122).

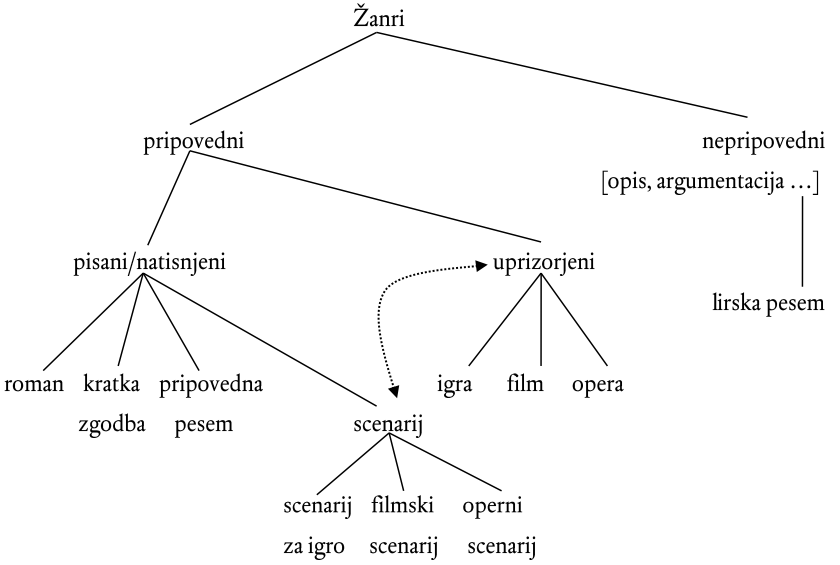
[177] Pri nas se je z igro v igri podrobneje ukvarjala Barbara Orel v knjigi *Igra v igri* (2003).

[178] Prim. sistematizacijo, ki jo je uporabila Monika Fludernik (2008: 367).

[179] Na primer ko v eni od Cortázarjevih zgodb ena od oseb v tem romanu ubije bralca zgodbe ali ko v Beckettovi drami *Konec igre* Clov vpraša: »Čemu koristi, če ostanem?« Hamm na to odgovori: »Dialogu.« (Beckett 2006: 111)

[180] Na primer *Umor Gonzage* v *Hamletu*, v dramo vložena igra, ki dramatizira ključna dejanja glavnega zapleta oziroma obdelave (*plot*) v igri.

Po Jahnu in Richardsonu sta se naratoloških vidikov v drami lotila Ansgar Nünning in Roy Sommer v prispevku *Drama und Narratologie: Die Entwicklung Erzählteoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse* (2002). Po njunem prepričanju je mogoče govoriti ne le o pripovednih prvinah oziroma pripovednosti v drami, ampak tudi o dramskih prvinah v pripovedih, predvsem v kratkih zgodbah in romanih s personalnimi pripovednimi situacijami (108).[181] Podobno kot pripovedi imajo tudi igre komunikacijsko raven, ki okvirja dramsko dejanje in vključuje prologe, epiloge, zborske nagovore občinstva in *apartéje*. Nünning in Sommer sta po Richardsonu povzela še tipologijo pripovednih instanc iz članka *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage* (1988), po Jahnu pa klasifikacijo besedilnih vrst, izpeljano in prirejeno iz Chatmanovega modela (Jahn 2001: 675):



Slika 1: Model žanrov po Manfredu Jahnu

[181] Pri nas je o dramskih prvinah v romanu Gorana Vojnovića *Čefurji raus* pisala na primer Alojzija Zupan Sosič (2012: 359–366).

Jahnov model, ki sta ga reproducirala Nünning in Sommer, dosledno ločuje med diegetskimi in mimetičnimi načini pripovedi ter – glede na medijsko realizacijo – med pisanimi oziroma tiskanimi in uprizorjenimi pripovedmi. Za temeljni kamen čezžanrske teorije pripovedi postavlja scenarij za igro (*playscript mode*), ki sledi iz formalne kombinacije odrskih napotkov, napovednih stavkov in replik in ga najdemo ne samo v drami, ampak tudi v pripovednih besedilih in v nefikcijskih besedilih, kakršna so transkripcije intervjujev, debat in sodnih obravnav. Postulirana je vseprisotnost pripovedne instance, ki se pojavlja tako v drami kot v filmu in operi. Prvotni Chatmanov model je preoblikovan z vpeljavo striktnega ločevanja med bralnimi besedili, ki so lahko pisana oziroma tiskana, in uprizorjenimi žanri, torej odrskimi oziroma filmskimi ali opernimi realizacijami besedilnih predlog.

Razpravljanje sta Nünning in Sommer sklenila s predlogom za raziskovalni projekt, ki presoja koristnost naratoloških kategorij za analizo drame. Projekt bi moral preučiti, koliko so pojmi, kakršni so zgodba in diskurz, dogodki, eksistenti, fokalizacija ali glas, karakterizacija oseb, pripovedovalci, pripovedovanci in pripovedne situacije, uporabni za preučevanje dramskih tekstov. V prispevku *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama* (2008) sta avtorja naredila še korak dlje in sugerirala pripovedno slovnico drame. Poleg tega sta vpeljala nekoliko ponesrečeno razlikovanje med diegetsko in mimetično pripovednostjo kot razsežnost med dvema skrajnima koncema lestvice, na katero je mogoče umestiti različne pripovedne žanre in podžanre, pri čemer naj bi romani tvorili diegetski, drame pa mimetični konec. Tako sta na drugi stopnji vnovič, toda zdi se, da po nepotrebnem, uvedla razločevanje, ki sta ga v svojih spisih sama pomagala spodnesti. Še enkrat sta razgrnila primere diegetskih pripovednih elementov v dramah in osvežila načrt za naratološko analizo drame (Nünning 2008: 344–349), ki zdaj obsega tudi razmislek o funkcijah pripovedi v drami. Poleg štirih primarnih funkcij, ki jih lahko ima, te funkcije pa so ekspozicija, namig, zgostitev in nagovor (prim. Hart 1991: 152–163), pripoved bistveno prispeva k dramopiščevim ustvarjalnim prijemom, omogoča interdiskurzivno eksperimentiranje in z razkrajanjem dramskega dejanja spodbuja samorefleksivnost.

Nekoliko drugačen pristop je izbrala Monika Fludernik v spisu *Narrative and Drama* (2008). Izhajala je iz pojmovanja pripovednosti oziroma narativnosti, kot ga je opredelila v svojem osrednjem naratološkem delu *Towards a*

»*Natural« Narratology* (1996). Za pripovednost v drami po njej jamči oseba na odru s svojo zavestjo in običajno tudi z govorom, vpeta v časovnoprostorski okvir, podoben človeški izkušnji časa in prostora. Akcija oziroma dejanja oseb sama na sebi še ne ustrezajo kriterijem pripovednosti, pač pa so njene neobhodne sestavine človeški ali vsaj antropomorfni liki in utelešena zavest (*embodied conciousness*). Z modelom naratološke analize drame se je navezala na dvoravninsko pojmovanje pripovedi, ki ločuje med ravnijo zgodbe (osebe, struktura dogodkov, časovne razsežnosti drame in različne anahronije v Genettovem smislu) in diskurzivno ravnijo drame, ki se po analogiji z romani in filmi nanaša na raven posredovanja, ter opisala distinkcije med različnimi mediji (Fludernik 2008: 361–362).[182]

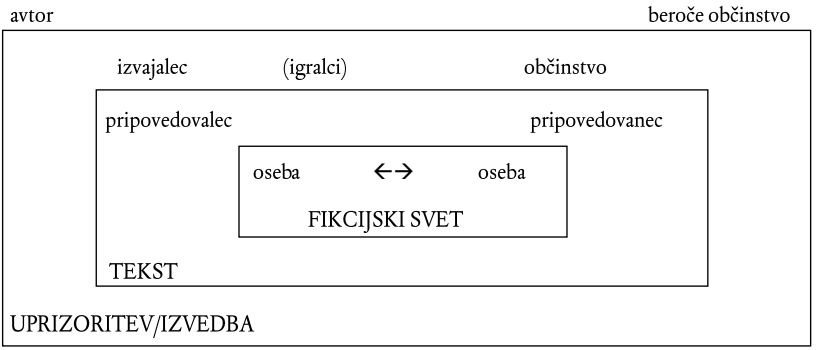
Definiciji dramskega diskurza se je po Moniki Fludernik (362–364) mogoče približati z razlikovanjem med elementi, ki konstituirajo to, kar bi tradicionalno imenovali zaplet oziroma obdelava (*plot*), in elementi dramske pripovedi, ki pripadajo performativni ravni odrske inscenacije. Vmesno pozicijo med ravnema zavzema scenarij za igro (*playscript*). Obdelava je stopnja, ki dopušča realizacijo v več medijih (film, pisna pripoved, igre, baleti, stripi); scenarij za igro tako kot filmski scenarij že vključuje poteze, ki upoštevajo uprizoritev, s perspektive občinstva pa je scenarij za igro samo predložen načrt za igro kot performativno izkušnjo. Za občinstvo je dramski diskurz ekvivalenten uprizoritvi in za dramo je značilno, da ne aktualizira samo enega diskurza, saj vsaka izvedba vpelje svoj diskurz, iz katerega občinstvo ekstrapolira obdelavo in fikcijski svet.

A to je samo radikalno recepcijsko naravnan pristop. Avtorica dejansko predlaga dva alternativna modela dramskega diskurza. V nasprotju s prvim je namreč mogoče performativno raven reducirati tudi na tiste poteze, ki se

[182] Tako je na primer prizorišče (*setting*) v drami in filmu nekakšna vizualna danost, medtem ko mora biti v fikciji pač podano z opisom. Podobno so tudi osebe v drami in v fikciji, kar zadeva opis, obravnavane bolj ali manj eksplicitno in vizualni medij je spet nujno bolj ekspliciten. Posebna distinkcija med igro in romanom zadeva prikazovanje simultanega dogajanja, ki je v drami možno na ikoničen način, vendar niti v drami konverzacija ne poteka sočasno, ampak zaporedoma: vizualna simultanost je torej protipostavljena časovnemu sosledju. Niz distinkcij med dramo in filmom se pojavlja tudi v rabi glasbe in zvoka, vendar jih sodobni vpliv filmskih tehnik na scensko uprizarjanje močno relativizira.

razlikujejo v vsaki uprizoritvi (inscenacija, igra), in jih primerjati z Genettovo *pripovedno* ravnijo. Del diskurzivne ravni, ki jo je mogoče razbrati iz scenarija za igro, v tej shemi tvorijo izbira prizorov, časovne preureditve in mizanscena, kolikor so podane v didaskalijah. Nasprotno so vizualne lastnosti inscenacije, režiserjeva izbira rekvizitov in kostumov, vključitev glasbe in dodatnih vizualnih elementov kot tudi igralske interpretacije oseb in zapleta ekvivalentne pripovedni ravni, ta pa je dejansko *performativna* raven. Če sprejmemo, da je dramski diskurz ekvivalent scenariju za igro, se je treba zavedati, da ta diskurz že vsebuje poteze, nanašajoče se na izvedbo in značilne za oder. Toda po drugi strani ga je mogoče analizirati tudi kot avtorjevo »pripovedovanje«, ki ga je treba realizirati v izvedbi, zahvaljujoč medijski pripovedi igralcev, režiserja, kostumografa itd. Ta diskurz bi bil torej zelo podoben romanesknemu, a hkrati različen od njega, ker bi bil modeliran po zahtevah performativne realizacije. Nasprotno pa definicija diskurza kot izvedbe, ki se ogne scenariju za igro, ohranja enoto diskurza in pripovedovalske ravni, kar pomeni, da sta pripovedni diskurz romana in dramski diskurz produkta pripovedovanja ter tega, kar vidimo kot bralci in občinstvo. Naratologija, ki bi temeljila na distinkciji zgodbe in zapleta in bi obravnavala film, dramo in fikcijo kot tri različno posredovane diskurze, zatorej terja vnovičen zapis (*rewriting*) pripovedne globinske strukture, da bi lahko prišli do nemedijske (površinske) diskurzivne ravni, ki vključuje fokalizacijo, analepse in morda izbiro pripovednih posrednikov (Fludernik 2008: 363–364).

Problem izvedbe vpeljuje v naratologijo posebno okoliščino, kar kaže po Moniki Fludernik upoštevati tudi pri fikciji oziroma pripovedništvu, saj na primer srednjeveške romance, svetniške legende in epi, ki jih tradicionalno izvaja bard, dopuščajo, da nam ta bard lahko velja za uprizorjevalca oziroma pripovednega izvajalca. Resda je taka »uprizoritev« manj živa kakor dramska, a je med njima vseeno nekaj vzporednic; besedilo romance je mogoče videti kot nekakšen »scenarij«, ki bo polno realizacijo dosegel v izvedbi. Komunikacijski model ima torej z dodatkom izvedbe kot neobvezne ravni pri Moniki Fludernik tole podobo (365):



Slika 2: Model dramske komunikacije po Moniki Fludernik

V drami je pripovedna raven neobvezna, uprizoritvena raven pa konstitutivna, medtem ko je v epski pripovedi neobvezna uprizoritvena raven. Tudi Monika Fludernik ugotavlja, da bo za polno razvejano naratologijo drame treba postoriti še marsikaj: predvsem naj bi bila integrirana v splošni model naratoloških ravni in instanc, ki bi zaobjemal vse različne medije. Naratološke analize filma, dram, risank in romanov naj bi si torej delile temeljni model, čeprav bi vsak medij terjal dodatna pojasnila. Predpostavlja tudi, da bi to utegnil biti precejšen terminološki izziv in da bi bilo potrebnih nekaj posebnih odločitev o položaju čezmedijskosti v modelu (Fludernik 2008: 378).

Brian Richardson je v članku *Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model* (2011) po pretresu različnih opredelitev konca oziroma izteka zgodbe apliciral razmerja med pojmi fabule, sižeja in uprizoritve, vendar ne na strukturalističen način, saj naj bi po njem naratologiji koristil odmik od binarnih opozicij, ampak bolj v smislu raziskave nizov različnih, neodvisnih mrež, apliciranih na konce katere koli drame (Richardson 2011: 195). V nasprotju z Moniko Fludernik, ki se osredotoča na pripovedovanje, je izhajal iz konceptualizacije pripovedi kot reprezentacije dogodkov. Konec (*ending*) je zanj točka, kjer igra preneha, iztek (*closure*) pa je utemeljil psihološko, kot občutek zadovoljstva, da so se zgodbeni elementi na potrebnem mestu končali, da so zastavljeni problemi razrešeni in da je sklenjeno vse, kar je bilo odprto (Richardson 2011: 183). Richardson ločuje fiksne konce, kjer je iztek vzročno napovedan z nizom napovedujočih dogodkov (npr. v Sofoklejevi *Antigoni*

ali v komediji Oliverja Goldsmitha *She Stoops to Conquer*), in nemotivirane, vzročno-posledično nepripravljene, nepričakovane konce, kakršni so prav tako fiksne variante *deus ex machina*, najti pa jih je mogoče tudi v Evripidovih igrah in nekaterih komedijah. Tovrstni »prilepljeni« konci včasih izdajajo skromno obrtno spretnost, včasih služijo političnim namenom, lahko pa tudi žanrskim konvencijam, kot na primer v *Beraški operi* Johna Gaya ali v igri Martina McDonagha *The Pillowman*. Po drugi strani pa pretirano motivirani konci, na primer v igri Oscarja Wilda *Važno je imenovati se Ernest*, učinkujejo farsično ali absurdno (Richardson 2011: 184–185). Posebej v Shakespearjevih igrah so številni razpleti (*Vihar*, *Kralj Lear*) podprti le pičlo ali dvoumno in učinkujejo kot odprti konci (npr. kadar pesniški pravičnosti, da je krepost nagrajena, pregreha pa kaznovana, ni zadoščeno itd.). Forma izteka je prisotna, a v nasprotju s tradicionalnimi pričakovanji ponudi alternativno razrešitev poglavitnih motivov dela. Zgodba igre ostane odprta, medtem ko diskurz doseže iztek. Ni nam sicer jasno, kako se bodo osrednje teme dela sklenile, vemo pa, da je delo dokončano. Odprt konec je načeloma sicer značilen za moderno dramatiko (avtor kot primer navaja igre Sama Sheparda, Harolda Pinterja, Bertolta Brechta), primere nerazrešenih koncev pa je najti tudi že prej (Richardson 2011: 186–189). Med konci antimimetičnih fabul omenja Richardson igre *Purgatory* Williama B. Yeatsa, *Igra* Samuela Becketta, *L'impromptu de l'Alma; ou le caméléon du berger* Eugèna Ionesca idr. Variante so še igre z več konci ali na primer Oulipo eksperiment Paula Fournela in Jean-Pierra Énarda, kjer je občinstvo izrecno naprošeno, da izbere konec (Richardson 2011: 189–191) itd. Razkoraki med fabulo in sižejem vključujejo različne variante nekronološkega reda, na primer obratnega zaporedja tako kot v Pinterjevi igri *Betrayal*, kjer se igra začne s katastrofo, konča pa s *protasis*, torej uvodnim dejanjem igre, ki preskrbi učinkovit občutek zaključka. Neujemanja med fabulo in sižejem lahko povzročijo tudi primeri, ko se dramska zgodba nadaljuje onkraj konca, prikazanega na odru, na primer v Shakespearjevih zgodovinskih igrah ali v *Translacijah* Briana Friela. Konec je namreč za dramske osebe odprt, za gledalce pa zaprt in tragičen (Richardson 2011: 191–193). Zaključek v gledališču napovedujejo gledališki semiotični ključi, igra s temi konvencijami pa sproža (pre)zgodnje skrajšave fabule, na primer v nadrealistični igri Rogerja Vitraca *Les mystères de l'amour*, kjer pade zavesa že po prvem prizoru, zasliši se strel, vodja gledališča pa oznani, da je igre konec in da se je avtor pravkar ustrelil. Občinstvo prikliče okrvavljenega igralca-avtorja in igra se nadaljuje. Svojevrstno rabo zavese, ki začenja padati, ko se nakazuje mir, vsebuje še Giraudouxjeva igra *Trojanske vojne ne*

bo, a zavesa res pade šele, ko se izkaže, da je vojna neizbežna. In navsezadnje se vsaka igra ne izteče s sklepnim prizorom, saj ima lahko metadramski ali kakšen drugačen epilog (Richardson 2011: 193–196).

V prispevku *The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare's Plays* (2011) se je pripovedi in pripovedovanja pri Shakespearu z navezavo na čezžanrsko naratologijo spet lotila avtorska dvojica A. Nünning in R. Sommer. Pisca ugotavljata, da Shakespearove igre dobro ponazarjajo izjemen antropološko-eksistencialni pomen pripovedi in pripovedovanja, preliminarno pa se jima zdi potrebno razviti sistematično kompilacijo oblik in funkcij dramske pripovedi, saj jih je – skladno s spoznanji postklasične naratologije – mogoče prepoznati kot zgodovinsko-kulturne indikatorje družbene, politične in ideološke problematike (Nünning in Sommer 2011: 202–204). Vztrajata pri razlikovanju med mimetično in diegetsko pripovednostjo (prim. Nünning in Sommer 2008) različne tipe in oblike diegetske pripovednosti pa po Richardsonu uredita na več ravni. Ločita torej znotrajdiegetske pripovedovalce (tj. osebe na ravni dejanja, ki zgodbe pripovedujejo z govorom in dialogom), monodramske pripovedovalce (npr. v dramskem monologu), ki se med seboj ločijo le po dolžini izjav, in generativnega pripovedovalca, ki pa je umeščen na drugo raven dramske komunikacije. Kot oseba sodi med dramske osebe, kot generativni pripovedovalec in kognitivno središče fikcijskega sveta pa je dvignjen nad raven dramskega dejanja, podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu. Generativna funkcija pripovedovalca je še posebej razvidna ob njegovih neposrednih naslavljanjih občinstva, na primer v prologu ali epilogu. Pripovedovalca zunaj dramskega dejanja vpelje na primer John Gower v drami *Pericles*, kjer pripovedovalec funkcionira ne le kot zbor in predstavitelj pred posameznimi dejanji, ampak tudi kot vir in predstavitelj nemih ali scensko prikazanih prikazov, vključenih v njegove pripovedi; tako privzema nekatere pomembnejše funkcije avktorialnega pripovedovalca v pripovedništvu, obenem pa kot generativni pripovedovalec opravlja funkcijo, podobno pripovednemu okvirjanju zgodb.

Pripoved pri Shakespearju ni omejena na ekstradiegetsko raven komuniciranja, temveč se pogosto umešča tudi na intradiegetsko raven, kjer pripovedujoče osebe izkazujejo performativnost svojih pripovedi. Tako na primer Periklesu in Marini njune zgodbe omogočajo prepričevanje o lastni identiteti. Avtorja omenjata še multiperspektivično razlikovanje prikazanih zgodbnih

svetov (npr. v dramah *Othello* in *Kralj Lear*) in pripovedovanih dogodkov in rabo nezanesljivih pripovedovalcev (212–216). Podobno dramaturško funkcijo kot John Gower opravlja na primer zbor v igri *Henrik V*. Občinstvo informira o lokacijah dejanja, poziva ga, naj dovoli prevlado domišljiji in olepša, kar je pripovedovano in prikazano na odru, povzema predhodne dogodke, dopolnjuje odrski prikaz z opisom sočasnih dogajanj in ustvarja časovna razmerja med prizori in dejanji; funkcionira torej kot organizator in povzemalec časa in se izdaja za vrednotenjsko avtoriteto, ki presoja osebe in njihova dejanja ter pomaga izvabljati in usmerjati simpatije občinstva, skratka, opravlja funkcije, ki približno ustrezajo tistim, ki jih ima avktorialni pripovedovalec romana. Pripovedne tehnike v dramatiki imajo pogosto ekspozicijsko funkcijo, zato prevladujejo na začetku igre. Značilni primeri take rabe so Egeonova dolga pripoved v prvem dejanju *Komedije zmešnjav* (1594), Orlandov pripovedni psevdo-dialog z enim od služabnikov na začetku *Kakor vam drago* (1599) in Prosperova obširna uvodna pripoved v drugem prizoru prvega dejanja *Viharja*. Pomembna funkcija pripovedi je tudi karakterizacija, kontrastiranje perspektiv in s tem izvabljanje in usmerjanje simpatij.

Umetelne variacije pripovednih stilov odsevajo tudi družbeni status oseb, njihovo spolno identiteto in generacijsko pripadnost ter družbene situacije in konstelacije, v katerih so pripovedovane zgodbe. Tako spolnoidentitetno pripovedovanje zgodb pogosto označuje ženske (npr. kraljico Margareto, kraljico Elizabeto in vojvodinjo yorško v *Rihardu III* kot žrtve patriarhalne in nasilne družbe ter njihovega položaja v dvorski hierarhiji. Pripovedi funkcionirajo torej osmišljevalno in kot konstrukcije identitete, pogosto pa prispevajo k razreševanju kompleksnih situacij in razjasnjevanju dvoumnosti tudi na koncu iger. In navsezadnje osvetljujejo tudi družbeno dinamiko in kulturni pomen pripovedovanja zgodb v sočasni kulturi. Tako lahko po eni strani prikazujejo vsakodnevne anekdote ali popularne tekste različnih vrst (npr. v *Zimski pravljici*), po drugi pa imajo lahko slavilno funkcijo ali evocirajo ritualne komemoracije. Tudi samorefleksivno in epistemološko funkcijo pripovedi je po mnenju avtorjev mogoče razumeti kot kulturni funkciji, ki izkazujeta Shakespearjevo razumevanje specifike obeh medijev, gledališkega in pripovednega, njegovo igro z multiperspektivičnostjo in pripovedno avtoriteto pa kot dosežek zgodnje moderne kulture, ki ga je pozneje prevzelo romanopisje. Psihološka funkcija njegove dramske pripovedi pride do izraza v mnogih poročilih o sanjah in nezavednem, povezanih s temo spominjanja in pozabljanja, in odseva splošno razširjena pre-

pričanja in verjetja družbe, v kateri so nastala, ter tako posredujejo dostop do duhovnih razsežnosti njene kulture (Nünning in Sommer 2011: 216–222).

Doslej povedano lahko sklenem z ugotovitvijo, da se je naratologija drame že prikopala do nekaterih vidnih spoznanj. Izpostavila je pomen nadrejene posredujoče instance v drami (Jahn) ter opozorila, da se pripovedni elementi ne pojavljajo le na ravni intradiegetskih dramskih govorcev, saj so lahko vpeljani tudi na ekstradiegetski ravni, na primer kot prologi ali epilogi ter komentarji odrskega režiserja ali kot razkriti pripovedovalci (Fludernik, Nünning in Sommer). Monika Fludernik je prispevala model dramske komunikacije, ki analizo pripovedi v drami že kombinira s preučevanjem performativnosti diskurza v pripovedni fikciji, Nünning in Sommer pa sta se zavzela za razločevanje med mimetično in diegetsko pripovednostjo. Richardson je prepričljivo pokazal, da je mogoče uporabiti za analizo dram večino kategorij, ki se običajno uporabljajo v analizah pripovedništva (npr. značaji, obdelava, začetki in konci, čas in prostor, celo kavzalnost).

Vznik naratologije drame pa je vzbudil tudi nekatera vprašanja in pomisleke. Medtem ko spadajo obdelava, začetki in konci ter karakterji k tradicionalnim kategorijam dramske teorije in se njihov prenos v naratologijo ne zdi problematičen, pa sta dva kritika čezžanrske naratologije (Irina Rajewsky in Stefan Schenk-Haupt) problematizirala »relevantnost konceptov pripovednega posredovanja in njihovo aplikabilnost v čezžanrskem kontekstu« (Hühn in Somer 2009: 235). Irina Rajewsky se je v svoji kritiki sklicevala na Stanzla in zavrnila možnost pripovednega posredovanja v drami, Schenk-Haupt pa je trdil, da ekstradiegetska pripoved v dramskem pisanju ni možna (nav. d. 237). Peter Hühn in Roy Sommer sta njune ugovore zavrnila, ker da temeljijo v formalnem normativnem pojmovanju žanrov, medtem ko se dejansko »vsi naratološki koncepti nanašajo na učinke, ki jih proizvajajo besedni, vizualni ali avditivni znaki« (nav. m.), odločitev o obstoju ali odsotnosti posredujoče instance v drami pa je konec koncev stvar odločitve za določen teoretski okvir, torej tak, ki ima pred očmi bodisi predvsem pripoved (Genette, Stanzel) bodisi žanre oziroma medije.

Vseeno je treba priznati, da je naratologija drame vendarle še v povojih. V svojih prizadevanjih gotovo ni omejena na čezžanrsko apliciranje pripovednih kategorij na dramske tekste v analitične namene, ampak ima povratne učinke na klasično naratologijo, saj z naglaševanjem performativnih vidikov pripove-

dovanja spodbuja prevpraševanje obstoječih koncepcij pripovedi in obravnavo kognitivnih aktivnosti, vpletenih v razumevanje pripovedi (prim. Hühn in Sommer 2009: 230). A če primerjamo težišča dosedanjih prispevkov k naratologiji drame, je vendarle videti, da ji gre analitično delo z dramskimi teksti nekako bolje od rok kot gradnja modelov, in da ostaja za zdaj predvsem tekstocentrična.

Naratologija in analiza dram Dušana Jovanovića

V tem razdelku se bom omejila prav na tekstocentrična analitična dognanja naratologije drame, ki jih je mogoče aplicirati na domačo dramatiko. Dramski opus Dušana Jovanovića se zdi za to kar primeren. Po mnenju Alje Predan (2004: 165) se je avtor vpisal med vrhunske ustvarjalce že v svoji prvi, tako imenovani ludistični fazi, Taras Kermauner (1997: 133) je celo zapisal, da je Jovanovićeva dramatika zanj najbolj živa v vsej SPD (slovenski povojni dramatiki).[183] Gre vsekakor za radikalen, inovativen opus, ki skoraj z vsako novo igro ustvarja novo dramsko strukturo in je prav zaradi svoje raznolikosti primeren za raziskave, ki v novejšem času spreminjajo podobo o avtorju kot obrobnem ustvarjalcu (Mihurko Poniž 1994; Koruza 1997; Petkovska 2010; Troha 2008; Savorgnani 2006; Toporišič 2009; Pezdirc-Bartol 2008; Borovnik 2004; Toporišič 2011), o kakršnem je še leta 1997 pisal Kermauner (prim. op. 183). Nekaj iger iz tega opusa si bomo ogledali z vidika pripovedi, pripovedovanja in pripovednosti, saj se ta tema že zaradi dolžine replik, ki večkrat presegajo dolžino običajne dialoške komunikacije v dramah, ponuja sama po sebi, v dosedanjih razpravljanjih o Jovanovićevi dramatiki pa je še povsem neraziskana.

Najpreprostejši primer pripovedovanja v drami je, kadar oseba v igri pove zgodbo. Tako čisto obliko srečamo med drugim v igri *Jasnovidka ali Dan mrtvih: Pankrtska igra z žanrskimi motnjami*, v kateri pisatelj Zvonko pove zgodbo »science-fiction« romana, ki ga pravkar piše:

[183] Kermauner (1997: 133) pravi med drugim takole: »Dramatika Dušana Jovanovića je v slovenski povojni dramatiki (SPD) najbolj kompletna, najbolj odprta, najdlje si upa. Ko odkrije uspešen obrazec, se ga ne oklene, kot Zajc; […] Neizmerno je inovativna, svobodna neobremenjena. Zato problemska. Med vsemi povojnimi slovenskimi dramatiki najmanj obdelana, tudi najmanj priznana. Ne spodbijana, a ne hvaljena; veliko igrana, a obrobna, takšna hoče biti sama: da bi mogla ostati kar najmanj podrejena. Sveža. Nenehno presenetljiva. Šokantna.«

ZVONKO: Torej, po naročilu Mestnega muzeja neki F., strokovnjak za robotiko, izdela gibljiv avtomat, plastično figuro pokojnega predsednika države v uniformi in v sedečem položaju s cigaret-špicem v roki in značilni drži glave. Na demonstracijo izuma je povabljena strokovna komisija Društva zgodovinarjev: same avtoritete! V začetku vsi odobravajo, občudujejo in hvalijo projekt. Ko pa izumitelj F. priključi laser, pokojnik vstane in zraste v vsej svoji veličini na podstavku. To izzove takšno grozo in strah, da se komisija razbeži in pozneje prepove ta projekt. (Jovanović 1988: 28)

V igri *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, svojevrstnem obračunu s pojmovanji in gledališkimi praksami avantgardnega gledališča šestdesetih let, je pripovedovanje niza dogodkov drugim dramskim osebam motivirano z umestitvijo dogajanja v uredništvo dnevnega časopisa, kjer se menijo o senzacionalnem uporu v gledališču Slavija, urednik pa narekuje tajnici časopisni prispevek.

ODGOVORNI: Devetega januarja zvečer, po predstavi Shakespearovega Richarda II., izbruhne med umetniškim osebjem Slavije pravi pravcati pretep s sabljami, rapirji in sulicami. Izoblikujeta se dve skupini: tako imenovani konservativci in tako imenovani avantgardisti. Slednji pod vodstvom režiserja Dularja, dramaturga Palčiča in zdravnika Černigoja ustanovijo revolucionarni komite gledališča Slavija in pomečejo na cesto dve tretjini ansambla. Desetega januarja zjutraj razglasi omenjena skupina prisilno upokojitev tridesetih igravcev in režiserjev ter se zabarikadira v gledališko stavbo. Uporniki vpokličejo v hišo del svojega sorodstva, v glavnem otroke, in prekinejo sleherni kontakt z zunanjim svetom in družbo kot tako. (Jovanović 1972: 12)

Ekspozicijsko funkcijo ima poleg navedenega odlomka tudi Križnikovo poročilo uredništvu o revoluciji v gledališču,v katerem gre za besedni opis neodrskega dogajanja:

KRIŽNIK: To bi morali videti! Nepopisno. Ob pol desetih so upokojenci skušali na silo vdreti v gledališko poslopje. Od nekod so privlekli železne drogove. Vsi poznamo tiste srednjeveške fazone. Horuk, horuk, pa z drogovi v vrata. Nenadoma se pojavijo na balkonu in strehi obrambne sile izolacionistov v čudno pisanih cunjah, močno popudrani in našminkani in začnejo folk obmetavati z dimnimi petardami in solzilnim plinom. Upokojenci popizdijo! V dimu in megli nastane strahotna zmešnjava. Ljudje, ki so bili do tega trenutka zgolj radovedna množica zabavljačev in brezposelnih gledalcev, dobesedno ponorijo, pobesnijo do skrajnosti, ter se v hipu postavijo na stran upokojencev. Razkačenost se sprevrže v napadalnost in v trenutku je ves pločnik na drugi strani ceste razrit, množica pa juriša na teater z granitnimi kockami. Nekdo vrže parolo »zažgimo podgane« in že se prižgejo bakle. Posamezniki tečejo v dim z namenom zažgati gledališče, tedajci pa vse pokvari policija, ki nastopi s pendreki in vse skupaj razžene. Ko so z vsem pompom pridrveli

gasilci in začeli špricat vsevprek, so začeli tisti v gledališču po zvočnikih neznansko zmerjati ljudstvo in vrteti beat muziko. Nazadnje je prišla tudi prva pomoč, naložila ranjence, med drugim tudi Kneza, in jih odpeljala v bolnico. (Jovanović 1972: 21 sl.)

Čeprav Jovanovićeva dela še zdaleč ne sodijo v tradicionalno dramatiko in pri njem ne srečamo konvencionalnega prologa, lahko v *Kliniki Kozarcky* govorimo o okvirnem pripovedovalcu, ki uvede igro in ima zato vendarle prav funkcijo prologa: dr. Kozarcky v dolgem uvodnem samogovoru po neposrednem nagovoru občinstva, ki učinkuje kot svojevrstna metalepsa, predstavi sebe in predvsem svojo nekonvencionalno metodo zdravljenja alkoholizma v avtentičnem, »naravnem« okolju bufeta. Samo pogojno bi ga lahko imeli tudi za generativnega pripovedovalca, ki sodi v zgodbeni svet podobno kot avktorialni pripovedovalec v pripovedništvu; čeprav ne napoveduje dogodkov, ki se bodo odvili pred gledalci, posreduje bistvene informacije o okoliščinah, ki so potrebne za razumevanje dialoga med »zdravljenimi« in ostalimi osebami v igri. Ima torej ekspozicijsko funkcijo.

Dolžina replik v Jovanovićevih igrah je, kot rečeno, nasploh opazna; pogosto presega običajno dialoško izmenjavo in razkraja dramsko dejanje. Ta pojav epiziranja je izrazit tudi v *Uganki korajže*,[184] kjer bi ga na več mestih lahko opisala kot pripovedi, vložene v dramsko dejanje s funkcijo karakterizacije in kontrastiranja različnih perspektiv. Vseeno pa ne bi mogla reči, da katero od Jovanovićevih iger v celoti sestavljajo zgolj pripovedovanja oseb. Pač pa se je avtor v igri *Karajan C* preizkusil v monodrami, strukturirani kot tragikomična pripoved o mislih in izkušnjah prisilno upokojenega tajnega agenta, ki ga zdeluje tresavica in je po sili razmer in spremenjenih zgodovinskih okoliščin postal marginalec, ujet med štiri stene neuglednega blokovskega stanovanja.

Tudi stranski tekst je pri Jovanoviću pogosto izrazito pripovedno strukturiran, še posebej kadar povzema nemo dogajanje. Taka sta na primer naslednja dva prizora v igri *Generacije*, začetek 16. prizora v prvem dejanju in ne prav resen 15. prizor drugega dejanja:

Angela mesi nekakšen kolač. Meri moko, tehta maslo, meša jajca z mikserjem, melje orehe, kuha mleko. Zelo zmedeno in brez pravega reda. Ludvik lista po nekakšni ogromni mapi z dokumenti. Očitno išče neki dokument, ki ga ne najde. (Jovanović 1981c: 88)

[184] Razsežnost epizacije v *Uganki korajže* ni presenetljiva, saj gre za tekst, ki se med vsemi Jovanovićevimi igrami v največji meri navezuje na Brechta.

Danči leži v banji. Do vratu je pogreznjen v peno. Kadi. Vstopi Angela. Danči zajame sapo, izgine pod vodo. Nad gladino ostane samo njegova kosmata roka, ki štrli iz pene s čikom med prsti. Angela se pogleda v zrcalo. Angela pogleda roko. Angela se obrne k vratom. Angela še enkrat pogleda kosmato roko s cigaretnim ogorkom med prsti. Ogorek se kadi. Angela se obrne in skromno, tiho odide iz kopalnice. Danči pomoli glavo na površino in pri priči potegne dolg dolg dim iz ostanka cigarete. (Jovanović 1981c: 121)

Svojevrstna kršitev pripovednih ravni, značilno za metalepse, so *apartéji*, ki jih najdemo v večjem številu in obsegu na primer v igri *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega ne damo*:

LUCINDA: (*kvačka, govori na rampo*) Menjala sem ljubimce. Mnoge sem imela rada. Imela sem lepe dneve v življenju. In zmeraj, ko je eden odhajal in drugi prihajal, sem se v dolgih nočeh brez spanja spraševala, zakaj nihče ne ostane? Morda zato, ker ne znam reči ne. […] (*Zavpije s hlinjeno šibkim glasom v ozadje.*) Pandolfo! Pandolfo! (*Kot prej.*) končno je le prišlo mojih pet minut. Pandolfo ni slab. Toda tudi on, kot večina moških misli, da mora biti žena v zakonu inferiorna, popustljiva in suženjsko poslušna. Podzavestno pričakuje, da bom mentalno zaostal kreten. Če pa bom takšna, me bo preziral, zanemarjal in morda celo zapustil! (*Znova zavpije proti ozadju.*) Pandolfo! Pandolfo! (*Nadaljuje v avditorij.*) Moram obdržati iniciativo v svojih rokah. Sklenila sem, da mu bom natvezla, kako sem noseča. To zmeraj razburi moške. Jaz moram biti tista, ki vodi igro. Takšna sem in takšna bom ostala. Divja, polna hrepenenja, nemira in sle po življenju. (Jovanović 1981b: 9 sl.)

Jovanović je nasploh inventiven pri rabi čezžanrskih pripovednih strategij in tehnik, ki jih uporabljajo tako dramatiki kot avtorji (modernih) romanov, in njegova spretnost interdiskurzivnega eksperimentiranja je vredna občudovanja. Tako je na primer hitra montaža fragmentarnih prizorov v *Osvoboditvi Skopja* motivirana kot spominjanje malega Zorana na usodo njegove družine v medvojnem času, za obsežne didaskalije v tej igri pa je (podobno kot za govorjene prizore v njej) značilna stilizirana fragmentarnost, ki jo še poudarjajo pogosti eliptični stavki. V igri *Znamke, nakar še Emilija* se zdi, kakor da imamo opravka z nezanesljivim pripovedovalcem, saj se identiteta dramskih oseb ob podpori stranskega teksta nenehno spreminja, zamenjuje in razkraja. V *Uganki korajže* se pojavljajo analepse, ki nakazujejo kompleksno strukturiran čas dramskega diskurza, s številnimi pripovednimi replikami pa pride do izraza še multiperspektivično razlikovanje prikazanih zgodbenih svetov. Če upoštevamo, da gre za igro o nastajanju dramske uprizoritve, ki vse dogajanje postavlja na metaravni, podobno kot se na metagledališki ravni odvrti igra *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, je kompleksnost Jovanovićevega dramskega diskurza še očitnejša.

Naratološka analiza Jovanovićevih dramskih besedil torej pokaže raznolikost in bogastvo pripovednosti v njegovih delih. Pripovedni elementi se pojavljajo ne le na intradiegetski ravni izjav dramskih oseb v igrah, ampak tudi na ekstradiegetski ravni, čeprav redkeje, in seveda v stranskem tekstu. Kakšno je razmerje med njimi in kakšne so konsekvence rabe pripovednosti v njegovih tekstih, pa je seveda tema za nadaljnje raziskovanje. Podrobno bi bilo mogoče preučiti še začetke in konce dram in od tu sklepati o sedimentih tradicionalnega v moderni dramski pisavi tega avtorja. Kar pa zadeva gradnjo čezžanrskih naratoloških modelov, so vse možnosti za nadaljevanje še odprte. Produktivnost prvih nastavkov naratologije drame bo torej pokazal čas.

Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi

Moj naslednji predlog za produktivno rabo postklasične naratologije je njena interakcija s teorijami avtobiografije in fikcije. Osvetliti skušam teoretske predpostavke nekaterih naratoloških kategorij ter ob zgledih iz slovenske literature prikazati, kako se jih da uporabiti v raziskavah avtobiografskih pripovedi.

V raziskavah življenjskih pripovedi vlada preseneljitvo soglasje, da je avtobiografija izmuzljiv žanr. Nekateri dvomijo celo o tem, ali sploh gre za žanr, in menijo, da je nemara smiselneje govoriti kar o avtobiografski praksi oziroma dejanju. Negotovost zbujajo tudi različni termini v obtoku in dejstvo, da je med nastankom zgodnejših avtobiografij in vpeljavo prav tega žanrskega poimenovanja precejšen časovni zamik. Prve znane rabe tega grškega neologizma so s konca 18. stoletja, namnožijo se šele v 19. in zlasti v 20. stoletju (Folkenflik 1993b).[185] Za žanrski spomin konstitutivne avtobiografije pa so nekaj stoletij starejše – pomislimo samo na Avguštinove *Izpovedi*. Definicije avtobiografije vsekakor ne morejo zajeti vsega bogastva »empirije«. To velja tudi za Lejeunovo priljubljeno, referenčnost avtobiografije potrjujočo opredelitev (nav. po Shen in Xu 2007: 44): »Retrospektivna prozna pripoved, ki jo o svojem lastnem bivanju napiše realna oseba, v žarišču pa je njeno individualno življenje,

[185] V Kartoteki literarnoteoretskih terminov na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU je zabeležena prva raba termina avtobiografija šele s koncu prve tretjine 19. in naslednja z začetka 20. stoletja.

še posebej zgodba o njeni osebnosti.« Podobno kot zgodnejše različice definicije tudi ta zadošča le kot prvi približek. V lovu na specifično razliko potrebuje številne popravke, saj razen ideje o »avtobiografskem paktu«, ki zagotavlja istovetnost realnega avtorja, pripovedovalca in protagonista z imenom na naslovnici in ki ga sprejmejo tako avtor kot bralci, ponuja le skromno oporo osvetlitvam razlik med avtobiografijo, fikcijsko avtobiografijo in avtobiografskim romanom. Nekateri skeptiki celo menijo, da so sploh vse definicije žanrov uporabne le kot izziv literarnim inovatorjem (Bruner 1993: 42).

Pomemben mejnik v raziskovanju avtobiografije je delo Wilhelma Diltheyja, ki je pred skoraj sto leti postavil konkretno, subjektivno doživetje (*Erlebnis*) sveta v izhodišče historične zavesti in videl v avtobiografiji najvišjo in najnazornejšo obliko razumevanja življenja. S tem ji je utrl pot v središče preučevanja duhovih ved (*Geisteswissenschaften*); ta projekt je potem uresničil šele njegov učenec in zet Georg Misch z monumentalno *Geschichte der Autobiographie* (1907–1969). Sprva so se avtobiografiji bolj kot literarni znanstveniki posvečali predvsem izvedenci drugih humanističnih strok: filozofi, zgodovinarji, sociologi, antropologi, psihologi in psihoanaliki. Interes zanjo se je v literarni vedi povečal šele v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, izrazito pa narašča vse od sedemdesetih let (Löschnigg 2001: 169). Očitno je, da sta ga spodbudila raznolika, obilna in estetsko relevantna produkcija avtobiografskih besedil, pa tudi razcvet literarne teorije. Ta je tudi s svoje strani osvetlila tradicionalna filozofska vprašanja s kompleksno epistemološko, fenomenološko in hermenevtično vsebino: namero avtorja, intencionalnost v fenomenološkem smislu, pojmovano kot naperjenost zavesti na njen predmet (*aboutness*), mesto in vlogo subjekta v avtobiografiji oziroma njegovo vpisanost v tekst, referenčnost avtobiografij, razmerje s fikcijo itd.

Teoretska refleksija je obsegala tudi bolj »konvencionalne« literarnovedne teme: mesto avtobiografije v sistemu žanrov in njene žanrske karakteristike v primerjavi s spomini, biografijo, avtobiografsko pesmijo, avtoportretom, dnevnikom, esejem, njeno žanrsko funkcijo in literarnost, razmerja z romanom, njune oblikovne vzporednice in (možne) zgodovinsko izpričane preplete. Novejše metodološke težnje v literarni vedi pa so v svojih obravnavah izpostavile predvsem občinstvo oziroma bralce, politiko in etiko avtobiografskega pisanja in branja, posredovanost subjektivno doživljenega skozi sociokulturne in zgodovinske pripovedne okvire, družbeno konstrukcijo sebstva itd.

Podobno kot teorija avtobiografije imajo stoletno tradicijo tudi teorije pripovedi in fikcije, če pomislimo na primer na Vaihingerjevo študijo *Die Philosophie des Als Ob* (1911) ali celo antične in druge predhodnike. Oboje doživljajo v zadnjih desetletjih velik razmah. Glede na tri osrednje razvojne faze teorij pripovedi (prim. A. Nünning in V. Nünning 2002b; Fludernik 2005), obravnavane v tej knjigi, je mogoče ugotoviti, da so se teorije pripovedi vse do svoje zadnje faze zelo redko ukvarjale z avtobiografijo (Löschnigg 2001: 170). Razvojno so pač tesno spete z vzponom modernega romana, njihove kategorije so bile izoblikovane v sozvočju s fikcijskimi pripovedmi in prav te so bile tudi vseskozi v žarišču njihove pozornosti. Šele v postklasični fazi, ki je sovpadla z vse številnejšimi opozorili o žanrski nedoločenosti in hibridnosti avtobiografij, o brisanju meja med dejstvi in fikcijo v teorijah fikcije ter o »kontaminiranosti« dejstev s fikcijo (Juvan 2003; Koron 2003a), je diskusija dovolj dozorela do stopnje, da je naklonjena medsebojnemu povezovanju vseh treh »linij«. V to diskusijo se pogosto vključujejo še psihologi, kognitivni in nevroznanstveniki, dopolnjujejo pa jo tudi spoznanja o raznolikosti oblik in funkcij pripovedi z drugih področij vednosti in kulture, med katerimi so antropologija, zgodovinopisje, sociologija, religija, umetnost in celo popularna kultura.

V nadaljevanju bom skušala slediti redkim predhodnikom (Löschnigg 2001, 2006; Shen in Xu 2007; Smith in Watson 2005) in osvetliti tiste koncepcije postklasičnih teorij pripovedi ter njihove filozofske in teoretske podlage, ki so v sozvočju z aktualnimi raziskavami avtobiografij in fikcije ter jih je mogoče uporabiti za obravnave avtobiografskih besedil. Osredotočila se bom na naslednje medsebojno povezane problematike: 1. pripovedno konstitucijo identitete, konstrukcijo subjekta ter problem fikcijskosti avtobiografske pripovedi, 2. pripovednost, 3. fokalizacijo, 4. vprašanje nezanesljivosti pripovedovanja ter 5. vlogo realnih bralcev v razmerju do realnih avtorjev.

O pripovedni identiteti, subjektu, zavesti in fikcijskosti avtobiografij

Prvi sklop zajema ključno vozlišče vprašanj o razmerju pripovedi z zavestjo, samozavedanjem, samospoznanjem, subjektiviteto oziroma sebstvom, osebno identiteto, samorazumevanjem, samoreprezentacijo in sanjami. Aktualizirale so ga zlasti tri usmeritve postklasičnih naratologij: kognitivna, historiografska in kontekstualna.[186] To vozlišče s pomembnimi implikacijami za vprašanje

[186] Več o kontekstualni naratologiji v Koron 2007: 62, op. 2).

referenčnosti oziroma fikcijskosti avtobiografskega diskurza in za ostale koncepte ima častitljivo filozofsko izročilo, ki sega vse do Johna Locka, če ne dlje.[187] Že on je namreč motril osebno identiteto kot človekovo sposobnost za moralno delovanje in kot zmožnost, da si zapomni lastna dejanja in stvari, ki so se mu pripetile, ter pove zgodbo svojega življenja. Istovetnost osebe zagotavljajo po Locku posameznikove kognitivne sposobnosti spominjanja in pripovedovanja, to pa pomeni, da je v soglasju z Descartesovo »zmoto« (tako pač Antonio R. Damasio in sorodni kognitivisti in nevroznanstveniki imenujejo Descartesov strogi dualizem duha in telesa) popolnoma zaobšel čustva, zavedanje telesa in spolno identiteto.[188]

Dobrih dvesto let za Lockom je William James osebno identiteto dinamiziral. Obravnaval jo je razvojno in kot tok zavesti, v katerem posamezniku lahko ostane prikrito (in s tem neozaveščeno) marsikatero lastno čustvo in občutje, vidnejšo vlogo pa je pripisal tudi kontinuiteti in občutenju telesnosti. Tudi Dilthey je opisal doživetje časa kot neskončen tok, ki ostaja v svojem bistvu neulovljiv, fiksirati je mogoče le posamezne trenutke. Paradoks spreminjanja ob hkratnem ohranjanju istosti oziroma istega, na čemer temelji identiteta, pa je ostal izziv še naslednikom. Moderni pogled na sebstvo, pripoved in avtobiografijo so temeljito preobrazili tudi Freudovi pogledi, njegove interpretacije sanj, razpravljanje o nezavednem in prepričanje o katarzičnih, terapevtskih učinkih pripovedi. V drugi polovici 20. stoletja pa so predvsem filozofi zgodovine v obsežni, desetletja trajajoči diskusiji preusmerili preučevanje sestavin sebstva k dejanjem osebe kot historičnega bitja. V pripovedi so prepoznali »kognitivni instrument«, ki s svojimi urejevalnimi vzorci zagotavlja razlago dejanj in dogodkov. Njihove ideje je v osemdesetih letih nadgradil Paul Ricœur s teorijo pripovedne identitete, po kateri imata strukturo pripovedi že človekovo izkustvo samo in njegovo doživljanje časa. Izhajajoč iz ontologistične predpostavke o pripovedni naravi realnosti, je pri njem življenjska pripoved le podvojitev predhodne (pripovedne) strukture doživetja oziroma konfiguracija časa na prvi ravni reprezentacije. Toda ker gre pri tej konfiguraciji za prilagajanje preteklih dogodkov in doživetij sedanjim pričakovanjem in celo načrtovanju prihodnosti, je mogoče življenjsko pripoved nenehno popravljati, jo pisati ali povedati na več načinov in o njej izdelati več možnih scenarijev, ne pa je fiksirati kot eno samo »veliko pripoved«.

[187] To izročilo povzemam seveda zgolj sumarično.
[188] Podrobneje o tem gl. Einstein in Flanagan 2003.

V zadnjih dveh desetletjih so psihologi prav ob preučevanju avtobiografij pripisali pripovedi podobno osmišljevalno vlogo, tj. zmožnost za urejanje dejanj, spominov, doživetij in amorfnih vtisov iz kaotičnega izkustva posameznikov ter za konstruiranje koherentnih življenjskih pripovedi, ki ustvarjajo osebno identiteto. Poleg tega so osvetlili družbeno in kulturno sodoločenost »avtobiografskega« procesa ter vlogo različnih skupnosti (Bruner 1993). Kognitivni znanstveniki in nevrobiologi pa so v razmerju med pripovedjo in zavestjo izpostavili predvsem nevralni, torej telesni oziroma materialni korelat sebstva, kognitivnih procesov in konkretnega doživetja (*experience*); kognicijo so pojmovali kot dejansko, v telo »vtisnjeno« živo izkustvo (Varela idr. 1991: 13). Pri tem so se uspešno ognili reduciranju fenomenoloških miselnih razdelav na nevralne funkcije, torej preprosto na zgolj fizično raven, dokazovali pa so na primer kavzalne zveze med telesnostjo in spolno identiteto ter samoreprezentacijami posameznikov in trdili, da pripovedno mišljenje ni en sam proces, ampak konstelacija več procesov.

Na tem mestu me zanimajo predvsem konsekvence teh spoznanj za postklasično pripovednoteoretsko obravnavo avtobiografskih besedil. Avtobiografski tekst sprva ni bil in še danes ni razumljen predvsem kot fikcija, ampak kot oblika samoreprezentacije, ki vsebuje podvojeno dejanskost, prikazana zgodba pa se nanaša na avtorjev empirični življenjski potek, čeprav je ta lahko ubeseden le v izsekih. Imanentistična literarnovedna paradigma, povezana z vznikom predklasičnih in strukturalističnih naratoloških pogledov na literarno delo, je še predpostavljala razliko med avtobiografskimi (večinoma) resničnostnimi izjavami in fikcijo. Toda Käte Hamburger, Stanzel, Genette, Dorrit Cohn in drugi predstavniki te paradigme se niso mogli zadovoljiti s tem, da bi osrednji kriterij »drugačnosti« avtobiografij temeljil v njihovi referenčnosti, torej nečem zunajtekstualnem, in so skušali izolirati tudi besedilne lastnosti fikcijskega diskurza. To jim je sicer uspelo, čeprav so morali priznati, da imajo indikatorji fikcije le omejeno veljavo; v homodiegetskem režimu so namreč odločilni predvsem kontekstualni in paratekstualni kriteriji, čeprav naj bi bil po mnenju naratologov in teoretikov avtobiografije, kakršna sta bila Genette in Lejeune, pripovedovalec identičen s protagonistom (Shen in Xu 2007:47).

Postklasična naratologija je skušala v večji meri upoštevati rahljanje meja med fikcijskim in nefikcijskim v avtobiografski ubeseditvi in se tako odzvati na »gradualistično« opredelitev razmerja med njima, tj. na večjo ali manjšo navzočnost ene ali druge komponente v razponu med obema poloma, v drugi

različici pa v zmeseh fikcijskega in nefikcijskega. Zaradi aporetičnosti obeh variant se mnenja teoretikov fikcije še vedno krešejo (Ryan 2001), čeprav po drugi strani niti spominjanje ni zanesljiv kriterij za ločevanje avtobiografskega besedila (kot avtorjeve rekonstrukcije lastnega doživetja) od fikcijskih besedil.

Spominjanje namreč že zaradi svoje fragmentarnosti, možne ali občasne podvrženosti samoprevari in nekaterih specifičnih pojavnih oblik (npr. nehotnega spomina) zlahka preide v proces, v katerem postane zvesta rekonstrukcija konkretnega doživetja, sicer tako indikativnega za avtobiografijo, če že ne nemožna, vsaj resničnostno nepreverljiva. Poleg tega v mnogih sodobnih avtobiografskih delih rekonstrukcija življenjskega poteka niti ni intendirana, ampak jo nadomesti oblikovanje samega poteka spominjanja, ki ga prav tako ni mogoče podvreči preverjanju. Zato je eno ključnih spoznanj historiografske naratologije, ki so jo navdihnile »relativistične« ideje Haydena Whitea in drugih filozofov zgodovine, da pri reprezentaciji in osmišljanju spominskih in zgodovinskih vsebin že zaradi jezikovne posredovanosti ključno vlogo igrajo isti pripovedni procesi, kot jih uporablja fikcija.[189] Naratološke kategorije je torej povsem mogoče in popolnoma upravičeno aplicirati na historiografske in druge nefikcijske pripovedi vključno z avtobiografijami.

Iz istega mišljenjskega vozlišča je porojena tudi težnja h kontekstualizaciji naratoloških univerzalij, ki se je uveljavila v različnih smereh postklasične kontekstualne naratologije. Za kontekstualizacijo subjekta pripovedi so se med drugimi zavzeli raziskovalci teorije in prakse avtobiografije (Smith in Watson 2005) in zasenčili dekonstrukcijsko kritiko iz poznih sedemdesetih in osemdesetih let, premlevanja o smrti subjekta in zvajanja sebstva na čisto tekstualnost. Težnja je sprožila bolj deskriptiven pristop k analizi pripovednih instanc, fundiranih subjektivno, spolno, rasno, razredno, družbeno-zgodovinsko in kulturno, se pravi kategorij, ki vključujejo »vire« in naslovnike pripovednega sporazumevanja ter v avtobiografskem režimu »zastopajo« področje subjekta pripovedi; spodbudila je tudi upoštevanje telesnosti pri obravnavi pripovedovalčeve oziroma pripovedovalkine identitete.

[189] White je svojimi heretičnimi idejami o fikcijskosti faktičnega (tj. zgodovinopisnega) pisanja navdihnil celo »doktrino panfikcionalnosti« in izzval ostre kritike zgodovinarjev, toda v zadnjih letih je svoja stališča precej ublažil. Prav naratologi pa so temeljito analizirali idiosinkratičnost historiografske pripovedi v primerjavi s fikcijsko in metafikcijsko. Več o tem v Koron 2003b in v nadaljevanju knjige.

Kljub različnim oblikam sidranja subjekta v kontekstu ima vsak poskus avtobiografije v današnjem času še vedno opraviti s fragmentiranim oziroma pomnoženim sebsvom,[190] z njegovimi lomi, razcepljenostjo, ali diskontinuitetami, ki so posledice duševnih motenj ali drugih bolezni. V teoretskih refleksijah so pogosto izpostavljene poteze, kot so podvojenost avtobiografskega jaza na pripovedujočega in pripovedovanega, performativnost avtobiografskega diskurza, tj. samoustvarjanje osebne identitete v procesu pisanja (*faire et en faisant se faire*), na kar je med drugimi opozoril že Georges Gusdorf,[191] kot tudi vpisi glasov drugega, Drugega ali drugih (prosto po Bahtinu in ostalih). Tematizirane so tudi v avtobiografskih besedilih, kar ne preseneča, saj gre za samorefleksivni žanr *par excellence*. Tako je na primer Ilka Vašte *Podobe iz mojega življenja* (1964: 5) uvedla s povsem tradicionalistično, preprosto realistično inscenacijo dialoškosti jaza:

> K meni, pisateljici Ilki Vaštetovi, je prišla moja najboljša prijateljica Ilka. Ta ženska po svoji zunanjosti ni nič posebnega. To se pravi: nikoli ni bila nič posebnega: […] Moja prijateljica ima to grdo navado, da je – vsaj proti meni – vedno odkritosrčna. Pa ji niti zameriti ne morem, če mi napravi kakšno pridigo: saj vem, da me pregloboko pozna in je v njeni pridigi vedno čista, nepodkupljiva resnica, resnica, kakršno nam kaže le ogledalo. […] Moja prijateljica – jezi me pravzaprav, da ji je ime Ilka kakor meni – je namreč pisateljica, kakor jaz.

Odlomki so del ležeče postavljenega *Uvoda*, ki skupaj s *Koncem* tvori specifično pribesedilje za osrednji del njene »življenjepisne povesti«, kakor je tekst sama žanrsko označila. Tudi Lojze Kovačič je *Pet fragmentov* (1981) uvedel z grafično pomenljivo aranžiranimi moti, v katerih je evociran lom subjekta: »'Kdo je?' / *Klic* / 'Jaz sem drugi!' / *Nerval* / 'Jaz je drugi!' / *Rimbaud* / 'Kdo je jaz?' / *Weiss*.« V izteku *Prišlekov* pa na primer v toku spominov tik pred odhodom k vojakom sledi preskok v poznejši čas, v »trenutek« ustvarjanja besedila, ki hkrati nakazuje spoznanje o »drugem v sebi« (Kovačič 1985: 391): »Tako, in zdaj je čas [sic!] da zašpilim ta špeh, ki sem ga pisal dobro leto dni, nekaj iz veselja, nekaj pa tudi za krompir in zelje … […] Moje edino opravičilo, da sem pripovedoval o sebi, je, da sem se kvazi podvojil in govoril tako o nekom drugem.«

---

[190] Eakin (1999: 1–98) razpravlja na primer o registrih sebstva in o relacijskih sebstvih v avtobiografijah.

[191] V angleškem prevodu se Gusdorfov malce prirejeni citat filozofa Julesa Lequiera glasi takole (Gusdorf 1980: 44): »To create and in creating to be created.«

Glede razlag podvojitve sebstva, o kakršni govori Kovačič, različnih »glasov« in dinamike subjekta v avtobiografski pripovedi postklasična naratologija še ni bistveno napredovala. Za morda najtrši oreh se je pri naboru in v členitvi kategorij izkazalo (ne)upoštevanje prepletenosti fikcije in nefikcije. James Phelan je na primer obravnaval odlomke McCourtovega besedila *Angelin pepel* (*Angela's Ashes*, 1996) v okvirih retorične teorije pripovedi (Booth, Rabinowitz), ki je pripovednim instancam v območju tvorca sporočila dodala poleg realnega avtorja in pripovedovalca še nakazanega (*implied*) avtorja. Opazil je »avtobiografske izjeme«, tj. primere, ko avtor uporabi »veščino posrednosti« in posvoji drug glas ali glasove, ki niso njegov sedanji jaz v avtobiografski pripovedi. Ti primeri po njegovem mnenju upravičujejo vpeljavo kategorije nakazanega avtorja. V primeru običajnega avtobiografskega »neposrednega spregovarjanja« tudi Dan Shen in Dejin Xu (2007: 47) menita, da sta klasična naratološka poenostavitev, ki avtorja izenači s pripovedovalcem avtobiografske pripovedi, in popolna opustitev implicitnega avtorja preveč preprosti, zato o pripovedovalcu – resda samo v oklepaju – govorita kot o drugem jazu realnega avtorja.

Dan Shen in Dejin Xu (nav. d.: 48–49) sta za avtobiografsko besedilo predlagali še prilagoditev fikcijske sheme komunikacije: pri »neposrednem spregovarjanju« naj bi bilo smiselno opustiti imanentistični okvir, ki ločuje znotrajtekstualni svet od zunanje realnosti, tj. od realnega avtorja. Pri tej sicer razmeroma drzni smeri razmišljanja se mi zdi sporno predvsem dvoje: prvič, neutemeljeno prepričanje, da gre pri fikciji za popolnoma drug tip pripovednega sporazumevanja kot v avtobiografskem pisanju, kar kaže, da avtoricama ni uspelo integrirati uvidov o »mešanem režimu« avtobiografije; in drugič, zanemarjanje možnosti, da pripovedno sporazumevanje tudi v fikciji obsega bralska »testiranja« resničnosti. Čim bolj mimetično je namreč fikcijsko pisanje, tem bolj se bralci nagibajo k primerjanju reprezentirane dejanskosti z zunajbesedilno resničnostjo.

Pisanje avtobiografije je psihološki proces spominskega ustvarjanja identitete (Löschnigg 2006: 3), zato se zdi ob pripovedujočem jazu, vpetem v ta proces, potrebno upoštevati še druge registre sebstva, npr. otroški ali mladostniški pogled. Časovne dinamike in performativnosti pripovedne identite, po kateri je sebstvo proizvod lastnih zgodb, se je postklasična naratologija doslej lotevala podobno kot kontekstualizacije pripovednih instanc: bolj ali manj deskriptivno in ne da bi dopolnila obstoječi nabor pripovednoteoretskih kategorij. Za zdaj je torej mogoče le opisno pojasniti spremembe, ki jih opazimo

tudi v *Prišlekih* Lojzeta Kovačiča, kjer se pripovedovalčev »otroški« jaz iz prve knjige precej razlikuje od »odraslega« v izteku tretje knjige.

Pripovednost in fokalizacija v avtobiografiji

Pripovednost (s sopomenko tudi narativnost) je razmeroma nov pojem, označuje pa »niz značilnosti, po katerih se pripovedi ločijo od nepripovedi«, oziroma »splet lastnosti, zaradi katerih je nekatere od njih veliko laže od drugih prepoznati, sprejeti in interpretirati kot pripovedi« (Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005: 387). Večina dosedanjih opredelitev je po Aristotelovem zgledu povezovala pripovednost z akcijo, torej s prikazovanjem dogodkov in dejanj pripovedovanih oseb in njihovo ureditvijo v določeno časovno zaporedje. Šele nedavno je Monika Fludernik izročilo hermenevtično-fenomenološke misli spretno povezala z dognanji kognitivne znanosti in pripovednost utemeljila na izkustvu, »doživetosti« ali »doživljenosti« (*experientiality*), ne da bi povsem zavrgla starejše povezovanje pripovednosti z delovanjem oseb. Doživetost ali doživljenost, ta v razglabljanjih o literaturi pravzaprav staromodni pojem, je opredelila kot »kvazimimetično evokacijo 'resničnega', antropomorfnega življenjskega doživetja (*experience*), ki okvire delovanja posameznika usklajuje z reprezentacijo dogajanja v zavesti ali govorčeve vloge in je vpeto v kognitivno shemo človeške telesnosti (*embodiedness*)« (nav. d.: 155).

Koncept narativnosti kot reprezentirane doživetosti ali – mogoče bolje – izkušnje, se zaradi osredotočenosti na pripovedovalčevo duševnost in na procese njegove zavesti prilega večini avtobiografij, ustreza pa tudi avtobiografovemu uveljavljanju singularnosti individualne skušnje v besedilu. Naratologija je jezikovno podajanje procesov zavesti najprej zajela v tipologijo pripovedne perspektive in govornih načinov, pozneje pa v tipe fokalizacije. Monika Fludernik pa je v svoji naravni naratologiji, različici kognitivne teorije pripovedi, obravnavala jezikovno posredovanost doživetosti (ali izkušnje) zlasti v sklopu doživljanja (*experiencing*) in izrekanja, spregovarjanja (*telling*) ter delno še reflektiranja (*reflecting*). Sem je umestila tudi fokalizacijo, ki je po Genettu v pripovednem diskurzu prvotno označevala tistega, ki vidi oziroma percipira dogajanje. V nadaljevanju bom skušala s primeri iz literarnih besedil ponazoriti uporabnost konceptov za preučevanje avtobiografskih pripovedi.

Prvi primer je razmeroma didaktična, malce samoironična in po drugi strani samopomilovalna avtobiografija Jakoba Alešovca *Kako sem se jaz likal: Povest*

slovenskega trpina v poduk in zabavo (1884). Gre za pripoved o vzgoji in šolanju revnega slovenskega fanta kmečkega rodu v nemško pišočega žurnalista, gledališčnika in pisatelja ter njegovem postopnem odmiku od nemškutarstva. V obdelavi zgodbe o lastni karieri gre za dosledno linearno nizanje stopenj šolanja in korakov rodoljubnega osveščanja ter včasih pikareskno obarvanih pripetljajev, dogajalna plat boemskega »likanja« pa je precej bolj izpostavljena kot individualno doživljanje. A kot je videti iz naslednjega navedka, je pripovedovalec skušal podati tudi učinke neposrednega doživljanja na svoje duševno stanje (Alešovec 1884: 510):

> Stopim torej k branjevki in sežem v žep. Ali kaj! To ni mogoče! Še sinoči sem imel tu par šestic, kar sem jih dobil iz goldinarja nazaj, zdaj sta pa le dva krajcarja tu. Morda sem jih dal v drug žep. Pa tudi tam jih ni, sploh nikjer jih ni. Ej, nič ne de, morda so mi ven padle, sezimo goldinar v suknjo, kjer je spravljen denar za skušnjo – 12 goldinarjev.
> Kaj pa je to? Saj ni mogoče! Da bi bil tudi to zgubil? Kar brž me neha boleti glava, ko ni v nobenem žepu nič. Obide me strah in bled postane obraz. Kaj bo zdaj? – Pa ne da bi bil moj znanec pobral mi denar, ko sem tako omotljen zaspal!

Za prikaz trenutka, ko se pripovedovalec ove, da je bil okraden, je pisec uporabil vrsto dramatičnega solilokvija (samogovora), ki je v starejšem pripovedništvu konvencionalno izražal dogajanje v zavesti oseb in tu ni opremljen z navednicami. Čustveno razgibanost doživljanja izražajo afektivna raba končnih ločil in hitre menjave glagolskih časov. Tako je pisatelj ob fiksni notranji fokalizaciji stopnjeval intenzivnost, z drugimi besedami pa lahko isti pojav opišemo tudi kot premik pripovedovalčeve osredotočenosti s pripovedujočega na doživljajoči jaz. Na ta način se okrepi ne le *doživetost* pripovedi, ampak tudi *pripovednost* odlomka.

Naslednji odlomek je iz avtobiografskega besedila Ivana Cankarja *Moje življenje* (1914), prvotno objavljenega v feljtonistični obliki, tematizira pa pripovedovalčev odhod z Vrhnike na šolanje v Ljubljano:

> Ko se je zibal voz počasi in ropotaje skozi trg, se mi je zdelo, da se vozimo po čisto tujem kraju. Cerkev svetega Lenarta sem pogledal začuden, kakor da se je bila šele v tistem trenutku vzdignila iz tal ter se plaho stisnila pod klanec. Cesta se mi je zdela zelo široka in kakor za procesijo pometena; hiše so bile visoke, bele in tihe. Na obeh straneh so molčali vrtovi, do vrha ograjeni in zastraženi, da bi jih ne motil nevreden popotnik še z nečistim pogledom ne. Kdo se izprehaja tam po samotnih gredah, pod brezkončnimi sencami?
> Na dušo mi je takrat legla žalost, široka in tiha, kakor to ravno polje. […] Kadar se spomnim na tisto vožnjo, me zgrabi bolečina, ki ji drugače ne maram dati besede. Vrhniški otrok bi ne smel po svetu, bi ne smel med tuje ljudi. (Cankar 1954: 339–340)

V individualiziran prikaz doživetja, ki odseva v pripovedovalčevi zavesti, sta tokrat skrbno vpisana empatična čustvenost in prizadevanje izraziti intenzivnost in pomen otroškega doživetja. Naglašena je edinstvenost povsem konkretnega izkustva; izrazit kontrast med »tedaj« in »zdaj«, med poetičnimi opažanji zunanjih posameznosti v trenutku doživljanja ter strnjeno povzeto čustveno vsebino teh vtisov v trenutku pripovedovanja pa podeljuje epizodi visoko stopnjo pripovednosti.

Precej manj razgibano podobo otroških čustvovanj ponuja odlomek iz Trdinovega spisa *Moje življenje* (1905), v katerem pripovedovalec predvsem sumarično in z blago ironijo poroča o odzivih okolja na svojo mladostno versko gorečnost in lastnih reakcijah na te odzive, prevladuje pa dokaj trezna, skoraj korenjaška perspektiva odraslega:

> Vsak si lahko misli, kako strašansko so se rogali in posmehovali mojim pobožnim vajam moji součenci pa tudi drugi ljudje. Celo pošteni krščanski možje so majali z glavami in govorili: »Škoda fanta, boste videli, da bo zblaznel.« Jaz sem prenašal junaški vse zasramovanje, še veselilo me je, ker mi je dajalo najlepšo priliko, služiti si nebesa s krščansko potrpežljivostjo in odpuščanjem. (Trdina 1951: 484)

Odlomek ne prinaša pretanjenega vpogleda v čustvene plati otroškega doživljanja, vendar ni brez empatije. Toda v primerjavi s Cankarjem je opazna pripovedovalčeva distanciranost in manjša stopnja doživetosti, kar bi morda vsaj do neke mere lahko pripisali avtobiografovi razmeroma večji časovni oddaljenosti od prikazanega dogajanja.

Ivan Mrak je v svoji zgodnji avtobiografiji *Ivan O.* (1925) precej drugače, izrazito samoironično in presenetljivo nepatetično evociral mladostno trpljenje zaradi nasilništva vrstnikov v dijaškem domu. Besedilo je napisal že pri svojih devetnajstih letih, v celoti pa je izšlo šele postumno:

> — pretepali so me, suvali so me, pljuvali so vame, se norčevali iz mene, tako da sem se neenkrat (sic!) počutil v vlogi bičanega, zasramovanega, s trnjem kronanega, kar so vsekakor zelo spodbudni občutki --.
> — v nedeljo pri šolski maši je dišalo kadilo, so v jutranjem soncu blestela in žarela visoka cerkvena okna, orgle so zmagoslavno grmele, jaz pa sem bil poln tipično katoliško-kristjanskih vizij: čakal sem namreč orkan z nebes, ki bo vrgel streho raz cerkev, obsijala me bo božja glorija, izbran in poveličan se bom šopiril med zavrženimi. Seveda se bo povrhu zaslišal še dobro znani glas iz nebes, Gospod sam bo, ki me bo izvolil in poveličal --.

— nič se ni zgodilo. Maša se je mirno končala. […] Moje dušo poživljajoče muke so se nanovo, če le mogoče, s podvojenim elanom mojih mučiteljev nadaljevale -- (Mrak 1991: 105).

Čeprav je bilo trpinčenje, ki ga je moral prenašati pripovedovalec, najbrž travmatično, razbiramo njegove posledice bolj med vrsticami, v poročilu o odsevu tega dogajanja v otroški zavesti, brezplodnem čakanju božje milosti in ironičnih komentarjih pripovedujočega jaza pa lahko le zaslutimo pasivno agresivno držo trpinčene žrtve. V primerjavi z odlomkom iz Trdinove pripovedi besedilo ne učinkuje le kot bolj ali manj uravnoteženo poročilo o mukah trpinčenih otrok, ampak izraža v skladu z naratološkimi idejami Monike Fludernik višjo stopnjo doživetosti in s tem pripovednosti besedila.

Nezanesljivo pripovedovanje v avtobiografiji

Tudi nezanesljivo pripovedovanje je pripovednoteoretski pojem, ki je bil prvotno razvit za analizo fikcijskih besedil, pri prenosu na avtobiografije pa so potrebne prilagoditve, o katerih sta razpravljali tudi Dan Shen in Dejin Xu (2007). Preučili sta dva temeljna pristopa: retoričnega, s katerim James Phelan aktualizira Boothovo delo, in kognitivističnega oziroma konstruktivističnega, kakršnega je zasnovala Tamar Yacobi in ki se razlikuje od empiričnega, a tudi od nekoliko drugačnega kognitivističnega pristopa, osredotočenega na žanrski kontekst pripovednega razumevanja. Dan Shen in Dejin Xu sta obravnavali tudi sintezo retoričnega in kognitivističnega pristopa, ki jo je predlagal Ansgar Nünning, a se nato vendarle oprli predvsem na Tamar Yacobi. Njeno ugotovitev, da je nezanesljivo pripovedovanje v fikciji posledica nekompetentnosti, neresničnosti, neozaveščenosti ali napačne presoje, sta ekstrapolirali tudi za avtobiografijo.

Tako sta torej naglasili, da so manifestacije »faktične« nezanesljivosti zaradi referenčnosti v avtobiografiji bolj na očeh kot v fikciji. Medtem ko se nezanesljivost v fikciji ponavadi kaže kot znotrajtekstualni problem (v raznih nekonsistentnostih in neskladjih), se v avtobiografiji pojavljala predvsem v zunajtekstualnih relacijah ali medbesedilno. Nezanesljivost v avtobiografiji je torej odvisna od presoje osveščenega bralca o pripovedovalčevi oziroma avtorjevi »verodostojnosti«. Z medbesedilno primerjavo več avtobiografij istega avtorja postanejo razvidna neskladja, ki opozarjajo na nezanesljivost in omogočajo razmislek o čustvenih, idejnih, ideoloških in političnih nagibih za modifikacije

besedil. Ta razmislek pa je seveda odvisen od individualnih nazorov in prepričanj osveščenih bralcev, njihove tolerance, žanrskih pričakovanj in okusa (Shen in Xu 2007: 57–58).

Primerjava odlomkov iz dveh Kovačičevih avtobiografij, *Prišlekov* (1984–1985: 98–101) in *Otroških stvari* (2003: 273–274), ki pokrivata dogodek, ko očetovi sorodniki med ličkanjem koruze brez zadržkov ponižujejo priseljence in s tem sprožijo pripovedovalčevo burno reakcijo, pokaže, da je dogajanje v zgodnejšem besedilu prikazano bolj doživeto in dramatično. Poleg besednih in stilističnih sprememb so v odlomkih vidne tudi drobne vsebinske razlike: v *Prišlekih* sta na primer Gizela in Clairi hudo prestrašeni, v *Otroških stvareh* pa je omenjena samo Gizela, ki miri razbesnjenega protagonista, češ da se mučitelji samo šalijo; v *Prišlekih* protagonist fizično napade strica Karla, ga stiska za vrat in jih tudi sam pošteno skupi, celo bruha od hudega razburjenja; nasprotno pa v *Otroških stvareh* izvemo le, da je (med drugimi) udaril najnedolžnejšo od vseh – sestrično Anico; v ljubljanskem taksiju prvotno čepi na tleh med sedeži, medtem ko v *Otroških stvareh* leži ob nogah sedečih na zadnjem sedežu in zre v stropno lučko. Nobena od podrobnosti ni objektivno preverljiva, o vlogi avtorskih posegov, ki načeloma nakazujejo nezanesljivo pripovedovanje, pa bi se ozaveščeni bralci verjetno različno opredeljevali. Sama menim, da opisane razlike vplivajo predvsem na karakterizacijo protagonista in ga psihološko pasivizirajo. A samo spekuliram lahko, ali se je avtor skušal zavestno ali nezavedno prikazati bolj umirjenega, v lepši luči, in tako ugajati širšemu krogu konvencionalnejših bralcev, ali gre morda le za večjo časovno oddaljenost od prikazanih dogodkov ter s tem za večjo čustveno distanco ali pa za kaj tretjega.

Poseben primer avtobiografske nezanesljivosti zasledimo tudi v *Leseni žlici* Juša Kozaka (1993, 1994), kjer je avtor popisal svoje življenje in delno še življenje svoje družine v letih okupacije, od aprila 1941 do aprila 1943. V prvem delu avtobiografije, prvič objavljenem 1947, se je ideološko opredeljeval še povsem v sozvočju s stalinistično partijsko politiko, medtem ko je v drugem delu, ki je prvič izšel šele leta 1952, zelo opazna njegova distanca do sovjetske politike, čemur je seveda botrovala kominformovska resolucija leta 1948, ne pa kak medvojni mišljenjski preokret.

Bralci v razmerju do realnih avtorjev avtobiografij

Čeprav se sama uvrščam med tiste, ki menijo, da na tekstualni ravni ni zanesljivih kriterijev za ločevanje fikcije od nefikcije, da so njune meje fluidne ter da se nobena avtobiografija ne more ogniti niti kateri od vrst zamolčevanja dejstev (pač v skladu s kulturnimi in družbenimi konvencijami svojega časa) niti določeni stopnji fikcionaliziranja,[192] pa le obstajajo razlogi, zaradi katerih jo je treba upoštevati kot svojevrsten žanr. Pravzaprav je avtobiografija krovni termin za mnoštvo žanrov, katerih bralska recepcija je izpričano drugačna od recepcije fikcijskih žanrov. Ta drugačnost pride najbolj do izraza ob neupoštevanju statusa avtobiografskega pakta, kadar si na primer avtor z avtobiografsko potvorbo oziroma ponaredkom prilasti oziroma posvoji doživetja neke druge, včasih izmišljene, a v vsakem primeru verjetne osebe (Smith in Watson 2005: 358–361). Bralci romanov, ki so sprejeli fikcijski pakt, se seveda ne sprašujejo o romanopiščevi etiki, če se ta v skladu s fikcijsko verjetnostjo vživlja v druge osebnosti in jih reprezentira v sferi ustvarjenega možnega sveta. In če je vživetje prepričljivo, ga ne bodo obtožili prevare; kvečjemu nasprotno, cenili bodo avtorjevo domišljijo. Za avtobiografije pa velja obratno.

Obstajajo seveda različne, zgodovinsko izpričane vrste literarnega ponarejanja, prav avtobiografski ponaredki, ki so različnih vrst, pa osvetljujejo specifično naravo avtobiografskih pripovedi. Za realne bralce je vedno zelo moteče, kadar se izkaže, da je kot avtobiografsko »oglaševano« besedilo popolnoma izmišljeno. Avtobiografska pripoved pač jamči za nekakšno resnico živega izkustva, »resničnost« doživetega, čeprav gre le za »subjektivno reprezentiranje in retorično uprizarjanje resničnostnih trditev, vključenih v številne konfliktne diskurze o resnici, doživetju in avtoriteti, ki jih je treba še odviti« (nav. d.: 359). Kljub možnim spominskim izpustom in pripovedovalskim zameglitvam si namreč bralci zlahka predstavljajo zavezujočnost in neposrednost izkušnje ali pa si zamišljajo čustveno obremenjenost, strahove, tesnobo, sram ali jezo, vtisnjene v povsem konkretno telesnost pripovedujočih in pripovedovanih jazov. Ponaredki torej izigrajo bralska pričakovanja o etiki samonanašanja, zato bralci nanje tudi sami čustveno reagirajo ter se ob njih počutijo prevarane.

Medtem ko so v slovenskem prostoru, kjer se tako rekoč vsi poznamo, avtobiografski ponaredki malo verjetni, tovrstne potegavščine (če ne kar goljufije)

[192] To dejstvo pa seveda relativizira njeno težnjo k resničnostno preverljivemu diskurzu.

v mednarodnem prostoru niso nikakršna redkost. Zelo razvpit je na primer avtobiografski ponaredek »Binjamina Wilkomirskega«. Njegova knjiga *Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939–1948* je izšla leta 1995 v Švici in bila prevedena v devet jezikov, avtor pa je v njej iz otroške perspektive domnevno avtobiografsko popisoval »svoje« življenje v času nacističnega preganjanja Židov v Rigi in izkušnje iz dveh koncentracijskih taborišč. Knjiga je bila umaknjena iz prodaje in pozneje objavljena kot fikcijska, potem ko je bila kljub piščevi zavrnitvi testiranja DNA razkrita njegova prava identiteta (Bruno Grosjean, rojen 1941 kot nezakonski otrok švicarske matere, ki ga je oddala v posvojitev), njegovo travmatično otroštvo s krušnimi starši in dejstvo, da si je taborišča ogledal le kot turist; njegovo zelo hvaljeno delo se je izkazalo za fikcijski kolaž memoarov, domišljije in zgodovinskih virov, pravi Binjamin Wilkomirski pa za pokojnika. Toda avtor *Fragmentov*, ki je očitno psihično motena oseba, še vedno vztrajno zatrjuje, da je Žid, ki je preživel holokavst.[193]

Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi

Proti koncu devetdesetih let sta feministična naratologija, kakršna se je začela uveljavljati sredi osemdesetih, in naratologija družbenih spolov, ki je v marsičem nadaljevala delo prejšnje, presegli binarizem spolnih razlik. Ogibati sta se začeli pastem andro- in ginocentrizma in razglabljanjem o »ženski pisavi«, za opis strukturalnih vidikov pripovedi in specifičnih pripovednih strategij na ravni zgodbe in diskurza pa sta namesto tega vpeljali pojme spola (*sex*), druž-

[193] Podoben je primer belgijske avtorice Monique de Wael, ki je pod psevdonimom Misha Defonseca leta 1997 izdala avtobiografsko pripoved Misha: A Memoire of the Holocaust Years (slov. prevod Preživela z volkovi, 2006) o štiriletni židovski deklici, ki so ji nacisti odpeljali starše, njo pa je »posvojil« trop volkov, med katerimi je preživela holokavst. Knjiga je doživela velik uspeh (po njej je bil posnet tudi film), a je kmalu sprožila sume o avtentičnosti pričevanja in različna preverjanja. Leta 2008 je avtorica javno priznala, da sploh ni židovskega rodu in da si je zgodbo v celoti izmislila, ter se opravičila židovski skupnosti. Resnična pa je travmatična izguba, je zatrdila, saj so ji kot štiriletni deklici nacisti 1941 res odpeljali starše in je potem živela z dedom, ki ga ni marala.

benega spola oziroma spolne identitete (*gender*)[194] in spolnosti oziroma seksualnosti (*sexuality*). S premestitvijo spolne identitete v žarišče pozornosti in z opuščanjem kategorialnega binarizma, ki je bil tudi eden temeljnih metodoloških postopkov strukturalistične naratologije, so naratologinje in naratologi spodbujali kontekstualiziranje naratoloških modelov; skušali so torej umestiti strukturalistično fundirane naratološke kategorije v zgodovinske in kulturne kontekste. Nekateri so sprejeli izzive *queer* teorije in se lotili »izkrivljanja« (*queering*) naratologije: razvijali so spolnoidentitetno fokusirane analize pripovednih besedil in pisali interpretacije, ki preučujejo pripovedno konstruiranost in nestabilnost spolnih identitet. Drugi so preusmerili svojo pozornost od produkcijskih vidikov pripovedi k preučevanju recepcijskih procesov. Številni med obojimi pa so se tako ali drugače odzvali težnjam, izvirajočim iz kulturnih študijev: razširili so raziskovalno področje onkraj literarnega ter se lotili preučevanja žanrsko in medijsko različnih kulturnih praks.

Premestitve in usmeritve, ki v naratološko deskripcijo tako ali drugače pritegnejo zgodovinsko kontingenčnost, so zagotovo do neke mere problematične. O njihovi vprašljivosti je med drugimi pisal Brian McHale (2005: 64, 67). Sedanja pričakovanja, da bi strukturalistične in kontekstualistične naratoške usmeritve lahko uspešno spravili med sabo, so po njegovem mnenju neupravičena, češ da usmeritve pač niso preprosto *komplementarne*. Precejšnjo skepso glede kontekstualiziranja naratologije je izrazil tudi Jan Christoph Meister (2003); navkljub problematičnosti ključnih naratoloških pojmov oziroma prav zaradi njihove »kriznosti« se je celo zavzel za nekakšen naratološki fundamentalizem oziroma za sistematično prevpraševanje in vnovično utemeljevanje pojmov, ker da naj bi bila to prava pot k osmišljanju in upravičevanju discipline.

Ne moremo kar obiti opozoril, da so pri obravnavanju pripovedi nujne teoretske univerzalije, ki jih je v svojem razmeroma dolgem razvoju razvila naratologija. Na to je med drugimi opozoril Meir Sternberg v članku *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes I, II* (2003), v katerem je kritično presojal namere in dosežke kognitivističnih usmeritev. Kljub tem nasprotovanjem se zdi odpiranje pripovednoteoretskih struktur za kontingenčnost zgodovine vendarle neizogibno. Verjetno se bo šele pokazalo, ali bo to vodilo

[194] Pri slovenjenju *gender* z izrazoma družbeni spol in spolna identiteta, ki ju uporabljam sinonimno, sledim praksi, ki jo je privzela že Alojzija Zupan Sosič (2005a).

k nenehnemu nihanju med ahistoričnim kategorialnim sistemom in dosledno kontekstualnim pristopom ali pa bosta naratološki teoretski projekt nadomestili družbenospolno zasnovana analiza in interpretacija pripovednih besedil, podprti z natančnim branjem, kar je po mnenju Vere in Ansgarja Nünninga (2004: 2–3) pravzaprav dejanski domet družbenospolno ozaveščenih pripovednoteoretskih prizadevanj. V aktualnem trenutku se zdi nujno poskrbeti, da raziskave pripovedi ne bi zabredle zgolj v mikroanalitično obnavljanje zgodb ali v, foucaultovsko rečeno, »redčenje« diskurza, okorele biografizme, enostavno tematološko prepoznavanje in tipološko klasificiranje vsebin. Priporočljivo pa bi se bilo obvarovati tudi druge skrajnosti, torej zgolj interpretativnega ponavljanja kontekstualističnih zgledov ali celo vnovičnega zatekanja k starejšim teorijam odseva.

Kljub raznovrstnim zadržkom do kontekstualnih teorij pripovedi pa nas v zadnjem času o nasprotnem prepričujejo med drugim pregledi teorij pripovedi (Herman, Jahn in Ryan, ur. 2005; Phelan in Rabinowitz, ur. 2005), nekateri prispevki v zajetnem zborniku (Bal, ur. 2004) ali propedevtično delo *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (V. Nünning in A. Nünning, ur. 2004). Ti spisi prispevajo k vtisu, da je tako imenovana naratologija (družbenih) spolov oziroma naratologija spolne identitete danes pravzaprav *work in progress*. To je bilo že opaženo[195] v člankih, ki so se navzlic razmeroma naklonjenim sodbam lotili kritičnega pretresa dotedanjega razvoja naratologije družbenih spolov (Alrath in Gymnich 2002: 198). Osnovno vprašanje tega pristopa tako še vedno ostaja naslednje: v kolikšni meri lahko kritični pogled na spremenljive koncepte (biološkega) spola, spolne identitete in spolnosti prispeva h konceptualizacijam teorij pripovedi in ali ne kaže morda raje govoriti o vmesnem področju med naratologijo, analizo in interpretacijo pripovednih besedil ali celo o sinkretizmu vseh treh.

Omenila sem že, da je razvoj naratologije spolov v marsičem usmerjal razvoj feministične naratologije.[196] Ta je namreč resno vzela poststrukturalistično feministično kritiko naratološkega kategorialnega binarizma in popolnega zanemarjanja rase, razredne razslojenosti, spolne identitete, narodnosti in sek-

[195] Gl. Lanser 1999: 181.

[196] Pregled opiram na naslednje prispevke: Allrath in Gymnich, *Feministische Narratologie* (2002); Allrath in Gymnich, *Gender Studies* (2005); V. Nünning in A. Nünning, *Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse* (2004); Warhol, *Feminist Narratology* (2005); Bell, *Queer Theory* (2005).

sualnosti, vendar ni dokončno prelomila z naratologijo, ampak jo je skušala prilagoditi preučevanju sledov spolne identitete v pripovedi. Ni ji šlo torej za konstrukcijo povsem novega, drugačnega naratološkega modela, ampak za priznanje odstopanj od obstoječega in za novo razumevanje pripovednoteoretskih kategorij, s katerimi je bilo mogoče ustrezneje interpretirati posamezna besedila. Izraz feministična naratologija je prva uporabila Susan Lanser v članku *Toward a Feminist Narratology* šele 1986, vendar se ga da prenesti tudi *avant la lettre*, na nekatere kritične feministične literarnovedne obravnave pripovednih del od druge polovice sedemdesetih let.[197] Te obravnave so se sprva osredotočale predvsem na vsebinsko plat pripovedi, na primer na značilne vzorce v razpletih feminocentričnih romanov iz 18. in 19. stoletja, v katerih so se ponavljale usode glavnih ženskih likov, ki na koncu lahko le umrejo ali se poročijo. Preučevale pa so tudi korelacije med spolno identiteto avtoric in avtorjev s pripovedovalci zgodb in pripovednim načinom ter drugimi pripovednimi strukturami.

Z vpeljavo feminističnih uvidov v naratologijo je Susan Lanser v navedenem spisu, poznejših delih *Shifting the Paradigm* (1988) in *Queering Narratology* (1996), v najrazvitejši obliki pa v *Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice* (1999) revidirala kategorijo glasu in za pripovedno instanco razločila tudi ženske udeleženke pripovedne komunikacije (pripovedovalko, implicitno avtorico, naslovljenko itd.). Naglasila je vlogo spolne identitete pripovedovalke v naraciji in izpostavila inherentno dvojnost avtoričinega diskurza, kakršne klasični naratološki instrumentarij ni zaznaval. Na njene zgodnje pobude se je Nilli Diengott odzvala že leta 1988 izrazito kritično in se v članku *Narratology and Feminism* zavzela za dosledno izvzetje spolne identitete iz naratološkega projekta. Nekoliko prizanesljivejši, a še vedno kritičen do Lanserjeve je bil Gerald Prince, ko je v spisu *Narratology, Narratological Criticism, and Gender* (1996) – resda z zadržki – zagovarjal njena prizadevanja, da seže onkraj splošnih načel in se posveti tudi funkcioniranju pripovedi.

Z rekonceptualizacijo pripovedih instanc se je poleg Susan Lanser ukvarjala tudi Robyn Warhol (1999), ki se je pozneje pod vplivom kulturnih študijev bolj posvetila intermedijskim in čezžanrskim analizam. Robyn Warhol se ni omejila na besedila žensk, ampak je družbeni spol pripovedovalcev ločila od

[197] Te pa je seveda spodbudil razcvet interdisciplinarno fundiranih ženskih študijev (women's studies).

biološkega spola avtorjev in avtoric; kakor Lanserjeva pa je izpostavljala družbeno-kulturno konstruiranost maskulinega in femininega pripovednega diskurza. Njune raziskave so nadaljevale Sally Robinson, Ina Schabert, skupina sodelavk zbornika *Ambiguous Discourse* (1996), ki ga je uredila Kathy Mezei, pa tudi Alison Booth, Alison Case, Joan D. Peters, Monika Fludernik in druge. Nekatere feministične kritičarke so se že v osemdesetih letih uspešno navezale še na pobude hitro razvijajočih se študijev spolov (gender studies), ki tudi sami marsikaj dolgujejo ženskim študijem in so postali v devetdesetih prava moda zlasti v anglo-ameriškem akademskem okolju. Opuščati so namreč začeli v ženskih študijih prevladujočo feminocentrično perspektivo, ki da reproducira spolno razliko, propagiranje ženske etike in boj za izrazitejšo družbeno vlogo žensk. Uveljavljali so širši koncept spolne identitete (tudi v različnih izpeljavah), ki se zaveda nestabilnosti in zgodovinske variabilnosti te družbeno-kulturno pogojene kategorije in priznava njeno spremenljivo razmerje do biološkega spola, seksualnosti in subjektivnosti.[198]

Že na začetku devetdesetih let 20. stoletja je v diskusije o družbenem spolu oziroma spolni identiteti odločilno posegla Judith Butler s teorijo, po kateri se tako biološki spol kot spolna identiteta vedno znova proizvajata v nenehno potekajočih performativnih dejanjih. Temeljito razdelavo osrednjih treh konceptov sta prinesla tudi interakcija študijev spolov s konceptualizacijami rase, etničnosti in razreda ter dialog s postkolonialnimi študiji in *queer* teorijo.[199] Za teorijo pripovedi je bil še posebej relevanten teoretski potencial *queer* teorije, ki z »izkrivljanjem« (*queering*) besedila razkriva nestalnost spolnih identitet, artikulira in osmisli diskontinuitete v sistemih razmerij med subjektivnostjo, biološkim spolom, spolno identiteto in spolnostjo in preuči učinkovanje kompleksne spolne dinamike tudi v delih kanoničnih in (domnevno)

[198] Navzven so se te težnje pokazale na primer v nadomeščanju termina »feminističen« v zvezi »feminist narratolgy« z izrazi, kot so »gendered poetics« (Lanser), »the engendering of narratology« (Lanser) ali »genderization of narrative« (Fludernik).

[199] Izraz *queer* teorija je skovala Teresa de Lauretis leta 1991, da bi premostila razcep med lezbičnimi in gejevskimi študiji in ustvarila skupno podlago dotlej ločenim področjem. Termin se je dobro prijel in je bil vpeljan v filozofske diskusije za pokrivanje epistemološko zamegljenih tem, kakršne so spolna in afektivna ambivalenca, eksces, meje telesa itd., sicer pa je vse od svojega nastanka interferiral tudi s teorijami pripovedi. Usmeritev sama se je povezala z različnimi poststrukturalističnimi usmeritvami, še zlasti s psihoanalizo in dekonstrukcijo.

heteroseksualnih avtorjev. Za dosežek vidnih *queer* teoričark in teoretikov, med katere poleg Judith Butler sodijo na primer Lee Edelman, Judith Roof in Eve Kosofsky Sedgwick, nam lahko velja zlasti dejstvo, da se ne zadovoljujejo z vsebinsko analizo, s prepoznavanjem homoseksualnih likov in obnašanja ali z opazovanjem tega, kako ti liki spodnašajo pričakovanja spolne istovetnosti, ampak že od začetka obravnavajo tudi preslikave njene nestabilnosti v pripovedno zgradbo in alegorično označevanje spolne želje oziroma seksualnosti v pripovedni strukturi besedil.

Omenjene težnje so končno pripeljale celo do vprašanja, ali ne bi bilo smiselneje vključiti feministične naratologije v kontekst naratologije družbenih spolov; ta omogoča namreč širši vpogled v spremenljiva razmerja biološkega spola, spolne identitete in seksualnosti, pritegnitev tekstov moških piscev, istočasno pa še vključitev teženj *queer* in lezbične naratologije, osredotočenih na součinkovanje med pripovedjo in seksualnostjo, kar je seveda tema, ki je očitno relevantna tudi za feministično in družbenospolno naratologijo.[200] Medtem ko sta se leta 2002 Gaby Allrath in Marion Gymnich o tem povezovanju spraševali sicer naklonjeno, a previdno, so dve leti pozneje Vera in Ansgar Nünninga, urednika zbornika *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, skupaj z ostalimi avtoricami prispevkov, med katerimi sta tudi Allrathova in Gymnichova, že odločneje podali v smer naratologije družbenih spolov; pri tem pa so zelo pazili, da ne bi površno poenotili specifičnosti vsakega od pristopov k skupnim družbenim vidikom problematike.

Ob povedanem se zdi res presenetljivo, da so bile kategorije spola, spolne identitete in seksualnosti navzlic svoji osrednji vlogi v naratologiji družbenih spolov razmeroma redko definirane tako, da bi bila upoštevana njihova tekstna posredovanost, torej kot fikcijske oziroma literarne in jezikovne konstrukcije, ki s svojimi občinstvom vstopajo v specifična komunikacijska razmerja. Med izjemami sta Monika Fludernik in Susan Lanser, po kateri je biološki spol »formalno poistovetenje besedilne osebe kot moške ali ženske bodisi z njenim neposrednim samoizrekanjem […] ali prek drugih jezikovnih potez, kakršne so zaimki ali sklanjani pridevniki« (Lanser 1999: 170). Toda njena definicija ne upošteva dejstva, da slovnični spol nikakor ne zagotavlja točnega sklepa o spolu referenta, saj se ta lahko deklarira drugače, in da za pripovedne instance

[200] Več o tem v Allrath in Gymnich (2002: 67–68).

mnogih besedil sploh ni nikakršnih indicev o njihovem biološkem spolu. Spolno identiteto je Susan Lanser opredelila kot »v tekstih in s teksti konstruirane značilnosti, ki implicirajo moški ali ženski spol z navezavo na konvencionalne kulturne kode, kakršni so lastna imena ali metonimične reference na oblačila, dele telesa ali obnašanje« (nav. m.), spolnost pa (nekam pomanjkljivo, kakor je sama priznala) kot oznako za »erotično usmeritev, ki se nanaša na vrsto objektne izbire« (nav. d.: 171).

Monika Fludernik je izhajala iz opredelitev Susan Lanser, a jih je nekoliko spremenila: »Človeški biološki spol je v pripovednih tekstih konstruiran eksplicitno ali implicitno: eksplicitno s slikovnim fizičnim opisom in moškimi/ženskimi zaimkovnimi izrazi […] in implicitno s parafernalijami naše družbenospolno izrazito pregrajene kulture (npr. *srajca* vs. *bluza* […] itd.) ter s ponujeno heteroseksualno strukturo (če A ljubi B in je A moški, potem mora biti B ženska).« (Fludernik 1999: 154)

Opozorila je torej, da pripisovanje biološkega spola besedilnim instancam vedno zavestno ali nezavedno posega po jezikovnih in kulturno konstruiranih kategorijah spolne identitete, čeprav lahko, ko gre na primer za homoseksualna razmerja, tudi humorno ali drugače subvertira spolne stereotipe prav glede na domnevno prevladujoči heteroseksualni vzorec. Pri uvajanju spola, spolne identitete in seksualnosti v tekste, skratka, nastopijo težave že zato, ker v njih pač ne gre za »žive« ljudi, ampak za literarna, fikcijska in včasih le delno antropomorfna bitja »iz papirja«, ustvarjena v recepcijskih in konstrukcijskih procesih branja in interpretiranja na podlagi informacij iz tekstov in zunajliterarnih referenčnih okvirov. A prav zato in zaradi svoje dovzetnosti za širša družboslovna, zgodovinska, antropološka in kulturološka vprašanja je naratologija družbenih spolov posebej naklonjena pobudam številnih postmodernih in poststrukturalističnih smeri in dialogu z drugimi težnjami postklasične naratologije.

Ob trenutnem stanju raziskav se zdi smiselno osredotočiti predvsem na vprašanje, kako lahko postklasična naratologija spolne identitete prispeva k razumevanju strukturalnih in formalnih značilnosti sodobne literature, še posebej spolnoidentitetno osveščenih romanov. V nadaljevanju me bo zanimala uporabnost spolnoidentitetno ozaveščenih naratoloških konceptov (tako na ravni zgodbe kot diskurza) ob posameznih tekstih, in sicer romanih, ki artikulirajo eksplicitne homoseksualne in biseksualne teme in vidike. Izhajala bom iz kombina-

cije feminističnih, *queer* in družbenospolnih naratoloških predpostavk, v skladu s katerimi se spolna identiteta v pripovednih besedilih konstruira na podlagi tekstualnih znakov, kulturnih ključev, bralčevega poznavanja spola avtorjev in njihovih drugih del ter naslovnikove splošne izobraženosti. Sprejemam torej podmeno, da je seksualnost sestavni del tekstualnosti literature in ne le domena ideološkega ali biografskega sidranja teksta. Prav tako domnevam, da literatura lezbičnih in gejevskih ter sploh manjšinskih skupnosti s svojim distanciranjem od sovraštva in homofobije na eni strani in z mitiziranjem zgodovine svojega odpora po drugi strani tvori ključno politično referenčno postavko za razvoj sleherne multikulturne družbe. Ponuja pa tudi specifično perspektivo za razumevanje razmerij družbe, moči in seksualnosti ter vpogled v družbene procese izključevanja na ravni individualnih in kolektivnih identitet.

Družbenospolno ozaveščeni romani Suzane Tratnik, Braneta Mozetiča in Andreja Moroviča

V nasprotju z literarno kritiko, ki je razmeroma skrbno spremljala tovrstno manjšinsko produkcijo in jo naklonjeno komentirala v različnih medijih že od začetka osemdesetih let,[201] je slovenska literarna stroka zanjo pokazala interes šele pred kratkim.[202] Toda delne izključenosti homoseksualnih, gejevskih, lezbičnih in biseksualnih tem iz slovenske literarnovedne produkcije morda le ni treba imeti za normativno, od zunaj vsiljeno družbeno omejitev. Kljub vplivnim konservativnim težnjam na slovenskem političnem in kulturnem prizorišču bi jo vsaj v širši akademski skupnosti vsekakor kazalo opustiti kot preživelo. Romane *Ime mi je Damjan* (2001) in *Tretji svet* (2007) Suzane Tratnik, *Angeli* (1996) in *Zgubljena zgodba* (2001) Braneta Mozetiča ter *Tekavec* (1993)

[201] Za široko razvejanost gejevskih in lezbičnih kulturnih praks in dobro medijsko pokritost njihove literarne produkcije so v marsičem zaslužni prav politični aktivisti gejevskega in lezbičnega gibanja, ki v Sloveniji delujeta približno že od sredine 80. let (prim. Tratnik in Segan (ur.), *L: zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995*, 2004) in sta tudi v zadnjem desetletju zelo dejavni (prim. Velikonja 2003).

[202] Naj omenim samo članke, ki so jih napisali Alojzija Zupan Sosič (Spolna identiteta in sodobni slovenski roman, 2005a; Homoerotika v najnovejšem slovenskem romanu, 2005b), Andrej Zavrl, (»Histerijo lahko narobe kdo razume«: T. S. Eliot in moška histerija, 2005; Abeceda poželenja, GLBTIQ in literarna veda, 2007), Andrej Leben (Družbena resničnost v prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča, 2006) ali knjigo Suzane Tratnik *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*, 2004.

in *Vladarka* (1997) Andreja Moroviča so napisali avtorji, rojeni okrog leta 1960. Danes pripadajo pisateljski generaciji zrelih srednjih let, vsi pa so začeli ustvarjati že v časih bivše Jugoslavije in nedemokratičnega političnega režima, ki se je krhal in postopno razpadal. Tudi politična dejavnost Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča v lezbičnem oziroma gejevskem gibanju sega v to obdobje, medtem ko se je Morovič izraziteje politično angažiral pozneje. Ta podatek je v zanimivem nasprotju z dejstvom, da se od vseh šestih romanov samo *Tretji svet* Suzane Tratnik loteva družbenopolitičnih tem, povsem odsotnih iz ostalih, predvsem intimistično intoniranih del, še posebej ker družbena resničnost sicer razvidno proseva iz pripovedi Suzane Tratnik in Mozetiča (prim. Leben 2006: 220).[203] Pač pa so vsa, za romane razmeroma kratka besedila izrazito usmerjena k pripovedni produkciji drugosti, drugačnosti in jih je mogoče označiti za spolnoidentitetno ozaveščena; razpirajo namreč značilne teme in probleme, ki prevprašujejo razmerja med spolom, spolno identiteto in spolnostjo ter omogočajo različna, spolno specifična bralska pripisovanja biološkega in družbenega spola oziroma naturalizacije pripovednih instanc.

V vseh primerih je govorec moški ali ženski prvoosebni pripovedovalec oziroma pripovedovalka, ki se v razmerju do obdajajoče (okoljske) skupnosti pozicionira kot *outsider*, kot eksilant ali eksilantka. Opaziti je mogoče posebno rabo ženskih ali moških osebnih zaimkov in pregibnih besednih vrst, ne pa tudi popolne izključitve obrazil, ki določajo slovnični spol.[204] Spolna ambigviteta pripovedovalcev je izpostavljena v dveh romanih. V Morovičevi *Vladarki* glavna oseba sicer vztraja pri ženskem spolu absolutno svobodne in promiskuitetne pripovedujoče instance, a z besedilnimi ključi, nakazanimi kulturnimi kodi in simbolizacijami ter njihovim razmerjem do seksualnosti in nenehno pulzirajoče želje spodbuja (spolno) specifična bralska pripisovanja spolne identitete,

[203] Leben je od Mozetičevih del analiziral zlasti *Pasijon*, toda njegovo opažanje lahko velja tudi za ostale pripovedi.

[204] Slovenski jezikovni sistem pač ne omogoča tolikšne dvoumnosti glede spola prvoosebnega, tj. *jaz* (*I*) pripovedovalca, kot jo na primer angleščina, saj ga razkrijejo pregibane oblike. Tako na primer slovenska prevajalka romana Jeanette Winterson *Pisano na telo* (*Written on the Body*), ki ga je z ozirom na različne vidike razkrivanja spolne identitete temeljito analizirala Monika Fludernik (1999:162–168) in v katerem je dvoumje v izvirniku – vsaj ob prvem branju – dosledno vzdrževano dlje kot čez polovico romanesknega besedila, ni našla ekvivalentne rešitve: za prvoosebno pripovedno instanco je že takoj »ob vstopu« uporabila ženski spol.

ki je maskulina, androgina ali morda celo transseksualna. V ironičnem, duhovitem in ganljivem »romančku« Suzane Tratnik *Ime mi je Damjan* pa gre za značilno »zgodbo o razkritju« spolne usmeritve (*coming out story* ali *coming out of the closet story*), ki z zamenjavo ženskega in moškega spola vse do komične peripetije s ključem ženskega stranišča izpričuje pripovedovalčevo oziroma pripovedovalkino iskanje lastne identitete.

Reprezentacija prostora v romanih razkriva izrazito afiniteto do zaprtih prostorov, zaporov, psihiatričnih bolnišnic in terapevtskih ambulant (npr. v Mozetičevih *Angelih* ali spet v *Ime mi je Damjan*), proskribiranih lokacij, kakršne so bizarna prenočišča, bari, nočni klubi, diskoteke, do zasebnih prostorov, zlasti spalnic in kopalnic, v primeru osvajanja zunanjega, javnega prostora pa seveda mestnih ulic. Oba Morovičeva romana najbolj izstopata iz teh okvirov, saj sledita hektičnemu gibanju pikaresknega kozmopolita, simbolnega osvajalca prostora, med brezštevilnimi urbanimi destinacijami po Evropi in Severni Ameriki. *Vladarka* pa je posebnost še v reprezentacijah narave, za katero se zdi, da je kot prizorišče dogajanja ali simbolični in poetski arzenal sicer izginila iz ostalih del; del romana se namreč dogaja na idiličnem otoku na hrvaški obali. Privilegij potovanja in prehajanje (državnih) prostorskih meja je tudi sestavni del osvajalskih in emancipacijskih prizadevanj protagonistke v *Tretjem svetu* Suzane Tratnik. Toda detajlni orisi narave so vendarle izključeni iz besedil, saj v njih prevladujeta mesto kot civilizacijski protipol narave in interakcija med literarnimi osebami oziroma njihovimi glasovi kot (morebitna) simbolizacija družbe.

V romanih, kot se zdi, prednjači linearni, historični in teleološki čas, ki naj bi po mnenju feministk značilen za maskuline reprezentacije časa, medtem ko naj bi bilo za žensko subjektivnost značilnejše ciklično pojmovanje časa. Toda ta vtis vsaj pri Mozetiču in Suzani Tratnik relativizirajo splošne karakteristike prvoosebnega, praviloma retrospektivnega in zato reverzibilnega ter v tem smislu čas »zaokrožujočega« prvoosebnega pripovedovanja.

Reprezentirani liki so pogosto promiskuitetni, homoseksualni odrasli, pedofili, neinicializirani adolescenti, transvestiti, maskuline ženske, biseksualci. V romanih Suzane Tratnik in Moroviča so na primer konstruirani v deskriptivnih, čutno nazornih mimetičnih razsežnostih njihovega spola, spolne identitete in seksualnosti. Toda liki v romanu *Ime mi je Damjan* v interakciji s socialnim okoljem tudi ironično evocirajo medsebojna razmerja

kot stereotipne, moško-ženske dominantno-submisivne konstelacije, ki jih skušajo kritično preseči ali pa jih nezavedno ponavljajo. Damjanovo razmerje z dekletom se na primer sklada prav s tako delitvijo kulturnih in spolnih vlog, kot ga sámo spodnaša. Nasploh pa kontrastna moč poželenja in pogleda, ki uokvirja predmet pripovedi v besedilu, pogosto vpleta like v Morovičevih romanih in v *Tretjem svetu* Suzane Tratnik tudi v masturbacijo, voajerizem, nasilni in skupinski seks ter splošno promiskuiteto.

Nenavadno se zdi, da v romanih ne srečamo značilnega multiperspektivičnega pripovedovanja; fokalizacija v njih je praviloma notranja in večinoma stalna, obilje dialoga je značilno le za Mozetičeva besedila. Spet izstopa *Ime mi je Damjan*, kjer stoji na začetku vsakega poglavja sinopsis in postavlja predstavljeno dogajanje v precej drugačno perspektivo ter s tem izpričuje nestalnost identitete pripovedovalčevega jaza in fluidno subjektivnost. Prav tako je presenetljivo, da imajo mentalni prostori likov v romanih skromno vlogo in so vsi, celo *Tretji svet*, v katerem so sicer podrobno popisane protagonistkine sanje, izrazito »telesni«.

Romani kompozicijsko niso kompleksni. Prevladuje linearno nizanje epizod v slogu pikaresknega romana, kar še posebej velja za Morovičeva besedila in delno tudi za Suzano Tratnik, zlasti za *Tretji svet*. Od pikaresknega vzorca najbolj odstopata Mozetičevi deli: *Angeli* so namreč napisani v obliki fiktivnega dialoga med gejem in (ženskim) glasom terapevtke ali prijateljice, *Zgubljena zgodba* pa simulira dnevnik. O nezanesljivem pripovedovanju, kakršno je po pravilu vsako pripovedovanje v prvi slovnični osebi in ga je mogoče opazovati v vseh izbranih besedilih, pa je treba na koncu povedati, da po mnenju nekaterih nemških naratologov, tudi Vere in Ansgarja Nünninga, ne gre za značilnost pripovedujočega glasu, kakor je trdil Wayne Booth, ki je pojem uvedel v teorijo pripovedi, temveč za naslovljenčevo atribucijo pripovedujočemu glasu, pri kateri ima odločilno vlogo spolna identiteta sprejemnika. A tudi družbena identiteta govoreče instance lahko razkriva karseda različne kontekste (izobrazbo, rasno in spolno identiteto, razredno in nacionalno pripadnost itd.), zato ni zanemarljiva. Prav ti konteksti pa lahko v literarnem besedilu postanejo sredstvo za manipuliranja bralskih pričakovanj in prevpraševanje katere koli, torej tudi bralčeve lastne spolne identitete.

Čeprav se zdi vpeljava naratoloških kategorij v analize pripovednih besedil produktivna za nadaljnje raziskave razmerij med pripovedjo in spolom, druž-

benim spolom ter seksualnostjo in njihovih različnih kontekstov, ne kaže pozabiti na vprašanje, kaj bi lahko prispevala k teoriji. Eno od deficitarnih področij, na katerega je pokazala prav naratologija družbenih spolov, je še vedno sklop pripovednih instanc. Kljub posegom Susan Lanser in Robyn Warhol ter uveljavitvi govornointerakcijske komunikacijske sheme ostaja sklop pripovednih instanc namreč še vedno preokoren za drzne pripovedniške inovacije mnogih modernih in postmodernističnih besedil. Toda povsem možno je, da se v kratkem pojavijo nove povezave in razširitve, ki jih bo spodbudila prav družbenospolna naratologija.

Interdisciplinarno povezovanje: teorija pripovedi in teorija (literarne) historiografije

O polemiki med Francetom Kidričem in Antonom Slodnjakom

Razglabljanje o interdisciplinarnem križanju teorije pripovedi s teorijo historiografije začenjam empirično, z manjšo sondo v preteklost slovenskega literarnega zgodovinopisja, v polemiko med dvema pomembnima piscema nacionalnih literarnih zgodovin, med Antonom Slodnjakom[205] in Francetom Kidričem. Polemika se je odvila leta 1935 in torej sodi v čas prvih desetletij prejšnjega stoletja, ko se je po besedah Darka Dolinarja (1992: 209) literarna zgodovina na Slovenskem utemeljila kot znanost. Povod za polemiko so bile strokovne kritike Slodnjakovega *Pregleda slovenskega slovstva*, ki so jih napisali Kidričevi učenci Lino Legiša, Stanko Janež in Janez Logar. Slodnjak je nato objavil kritično oceno 4. zvezka Kidričeve *Zgodovine slovenskega slovstva*. Sledil je Kidričev odgovor na oceno in njegova obramba lastnih stališč.

[205] Slodnjak je celoviti obravnavi zgodovine slovenske literature posvetil več del: *Pregled slovenskega slovstva* (1934), v nemščini objavljeno *Geschichte der slovenischen Literatur* (1958), napisal je tri obsežne (delne) sklope za »Matičino« *Zgodovino slovenskega slovstva* 2, 3, 4 (1959–1963), in sicer, Realizem I, Realizem II in Nova struja in nadaljnje oblike realizma in naturalizma. Pozneje je objavil še monografije *Slovensko slovstvo* (1968), I*storija slovenačke književnosti* (1972) in *Obrazi in dela slovenskega slovstva* (1975).

To dogajanje in drugi tedanji odmevi na Slodnjakovo knjigo pričajo o pomenu in izpostavljenosti nacionalnega literarnega zgodovinopisja, ki zaradi legitimacijske vloge v procesih konstituiranja slovenskega naroda nista presenetljiva. Pozornost, vznemirjenje in kritična refleksija v domači strokovni in širši javnosti, skoraj značilni spremljevalni pojavi ob izidu naših nacionalnih literarnih zgodovin, so pospremili tudi najnovejšo *Slovensko književnost* (2001). Poraja se vprašanje, ali bo takšno sprejemalno ozračje značilno tudi za prihodnje literarne zgodovine, nastale v časih in razmerah postnacionalne države in v pogojih naraščajoče ekonomske in kulturne globalizacije. Bo nacionalni okvir literarne zgodovine z integracijo v globalne ekonomske in kulturne procese morda ohranil svoje konstitutivno izhodišče, perspektivo in temelj za konstrukcijo literarne zgodovine ter s tem tudi svojo privlačnost? To vprašanje je, recimo, z vidika sodobnosti kot preteklosti prihodnjega izjemno aktualno. Zdi se namreč, da se problemom, ki jih implicira, ne bo mogoče ogniti zgolj z uvedbo regionalnih ali manjšinskih kontekstov, s širitvijo okvira nacionalne literarne zgodovine v teritorialno razširjene območne literarne zgodovine (*areal literary studies*) oziroma z nefokusirano umestitvijo literarne zgodovine v komparativne kulturne kontekste.[206]

Spopad med Slodnjakom in Kidričem se je razplamtel v okoliščinah, ki so komaj primerljive z današnjimi, v sočasju specifičnih gospodarskih, političnih, nacionalnih in socialnih razmer, ki so jih zaznamovali pritiski unitarističnega centralizma na Slovence v tedanjih jugoslovanskih razmerjih moči, sistematični fašistični raznarodovalni posegi in ekscesi nad Slovenci v Italiji, germanizacija Slovencev na Koroškem, pa tudi množično izseljevanje in huda gospodarska kriza zaradi razmer v svetovnem gospodarstvu. Z vidika zgodovine literarne vede in njene metodologije je bil konflikt že večkrat osvetljen, o njem je na primer pisal Dolinar (1999: 26–28), o intimnejših plateh zadeve med drugimi Peter Scherber (2000: 62). Tudi teoretsko in metodološko je že bil označen, če naj povzamem, kot soočenje dveh literarnozgodovinskih paradigem, Slodnjakove duhovnozgodovinske in Kidričeve pozitivistične, zgodovinsko-empirične.

Polemika med literarnima zgodovinarjema neogibno potegne v razpravo njuni deli, ki sta že v splošnih črtah skoraj inkomenzurabilni. Slodnjakov *Pregled*

[206] Obširneje o perspektivi, žarišču, okvirih in kontekstih nacionalnih in drugih, tudi komparativnih literarnih zgodovin gl. Simonsen 1999.

je napisan bolj esejistično, poljudno, občasno polemično, včasih celo patriotsko vzneseno in izrecno nacionalnoideološko afirmativno, vanj so zajeta obdobja in gradivo od naselitve skoraj do sodobnosti. Osrednja kategorija v *Pregledu* je idealistično in metafizično pojmovana slovenska narodna duša, ki se izraža v slovstvu in potrjuje v njegovem razvoju. Slodnjak jo je pojmoval kot avtonomno in neodvisno od tujih vplivov in trdil, da zunanje okoliščine na njeno izražanje v zgodovinskem razvojnem procesu lahko učinkujejo le do neke mere. Pisca se razlikujeta tudi v rabi metod. Slodnjak daje intuiciji prednost pred kavzalno deterministično razlago: avtonomnemu doživljajskemu jedru ustvarjalnih osebnosti se po njem lažje približamo z intuitivnim dojemanjem in podoživljanjem doživljajev, kakor jih te osebnosti izražajo v svojih delih.

Nasprotno pa se je Kidrič v *Zgodovini slovenskega slovstva*, ki je zajela le obdobje od »začetka do Zoisove smrti«, sistematično trudil za izrazito znanstvenost in za kolikor je mogoče nevtralno in strogo dokumentarno podprto reprezentacijo kulturnega in literarnozgodovinskega procesa, kakor ga je sam pojmoval. Nacionalna ideologija je pri njem bolj zakrita in mogoče bolj objektivizirana, a vsekakor zaznavna in prisotna. Literaturo in literarno življenje je razlagal racionalno in racionalistično ter seveda pozitivistično: z značilnim »zunanjim pristopom« in kavzalno-genetično deterministično razlago. Pri tem je izhajal iz psihologije osebnosti, določene z biološkimi in družbeno-zgodovinskimi dejavniki, ali pa jo je izvajal neposredno iz kompleksnih zgodovinskih procesov in političnih, gospodarskih, socialnih, cerkvenih in drugih dogajanj (prim. Dolinar 1999: 26–27).

Vsebinske in metodološke slabosti svoje knjige, ki jih je evidentirala že tedanja strokovna kritika (Legiša 1935; Janež 1935; Logar 1935), je Slodnjak pozneje nevtraliziral ali jih celo odpravil, saj je v nadaljnjih, osrednjih literarnozgodovinskih delih ublažil svoja stališča in v večji meri upošteval načela historičnega empirizma. Sama pa bi rada v soočenju med Kidričem in Slodnjakom, ki je v tedanji strokovni javnosti izzvenelo skoraj kot spor znanstvenosti z neznanstvenostjo, usmerila pozornost k doslej komaj osvetljeni temi: k vprašanju reprezentacije v obeh literarnih zgodovinah in k premisleku o strukturi, modalitetah in oblikovnih vidikih njunih literarnozgodovinskih prikazov; njune jezikovno-slogovne poteze me bodo zanimale zgolj v razmerju s formalno-strukturnimi. To pomeni, da si je treba priklicati v zavest, da literarne zgodovine pravzaprav ustrezajo temeljnim kriterijem pripovedi. Literarna zgodovina lahko in običajno

tudi res opisuje prehajanje skozi čas od enega stanja stvari do drugega, pripovedovalec pa nam o tem prehodu poroča (Perkins 1992: 29). Toda to seveda niso edini relevantni, nesporni kriteriji pripovedne forme niti vsi doslej ugotovljeni. O teoretskih in epistemoloških razsežnostih pripovedi, pogledih nanjo in definicijah namreč še iz prejšnjega stoletja do danes poteka kompleksna, široko razvejana diskusija. V literarni stroki traja ta diskusija pravzaprav že od poetiških refleksij prvih desetletij prejšnjega stoletja, v historiografiji in predvsem teoriji ter filozofiji zgodovine pa je še posebej živahna od šestdesetih let naprej. Približno v drugi polovici sedemdesetih in v začetku osemdesetih let je diskusija končno zajela ne samo presečišče vseh omenjenih strok in njihovih različnih usmeritev (Kernev Štrajn 1995; Roberts 2001b; Ricœur 1983–85; White 1990a; Berkhofer 1995), ampak tudi druga področja družboslovja in humanistike. Med njenimi najpomembnejšimi izhodišči je bilo prav izročilo poetike.

Po Ankersmitu (1994: 155–156) je bil eden od razlogov, da se je filozofija zgodovine oprla na poetiko oziroma na literarno teorijo, odsotnost primerne filozofije teksta v sodobni filozofiji jezika, ki je bila sicer osrednji tok filozofije 20. stoletja. Raznovrstni spoji in križanja strok pa ne olajšujejo ravno pregleda nad kompleksno problematiko. Že v okviru ene stroke, na primer teorije zgodovine, se soočamo z različnimi konceptualizacijami pojmov pripoved, pripovedna forma, razlaga, pripovedni diskurz (prim. Roberts 2001a; Ricœur 1983; White 1990a; Rüsen 1990), poleg tega pa še z različnimi nivoji pojmovne rabe.[207] A celo v teoriji zgodovinopisja je mogoče za silo shajati z najsplošnejšo definicijo, namreč da pripoved označuje poročilo o povezanem in bolj ali manj koherentnem zaporedju človeških dejanj ali dogodkov ter da ima (in sicer že od Aristotela naprej) začetek, sredino in konec.[208]

[207] Luthar navaja na primer po Quandtu štiri nivoje: 1. širok, znanstveno-logično utemeljen izraz, ki zgodovinsko pripoved (ali naracijo) razume kot sklop zgodovinskega spoznanja, preučevanja in reprezentacije; 2. nekoliko ožji pojem, osredotočen na historiografsko povzemanje in predstavitev rezultatov raziskovalnega dela; 3. ozek, v poetiki utemeljen izraz, ki meri le na določene oblike zgodovinske predstavitve; 4. najožji pomen, ki se nanaša na primer na didaktično pripovedno formo učitelja (prim. Luthar 1993: 59–60).

[208] V tej opredelitvi se pripoved pomensko ne razlikuje bistveno od zgodbe, čeprav je naravnana bolj na proces kot na rezultat, na katerega je naravnana zgodba; zato termina «pripoved« in »zgodba« ponekod uporabljam kot sinonima. Sklop formalnih in kontekstualnih lastnosti, značilnih za pripoved, označujem s

Med presečišča obeh strok, literarne in historiografske, sodijo: 1. staro aristotelovsko določilo, ki se sicer nanaša na zgradbo *mitosa* kot celoto z začetkom, sredino in koncem in na njihovo soodvisnost oziroma medsebojno povezanost, ki pa nikakor ni samo kavzalna; 2. smotrnost ali namernost oziroma teleološkost pripovedi; 3. dogodki (dogajanja, dejanja, pripetljaji, spreminjajoče se situacije) in akterji teh dogodkov; 4. nekakšna časovna ureditev, zaporedje, niz oziroma potek dogodkov, a tudi odstopanja od pričakovanega linearnega reda; 5. pripovedna diskurzivna forma; 6. pripovedovalec in 7. njegovo gledišče oziroma perspektiva. Pri obravnavanju (literarno)zgodovinskih pripovedi pa je pomembna še njihova spoznavna dimenzija, na katero so opozorili analitični filozofi. Ti so proučevali pripoved tudi kot »kognitivni instrument« (po Minku) in kot v humanistiki, družboslovju oziroma predvsem v historiografiji še posebej primeren tip razlage, ki se ukvarja s pojasnjevanjem človeških dejanj, kar pomeni, da tolmači oziroma opisuje zgodovinsko dogajanje v smislu človekovih ciljev, smotrov/namer in načrtov. Zaradi inherentne teleološkosti pripovedi naj bi bil pripovedni tip ustreznejši za področje duhovnih ved od nomološke, deduktivno-zakonske razlage, čeprav so ji logični pozitivisti (Carl G. Hempel, Karl Popper, Paul Oppenheim) edini priznali znanstveno veljavo. Upoštevajoč kritike enostranosti modela zgodovinske razlage, ki se opira izključno na dejanja, se lahko pripovedna razlaga zbliža z narativnim razumevanjem, za kar se je na primer zavzel Ricœur.

Povsem jasno je, da ima tudi pisanje literarnih zgodovin opraviti z razlago; terja selekcijo, posploševanje, organizacijo in perspektivo. Po Perkinsu (1992: 19) avtor pri literarnozgodovinskem prikazu izbere le nekatera dela in pomembne dogodke iz preteklosti, zanje privzame neko gledišče in jih naredi za sestavne dele diskurzivne forme z začetkom, sredino in koncem, če gre za aristotelovsko pripovedovanje (*narration*), oziroma za sestavne dele diskurzivne forme s trditvijo (*statement*), izpeljavo (*development*) in koncem oziroma sklepom (*conclusion*), če gre za utemeljitev (*argument*). Proces tako dobi *telos*. V pripovedno obdelavo (*plot*), torej v strukturo zgodbe je »smoter« pogosto

sopomenskima izrazoma pripovednost ali narativnost. V strukturalističnem ali poststrukturalističnem kontekstu pa pripoved in zgodba ne moreta več biti isti pojem, saj se tam termin »pripoved« nanaša na celoto dveh ravni, izraza in vsebine (po Benvenistu na pojmovni par *discours/histoire*), pri čemer je raven izraza zajeta s pojmom (pripovednega) diskurza, včasih tudi s pojmoma naracije ali teksta, vsebino pa zajema pojem zgodbe.

zajet z biološko analogijo: kot vzpon, kot propad ali oboje, kot vzpon in upad oziroma propad skupaj. Analogija lahko zajame tudi krajše razvojne faze organizma oziroma tistega, ki po izbiri avtorja literarne zgodovine postane junak, akter pripovedi, njen logični subjekt; to pa so lahko narod oziroma njegovi izbranci, žanr, slog, sloves avtorja ali kaj drugega. Biološka analogija je lahko izražena z različnimi metaforami, kakršne so na primer pomlad, zbiranje sil, mladostni razmah, razcvet, staranje, jesen in podobno. V literarnozgodovinski pripovedi resda niso možni ljubezenski trikotniki med logičnimi subjekti, tako kot so v literarni pripovedi, so pa prav običajni konflikti med njimi.[209]

S pomočjo odlomkov, načrtno izbranih z začetka, (približne) sredine in konca Slodnjakovega in Kidričevega prikaza,[210] lahko njune formalno-strukturne značilnosti razbiramo v povezavi z pripovednimi sestavinami in skušamo pri tem smiselno upoštevati še preostale dele besedil. Splošen vtis ob podrobnejšem ogledu obeh besedil je, da je (s pridržki) mogoče pritrditi obema v polemiko vpletenima stranema. Jasno je videti, da je skušal Kidrič dosledno uresničevati ideal stroge znanstvenosti, čeprav to ni bil njegov edini cilj.[211] S sodobnimi očmi je to historiografsko težnjo mogoče kritično osvetliti z različnih zornih kotov. Tu se opiram na Hansa Roberta Jaussa (1998: 201–205), ki je, izhajajoč iz Reinharta Kosellecka in njegovega opozorila, da klasični pojmovni par *res fictae/res factae* spoznavnoteoretsko izziva sodobnega zgodovinarja,[212] obravnaval raz-

[209] Več in podrobneje o strukturnih razlikah med literarno in literarnozgodovinsko pripovedjo v Perkins (1992: 35–52).

[210] V Slodnjakovem *Pregledu* gre za odlomke na str. 7–8, 47–50 in 473–474; v Kidričevi *Zgodovini* pa za odlomke na str. 5–6, 409–411 (ta odlomek je z začetka četrtega snopiča, ki ga je kritično ocenil Slodnjak) in 724.

[211] Težnja k znanstvenosti zgodovine praviloma ni naklonjena pripovedi. Tako zatrjuje tudi Fulda (1999: 42): »Kolikor bolj decidirano se je zgodovina razumela kot znanost, toliko bolj si je prizadevala potlačiti svojo estetsko-poetiško konstrukcijskost in značaj.«

[212] Jauss izrecno pravi takole (1998: 194): »Reinhart Koselleck je nedavno v teoretsko razpravo o zgodovinskih vedah vnesel zahtevi, ki zadevata tudi literarno hermenevtiko. Moderno zgodovinopisje se mora bolj kot doslej zavedati 'prvič, da naša klasična nasprotna pojmovna dvojica *res fictae/res factae* spoznavnoteoretsko izziva še današnjega, teoretsko podkovanega in glede hipotetičnosti ozaveščenega zgodovinarja; in drugič, da je posebno moderno odkritje specifičnega zgodovinskega časa tisto, ki odslej zgodovinarja zavezuje k perspektivični fikciji dejanskega, če skuša podati izginulo preteklost'.«

lične momente perspektivičnega oblikovanja preteklega dogajanja v historiografskem diskurzu Leopolda von Rankeja.

Če Jaussovo izhodišče *per analogiam* ekstrapoliram tudi za področje literarnozgodovinske reprezentacije, ki je sicer domena druge stroke, bi lahko trdila, da je Kidrič historični realist, ki verjame v možnost strogega ločevanja in razmejitve med *res fictae* in *res factae* in skuša svojo dejavnost čim dosledneje omejiti na področje faktov. Sklepam torej, da naj bi bilo po Kidriču mogoče zgodovinsko, »na podlagi virov utemeljeno vsebino zajeti povsem čisto in objektivno, kot da se šele z drugim historiografskim aktom, prevajanjem dejstev v pripoved, začne estetiziranje oziroma fikcionaliziranje, ki ga znanstveni zgodovinar največkrat uporablja s slabo vestjo« (Jauss 1998: 194).

Po Jaussu je hermenevtična refleksija naglasila prav dejstvo, »da *res factae* niso tisto prvo«, saj so dejstva že spoznavno in reprezentacijsko posredovana, oziroma da »kot rezultat, ki izhaja iz dejstev, že v pomen utemeljujočih aktih svoje konstitucije predpostavljajo elementarne oblike naziranja in predstavljanja zgodovinskega izkustva« (nav. m.). Če pobliže opazujem Kidričevo besedilo, je videti, da je pripovednost svojega pristopa sam omejeval s precej doslednim vztrajanjem pri obliki analitičnega diskurza, s čimer imam v mislih to, da imajo razlagalna poročila, ki identificirajo dejavnike, odgovorne za pretekle okoliščine, in interpretativna poročila, ki se ukvarjajo s portretiranjem ozadja (prim. Mandelbaum 2001: 55–57), pri njem očitno prednost pred kronološkim vezanjem dogodkov v urejena zaporedja. Prikaz faktografije je celo do določene mere »dekronologiziran« s težnjo k sinhroniji, ki jo izraža karseda široko zajemanje in nadrobno evidentiranje pojavov slovstvenega dogajanja na izbranem časovnem rezu. Tisti, ki na ravni diskurza tvori tekst, pa skuša ostati pri Kidriču čim bolj zabrisan, zakrit oziroma odsoten, prizadeva si postati tako imenovani »objektivni subjekt«, primerljiv s subjektom v historiografskem diskurzu, o katerem je govoril Barthes (1982: 16); toda v zaključnem odlomku knjige tvorec vendarle »izstopi« kot samodesignirani »zgodovinar« (Kidrič 1938: 724). Podobno skuša ostati zakrit tudi adresat, naslovljenec njegovega izjavljanja, le na redkih mestih je ogovorjen z drugo slovnično osebo ednine.

Kidrič si je, skratka, v glavnem prizadeval ustvariti vtis, kot da se zgodovina izreka, govori oziroma pripoveduje »objektivno«, sama od sebe, kar je bil eden od idealov romanopisja v objektivnem realizmu 19. stoletja, je opo-

zoril Barthes. Razmeroma stvarnemu retrospektivnemu predgovoru (z nekaj prospektivnimi izjemami), ki se nanaša na proces izdajanja ali izhajanja in razne kritične komentarje in v katerem je tvorec izražen subjektivno, s prvo slovnično osebo, sledi izrazito slavnostna uvodna otvoritev diskurza. V njej se začetek naznanjene problematike združuje z eksordijem izrekanja, literarni zgodovinar pa s svečanim dejanjem ustanovitve[213] vpelje kompleksen, nikakor ne linearni, ampak skoraj mitičen historični čas, v katerega je vpisana njegova vednost o tem, kar še ni bilo povedano.[214] Že Paternu je zapisal, da je Kidrič »nad neskončnimi rudniki biografskega in drugega gradiva« v bistvu napisal nekakšno ekstenzivno pripoved, nekakšno »veliko zgodbo o slovenskem narodnem preporodu, ki ima svoje daljne začetke, svoj potek in svoj vrh, neko odločilno zarezo pa v biografskem letu 1819, ki je leto smrti dveh vidnih razsvetljencev, mentorja barona Žige Zoisa in pesnika Valentina Vodnika« (Paternu 1993: 219–220). Toda Kidričeva *Zgodovina* ni izrazito pripovedna niti to ne želi biti, kar je povsem v skladu z jasnim diferenciranjem med zgodovino in literaturo, kakršno je bilo vzpostavljeno šele s pozitivizmom. Če torej upoštevam literarnozgodovinsko-pripovedni kontekst, je Slodnjakove očitke Kidriču, da je »sestavil nepregledno vrsto mozaikov«, ni pa »mogel svojih raznovrstnih dognanj povezati v celoto«, da je vsebina »zavita v težak, svinčen slog«, ki je naporen za bralca, in da je »zaradi prenatrpanosti z dejstvi besedilo težko pregledno« (Slodnjak 1935: 440, 444), mogoče nekoliko tendenciozno brati prav kot recenzentovo reakcijo na diferenciranje zgodovine in literature v literarnozgodovinskem prikazu in zanemarjanje pripovedi v njem.

Precej drugačno podobo izkazuje Slodnjakov bolj poljudnoznanstveni prikaz, v katerem prevladuje časovno in ne logično-analitično vezanje enot. Podobno kot Kidrič skuša tudi Slodnjak izpeljati ločevanje med *res fictae* in *res factae*, o kakršnem govori Jauss, a tako, da v glavnem tekstu odpre prostor »fikcijam«, faktografiji pa odmeri mesto na 45 straneh *Letopisa slovenskega slovstva*, v nekakšni kroniki, umeščeni na konec knjige (prim. Slodnjak 1934: 475–522). V ospredje prikaza so namreč dejansko postavljeni posamezni akterji literarnozgodovinskega dogajanja, njihove izkušnje in namere ter dejanja, kar ustreza pripovedni zasnovi prikaza; sprememba fokusa pa retroaktivno intimizira človeške občutke, kakor

[213] Po Barthesu začetek besedovanja v zgodovinskem diskurzu vedno ohranja nekaj težkega, celo svetega (Barthes 1982: 15).

[214] Izhodiščni stavek se glasi: »V mukah in zamudah se je izvijala slovenska literarna aktivnost izpod pritiska političnih, socialnih in kulturnih razmer.« (Kidrič 1938: 5)

je vidno na primer v odlomku o Valentinu Vodniku (nav. d.: 47–48). Izločeno oziroma odsotno kroniko, kronologijo dogodkov in tudi kavzalno razčlembo oziroma analizo okoliščin nadomeščajo oziroma metaforično zgoščajo esejistični vstavki, kakršen je drugi del izbranega drugega odlomka (nav. d.: 48–50), kjer je govor o začetkih romantike. Toda o specifično literarnih vprašanjih samih del je tudi v *Pregledu* bolj malo govora. Slodnjakov literarnozgodovinski pristop ostaja v bistvu »zunanji«, čeprav niti pri razčlenjevanju dejavnikov, ki so povzročali ali obvladovali literarna dela ali pa so bili izraženi v njih ter so jih tako sooblikovali, niti pri obravnavi načinov uveljavljanja vpliva teh dejavnikov, kar so po Pattersonu (1990: 12) osrednji cilji tega pristopa, ni bil tako ekspliciten kot Kidrič. Toda tvorec oziroma subjekt pripovednega izrekanja je s prvo osebo množine izrecno izražen kot »mi« in tako vzpostavljen kot član slovenskega občestva, narodne skupnosti. Slovenski narod je torej skupaj s tvorcem diskurza in z nekaterimi bolj izpostavljenimi kulturnimi ustvarjalci diskurzivno vzpostavljen kot subjekt »naše« nacionalne literarne zgodovine, hkrati pa smo »mi vsi« kot narod oziroma člani narodne skupnosti naslovljenci tega prikaza, je razvidno iz uvodnega, nekoliko pridvignjenega tretjega odlomka knjige (prim. Slodnjak 1934: 7, 473–474).

Pri raziskovanju zgodovinskega razvojnega procesa tako Slodnjakova literarna zgodovina črpa teleološkost iz »slovenstva«, celotnega razvoja nacionalne zavesti, ta pa se samopostavlja v herderjevsko osmišljenem, nacionalno-emancipacijskem in samoosvobajajočem kulturnem in slovstvenem delovanju. Ta razvoj smiselno in družbeno legitimira njen napor in obstoj ter generira njen pripovedni interes, ki v navezi s telosom sodi k pogojem pripovedi. Zgodba je seveda povedana s pristranskega, izrazito privrženega stališča. Toda kolektivni logični subjekt se v celotnem besedilu vseeno izmenjuje z nevtralnejšim izrekanjem, pri katerem ostaja tvorec literarnozgodovinskega diskurza, torej pripovedovalec, zakrit. To pa je tudi povsem razumljivo, saj Slodnjakovo delo pač ne izstopa iz žanrskih določil literarne zgodovine. Kljub očitni teleološkosti, za katero velja, da zaključek določa končni smisel tega, kar se je prej zgodilo, in da so epizode že ustvarjene z mislijo na zaključek, razvidna pa je še v osredotočanju na pomembne akterje in njihovo namerno (slovstveno) delovanje, je struktura *Pregleda* bolj epizodna kot strnjena.

Takšna struktura je povezana s samoosmislitvijo literarnih zgodovin. Vednost, ki jo posredujejo, naj bi namreč vodila, kot poudarja Perkins, k boljšemu razumevanju in vrednotenju obravnavanih besedil (ali slovstvene dejav-

nosti posameznih ustvarjalcev – dodala A. K.). Zato morata biti vsako (ali vsaka) od njih do neke mere le prikazana kot svoj lasten cilj in vrednota na sebi in ne le kot literarnozgodovinski vir ali »kot postaja na pohodu literarne zgodovine k naslednjemu besedilu« (Perkins 1992: 39). Obseg komentarjev, ki resda zmanjšujejo koherenco pripovedi, pa je povezan tudi z razlagalno funkcijo pripovedi in podpira utemeljevanje (prim. nav. d.: 47). Slodnjakov literarnozgodovinski prikaz je torej vsekakor pripoveden, pri čemer pa njegov literarni zgled ni bilo objektivno realistično romanopisje 19. stoletja, ampak nemara pripovedništvo poetičnega realizma z novoromantičnim nadihom.

Avtorja se razhajata še v drugih pomembnih vsebinskih vprašanjih in konkretnih rešitvah (na primer glede periodizacije), kar sem pustila povsem ob strani, čeprav so bila v tej polemični konfrontaciji dejansko v ospredju. Toda že prikazana konfiguracija vpletenih akterjev in njihovih del dopušča sklep, da je konstituiranje slovenske literarne zgodovine v znanost v prvih desetletjih 20. stoletja pri nas sovpadlo z izločitvijo pripovedi oziroma »fikcionalizacije« (v Jaussovem smislu) kot legitimnega načina literarnozgodovinskega predstavljanja. Ali še drugače, Slodnjakov poskus modernizacije nacionalne literarne zgodovine sredi tridesetih let, torej v času po razmahu v Sovjetski zvezi že nadzorovanega in oviranega formalizma, po uveljavitvi zgodnjega češkega in poljskega strukturalizma, nove kritike itd., in prenove tedaj že nekoliko zastarele in marsikje napadane pozitivistične literarnozgodovinske paradigme z uvajanjem pripovednega načina literarnozgodovinskega predstavljanja, je bil v slovenski strokovni javnosti odklonjen. Odklonitev literarnozgodovinske pripovedi kot nečesa preživelega dobro ponazarja izjava Lina Legiše (1935: 244): »Slodnjak je znanstvenik romantičnega kova, ne pa hladen, sistematičen delavec, ki gradi v spremstvu kritičnosti.«

Pripoved v teoriji literarnega zgodovinopisja

Medtem ko sta refleksija spoznavnoteoretske problematike pripovedi in problem pripovedi ter pripovednosti kot zgodovinopisju najbolj lastnih oblik reprezentacije že kakega pol stoletja osrednji temi teorije in filozofije zgodovinopisja (Roberts 2001b: 1), pa analogna refleksija v teoriji literarnega zgodovinopisja na splošno ni bila ravno v ospredju. Za najmanj enako pomembne so namreč štele različne druge teme: 1. vprašanje idejnih in ideoloških ozadij nastanka in razvoja literarne in nacionalne literarne zgodovine, torej sama zgodovina literarne zgo-

dovine; 2. korelacije notranje zgodovine literature s splošnimi zgodovinskimi procesi in vpetost literature v zgodovino in družbo (v zvezi s tem tudi razširitev literarnozgodovinskega polja na področje družbenega delovanja avtorjev, knjižnega trga, bralcev in kritikov); 3. povezanost literarne z drugimi kulturnimi praksami in sploh samo pojmovanje literature in literarnosti; 4. problemi selekcije in vzpostavitve razmerja med visoko in popularno literaturo, vrednotenja, kanona, periodizacije in žanrov, pa tudi perspektive ali gledišča, pristranskosti itn.

Eksplicitne teorizacije, osrediščene na problem pripovedi v literarnem zgodovinopisju, so pravzaprav redke, saj so celo literarni strokovnjaki skoraj pogosteje proučevali historiografske pripovedi: tudi na primer Jauss je pisal o Rankejevih, ne pa o kakšnih literarnozgodovinskih delih. V dostopni literaturi prevladujejo precej sprotne eksplicitne obravnave in na eni strani skeptična, na drugi pa afirmativna opredeljevanja do narativne forme literarnozgodovinskih reprezentacij (prim. Rusch 1985: 272–273, 277; Schönert 1985: 315; Moisan 1990: 122–123). Perkins, ki je posvetil pripovedni literarni zgodovini celo poglavje, je prej izjema kot pravilo, poleg tega pa je njegov pristop bolj empiričen kot teoretski. A ta tema je vsaj implicitno vendarle prisotna v aktualnih diskusijah in kontroverzah o možnostih in nemožnostih novih literarnozgodovinskih paradigem ter v debati o njihovih filozofskih ter metodoloških temeljih, čeprav med teorijo in izpeljavo programskih koncepcij v historiografski praksi, »zija luknja neistočasnosti«, kakor se je izrazil Pechlivanos (1995: 171).

Med različnimi pogledi na možnosti literarne historiografije je še mogoče najti nekakšen konsenz o tem, da je »normativna«, kontinuirana literarnozgodovinska naracija značilna za teleološki model tradicionalne monumentalne literarnozgodovinske sinteze in seveda za nacionalne literarne zgodovine ter da sloni na eshatološkem, metafizično utemeljenem redu celote; ta red je vzpostavljen z ideološko voljo. Ustrezen pojem zanj je razvoj, ki presega in homogenizira raznolikost domnevnih kontingenčnosti in jih reducira na njihovo inherentno nujnost (prim. Gumbrecht 1985: 467–470; Schmidt 1985b: 284, 287, 297; Pechlivanos 1995: 176). Mnenja o možnih modifikacijah historiografskega diskurza, prilagojenih spreminjajočim se aktualnim – da ne rečem postmodernim – koncepcijam literarne zgodovine, pa se precej razhajajo.

Približno v zadnjih dveh desetletjih so se ob preizkušenih linearnih prikazih preteklega in od razsvetljenstva naprej uveljavljenih, abecedno razvrščenih enciklopedičnih oblikah izkristalizirali trije (načelni) pogledi oziroma repre-

zentacijske težnje. Ena uveljavlja predvsem mozaičnost in fragmentarizacijo in kot novo strukturno načelo uvaja diverziteto, kompleksnost in kontradikcijo; pri tem se skuša ogniti popolnosti in homogeniziranju vsakokratnega gledišča (prim. Perkins 1992: 56–50; Pechlivanos 1995: 172) in kombinira lastnosti narativnega prikaza in enciklopedije. Drugi pogled izraža skepso o možnosti doslednejšega prilagajanja modernističnih in postmodernističnih pripovednih tehnik za literarnozgodovinsko naracijo, češ da ima literarnozgodovinska pripoved strukturo razlage in je zato notranje koherentna, potencialno odprte interpretacije pa so nujno zaprte z utemeljitvijo (prim. Perkins 1992: 31, 48). Tretja možnost je bila integrirana v zamisel primerjalne literarne zgodovine *Latin American Literary Cultures: A History of Cultural Formation* kot samorefleksivno konstruirana zgodovinska pripoved, s katero so skušali z zaporednim dodajanjem pripovednih nanosov izhodiščnemu poročilu posameznega člana raziskovalne skupine, delujoče na istem raziskovalnem področju, in s proizvajanjem komplementarnih perspektiv proizvesti kompleksno integrirano poročilo in hkrati ohranili odprtost njegove konfiguracije (prim. Valdés 1998: 124). Podoben načrt je skušal uveljaviti projekt *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* pod uredniškim vodstvom Johna Neubauerja in Marcela Cornis-Popa, a je žal ostal na pol poti (prim. Juvan 2008; Koron 2008b: Dović 2008). Prav na koncu je treba kot zadnjo možnost še dodati, da ponuja specifične možnosti reprezentiranja literarnih zgodovin, ki se vse bolj uveljavljajo, tudi elektronski medij.

Vprašanje pripovedi oziroma reprezentacije v literarni zgodovini je spodbudilo tudi razmišljanja nekaterih slovenskih literarnih znanstvenikov. Boris Paternu je v krajši študiji po teoretskem uvodu in predstavitvi nekaterih Whitovih pogledov skiciral vidnejše »pripovedi« oziroma »narativne diskurze« v literarnozgodovinskih delih Ivana Prijatelja, Franceta Kidriča, Avgusta Žigona, Antona Slodnjaka, Marje Boršnik in Dušana Pirjevca v slovenski literarni zgodovini od začetka do sedemdesetih let prejšnjega stoletja naprej (Paternu 1993: 219–223). Evald Koren pa je bil v svojem pregledu novejših reprezentativnih literarnozgodovinskih del zadržan do (postmodernističnih) teženj v mozaičnih, fragmentiranih literarnozgodovinskih prikazih *Columbia Literary History of the United States* (1988) in Hollierjeve *A New History of French Literature* (1989). Tovrstna dela po njegovem mnenju »ne morejo ogroziti tradicionalne literarne zgodovine« – kot soliden izdelek te vrste obravnava novejšo *Geschichte der italienischen Literatur* (1996) Manfreda Hardta, medtem ko je

najprimernejša oblika »za produkcijo neke vrste virtualne zgodovinske literarne situacije, ki si jo bralec sam ustvari s pomočjo ustreznih, na več načinov dostopnih podatkov«, enciklopedično delo, kakršno je *Kindlers neues Literatur-Lexikon* (prim. Koren 1997: 93).

Obsežno je o pripovedi v literarnem zgodovinopisju pisal Igor Grdina. V članku *Problem literarnega zgodovinopisja na Slovenskem* se na primer ni spuščal v sistematično obravnavo izrazito teoretskih vprašanj in ozadij, predstavil pa je zanimive lastne poglede in aktualna stališča o naslovni temi. Za tukajšnji razmislek o pripovedi v literarnem zgodovinopisju so zanimivi predvsem tisti Grdinovi poudarki, kjer je razvoj zgodovinopisja povezal z razvojem literature in menjavanjem literarnih usmeritev (1994: 66–67): »Logika razvoja zgodovinopisja je morebiti bolj kot z gibanji v zgodovinski vedi povezana z igro menjav v literarnih stilnih formacijah, torej z duhom časa ter njegovimi modnimi kapricami, novostmi in norostmi.« Medtem ko je v slovenskem zgodovinopisju zaznal težnje k pripovedi, literarno zgodovinopisje »ne sledi premenam v postopkih literarno-zgodovinske znanosti« (nav. d.: 66), praksa torej zaostaja za teoretsko refleksijo. Opazna je še misel, da se je sodobna »občа nacionalna zgodovina lažje prebila do zgodbe zato, ker nikoli ni bila pretirano obremenjena z nalogo ustvaritve nacionalnega kanona«, medtem ko trditev, da »med mnogimi literarnimi zgodovinarji ni videti nikakršne odprtosti ali vsaj tolerance do literarne zgodovine kot pripovedi oziroma zgodbe: slog preprosto ni dopuščen oziroma odpuščen, prav tako ne stilizacije in podobne mične reči iz arzenala narativnosti, ki jih srečujemo npr. pri Ivanu Prijatelju« (nav. d.: 68), zveni precej polemično in morda namiguje na Grdinovo navdihovanju pri starejših literarnozgodovinskih piscih.

O spoznavnoteoretskih in drugih vidikih pripovedi v literarnem zgodovinopisju je podrobneje razmišljal Marko Juvan v poglavju *O literaturi zgodovinsko: Veliki žanr med zgodbo in hipertekstom*, vključenem v knjigo *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature* (2006: 58, 66–69, 74–77, 88–100), in iz aporij med dvema najpogostejšima načinoma historiografske reprezentacije, med pripovedjo in enciklopedijo predlagal tretjo, hibridno možnost, ki jo ponuja hipertekstni literarnozgodovinski arhiv.

O razlikovanju fikcijskega in historiografskega diskurza

Prej je bilo že omenjeno, da so v diskusijah o historiografski pripovedi povzročili precej razburjenja pogledi filozofa zgodovine Haydena Whita.[215] Z nediferencirano raba pojma fikcije pač ni razločeval pripovednih predstavitvenih postopkov, na katerih je postavljena konfiguracija, od vprašanja fikcijskosti. Njegovim pogledom so ostro ugovarjali tako zgodovinarji kot filozofi, v okviru literarne vede pa je k diskusiji o specifiki historiografskega in fikcijskega pripovednega diskurza ter o vidikih pripovednega posredovanja,[216] prav naratologija prispevala nekaj ugotovitev, uporabnih tudi za literarnozgodovinski diskurz.[217]

Z vprašanjem »fikcijskosti« historičnega diskurza so se namreč intenzivno ukvarjale nekatere novejše naratološke raziskave zgodovinskih romanov (prim. Cohn 1999; Genette 1991; Stanzel 1995; Nünning 1999). Te raziskave so vnovič opozorile na specifične privilegije, ki jih ima literatura v primerjavi s historiografijo pri izbiri in posredovanju zgodovinskega dogajanja. Kot povzema Nünning (1999: 368–377), se posebnosti literarnih pripovedi začnejo že s spektrom tekstnih signalov, ki se delijo na kontekstne, paratekstne in samo tekstne; pomembni so na primer tekstnolingvistični fikcijski indikatorji, razvidni pri kataforičnih deiksah romana. Na splošno je literatura na paradigmatski osi precej svobodnejša pri izbiri materiala in tekstnih repertoarjev. Na sintagmatski osi razporejanja in literarnega posredovanja zgodbe v romanu ima več možnosti pri oblikovanju pripovedne konfiguracije, ki obsega specifične komunikacijske strukture, tehnike predstavljanja zavesti ter oblikovanje dogajalne, časovne in prostorske strukture.

Jasno se razlikujejo tudi žanrske konvencije. Literatura lahko na primer obravnava tako imenovana temna območja zgodovine, medtem ko lahko zgodovinopisci, če malce poenostavim, prikazujejo zlasti to, kar je preverljivo z viri. Romani lahko ob zgodovinsko preverljivih vsebujejo tudi poljubno število

[215] Prim. poglavje o Haydenu Whitu in problemu historiografske pripovedi v drugem delu knjige.

[216] Temu vprašanju White, ki se je omejil na strukturiranje pripovedovanega na ravni zgodbe, ni posvetil praktično nikakršne pozornosti.

[217] Uporabnost naratologije v zgodovinopisju je na primer pokazal tudi Miran Štuhec (2000: 133–47), ko je z naratološkimi kategorijami analiziral primere iz sodobnega slovenskega zgodovinopisja.

elementov brez reference na realne zgodovinske osebe, dogodke ali danosti, zgodovinopisna dela pa se nedvoumno navezujejo na posamezne realne osebe, kraje in čase. Intertekstne reference, podkrepitve oziroma utemeljitve se pri historiografih večinoma omejujejo na nefikcijske vrste besedil, ki jih morajo konvencionalno navesti, medtem ko fikcija takih intertekstnih zadolžitev načelno nima, lahko pa si jih izbere za svoje metafikcijske igre. In navsezadnje je v spektru metafikcijskih tehnik samonanašanje možno in celo prav pogosto, medtem ko se ga zgodovinopisje ogiba, kar je opazil že Barthes in pojav imenoval težnja k ravni čistega referenta, tj. k izjavi, za katero ni nihče odgovoren.

Žanrske konvencije usmerjajo izbiro instanc izrekanja v obeh vrstah diskurza. Po Genettu naj bi bila za fikcijsko pripoved značilna funkcionalna disociacija med avtorjem in pripovedovalcem znotraj pripovedne realnosti, za nefikcijsko pa avtorjeva in pripovedovalčeva identiteta. V fikciji je pripovedovalec lahko udeležen v dogajanju, možen in običajen je dialog, kar pa zadeva perspektivo, je zaželeno čim nevtralnejše, distancirano predstavljanje v dogajanju emocionalno neudeleženega tvorca, zaradi česar se tvorec, spet po Barthesu, zdi nekakšen »objektivni subjekt«. Nasprotno se morajo zgodovinarji v svojih predstavitvah običajno odpovedati dialogu in udeležbi v dogajanju, distancirana brezstrastnost in neemocionalnost »objektivnega subjekta« pa je v fikciji samo ena od možnosti. Tip nezanesljivega pripovedovalca si je na primer v zgodovinopisju težko zamisliti, ker ne ustreza žanrskim konvencijam.

Poleg tega morajo biti v fikciji običajni vpogledi v razmišljanja in psihična stanja oseb, doživljeni govor in notranji monolog v zgodovinopisju načeloma stilistično ali sintaktično označeni, eksplicirano mora torej biti, da gre pri izpeljavah o zavesti zgodovinskih oseb za domneve ali sklepanja. Historičnemu diskurzu bi po Stanzlovi tročleni tipologiji pripovedovalcev še najbolj ustrezala prvoosebna pripovedna situacija, saj je zanjo značilna omejitev pri predstavljanju duševnih dogajanj; omejitev je privzeta s pripovedovalčevo pripadnostjo svetu literarnih oseb in je po svojem izvoru fikcijski pendant realnih epistemoloških omejitev, kakršnim se zgodovinski roman s pogosto rabo personalne ali avktorialne pripovedne situacije ali (po Genettu) s tako imenovano notranjo fokalizacijo zlahka lahko ogne. Omembe vredno je tudi trdno prepričanje Dorrit Cohn, da za historiografijo prepoznavni tip »perspektiviranja« ne ustreza popolnoma nobenemu od etabliranih naratoloških pojmov, kvečjemu mogoče tistemu, ki ga je Shlomith Rimmon-Kenan v svojem pregledu označila kot *narrator-focalizer* (prim.

Nünning 1999: 375–376). Avktorialni in personalni tip pripovedne situacije ter notranja fokalizacija lahko zato vzvratno veljajo za indikatorje fikcijskosti.

V fikciji je obdelava časa svobodnejša, časovni izpusti, pavze in skoki ter teleskopiranje časovnih ravni pa so pogostejši in bolj neodvisni od dane koherence zgodovinskih dogodkovnih povezanosti. Reprezentacija prostora in različnih prizorišč je možna tudi s subjektivne perspektive ene ali več oseb, razdelitev prostora pa ima pogosto simbolno vrednost, medtem ko je prikazovanje prostora v zgodovinopisju praviloma objektivirano in ponavadi služi le opisu zgodovinskih prizorišč in dejanj ali predstavitev geohistoričnega prostora (prim. nav. d.: 377).

O možnostih pripovedi v sodobnem (literarnem) zgodovinopisju

Po razpravi o spornem istovetenju historiografskega diskurza s fikcijo se je najbrž smiselno lotiti premisleka o tem, ali so razglabljanja o predstavitvenih in spoznavnoteoretskih vidikih pripovedi sploh povezana z vprašanjem, kako naj se v sodobnih časih pišejo literarne zgodovine. Menim, da se je treba čim prej otresti misli, da bi bil *revival* pripovedi, o katerem je že dolgo govor v teoriji zgodovine (Luthar 1990b), lahko nekakšna spodbuda za to, da bi spet uporabili kar stare modele pripovedne literarne zgodovine, kot jih poznamo iz 19. in z začetka 20. stoletja. Toda zaradi vse izrazitejših teženj po povezovanju pripovednega modela literarne zgodovine z enciklopedičnim se je vendarle treba zavedati tudi temeljev razlagalne moči pripovedi; ti so po Dantoju predvsem v »razumevajoči doslednosti naracije« (nav. po Fulda 1999: 29 sl.). Pomembna je tudi njena sintetizirajoča funkcija: posredovanost pripovedovanja namreč omogoča specifično razvrščeno in organizirano perspektivo na preteklost. Vredno bi bilo celo poizkusiti kontaminacijo koncepcij literarne zgodovine in kakšnega literarnega besedilnega modela ter se vprašati, ali se naj današnji literarni zgodovinar kaj nauči iz pripovedne literature, ko piše svojo zgodovino oziroma pripoved ali zgodbo.

Zdi se verjetno, da je literarna zgodovina vsaj do neke mere v podobnem položaju kot današnje zgodovinopisje, o katerem so se v zadnjih dveh desetletjih kresala mnenja, da bi se morda moralo prilagoditi modifikacijam moderne oziroma modernistične literarne pripovedi z zanjo značilnim deteleologiziranjem in multiperspektivnostjo, kakršna je v romanu znana že od Flauberta naprej. Tako prilagajanje je po eni strani najbrž sporno prav zaradi tega, ker je prika-

zovanje zavesti oseb privilegij fikcije, Perkins pa je izpostavil tudi »zaprtost« literarnozgodovinske pripovedne strukture, kjer ima pripoved vlogo argumenta. Moderno pripovedno defabuliranje in fragmentarizacija že na prvi pogled spodnašata enovito zgodbo, h kateri v temelju stremi historiograf, podobno kot dekavzalizacija in radikalna depersonalizacija pripovedi ali izrazito poetiziranje, odpoved konvencionalnemu jeziku, detajlirano opisovanje, digresivnost, esejiziranje, domnevno neskončna semioza in podobno (prim. Fulda 1999: 48–50).

Nekateri teoretiki zgodovinopisja, na primer Berkhofer v knjigi *Beyond the Great Story* (1995), so se sicer izrecno zavzeli za modernizacijo zgodovinopisja po zgledih moderne in postmoderne literature s tako imenovano forsirano refleksivnostjo in diskontinuiranjem narativnih sintagem oziroma enot. Po odvrnitvi od pripovednega iluzionizma v literarnem pripovedništvu se zdi kar sprejemljiva misel, da naj bi bila težnja k razkrivanju lastnih postopkov skupna tako sodobnim znanstvenim načelom kot aktualnim romanopisnim težnjam, predvsem pa ustrezna tudi znanstvenosti sodobne (literarne) zgodovine. Toda že glede diskontinuitete se med strokovnjaki s področja pogosto ponavlja skepsa o mejah možnega moderniziranja historiografske pripovedi. Nekateri soglašajo z Ricœurjem, da je že v sami naravi pripovedi, da z zapletom in razpletom oziroma obdelavo (kar imenuje Ricœur *mise en intrigue*) inscenira konzonanco z vključitvijo loma, ki je pri Aristotelu označen s peripetijo (prim. Fulda 1999: 56).[218] Po analogiji sklepam, da bi bila uvedba radikalnejšega diskontinuiranja pripovednih sintagem in komplicirana narativnost načelno vendarle možna tudi v literarnozgodovinski pripovedi, saj je bilo to že pokazano v praksi. S tem pač še ne bi spodkopala pripovedi, ki je, spet po Ricœurju, pogoj historičnosti.[219] Zaradi tega mislim, da je literarnozgodovinska pripoved še

[218] Ob taki koncepciji pripovedi, meni Fulda (prim. 1999: 56–58), je k sintezi naravnan pojem zgodovine z začetka 19. stoletja zlahka mogoče razširiti z disonančnimi izkušnjami emfatične moderne; tisti strukturni pojmi, ki bi jih ogrozila literarna menjava v zgodovinopisju, bi se po Ricœurju iz »nevarnosti« pač lahko sami rešili. Povsem drugačen pogled na razmerje moderne literature in sodobnega zgodovinopisja izhaja iz sistemske teorije Niklasa Luhmanna in brani stališče o relativni avtonomnosti vsakega od obeh področij ali pa se sklicuje na teorijo besedilnih žanrov, kakor na primer Nünning: zgodovinski in literarni način pisanja in branja že od 18. stoletja naprej oblikujeta različne konvencije.

[219] Njuno sopovezanost je natančno opredelil tudi Rüsen (1990: 87): »Pripoved je tisti ustvarjalni akt časovne orientacije človeškega življenja, po katerem je človeška

vedno izziv, ki si ga je mogoče predstavljati hkrati kot most in mejo, ki definira igrišče literarnozgodovinskih tekstnih struktur.[220] V nasprotnem primeru bo za historično človeško izkušnjo temporalnosti, ki jo ima Ricœur za ireduktibilno entiteto pripovedi, preostal prostor le v literaturi, kjer je sicer tako ali tako eminentno prizorišče pripovedi.

preteklost sploh dostopna kot zgodovina in se oblikuje v nekaj zgodovinski izkušnji podobnega.«

[220] Seveda pa moram opozoriti tudi na drugačna mnenja. Po Ankersmitu (prim. 1994: 195–197), ki se v sozvočju z Aristotelovim razumevanjem izkustva kot *fronesis*, zavzema za istovetnost čutov in predmeta zaznavanja, so namreč sedanje okoliščine v teoriji in filozofiji zgodovine zrele za radikalnejši korak, ki ga je po njegovem mnenju že priznala zgodovina mentalitet. In sicer prav za napad za narativizem, oziroma za preseganje transcendentalističnega kantovskega narativizma. Ta namreč tvori, dokazuje Ankersmit, epistemološko ozadje Whitove tropologije, s katerim si White prizadeva za teoretsko legitimizacijo prisvajanja in »podomačevanja« preteklosti: zgodovinarjev glavni instrument pri tem početju pa je vedno bila prav pripovedna integracija. Toda k temu je treba dodati, da je morebitni transfer Ankersmitovih idej in v literarnozgodovinsko prakso za zdaj še neznanka.

Bibliografija

Viri

Alešovec, Jakob, 1886: *Kako sem se jaz likal: Povest slovenskega trpina v poduk in zabavo*. Ljubljana: samozaložba.

Beckett, Samuel, 2006: Konec igre. Prev. Srečko Fišer. V: Samuel Beckett: *Izbrana dela 8: Igre*. Ljubljana: CZ. Str. 81–123.

Cankar, Ivan, 1954: *Izbrana dela 7: Črtice in povesti*. Ljubljana: CZ.

Capote, Truman, 2007: *Hladnokrvno*. Prev. Maila Golob. Ljubljana: MK.

Flaubert, Gustave, 1998. *Gospa Bovary*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: MK.

Heziod, 2009: *Teogonija; Dela in dnevi*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Modrijan.

Jovanović, Dušan, 1970: *Znamke, nakar še Emilija: Igra*. Maribor: Založba Obzorja.

Jovanović, Dušan, 1972: *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka: Igra v treh dejanjih in memoriam pobijalca ščurkov*. Maribor: Založba Obzorja.

Jovanović, Dušan, 1981a: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: MK.

Jovanović, Dušan, 1981b: Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo. V: Jovanović 1981a, str. 5–72.

Jovanović, Dušan, 1981c: Generacije. V: Jovanović 1981a, str. 73–156.

Jovanović, Dušan, 1981č: Osvoboditev Skopja. V: Jovanović 1981a, str. 251–321.

Jovanović, Dušan, 1988: *Jasnovidka ali Dan Mrtvih: Pankrtska igra z žanrskimi motnjami*. Celovec: Wieser.

Jovanović, Dušan, 1997: Uganka korajže. V: Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija: Antigona; Uganka korajže; Kdo to poje Sizifa*. Ljubljana: CZ. Str. 41–87.

Jovanović, Dušan, 2004a: *Karajan C; Klinika Kozarcky; Ekshibicionist: Drame*. Ljubljana: Študentska založba.

Jovanović, Dušan, 2004b: Karajan C. V: Jovanović 2004a, str. 7–28.

Jovanović, Dušan, 2004c. Klinika Kozarcky. V: Jovanović 2004a, str. 29–91.

Joyce, James, 1966: *Umetnikov mladostni portret*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: CZ.

Jurčič, Josip, 1965: Deseti brat. V: Josip Juričič: *Zbrano delo 3: Grad Rojine; Kloštrski žolnir; Deseti brat*. Ljubljana: DZS. Str. 139–371.

Kovačič, Lojze, 1981: *Pet fragmentov*. Ljubljana: CZ.

Kovačič, Lojze, 1984–85: *Prišleki 1–3*. Ljubljana: Slovenska matica.

Kovačič, Lojze, 2003: *Otroške stvari*. Ljubljana: Študentska založba.

Kozak, Juš, 1993: *Zbrano delo 6: Lesena žlica 1*. Ljubljana: DZS.

Kozak, Juš, 1994: *Zbrano delo 7: Lesena žlica 2*. Ljubljana: DZS.
Levstik, Fran, 1954: Popotovanje iz Litije do Čateža. V: Fran Levstik: *Zbrano delo 4: Pripovedni in satirični spis; Mladinski spisi; Prevodi; Dodatek*. Ljubljana: DZS. Str. 9–35.
Morovič, Andrej, 1993: *Tekavec*. Ljubljana: Sklad »Vladimir Slejko«.
Morovič, Andrej, 1997: *Vladarka*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
Mozetič, Brane, 1996: *Angeli*. Ljubljana: Aleph.
Mozetič, Brane, 2001: *Zgubljena zgodba*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
Mrak, Ivan, 1991: *Ivan O*. Ljubljana: Prešernova družba.
Pasternak, Boris L., 1967: *Doktor Živago 1, 2*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: CZ.
Poe, edgar a., 1985: *Krokar*. Prev. Andrej Arko. Ljubljana: MK.
Poe, Edgar A., 1998: Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne. Two Volumes. Boston: James Munroe and Co. http://www.eapoe.org/works/criticsm/gm542hn1.htm (dostop 24. 11. 2013).
Poe, Edgar A., 2009: The Philosophy of Composition. http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm (dostop 24. 11. 2013).
SVETO pismo stare in nove zaveze: Slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov. 2., pregled. izd. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1997.
Tratnik, Suzana, 2001: *Ime mi je Damjan*. Ljubljana: ŠKUC.
Tratnik, Suzana, 2007: *Tretji svet*. Ljubljana: CZ, 2007.
Trdina, Janez, 1951: *Zbrano delo 3: Hrvaški spomini; Bachovi Huzarji in Iliri; Moje življenje*. Ljubljana: DZS.
Vašte, Ilka, 1964: *Podobe iz mojega življenja*. Ljubljana: MK.
Winterson, Jeanette, 2004: *Pisano na telo*. Prev. Teodora Ghersini. Ljubljana: Šent – Slovensko združenje za duševno zdravje.

Literatura

Adam, Jean-Michel, 1985: *Le texte narratif: Traité d'analyse textuelle des récits*. Pariz: Nathan.
Adam, Jean-Michel in Françoise Revaz, 1996: *L'analyse du récit*. Pariz: Seuil.
Alber, Jan in Monika Fludernik (ur.), 2010: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University.
Allrath, Gaby in Marion Gymnich, 2002: Feministische Narratologie: V: A. Nünning in V. Nünning (ur.) 2002a, str. 35–72.
Allrath, Gaby in Marion Gymnich, 2005: Gender Studies. V: Herman, Jahn in Ryan (ur.) 2005, str. 194–198.

Ambrogio, Ignazio, 1979: *Ideologije i književnost*. Prev. Dušanka Pantović-Vrhovac in Ivanka Jovičić. Beograd: Slovo ljubve.

Anderegg, Johannes, 1973: *Fiktion und Komunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Ankersmit, Franklin Rudolf, 1994: Kantian Narrativism and Beyond. V: Mieke Bal in Inge E. Boer (ur.): *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. New York: Continuum. Str. 155–197.

Aristoteles, 2005: *O pesniški umetnosti*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba.

Bahtin, Mihail, 2007: *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura.

Bal, Mieke, 1981: The Laughing Mice, or: On Focalisation. *Poetics Today* 2, št. 2, str. 202–210.

Bal, Mieke, 1985: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo in London: University of Toronto Press.

Bal, Mieke, 1990: The Point of Narratology. *Poetics Today* 11, št. 4, str. 727–753.

Bal, Mieke, 1997: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2., pred. izd. Toronto, Buffalo in London: University of Toronto Press.

Bal, Mieke, 1999: Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis. V: Grünzweig in Solbach (ur.) 1999a, str. 19–40.

Bal, Mieke (ur.), 2007: *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. 2. nat. London in New York: Routledge.

Bal, Mieke, 2009: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3., popr. izd. Toronto, Buffalo in London: University of Toronto Press.

Banfield, Ann, 1982: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Barry, Jackson G., 1990: Narratology's Centrifugal Force: A Literary Perspective on the Extensions of Narrative Theory. *Poetics Today* 11, št. 2, str. 295–305.

Barthes, Roland, 1970: *S/Z*. Pariz: Seuil.

Barthes, Roland, 1973: Analyse textuelle d'un conte de Edgar Poe. V: Claude Chabrol (ur.): *Sémiotique narrative et textuelle*. Pariz: Larousse. Str. 29–54.

Barthes, Roland, 1977: Introduction à l'analyse structurale des récits. V: Roland Barthes idr.: *Poétique du récit*. Pariz: Seuil. Str. 7–57.

Barthes, Roland, 1982: Le discours de l'histoire. *Poétique* 13, št. 49, str. 13–21.

Baudrillard, Jean, 1999: *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. Prev. Anja Kosjek, Stojan Pelko in Janez Strehovec. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.

Bauer, Matthias, 1997: *Romantheorie*. Stuttgart in Weimar: Metzler.

Bavec, Nataša, 2001: Naratološki pogledi na Musilov esejistični roman *Mož brez posebnosti*. *Primerjalna književnost* 24, št. 1, str. 45–69.

Bell, Matthew, 2005. Queer Theory. V: Herman, Jahn in Ryan (ur.) 2005, str. 477–478.
Berkhofer, Robert F., 1995: *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*. Cambridge, MA, in London: The Belknap Press.
Bernik, France, 1976: *Cankarjeva zgodnja proza*. Ljubljana: CZ.
Bernik, France, 1983: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: CZ.
Bjelčevič, Aleš, 1988: O uporabi matematike v Dolganovi *Kompoziciji Pregljevega pripovedništva*. *Slava* 2, št. 2, str. 234–239.
Bjelčevič, Aleš, 1990: Logiški izvor Greimas-Hjelmslevovega semiotičnega četverokotnika in njegova zveza s pragmatiko. *Jezik in slovstvo* 36, št. 3, str. 77–82.
Bleckwenn, Helga, 1976: Morphologische Poetik und Bauformen des Erzählens: Zum Formalismus in der deutschen Literaturwissenschaft. V: Haubrichs (ur.) 1976, str. 43–77.
Bogataj-Gradišnik, Katarina, 1984: *Sentimentalni roman*. Ljubljana: DZS.
Bogataj-Gradišnik, Katarina, 1991: *Grozljivi roman*. Ljubljana: DZS.
Booth, Wayne, 2005: *Retorika pripovedne umetnosti*. Prev. Nada Grošelj. Ljubljana: LUD Literatura.
Borovnik, Silvija, 2004: Razvoj dramatike Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo* 49, št. 6, str. 49–66.
Bowling, Lawrence b., 1950: What is Stream of Consciousness Technique? *PMLA* 65, št. 4, str. 333–345.
Brooke-Rose, Christine, 1990: Whatever Happened to Narratology? *Poetics Today* 11, št. 2, str. 283–293.
Brooks, Peter, 1985: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage.
Brooks, Peter, 2004: Branje zaradi zgodbe. Prev. Nina Zabukovec. *Sodobnost* 68, št. 12, str. 1499–1515.
Bruner, Jerome, 1993: The Autobiographical Process. V: Folkenflik (ur.) 1993a, str. 38–56.
Cankar, Izidor, 1969: *Leposlovje – eseji – kritika 2*. Ljubljana: Slovenska matica.
Carrard, Philippe, 2000: Narrative and Historiography: Writing the France of the Occupation. *Style* 34, št. 2, str. 243–259.
Chambers, Ross, 1984: *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Chatman, Seymour, 1978: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press.
Chatman, Seymour, 1981: Reply to Barbara Herrnstein Smith. V: Mitchell (ur.) 1981, str. 258–65.

Chatman, Seymour, 1988: On Deconstructing Narratology. *Style* 22, št. 1, str. 9–17.

Chatman, Seymour, 1990a: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press.

Chatman, Seymour, 1990b: What Can We Learn from Contextualist Narratology? *Poetics Today* 11, št. 2, str. 309–328.

Ciceron, Mark Tulij, 2002: *O govorniku; Trije pogovori o govorniku, posvečeni bratu Kvintu*. Prev. Ksenja Geister. Ljubljana: Družina.

Cohn, Dorrit, 1978: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit, 1981: The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*. *Poetics Today* 2, št. 2, str. 157–182.

Cohn, Dorrit, 1999: *The Distinction of Fiction*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.

Cornils, Anja in Wilhelm Schernus, 2003: On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology. V: Kindt in Müller (ur.) 2003a, str. 137–174.

Culler, Jonathan, 1975: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London in Henley: Routledge & Kegan Paul.

Culler, Jonathan, 1980: Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative. *Poetics Today* 1, št. 3, str. 27–37.

Culler, Jonathan, 2001: Story and Discourse in the Analysis of Narrative. V: Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca in London: Cornell University Press. Str. 188–208. (1. izd. 1981).

Culler, Jonathan, 2004: Omniscience. *Narrative* 12, št.1, str. 22–34.

Currie, Mark, 1998: *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke in London: Macmillan Press.

Curtius, Ernst Robert, 2002: *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Prev. Tomo Virk; latinske in grške citate prev. Nada Grošelj. Ljubljana: LUD Literatura.

Darby, David, 2001: Form and Context: An Essay in the History of Narratology. *Poetics Today* 22, št. 4, str. 829–852.

Davis, Robert Con (ur.), 1984: *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.

De Man, Paul, 1979: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven in London: Yale University Press.

De Man, Paul, 1997: *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: LUD Literatura.

Derrida, Jacques, 1967. *L'écriture et la différence*. Pariz: Seuil.
Derrida, Jacques, 1998: *O gramatologiji*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
Diengott, Nilli, 1988: Narratology and Feminism. *Style* 22, št. 1, str. 42–51.
Van Dijk, Theun A., 1972: *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. Haag: Mouton.
Dilthey, Wilhelm, 2002: *Zgradba zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih*. Prev. Alfred Leskovec in Samo Krušič. Ljubljana: Nova revija.
Doležel, Lubomír, 1972: From Motifemes to Motifs. *Poetics* 1, št. 4, str. 55–90.
Doležel, Lubomír, 1976: Narrative Semantics. *PTL* 1, št. 1, str. 129–151.
Dolgan, Marjan, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja.
Dolgan, Marjan, 1982: Kompozicija Pregljeve *Matkove Tine*. *Primerjalna književnost* 5, št. 2, str. 11–30.
Dolgan, Marjan, 1983: *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*. Koper: Lipa.
Dolinar, Darko, 1970: Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons. *Acta neophilologica*, št. 3, str. 27–47.
Dolinar, Darko, 1984: Janko Kos. Očrt literarne teorije. *Primerjalna književnost* 7, št. 1, str. 39–43.
Dolinar, Darko, 1991: Literarna teorija.V: Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia (ur.): *Enciklopedija Slovenije 6*. Ljubljana: MK. Str. 205–207.
Dolinar, Darko, 1999. Slodnjak – zgodovinar slovenskega slovstva. *Glasnik Slovenske matice* 23, št. 1–2, str. 23–31.
Dolinar, Darko, 2001: Literarna veda in kritika. V: Jože Pogačnik idr.: *Slovenska književnost 3*. Ljubljana: DZS. Str. 509–569.
Dolinar, Ksenija (ur.), 1977: *Literatura*. Ljubljana: CZ.
Dović, Marijan, 2008: Slovenska literarna kultura v okviru Vzhodne Srednje Evrope: post-nacionalna perspektiva. *Primerjalna književnost* 31, št. 2, str. 159–169.
Eagleton, Terry, 1983: *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
Eakin, Paul John, 1999: *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca in London: Cornell University Press.
Eco, Umberto, 1979: *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
Edel, Leon, 1955: *The Modern Psychological Novel: 1900-1950*. New York in Philadelphia: Lippincott.
Eder, Jens, 2003: Narratology and Cognitive Reception Theories. V: Kindt in Müller, (ur.) 2003a, str. 277–301.
Einstein, Gillian in Owen Flanagan, 2003: Sexual Identities and Narratives of Self. V: Gary D. Fireman, Ted E. McVay, Jr., in Owen J. Flanagan (ur.): *Nar-*

rative and Consciousness: Literature, Psychology and the Brain. Oxford: Blackwell. Str. 36–59.

Ejhenbaum, Boris, 1984: Kako je narejen Gogoljev Plašč. V: Skaza (ur.) 1984a, str. 338–355.

Elam, Keir, 1980: *The Semiotics of Theatre and Drama.* London: Methuen.

Erjavec, Aleš, 1979: Ruski formalizem. *Anthropos*, št. 1–2, str. 345–365.

Fehn, Ann, Ingeborg Hoesterey in Maria Tatar (ur.), 1992: *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*. Princeton: Princeton University Press.

Felman, Shoshana, 2006: Felman CVP. http://www.psp.emory.edu/CVs/ShoshanaFelman.pdf (dostop 29. 11. 2013).

Fleischman, Suzanne, 1990: *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. London: Routledge.

Fludernik, Monika, 1993: Narratology in Context. *Poetics Today* 14, št. 4, str. 729–761.

Fludernik, Monika, 1996: *Towards a »Natural« Narratology*. London: Routledge.

Fludernik, Monika, 1999: The Genderization of Narrative. V: Pier (ur.) 1999, str. 153–175.

Fludernik, Monika, 2000: Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory. *Anglistik* 117, št. 1, str. 83–96.

Fludernik, Monika, 2005: Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. V: Phelan in Rabinowicz (ur.) 2005, str. 36–59.

Fludernik, Monika, 2008: Narrative and Drama. V: Pier in García Landa (ur.) 2008, str. 355–383.

Fludernik, Monika, 2009: *An Introduction to Narratology*. Prev. Patricia Häusler-Greenfield in Monika Fludernik. Milton Park in New York: Routledge.

Fludernik, Monika in Brian Richardson, 2000: Bibliography of Recent Works on Narrative. *Style* 34, št. 3, str. 319–328.

Folkenflik, Robert (ur.), 1993a: *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford University Press.

Folkenflik, Robert, 1993b: Introduction: The Institution of Autobiography. V: Folkenflik (ur.) 1993a, str. 1–20.

Forster, Edward Morgan, 1971: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.

Foucault, Michel, 2000: *Zgodovina seksualnosti. 1. Volja do znanja*. Prev. Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC.

Foucault, Michel, 2001: *Arheologija vednosti*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis.

Friedemann, Käte, 1965: Die Rolle des Erzählers in der Epik. V: Volker Klotz

(ur.): *Zur Poetik des Romans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Str. 162–196.

Friedman, Melvin, 1955: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven: Yale University Press.

Friedman, Norman, 1955: Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA* 70, št. 5, str. 1160–1184.

Fulda, Daniel, 1999: Die Texte der Geschichte: Zur Poetik modernen historischen Denkens. *Poetica* 31, št. 1–2, str. 27–60.

Genette, Gérard, 1972: Discours du récit. V: Gérard Genette: *Figures 3*. Pariz: Seuil. Str. 65–282.

Genette, Gérard, 1983: *Nouveau discours du récit*. Pariz: Seuil.

Genette, Gérard, 1991: *Fiction et diction*. Pariz: Seuil.

Genot, Gérard, 1984: *Grammaire et récit : Essai de linguistique textuelle*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre.

Glušič, Helga idr., 1965: *Lirika. Epika. Dramatika: študije iz novejše slovenske književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba.

Glušič, Helga idr., 1971: *Lirika. Epika. Dramatika: študije iz novejše slovenske književnosti*. 2., pred. izd. Murska Sobota: Pomurska založba.

Glušič, Helga, 1975: *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana: Slovenska matica.

Gorp, Hendrik van (ur.), 2001: *Dictionnaire des termes littéraires*. Pariz: Honoré Champion.

Grassin, Jean-Marie, 2000: Introduction: Pour une science des espace littéraires. V: Bertrand Westphal (ur.): *La géocritique: Mode d'emploi*. Limoges: Presses universitaires de Limoges. Str. I–XIII.

Grdina, Igor, 1994: Problem literarnega zgodovinopisja na Slovenskem. *Zgodovina za vse* 1, št. 1, str. 58–75.

Grübel, Rainer, 1996: Formalismus und Strukturalismus. V: Heinz Ludwig Arnold in Heinrich Detering (ur.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV. Str. 386–408.

Grünzweig, Walter in Andreas Solbach (ur.), 1999a: *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Günter Narr Verlag.

Grünzweig, Walter in Andreas Solbach, 1999b: Einführung: »Narratologie und interdisciplinäre Forschung«. V: Grünzweig in Solbach (ur.) 1999a, str. 1–15.

Gumbrecht, Hans Ulrich, 1985: History of Literature – Fragment of a Vanished Totality. *New Literary History* 16, št. 3, str. 467–479.

Gusdorf, Georges, 1980: Conditions and Limits of Autobiography. V: James Olney (ur.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press. Str. 28–48.

Habjan, Jernej, 2008: *Janus, Prokrust, Bahtin: Kvadratura Bahtinovega kroga*. Ljubljana: LUD Literatura.

Hamburger, Käte, 1957: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett.

Hamon, Philippe, 1972: Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, št. 6, str. 86–110.

Hamon, Philippe, 1983: *Le personnel du roman*. Genève: Droz.

Hart, Jonathan, 1991: Introduction: Narrative, Narrative Theory, Drama: The Renaissance. *Canadian Review of Comparative Literature* 18, št. 2–3, str. 117–165.

Haubrichs, Wolfgang (ur.), 1976: *Erzählforschung: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht.

Haubrichs, Wolfgang (ur.), 1977: *Erzählforschung 2: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht.

Haubrichs, Wolfgang (ur.), 1978: *Erzählforschung 3: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht.

Hénault, Anne, 1983: *Narratologie, Semiotique générale : Les enjeux de la sémiotique*. Pariz: PUF.

Herman, David (ur.), 1999a: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.

Herman, David, 1999b: Introduction: Narratologies. V: Herman (ur.) 1999a, str. 1–30.

Herman, David, 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

Herman, David, 2003: Introduction. V: David Herman (ur.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications. Str. 1–30.

Herman, David, 2005: Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments. V: Phelan in Rabinowitz (ur.) 2005, str. 19–35.

Herman, David (ur.), 2007: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge in New York: Cambridge University Press.

Herman, David, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan (ur.), 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London in New York: Routledge.

Hladnik, Miran, 1980: Shema in značilnost Vandotove planinske pripovedke. *Slavistična revija* 28, št. 3, str. 311–324.

Hladnik, Miran, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.

Hladnik, Miran, 1988: Prežihov *Boj na požiralniku* in metodološka vprašanja analize pripovedne proze. *Slavistična revija* 36, št. 4, str. 339–348.

Hladnik, Miran, 1990: *Slovenska kmečka povest*. Ljubljana: Prešernova družba.

Hladnik, Miran, 1991: *Povest*. Ljubljana: DZS.

Hoesterey, Ingeborg, 1992: Introduction. V: Fehn, Hoesterey in Tatar (ur.) 1992, str. 3–14.

Hühn, Peter in Roy Sommer, 2009: Narration in Poetry and Drama.V: Peter Hühn idr. (ur.): *Handbook of Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. Str. 228–241.

Humphrey, Robert, 1954: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press.

Isačenko, Aleksander V., 1939: *Slovenski verz*. Ljubljana: Akademska založba.

Iser, Wolfgang, 1972: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Jaeger, Stephan, 2002: Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft. V: A. Nünning in V. Nünning (ur.) 2002a, str. 237–263.

Jahn, Manfred, 1996: Windows of Focalisation: Deconstructing and Reconstructiong a Narratological Concept. *Style* 30, št. 2, str. 241–267.

Jahn, Manfred, 1997: Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narrative: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18, št. 4, str. 441–468.

Jahn, Manfred, 1998: Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie. V: Ansgar Nünning (ur.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*. 3., pred. in razšir. izd. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. Str. 29–49.

Jahn, Manfred, 1999: The Mechanics of Focalization: Extending the Narratological Toolbox. V: Pier (ur.) 1999, str. 85–110.

Jahn, Manfred, 2001: Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History* 32, št. 3, str. 659–679.

James, Henry, 1937: *The Art of the Novel*. New York: Charles Scribner's Sons.

Jameson, Fredric, 1981: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell Univesity Press.

Janež, Stanko, 1935: Anton Slodnjak, Pregled slovenskega slovstva. *Ljubljanski zvon* 55, str. 498–513; 583–586.

Janidis, Fotis, 2003: Narratology and the Narrative. V: Kindt in Müller (ur.) 2003a, str. 35–54.

Janik, Dieter, 1973: *Kommunikationsstruktur des Erzählwerks: Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch.

Jauss, Hans Robert, 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura.

Jefferson, Ann, 1987: Structuralism and Post-Structuralism. V: Ann Jefferson in David Robey (ur.): *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. Ponat. 2. izd. London: B. T. Batsford. Str. 92–121.

Johnson, Barbara, 1980: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Juvan, Marko, 1985: Pomemben prispevek k naratologiji. *Jezik in slovstvo* 31, št. 1, str. 32–33.

Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.

Juvan, Marko, 2003: Fikcija in zakoni. *Primerjalna književnost* 26, št.1, str. 1–20.

Juvan, Marko, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura.

Juvan, Marko, 2008: O metodi *Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope*. *Primerjalna književnost* 31, št. 2, str. 151–158.

Kalan, Valentin, 1991: Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis. *Primerjalna književnost* 14, št. 2, str. 1–22.

Kayser, Wolfgang, 1955: *Enstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler.

Kayser, Wolfgang, 1956: Das Problem des Erzählers im Roman. *The German Quaterly*, št. 29, str. 225–238.

Kayser, Wolfgang, 1958: *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*. Bern: Francke.

Kayser, Wolfgang, 1992: *Das sprachliche Kunstwerk*. Tübingen in Basel: Francke.

Kelemina, Jakob, 1927: *Literarna veda: pregled njenih ciljev in nalog*. Ljubljana: Nova založba.

Kennedy, George a., 2001: *Klasična retorika ter njena krščanska in posvetna tradicija od antike do sodobnosti*. Prev. Nada Grošelj idr. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Kermauner, Taras, 1997: Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran. V: Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija: Antigona; Uganka korajže; Kdo to poje Sizifa*. Ljubljana: CZ. Str. 131–151.

Kernev Štrajn, Jelka, 1995: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost* 18, št. 2, str. 31–58.

Kernev Štrajn, Jelka, 1998a: Zidarjevi romani kot preskusni kamen naratologije. *Slavistična revija* 46, št. 3, str. 161–167.

Kernev Štrajn, Jelka, 1998b: Med zapiranjem in vnovičnim odpiranjem strukture. *Literatura* 10, št. 89–90, str. 180–190.

Kidrič, France, 1938: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica.

Kindt, Tom in Hans-Harald Müller (ur.), 2003a: *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin in New York: Walter de Gruyter.

Kindt, Tom in Hans-Harald Müller, 2003b: Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation. V: Kindt in Müller (ur.) 2003a, str. 205–219.

Kmecl, Matjaž, 1971: Epika. V: Glušič idr. 1971, str. 39–60.

Kmecl, Matjaž, 1975a: *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Založba Obzorja.

Kmecl, Matjaž, 1975b: *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: MK.

Kmecl, Matjaž, 1976: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Borec.
Kmecl, Matjaž, 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: MK.
Kmecl, Matjaž, 1995: *Mala literarna teorija*. 4., popr. in dop. izd. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
Kocijan, Gregor, 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: DZS.
Kocijančič, Gorazd, 2004: Uvod v Platona. V: Platon: *Zbrana dela 2*. Celje: Mohorjeva družba. Str. 780–1257.
Koren, Evald, 1997: Literarna zgodovina med tradicionalno sklenjeno pripovedjo in virtualno sestavljenko. *Primerjalna književnost* 20, št. 1, str. 85–94.
Koron, Alenka, 1988: O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* 11, št. 1, str. 51–63.
Koron, Alenka, 1991: Problem strukturalizma in literarne znanosti pri Dušanu Pirjevcu. *Primerjalna književnost* 14, št. 1, str. 18–24.
Koron, Alenka, 1993a: Poststrukturalizem v naratologiji. *Primerjalna književnost* 16, št. 1, str. 27–35.
Koron, Alenka, 1993b: Metodološki vidiki Paternujevih pripovednoproznih raziskav. *Jezik in slovstvo* 39, št. 1, str. 29–34.
Koron, Alenka, 2001: Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih. *Primerjalna književnost* 24, posebna številka, str. 189–215.
Koron, Alenka, 2002: Miran Štuhec, Naratologija: med teorijo in prakso. *Primerjalna književnost* 25, št. 1, str. 49–57.
Koron, Alenka, 2003a: Avtobiografija, fikcija in roman: o možnostih žanra »roman kot avtobiografija«. *Primerjalna književnost* 26, št. 2, str. 65–86.
Koron, Alenka, 2003b: Spet najdeni čas? K vprašanju pripovedi v literarnem zgodovinopisju. V: Darko Dolinar in Marko Juvan (ur.): *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: ZRC SAZU. Str. 245–274.
Koron, Alenka, 2004: Teorije/teorija diskurza in literarna veda (1. del). *Primerjalna književnost* 27, št. 2, str. 97–117.
Koron, Alenka, 2006: Retorika, etika in teorija pripovedi: Wayne C. Booth. Retorika pripovedne umetnosti. *Primerjalna književnost* 29, št. 1, str. 127–132.
Koron, Alenka, 2007: Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi. *Primerjalna književnost* 30, št. 2, str. 53–66.
Koron, Alenka, 2008a: Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi. *Jezik in slovstvo* 53, št. 3–4, str. 7–21.
Koron, Alenka, 2008b: O topografskih vidikih *Zgodovine literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope*. *Primerjalna književnost* 31, št. 2, str. 170–177.

Koron, Alenka, 2011: Vsevedno pripovedovanje v pripovednoteoretskih omrežjih. *Primerjalna književnost* 34, št. 3, str. 263–280.

Koron, Alenka in Jola Škulj, 1989: Pogovor z Elizabeth Wright. *Primerjalna književnost* 12, št. 1, str. 75–81.

Koruza, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.

Kos, Janko, 1976: Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji. *Slavistična revija* 24, št. 4, str. 367–392.

Kos, Janko, 1981: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko, 1983a: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko, 1983b: *Roman*. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko, 1991: Razvojni premiki v slovenski literarni vedi po 1945. V: *Razprave 14, Razred za filološke in literarne vede*. Ljubljana: SAZU. Str. 23–43.

Kos, Janko, 1994: *Očrt literarne teorije*. 2., popr. in dop. izd. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko, 1996: Literarna teorija pri pouku književnosti. V: Janko Kos idr.: *Literarna teorija pri pouku književnosti*. Ljubljana: Zavod republike Slovenije za šolstvo. Str. 7–15.

Kos, Janko, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 21, št. 1, str. 1–20.

Kos, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.

Kržan, Marko, 2008: V. N. Vološinov in teorija dejavne govorice. V: Valentin N. Vološinov: *Marksizem in filozofija jezika*. Prev. Marko Kržan. Ljubljana: Studia humanitatis. Str. 223–247.

Kvintilijan, Mark Fabij, 1985: *Obrazovanje govornika: Odabrane strane*. Prev. Petar Pejčinović. Sarajevo: Veselin Masleša.

Lacan, Jacques, 1994: *Spisi*. Ur. Miran Božovič. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Lachmann, Renate, 1978: Die Propp-Nachfolge in der sowjetischen Forchung. V: Haubrichs (ur.) 1978, str. 46–70.

Lämmert, Eberhard, 1955: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

Lämmert, Eberhard (ur.), 1982: *Erzählforschung: Ein Symposion*. Stuttgart: Metzler.

Lanser, Susan s., 1981: *The Narrative Act:Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Lanser, Susan, 1986: Toward a Feminist Narratology. *Style* 20, št. 1, str. 341–363.

Lanser, Susan, 1988: Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology. *Style* 22, št. 2, str. 52–60.

Lanser, Susan, 1996: Queering Narratology. V: Mezei, Kathy: *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill in London: The University of North Carolina Press. Str. 250–261.

Lanser, Susan, 1999: Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice. V: Grünzweig in Solbach (ur.) 1999a, str. 167–183.

Leben, Andrej, 2006: Družbena resničnost v kratki prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča. V: Irena Novak Popov (ur.): *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2006. Str. 213–220.

Legiša, Lino, 1935: Anton Slodnjak, Pregled slovenskega slovstva. *Sodobnost*, št. 3, str. 243–245, 288–292.

Leitch, Thomas, 1986: *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Lévi-Strauss, Claude, 2005: Struktura in oblika: razmišljanja o delu Vladimirja Proppa. Prev. Lijana Dejak. V: Propp 2005, str. 221–255.

Lintvelt, Jaap, 1981: *Essai de typologie narrative. »Le point de vue« : Théorie et analyse*. Pariz, Corti.

Logar, Janez, 1935: Nova zgodovina slovenskega slovstva. *Dom in svet*, št. 48, str. 276–281, 342–349, 430–443.

Löschnigg, Martin, 2001: Theoretische Prämissen einer »narratologischen« Geschichte des autobiographischen Diskurses. V: Jörg Helbig (ur.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Winter. Str. 170–187.

Löschnigg, Martin, 2006: Narratological Perspectives on »Fiction and Autobiography«. V: Sabine Coelsch-Foisner in Wolfgang Görtschacher (ur.): *Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction*. Frankfurt ob Majni: Peter Lang. Str. 1–11.

Lotman, Jurij M., 2010: *Struktura umetniškega teksta*. Prev. Borut Kraševec. Ljubljana: LUD Literatura.

Lowe, Nick J., 2000: *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lubbock, Percy, 1963: *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press.

Luthar, Oto (ur.), 1990a: *Vsi Tukididovi možje: Sodobne teorije zgodovinopisja*. Prev. Alja Brglez idr. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije.

Luthar, Oto, 1990b: Nazaj k pripovedi: Predgovor. V: Luthar (ur.) 1990a, str. 9–20.

Luthar, Oto, 1993: *Med kronologijo in fikcijo: Strategije historičnega mišljenja*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Lyotard, Jean-François, 2002: *Postmoderno stanje: Poročilo o vednosti*. Prev. Simona Perpar-Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Macun, Ivan, 1850: *Cvetje slovenskiga pesničtva*. Trst: Tiskarnica Austrianskiga Lloyda.

Mandelbaum, Maurice, 2001: A Note on History as Narrative. V: Roberts (ur.) 2001a, str. 52–58.

Margolin, Uri, 1990: The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative. *Style* 24, št. 3, str. 105–120.

Martin, Wallace, 1986: *Recent Theories of Narrative*: Ithaca in London: Cornell University Press.

Martínez, Matías, 2004: Allwissendes Erzählen. V: Rüdiger Zymner in Manfred Engel (ur.): *Antropologie der Literatur: Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Mentis. Str. 139–154.

Martinez, Matias in Michael Scheffel, 2002: *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. izd. München: Beck.

Mathieu, michel, 1977a: Analyse du récit (I) : La structure des histoires. *Poétique*, št. 30, str. 226–242.

Mathieu, Michel, 1977b: Analyse du récit (II) : Le discours narratif. *Poétique*, št. 30, str. 243–259.

Mathieu-Colas, Michel, 1986: Les frontières de la narratologie. *Poétique*, št. 65, str. 91–110.

Mchale, Brian, 1978: Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL* 3, št. 2, str. 249–287.

Mchale, Brian, 1992: *Constructing Postmodernism*. London in New York: Routledge.

Mchale, Brian, 2005: Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory. V: Phelan in Rabinowicz (ur.) 2005, str. 60–71.

Meister, Jan Christoph, 2003: Narratology as Discipline. A Case for Conceptual Fundamentalism. V: Kindt in Müller (ur.) 2003a, str. 55–71.

Meister, Jan Christoph, 2013: Narratology. http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology (dostop 2. 12. 2013).

Mezei, Kathy (ur.), 1996: *Ambiguous Discours. Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill in London: The University of North Carolina Press.

Mihurko Poniž, Katja, 1994. Znani, neznani Dušan Jovanović. *2000: Revija za krščanstvo in kulturo*, št. 78–79, str. 167–179.

Mitchell, W. J. T. (ur.), 1981: *On Narrative*. Chicago, Chicago University Press.

Moisan, Clément, 1990: *L'histoire littéraire*. Pariz: PUF.

Mozetič, Uroš, 2000a: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: ZIFF.

Mozetič, Uroš, 2000b: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega

gledišč(enj)a in žarišč(enj)a: Ljudje iz Dublina Jamesa Joycea. Primerjalna književnost 23, št. 2, str. 85–108.

Nash, Christopher (ur.), 1990: *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London in New York: Routledge.

Niederhoff, Burkhard, 2001: Fokalisation und Perspektive. *Poetica* 33, št. 1, str. 1–21.

Nieragden, Göran, 2002: Focalization and Narration; Theoretical and Terminological Refinements. *Poetics Today* 23, št. 4, str. 685–697.

Nünning, Ansgar, 1997: Erzähltheorie.V: Weimar (ur.) 1997, str. 513–517.

Nünning, Ansgar, 1999: »Verbal Fictions?« Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur. *Literaturwissenschaftliches Jahresbericht*, št. 40, str. 351–380.

Nünning, Ansgar, 2003: Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. V: Kindt in Müller (ur.) 2003a, str. 239–275.

Nünning, Ansgar (ur.), 2004: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3., posodob. in razšir. izd. Stuttgart in Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Nünning, Ansgar in Vera Nünning (ur.), 2002a: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Nünning, Ansgar in Vera Nünning, 2002b: Von der strukturalistischen Narratologie zur »postklassischen« Erzähltheorie: . V: A. Nünning in V. Nünning (ur.) 2002a, str. 1–33.

Nünning, Ansgar in Roy Sommer, 2002: Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzählteoetischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse. V: V. Nünning in A. Nünning (ur.) 2002a, str. 105–128.

Nünning, Ansgar in Roy Sommer, 2008: Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama. V: Pier in García Landa (ur.) 2008, str. 331–354.

Nünning, Ansgar in Roy Sommer, 2011: The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare's Plays. V: Greta Olson (ur.) 2011, str. 200–231.

Nünning, Vera in Ansgar Nünning (ur.), 2002a: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Nünning, Vera in Ansgar Nünning, 2002b: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. V: V. Nünning in A. Nünning (ur.) 2002a, str. 1–22.

Nünning, Vera in Ansgar Nünning (ur.), 2004a: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart in Weimar: Metzler.

Nünning, Vera in Ansgar Nünning, 2004b: Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse. V: V. Nünning in A. Nünning (ur.) 2004a, str. 1–32.

Ocvirk, Anton, 1978: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Ocvirk, Anton, 1979a: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo: Razprave 2*. Ljubljana: DZS.

Ocvirk, Anton, 1979b: Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki. V: Ocvirk 1979, str. 9–24. (1. izd. 1938.)

Ocvirk, Anton, 1979c: Novi pogledi na pesniški stil. V: Ocvirk 1979a, str. 27–96. (1. izd. 1951.)

Ocvirk, Anton, 1979č: Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v dekadenco in impresionizem. V: Ocvirk 1979a, str. 99–150. (1. izd. 1967.)

Ocvirk, Anton, 1979d: Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem. V: Ocvirk 1979a, str. 151–254. (1. izd. 1969.)

Ocvirk, Anton, 1981: *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana: DZS.

Ocvirk, Anton, 1984: Formalistična šola v literarni zgodovini. V: Anton Ocvirk: *Miscellanea*. Ljubljana: DZS. Str. 215–229.

Ohmann, Richard, 1972: Speech, Literature, and the Space Between. *New Literary History* 4, št. 1, str. 47–63.

Olson, Greta (ur.), 2011: *Current Trends in Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter.

Onega, Susana in José Ángel García Landa (ur.), 1996: *Narratology: An Introduction*. London in New York: Longman.

Orel, Barbara, 2003: *Igra v igri*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Paternu, Boris, 1957: *Slovenska proza do moderne*. Koper: Lipa.

Paternu, Boris, 1974: *Pogledi na slovensko književnost 1, 2*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Paternu, Boris, 1993: *Razpotja slovenske proze*. Novo mesto in Ljubljana: Dolenjska založba in ZIFF.

Paternu, Boris, 2001: *Književne študije*. Ljubljana: Gyrus.

Paternu, Boris, 2006: *Književne študije 2*. Ljubljana: Intelego.

Patron, Sylvie, 2009: *Le Narrateur : Introduction à la théorie narrative*. Pariz: Armand Colin.

Patterson, Lee, 1990: Literary History. V: Frank Lentricchia in Thomas McLaughlin (ur.): *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: The University of Chicago Press. Str. 250–262.

Pavel, Thomas, 1985: *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Pechlivanos, Miltos, 1995: Literaturgeschichte(n). V: Miltos Pechlivanos idr. (ur.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart in Weimar: Metzler. Str. 170–181.

Perkins, David, 1992: *Is Literary History Possible?* Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.

Petersen, Julius, 1936: *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. Bd. 1, Werk und Dichter*. Berlin: Jünker und Dünnhaupt.

Petkovska, Nada, 2010: Balkanskata trilogija na Dušan Jovanovik (vo kontekstot na tendenciite vo sovremenata slovenečka, balkanska i svetska literatura). V: Alojzija Zupan Sosič (ur.): *Sodobna slovenska književnost: 1980–2010*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. Str. 195–201.

Petöfi, Janos s. (ur.), 1979: *Text vs. Sentence: Basic Questions of Text Linguistics: First Part*. Hamburg: Buske.

Petöfi, Janos S. in Hannes Rieser, 1973: *Studies in Text Grammar*. Dordrecht: Reidel.

Petrè, Fran in Zdenko Škreb (ur.), 1969: *Uvod u književnost*. Zagreb: Znanje.

Petrovski, Mihail, 1984: Morfologija novele. V: Skaza (ur.) 1984a, str. 371–399.

Pezdirc-Bartol, Mateja, 2008: Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatiki. *Amfiteater* 1, št. 1–2, str. 127–138.

Pfister, Manfred, 1988: *Das Drama: Theorie und Analyse*. 7. izd. München: Wilhelm Fink Verlag.

Phelan, James in peter j. Rabinowitz (ur.), 2005: *A Companion to Narrative Theory*. Malden in Oxford: Blackwell.

Pier, John (ur.), 1999: *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table ESSE4 – September 1997 – Debrecen, Hungary, and Other Contributions*. Tours: Université François Rabelais de Tours.

Pier, John, 2011: Is There a French Postclassical Narratology? V: Olson (ur.) 2011, str. 336–367.

Pier, John in José Ángel García Landa (ur.), 2008: *Theorizing Narrativity*. Berlin in New York; Walter de Gruyter.

Pirjevec, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: CZ.

Pirjevec, Dušan, 1982: *Strukturalna poetika. Kibernetika, komunikacija, informacija*. Ljubljana: DZS.

Platon, 2004: *Zbrana dela 1, 2*. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba.

Poe, Edgar Allan, 1842: Review of Twice-Told Tales. *Graham's Magazine*, maj 1842, str. 298–300. http://www.eapoe.org/works/criticsm/gm542hn1.htm (dostop 2. 12. 2013).

Poe, Edgar Allan, 1850: The Philosophy of Composition. V: *The Works of Late Edgar Allan Poe 2*. Str. 259–270. http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm (dostop 2. 12. 2013).

Poe, Edgar Allan, 1985: *Krokar: Izbrano delo*. Prev. Andrej Arko idr. Ljubljana: MK.

Pogačnik, Aleš, 1989: Robert Con Davis (ur.), Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory. *Primerjalna književnost* 12, št. 1, str. 86–89.

Pohlin, Marko, 2003: *Kraynska Grammatika. Bibliotheca Carnioliae*. Prev. Luka Vidmar in Jože Stabej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Polkinghorne, Donald e., 1988: *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.

Pratt, Mary Louise, 1977: *Toward a Speech Act Theory of Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Predan, Alja, 2004: Marginalci. V: Jovanović 2004a, str. 163–178.

Pregelj, Ivan, 1936: *Osnovne črte iz književne teorije*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna.

Preminger, Alex (ur.), 1972: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.

Prince, Gerald, 1982: *Naratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.

Prince, Gerald, 1987: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

Prince, Gerald, 1995: Narratology. V: Raman Selden (ur.): *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press. Str. 110–130.

Prince, Gerald, 1996: Narratology, Narratological Criticism, and Gender. V: Calin-Andrei Mihailescu in Walid Hamarneh (ur.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1996. Str. 159–164.

Prince, Gerald, 1999: Revisiting Narrativity. V: Grünzweig in Solbach (ur.) 1999a, str. 43–51.

Prince, Gerald, 2003: *Dictionary of Narratology*. Pregl. izd. Lincoln in London: University of Nebrasca Press.

Propp, Vladimir J., 2005: *Morfologija pravljice*. Prev. Lijana Dejak. Ljubljana: Studia humanitatis.

Reformatski, Aleksandr A., 1981: Ogled analize novelističke kompozicije. Prev. Radmila Mečanin. *Književna kritika* 12, št. 5, str. 93–100.

Richardson, Brian, 1987: »Time is out of Joint«: Narrative Models and the Temporality of the Drama. *Poetics Today* 8, št. 2, str. 299–309.

Richardson, Brian, 1988: Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, št. 22, str. 193–214.

Richardson, Brian, 2000: Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory. *Style* 34, št. 2, str. 168–175.

Richardson, Brian, 2001: Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History* 32, št. 3, str. 681–694.

Richardson, Brian, 2007: Drama and Narrative. V: Herman (ur.) 2007, str. 142–155.

Richardson, Brian, 2011: Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model. V: Olson (ur.) 2011, str. 181–199.

Ricœur, Paul, 1992: *Oneself as Another*. Prev. Kathleen Blamey. Chicago in London: The University of Chicago Press.

Ricœur, Paul, 2000–2003: *Čas in pripoved 1-4*; *1. Krog med pripovedjo in časovnostjo*. Prev. Saša Jerele. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2000; *2. Zgodovina in pripoved*. Prev. Mojca Medvedšek in Gregor Perko. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2001; *3. Konfiguracija časa v fikcijski pripovedi*. Prev. Gregor Perko in Matej Leskovar. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2002; *4. Pripovedovani čas*. Prev. Saša Jerele idr. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2003.

Rimmon-Kenan, Shlomith, 1983: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London in New York: Methuen.

Rimmon-Kenan, Shlomith, 2002: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2. izd. London in New York: Routledge.

Roberts, Geoffrey (ur.), 2001a: The History and Narrative Reader. London in New York: Routledge.

Roberts, Geoffrey, 2001b: Introduction: The History and Narrative Debate, 1960–2000. V: Roberts (ur.) 2001a, str. 1–21.

Van Rossum-Guyon, Françoise, 1970: Point de vue ou perspective narrative : théories et concepts critique. *Poétique*, št. 4, str. 476–497.

Rusch, Gebhard, 1985: The Theory of History, Literary History and Historiography. V: Schmidt (ur.) 1985a, str. 257–278.

Rüsen, Jörn, 1990: Pisanje zgodovine kot teoretski problem zgodovinske vede: kronološki oris ozadja sodobne diskusije. Prev. Breda Luthar. V: Luthar (ur.) 1990a, str. 75–93.

Ryan, Marie-Laure, 1985: The Modal Structure of Narrative Universes. *Poetics Today* 6, št. 4, str. 717–755.

Ryan, Marie-Laure, 2001: Frontière de la fiction : digitale ou analogique? V: Alexandre Gefen in René Audet (ur.): *Frontières de la fiction*. Quebec in Bordeaux: Édition Nota bene, Presses Universitaires de Bordeaux, str. 17–41.

Ryan, Marie-Laure in Ernst Van Alphen, 1993: Narratology. V: Irena R. Makaryk (ur.): *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto in Buffalo: University of Toronto Press. Str. 110–116.

Savorgnani, Maja, 2006: Drama absurda kot izvor komedij Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo* 51, št. 5, str. 3–13.

Scherber, Peter, 2000: Anton Slodnjak v Frankfurtu na Maini; spomini na tri plodna leta. V: Miran Hladnik in Gregor Kocijan (ur.): *Literarnovedno srečanje ob stoletnici rojstva prof. dr. Antona Slodnjaka.* Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta. Str. 57–63.

Schiwy, Günther, 1969: *Der französische Strukturalismus: Mode, Methode, Ideologie.* München: Rowohlt.

Schmid, Wolf (ur.), 2009: *Russische Proto-Narratologie*. Berlin in New York: Walter de Gruyter.

Schmid, Wolf (ur.), 2010: *Slavische Erzähltheorie: Russische und tschechische Ansätze.* Berlin in New York: Walter de Gruyter.

Schmidt, Siegfried J. (ur.), 1985a: *On Writing Histories of Literature* (= *Poetics* 14, št. 3–4).

Schmidt, Siegfried J., 1985b: On Writing Histories of Literature: Some Remarks from a Constructivist Point of View. V: Schmidt (ur.) 1985a, str. 279–301.

Schönert, Jörg, 1985: The Social History of German Literature: On the Present State of Distress in the Social History of German Literature. V: Schmidt (ur.) 1985a, str. 303–319.

Segal, Eyal, 2011: The »Tel Aviv School«: A Rhetorical-Functional Approach to Narrative. V: Olson (ur.) 2011, str. 297–311.

Segre, Cesare, 1977: *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi.

Shen, Dan In Dejin Xu, 2007: Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction. *Poetics Today* 28, št. 1, str. 43–87.

Simonsen, Karen-Margrethe, 1999: Frames of Literary History: Information and Knowledge. *Arcadia* 34, št. 1, str. 398–407.

Skaza, Aleksander, 1971: Osrednji lik kot dominantna semantična enota v romanu Senčni ples. V: Glušič idr. 1971, str. 276–284.

Skaza, Aleksander, 1976: *Problemi poetike romana Peterburg Aleksandra Belega: Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Skaza, Aleksander (ur.), 1984a: *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*. Prev. Drago Bajt, tekst R. Jakobsona prev. Frane Jerman. Ljubljana: MK.

Skaza, Aleksander, 1984b: Komentarji in opombe. V: Skaza (ur.) 1984a, str. 421–484.

Skaza, Aleksander, 1999: Estetski humanizem Mihaila Bahtina. V: Mihail M. Bahtin: *Estetika in humanistične vede*. Prev. Helena Biffio idr. Ljubljana: Studia humanitatis. Str. 355–382.

Slodnjak, Anton, 1934: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Akademska založba.

Slodnjak, Anton, 1935: France Kidrič. Zgodovina slovenskega slovstva. Od začetkov do marčne revolucije. *Sodobnost*, št. 3, str. 439–444.

Smith, Barbara Herrnstein, 1981: Narrative Versions, Narrative Theories. V: Mitchell (ur.) 1981, str. 209–232.

Smith, Sidonie in Julia Watson, 2005: The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists. V: Phelan in Rabinowitz (ur.) 2005, str. 356–371.

Smolej, Tone in Majda Stanovnik, 2007: *Anton Ocvirk*. Ljubljana: Nova revija.

Snoj, Vid, 2005: Biblija, slovenski jezik in slovenska literatura. *Primerjalna književnost* 28, št. 2, str. 59–76.

Sommer, Roy, 2004: Beyond (Classical) Narratology: New Approaches to Narrative Theory. V: Roy Sommer (ur.): *Beyond (Classical) Narratology* (= *European Journal of English Studies* 8, št. 1, str. 3–11).

Sommer, Roy, 2005: Drama and Narrative. V: Herman, Jahn in Ryan (ur.) 2005, str. 119–124.

Stanzel, Franz K., 1955: *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an* Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a. Wien in Stuttgart: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.

Stanzel, franz k., 1976: *Typische Formen des Romans*. 8. izd. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Stanzel, franz k., 1985: *Theorie des Erzählens*. 3., pregl. izd. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Stanzel, franz k., 1990: A Low-Structuralist at Bay? Further Thoughts on »A Theory of Narrative«. *Poetics Today* 11, št. 4, str. 804–816.

Stanzel, Franz K., 1992: Probleme der Erzählforschung 1950–1990: Ein Rückblick. *Anglia* 110, št. 3–4, str. 424–438.

Stanzel, Franz K., 1995: Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion. *Sprachkunst* 26, št. 1, str. 113–123.

Stanzel, franz k., 2002: *Unterwegs: Erzähltheorie für Leser*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Sternberg, Meir, 1982: Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today* 3, št. 2, str. 107–156.

Sternberg, Meir, 2003: Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (1, 2). *Poetics Today* 24, št. 2, str. 297–395; *Poetics Today* 24, št. 3, str. 517–638.

Sternberg, Meir, 2007: Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New. *Poetics Today* 28, št.4, str. 683–794.

Struve, Gleb, 1954: *Monologue intérieur*: The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities. *PMLA* 69, št. 5, str. 1101–1111.

Sturgess, philip j. M., 1992: *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon.

Šklovski, Viktor, 2010: *Teorija proze*. Prev. Drago Bajt. Koper: Hyperion.

Škulj, Jola, 1986: Ruski formalizem: Formiranje vprašanj literarnega sistema. *Primerjalna književnost* 9, št. 1, str. 39–48.

Štuhec, Miran, 1996: *Rad prebiram misli, ne živim jih pa rad: Poetika romanov Pavleta Zidarja*. Ljubljana: Rokus.

Štuhec, Miran, 2000: *Naratologija: Med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba.

Titzmann, Michael, 2003: The Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory. V: Kindt in Müller (ur.) 2003a, str. 175–201.

Todorov, Tzvetan, 1967: *Littérature et signification*. Pariz: Larousse.

Tomaševski, Boris, 1972: *Teorija književnosti: Poetika*. Prev. Nana Bogdanović. Beograd: Srpska književna zadruga.

Toporišič, Jože, 1964: *Pripovedna dela Frana Saleškega Finžgarja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Toporišič, Tomaž, 2009: Jovanovićeva dramatika i pozorište: tekst kao performativnost: povodom autorove sedamdesetgodišnjice. *Scena* 45, št. 4, str. 155–171.

Toporišič, Tomaž, 2011: Performativna dimenzija v sodobni slovenski drami: Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59, št. 4, str. 357–372.

Tratnik, Suzana, 2004 *Lezbična zgodba: Literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.

Tratnik, Suzana in nataša s. Segan, 1995: *L: Zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 1995.

Trdina, Silva, 1958: *Besedna umetnost. Del 2, Literarna teorija*. Ljubljana: MK.

Troha, Gašper, 2008: Družbena vloga literarnega modernizma v slovenski dramatiki. V: Gašper Troha (ur.): *Literarni modernizem v svinčenih letih*. Ljubljana: Študentska založba in Društvo Slovenska matica. Str. 7–16.

Uspenski, boris a., 2013: *Semiotika umetnosti*. Prev. Borut Kraševec. Ljubljana: LUD Literatura.

Valdés, mario j., 1998: Notes on Modes of Order in the Cultural World and the Making of History. *Arcadia* 33, št. 1, str. 109–128.

Varela, francisco j. idr., 1991: *Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (MA) in London: MIT Press.

Velikonja, Varja: O literaturi, lezbištvu in aktivizmu. *Primorska srečanja* 27, št. 271–272, str. 60–68.

Vidmar, Luka, 2010: *Zoisova literarna republika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Vidmar, Živa, Katja Stergar in Darja Butina (ur.), 2009. *Literatura*. Ljubljana: CZ.

Vinogradov, Viktor, 1984: Vprašanje o skazu v stilistiki. V: Skaza (ur.) 1984a, str. 321–337.

Virk, Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Vitoux, Pierre, 1982: Le jeu de la focalisation. *Poétique*, št. 51, str. 359–368.

Vogt, Jochen, 2001: Grundlagen narrativer Texte. V: Heinz Ludwig Arnold in Heinrich Detering (ur.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV. Str. 287–307.

Vološinov, Valentin N., 2008: *Marksizem in filozofija jezika*. Prev. Marko Kržan. Ljubljana: Studia humanitatis.

Walzel, Oskar, 1926: *Das Wortkunstwerk*. Leipzig: Quelle & Meyer Verlag.

Warhol, robyn r., 1999: Guilty Cravings: What Feminist Narratolgy Can Do for Cultural Studies.V: Herman (ur.) 1999a, str. 340–355.

Warhol, robyn r., 2005: Feminist Narratology. V: Herman, Jahn in Ryan (ur.) 2005, str.161–163.

Weimar, Klaus (ur.), 1997: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1: A-G*. 3., pred. izd. Berlin in New York: de Gruyter.

Weinrich, Harald, 1994: *Tempus: Beschprochene und erzählte Welt*. 5. izd. Stuttgart: Kohlhammer. (1. izd. 1964.)

Wellek, René in Austin Warren, 1949: *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace and Co.

White, Hayden, 1987: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.

White, Hayden, 1990a: Problem pripovedi v sodobni teoriji zgodovinopisja. Prev. Oto Luthar. V: Oto Luthar (ur.) 1990a, str. 95–135.

White, Hayden, 1990b: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press.

Zabel, Igor, 1990: Literarna interpretacija v slovenistiki šestdesetih let. *Primerjalna književnost* 13, št. 2, str. 25–43.

Zavrl, Andrej, 2005: »Histerijo lahko narobe kdo razume«: T. S. Eliot in moška histerija. *Primerjalna književnost* 28, št. 2, str. 115–134.

Zavrl, Andrej, 2007: Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda. *Primerjalna književnost* 30, št. 1, str. 97–107.

Zorman, Barbara, 2009: *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, in Založba Annales: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.

Zupan Sosič, Alojzija, 2000: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja: Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Zupan Sosič, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: LUD Literatura.

Zupan Sosič, Alojzija, 2005a: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 28, št. 2, str. 93–113.

Zupan Sosič, Alojzija, 2005b: Homoerotika v najnovejšem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 50, št. 3–4, str. 5–16.

Zupan Sosič, Alojzija, 2011: Na pomolu književnosti ali o književnosti in romanu. Maribor: Litera.

Zupan Sosič, Alojzija, 2012: Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. V: Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika.* Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. Str. 359–366.

Imensko kazalo

Adam, Jean-Michel 47, 79, 80
Alber, Jan 38, 119
Alešovec, Jakob 212, 213
Alighieri, Dante 185
Allrath, Gaby 220
Alphen, Ernst van 36, 38, 49
Ambrogio, Ignazio 59
Amossy, Ruth 101
Anderegg, Johannes 94
Ankersmit, Franklin R. 108, 232, 246
Aristotel 25, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 68, 90, 128, 129, 161, 187, 212, 232, 245, 246
Arko, Andrej 52
Asejev, Nikolaj 16
Avguštin 204

Bachelard, Gaston 30
Bahtin, Mihail M. 16, 58, 61, 62, 63, 66, 72, 80, 81 98, 100, 101, 102, 103, 146, 149, 156, 160, 175, 210
Bal, Mieke 11, 36, 79, 84, 85, 91, 92, 94, 95, 97, 116, 158, 166, 168, 220
Balzac, Honoré de 103, 107,
Banfield, Ann 76, 96
Barbarič, Štefan 142
Barry, Jackson 113
Barthes, Roland 9, 10, 12, 17, 22, 26, 78, 79, 84, 103, 104, 108, 110, 149, 158, 159, 160, 166, 168, 175, 188, 235, 236, 243
Bartol, Vladimir 161
Baudelaire, Charles 50
Baudrillard, Jean 98
Bauer, Matthias 76
Beach, Joseph Warren 53, 188
Beckett, Samuel 189, 190, 196
Bell, Matthew 220
Bellay, Joachim du 46
Ben-Porat, Ziva 101
Benveniste, Emile 83, 108, 233
Bérardier de Bataut, François-Joseph 47
Berkhofer, Robert F. 107, 117, 232, 245
Bernik, France 142, 148, 160
Bjelčevič, Aleš 157, 158
Blackmur, Richard P. 50, 64
Blankenburg, Christian Friedrich von 48, 186
Bleckwenn, Helga 71, 72
Boccaccio, Giovanni 85, 89
Bogataj Gradišnik, Katarina 155
Boileau-Despréaux, Nicolas 46
Booth, Alison, 222
Booth, Wayne 16, 37, 50, 51, 67, 68, 69, 74, 101, 102, 116, 117, 145, 158, 160, 162, 164, 169, 173, 177, 178, 211, 215, 222, 228
Bordwell, David 116
Borovnik, Silvija 200
Boršnik, Marja 240
Bosquet, Amélie 49
Bošković-Stulli, Maja 141
Bowling, Lawrence B. 66

Bradač, Fran 131
Branigan, Edward 116
Braudel, Fernand 108
Brecht, Bertolt 188, 189, 190, 196, 202
Bremond, Claude 10, 22, 58, 78, 79, 84, 149
Brik, Osip 135
Brooke-Rose, Christine 10, 117
Brooks, Cleanth 64
Brooks, Peter 17, 106, 107, 117, 168
Bruner, Jerome 117, 205, 208
Bühler, Karl 70
Bulwer-Lytton, Edward 48
Burkhardt, Jakob 109
Butina, Darja 171
Butler, Judith 222
Butor, Michel 161

Calvino, Italo 161
Cankar, Ivan 131, 133, 137, 143, 144, 162, 213, 214
Cankar, Izidor 133, 136, 137
Capote, Truman 182
Carpaccio, Vittore 26
Carrard, Philippe 30, 31
Case, Alison 222
Cassirer, Ernst 185
Castelvetro, Ludovico 46
Cervantes, Miguel de 137
Chabrol, Claude 79
Chamberlain, Mary 117
Chambers, Ross 97, 107, 117
Chatman, Seymour 27, 43, 79, 80, 84, 91, 92, 94, 95, 96, 99, 100, 116, 158, 159, 166, 174, 191, 192
Ciceron, Mark Tulij 44, 45
Cohn, Dorrit 37, 66, 72, 76, 92, 93, 93, 96, 125, 166, 208, 242, 243
Cornils, Anja 35, 116, 121
Cornis-Pope, Marcel 240
Cortázar, Julio 190
Courtés, Joseph 30, 79
Culler, Jonathan 85, 86, 87, 100, 116, 117, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 187
Currie, Mark 17, 98, 114
Curtius, Ernst Robert 44, 45
Cvirn, Janez 167

Čop, Matija 128

Damasio, Antonio R. 207
Danto, Arthur C. 108
Darby, David 35, 56
Davis, Robert Con 106
De Man, Paul 98
Debevec, Jože 131
Derrida, Jacques 98, 99, 103, 106, 108
Descartes, René 207
Dickens, Charles 48, 67
Diengott, Nilli 101, 221
Dijk, Theun van 79, 85
Dilthey, Wilhelm 70, 71, 205, 207
Doležel, Lubomír 61, 97, 117
Dolgan, Marjan 40, 156, 157, 157, 158, 166, 169
Dolinar, Darko 24, 72, 73, 127, 128, 130, 131, 140, 141, 142, 146, 149, 150, 153, 169, 229, 230, 231
Dolinar, Ksenija 25, 26, 147, 171
Dray, William H. 108
Dryden, John 46, 47, 55
Dumas, Alexandre, oče 137
Dumézil, Georges 30

Eagleton, Terry 98, 168
Eakin, Paul John 210
Eco, Umberto 22, 78, 96, 108, 149, 166
Edel, Leon 66

Edelman, Lee 223
Eder, Jens 119, 123, 124
Ehlich, Konrad 101
Einstein, Gillian 207
Ejhenbaum, Boris 58, 60, 135, 136
Ejzenštejn, Sergej M. 81
Elam, Keir 188
Elij Donat 45
Eliot, George 174
Eliot, Thomas S. 225
Empson, William 64
Énard, Jean-Pierre 196
Erjavec, Aleš 58
Ermath, Betsy 174
Ermatinger, Emil 56, 57, 131
Evripid 196

Faulkner, William 173
Febvre, Lucien 30
Fehn, Ann 36
Felman, Shoshana 106, 168
Fielding, Henry 47, 67, 173, 174,
Finžgar, Fran Saleški 137, 142, 143
Fitzgerald, Francis Scott 67
Flaker, Aleksander 141, 145, 156
Flanagan, Owen 207
Flaubert, Gustave 16, 49, 54, 107, 177, 181, 244
Fleischman, Suzanne 96, 125
Fludernik, Monika 15, 17, 33, 35, 36, 38, 84, 91, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 106, 114, 116, 117, 119, 122, 124, 125, 177, 190, 192, 193, 194, 195, 199, 206, 212, 215, 222, 223, 224, 226
Folkenflik, Robert 204
Forster, Edward M. 16, 37, 43, 54, 55, 59, 64, 145
Foucault, Michel 23, 31, 98, 108
Fournel, Paul 196
Fowles, John 179
Frangeš, Ivo 141
Frenzel, Elisabeth 159
Freud, Sigmund 105, 107, 207
Friedemann, Käte 55, 56, 131, 145
Friedman, Melvin 66
Friedman, Norman 40, 66, 67, 101
Friel, Brian 196
Fry, Northrop 109
Füger, Wilhelm 116, 121
Fulda, Daniel 234, 244, 245
Furet, François 108

Gadamer, Hans-Georg 108
Galfrid iz Vinsaufa 45
Gallie, Walter B. 108
Gantar, Kajetan 42
García Landa, José Ángel 22, 26, 27, 32, 35, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 64
Gay, John 196
Geertz, Clifford 115, 117
Genette, Gérard 16, 22, 23, 27, 29, 37, 67, 72, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 108, 125, 149, 158, 159, 160, 166, 167, 175, 176, 179, 188, 190, 193, 194, 199, 208, 212, 242, 243
Genot, Gérard 79, 94
Gibson, Andrew 117
Giraudoux, Jean 196
Glušič, Helga 143, 144, 148, 160
Goethe, Jochann Wolfgang von 48, 56, 70, 75, 187
Goff, Jacques Le 108
Gofman, Viktor 149
Gogolj, Nikolaj V. 60
Goldmann, Lucien 141
Goldsmith, Oliver 196
Goodman, Nelson 99

Gorp, Hendrik van 21, 27
Govekar, Fran 137
Grafenauer, Ivan 130
Grassin, Jean-Marie 14
Grdina, Igor 241
Greimas, Algirdas Julien 10, 22, 30, 58, 78, 79, 84, 149, 158, 160, 166, 167, 168
Grilc, Simona P. 29
Gritti, Jules 78
Grošelj, Nada 50
Grosjean, Bruno 218
Grübel, Reiner 82
Grum, Slavko 161
Grünzweig, Walter 43, 82, 116,
Gruzdev, Ilija 16
Gukovski, Grigorij A. 81
Gumbrecht, Hans Ulrich 239
Gusdorf, Georges 210
Gymnich, Marion 220

Habjan, Jernej 62
Hamburger, Käte 56, 70, 76, 160, 181, 182, 185, 188, 208
Hamon, Philippe 97
Hansen-Löve, Aage 82
Hardt, Manfred 240
Hardy, Thomas 67
Hart, Jonathan L. 192
Harweg, Roland 101
Haubrichs, Wolfgang 21
Hawthorne, Nathaniel 50, 51, 52
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 48, 162, 164, 186
Heidegger, Martin 111
Hemingway, Ernest 67
Hempel, Carl G. 233
Hénault, Anne 79
Herder, Jochann Gottfried 48, 147
Herman, David 11, 12, 13, 17, 19, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 100, 101, 102, 114, 117, 212, 220
Heziod 185
Hieng, Andrej 156
Hirt, Ernst 55
Hjelmslev, Louis 158
Hladnik, Miran 155, 156, 159
Hoesterey, Ingeborg 36
Hollier, Denis 240
Homer 39, 41, 42, 172, 185
Horacij (Quintus Horatius Flaccus) 45, 46
Huet, Pierre Daniel 48
Hühn, Peter 116, 199, 200
Humphrey, Robert 66
Husserl, Edmund 64, 77

Ihwe, Jens 23, 81
Ingarden, Roman 56
Ionesco, Eugène 196
Isačenko, Aleksander V. 131
Iser, Wolfgang 94, 96, 117
Ivanov, Vjačeslav V. 157

Jaeger, Stephan 108, 112
Jahn, Manfred 11, 12, 17, 29, 30, 31, 32, 36, 39, 84, 91, 92, 94, 101, 102, 115, 116, 117, 189, 191, 192, 199, 212, 220
James, Henry 16, 40, 41, 48, 50, 51, 53, 54, 54, 64, 66, 68, 101, 107, 188
James, William 207
Jameson, Fredric 98, 168
Janež, Stanko 229, 231
Janidis, Fotis 119
Janik, Dieter 94
Jauss, Hans Robert 234, 235, 236, 238, 239
Javoršek, Jože 156
Jefferson, Ann 88, 103, 105

Johnson, Barbara 106
Johnson, Uwe 146
Jovanović, Dušan 170200, 201, 202, 203, 204
Joyce, James 66, 67, 93
Jurčič, Josip 129, 130, 137, 137
Juvan, Marko 63, 97, 103, 149, 157, 206, 240, 241

Kalan, Valentin 41
Katičić, Radoslav 141
Kavčič, Vladimir 156
Kayser, Wolfgang 16, 40, 56, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 140, 142, 143, 145, 154, 156, 160
Kelemina, Jakob 130, 131, 132
Kennedy, George A. 44
Kermauner, Taras 149, 200
Kernev Štrajn, Jelka 19, 84, 100, 107, 166, 167, 168, 169, 232
Kidrič, France 130, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 240
Kindt, Tom 100, 125
Klopstock, Friedrich Gottlieb 185
Kmecl, Matjaž 40, 58, 129, 143, 144, 145, 146, 156, 158, 160, 169, 171
Kocbek, Edvard 156
Kocijan, Gregor 148, 160
Kocijančič, Gorazd 40,
Koren, Evald 240, 241
Korman, Boris 16
Koron, Alenka 19, 38, 69, 88, 100, 106, 142, 147, 150, 152, 158, 159, 166, 167, 168, 178, 206, 209, 240
Koruza, Jože 200
Kos, Janko 48, 73, 128, 141, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 175, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 187
Kosellek, Reinhart 108, 234
Kosmač, Ciril 144, 156
Kosovel, Srečko 151
Kosovsky Sedgwick, Eve 223
Kovačič, Lojze 210, 211, 212, 216
Kozak, Juš 216
Kralj, Lado 42, 54
Kranjec, Miško 144, 156
Krauss, Rosalind 168
Kreiswirth, Martin 12
Kristeva, Julia 103, 108
Kržan, Marko 62
Kvintilijan, Mark Fabij 45

Labov, William 100, 101
Lacan, Jacques 97, 105, 106
Lachmann, Renate 80, 82
Laclos, Choderlos de 85
Lämmert, Eberhard 16, 22, 56, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 82, 89, 145, 146, 160, 169
Landowski, Eric 30
Lanser, Susan Sniader 84, 92, 100, 101, 116, 168, 173, 220, 221, 222, 223, 224, 229
Lauretis, Teresa de 222
Leavis, Frank Raymond 64
Leben, Andrej 225, 226
Legiša, Lino 229, 231
Leitch, Thomas 100
Lejeune, Philippe 204
Lequier, Jules 210
Lesage, Alain-René 137
Leskov, Nikolaj S. 60
Lessing, Gotthold Ephraim 131
Levec, Fran 129
Lévi-Strauss, Claude 30, 61, 78, 83, 85
Levstik, Fran 129, 130
Lintvelt, Jaap 94

Locke, John 207
Logar, Janez 229, 231
Löschnigg, Martin 205, 206, 211
Lotman, Jurij M. 16, 24, 58, 81, 149, 150, 151, 157, 159
Lowe, Nick J. 39
Lubbock, Percy 16, 37, 40, 41, 53, 54, 55, 64, 66, 67, 68, 73, 101, 154, 160, 188
Ludwig, Otto 40, 56
Lugowski, Clemens 185
Luhmann, Niklas 245
Lukács, György 48
Luthar, Oto 232, 244
Lyotard, Jean-François 29, 30

Macun, Ivan 128, 129
Mandelbaum, Maurice 235
Mann, Thomas 112
Margolin, Uri 33, 97, 101
Markiewicz, Henryk 145, 154
Marmontel, Jean-François 47
Martin, Wallace 19, 106
Martinez, Matias 36, 40, 41, 72
Martínez, Matías 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187
Mathieu, Michel 79
Mathieu-Colas, Michel 26
Maupassant, Guy de 79
Mauriac, François 77
Maurois, André 137
Maxwell, Richard 174
McCourt, Frank 211
McDonagh, Martin 196
McHale, Brian 37, 96, 100, 101, 125, 219
McPherson, Conor 189
Medvedev, Pavel N. 62
Meister, Jan Christoph 97, 120, 219
Merleau-Ponty, Maurice 30
Metz, Christian 78
Mezei, Kathy 222
Michelet, Jules 108
Mihurko Poniž, Katja 200
Miller, J. Hillis 117, 174
Milton, John 185
Mink, Louis O. 108
Misch, Georg 205
Mitchell, W. J. T. 99
Moisan, Clément 239
Morin, Violette 78
Morovič, Andrej 225, 226, 227, 228
Mozetič, Brane 225, 226, 227, 228
Mozetič, Uroš 85, 165,
Mrak, Ivan 214, 215
Muir, Edwin 145
Müller, Günther 16, 56, 69, 70, 71, 72, 89, 146, 160,
Müller, Hans-Harald 100, 125
Müller, Hans-Harald 100, 125
Müller-Ems, Richard 131
Müller-Freienfels, Richard 131

Nash, Christopher 17
Nerval, Gérard de 107
Neubauer, John 240
Niederhoff, Burkhard 91
Nieragden, Göran 91
Nikiforov, Aleksander 16
Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 74
Nünning, Ansgar 11, 13, 14, 17, 19, 20, 22, 23, 26, 36, 38, 82, 84, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 188, 191, 192, 197, 199, 206, 215, 220, 223, 228, 242, 245
Nünning, Vera 11, 13, 14, 17, 22, 36, 38, 82, 114, 188, 206, 220, 223, 228

Ocvirk, Anton 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 151, 152, 153, 163, 165
Ohmann, Richard 99
Olsen, Barbara 172
Onega, Susana 22, 26, 27, 32, 35, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 64
Oppel, Horst 69
Oppenheim, Paul 233
Orel, Barbara 190

Pasternak, Boris 180, 181
Paternu, Boris 142, 147, 160, 166, 236, 240
Patron, Sylvie 24
Patterson, Lee 237
Pavel, Thomas 79, 97, 117
Pechlivanos, Miltos 239, 240
Peletier, Jacques 46
Perkins, David 232, 233, 234, 237, 239, 240, 245
Peters, Joan D. 222
Petersen, Julius 56
Petkovska, Nada 200
Petöfi, Janos 85
Petrè, Fran 141, 142
Petrović, Svetozar, 141
Petrovski, Mihail 58
Petsch, Robert 55 56, 145
Pezdirc-Bartol, Mateja 200
Pfister, Manfred 188
Phelan, James 12, 102, 117, 211, 215, 220
Pier, John 35
Pinter, Harold 189, 196
Pirjevec, Dušan 131, 143, 150, 157
Pivko, Ljudevit 131
Platon 25, 39, 40, 41, 43, 88, 90, 128
Poe, Edgar A. 16, 51, 52, 103, 105, 106, 107
Pogačnik, Aleš 106
Pohlin, Marko 128
Polkinghorne, Donald E. 28
Popper, Karl 233
Potebnja, Aleksander A. 57
Pouillon, Jean 16, 71, 77
Pratt, Mary Louise 99, 100, 117
Predan, Alja 200
Pregelj, Ivan 132, 133, 139
Preminger, Alex 46, 47
Prešeren, France 130, 151, 152
Prežihov, Voranc 144, 159
Prijatelj, Ivan 130, 240, 241
Prince, Gerald 22, 27, 32, 79, 80, 92, 94, 96, 123, 158, 159, 176, 221
Propp, Vladimir J. 16, 58, 61, 63, 78, 80, 81, 84, 141, 156, 157
Proust, Marcel 88, 89
Puntar, Josip 130
Pyrker, Johann Ladislaus 128

Quasthoff, Uta M. 101, 117

Rabinowitz, Peter J. 12, 102, 117, 211, 220
Rajewsky, Irina 199
Ranke, Leopold von 109, 235
Rapin, René 46
Rastier, François 79
Rebula, Alojz 146
Reformatski, Aleksander 58
Revaz, Françoise 47, 79
Richardson, Brian 11, 32, 35, 114, 116, 121, 189, 190, 191, 195, 196, 197, 199
Richardson, Samuel 47, 48
Ricœur, Paul 17, 31, 98, 99, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 168, 207, 232, 233, 245, 246
Rieser, Hannes 85
Riffaterre, Michel 143

Rimmon-Kenan, Shlomith 11, 13, 31, 37, 80, 85, 92, 101, 114, 158, 159, 166, 175, 175, 180, 243
Roberts, Geoffrey 107, 232, 238
Robinson, Sally 222
Robortello, Francesco 46
Ron, Moshe 101
Ronen, Ruth 33, 101, 117
Ronsard, Pierre 46
Roof, Judith 223
Rošijan, Nikolaj 156
Rossum-Guyon, Françoise van 49, 56, 67, 77
Rousset, Jean 79
Roy-Ladurie, Emmanuel Le 108
Royle, Nicholas 173
Rupel, Dimitrij 156
Rusch, Gebhard 239
Rüsen, Jörn 245
Ryan, Marie-Laure 11, 12, 17, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 49, 97, 101, 102, 117, 209, 212, 220

Saki (H. H. Munro) 107
Sartre, Jean-Paul 77
Saussure, Ferdinand de 9, 83
Savorgnani, Maja 200
Scaliger, Julius Caesar 46
Schabert, Ina 222
Schaeffer, Jean-Marie 31
Schafer, Roy 168
Scheffel, Michael 36, 40, 41, 72
Schenk-Haupt, Stefan 199
Scherber, Peter 230
Schernus, Wilhelm 35, 116, 121
Schiller, Friedrich 48
Schiwy, Günther 82
Schlegel, Friedrich 48
Schmid, Wolf 11, 16, 35, 82, 116
Schmidt, Siegfried J. 239
Schönert, Jörg 116, 239
Scott, Walter 137
Segal, Eyal 35
Segan, Nataša 225
Segre, Cesare 96
Shakespeare, William 196, 197
Shen, Dan 204, 206, 208, 211, 215, 216
Shepard, Sam 196
Sidney, Pillipe 46
Sidonie, Smith 206, 209
Sienkiewicz, Henryk 137
Skaftimov, Aleksander 16
Skaza, Aleksander 58, 60, 62, 143, 144, 146, 148, 149, 166
Slodnjak, Anton 130, 140, 229, 230, 231, 234, 236, 237, 238, 240
Smirnov, Aleksej M. 82
Smith, Barbara Herrnstein 99, 100
Smolej, Tone 135
Snoj, Vid 29
Sofoklej 195
Sokrat 39, 40, 41
Solar, Milivoj 145
Sommer, Roy 10, 11, 12, 13, 38, 116, 190, 191, 192, 197, 199, 200
Spielhagen, Friedrich 16, 41, 176
Spranger, Eduard 55
Staiger, Emil 69, 72, 75, 138, 140, 142, 143, 144, 164
Stanovnik, Majda 135
Stanzel, Franz K. 9,16, 20, 27, 36, 40, 56, 70, 74, 75, 76, 92, 93, 125, 154, 169, 177, 188, 199, 208, 242
Stempel, Wolf-Dieter 101
Stendhal 48
Stergar, Katja 171
Sternberg, Meir 37, 96, 101, 117, 123, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 187, 219

Sterne, Laurence 47
Stone, Irving 137
Stoppard, Tom 190
Strachey, Giles Lytton 137
Stritar, Josip 129
Struve, Gleb 66
Studen, Andrej 167
Sturgess, Philip J. M. 94
Suleiman, Susan 168

Ščeglov, Jurij K. 80
Šeligo, Rudi 156, 161
Šepetavc, Anton 167
Šklovski, Viktor B. 16, 58, 59, 71, 136, 145, 149
Škreb, Zdenko 141, 142
Škulj, Jola 58, 106
Štuhec, Marko 167
Štuhec, Miran 19, 84, 85, 166, 167, 242

Tamir-Ghez, Nomi 101
Tatar, Maria 36
Tinjanov, Jurij 58, 149
Titzman, Michael 82, 125
Tocqueville, Alexis de 109
Todorov, Tzvetan 16, 22, 58, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 108, 149, 160
Tolstoj, Lev N. 67, 171, 173
Tomaševski, Boris V. 16, 58, 59, 135, 149
Toolan, Michael 117
Toporišič, Jože 142, 143
Toporišič, Tomaž 200
Tratnik, Suzana 225, 226, 227, 228
Trdina, Janez 214
Trdina, Silva 138, 139
Troha, Gašper 200
Trollope, Anthony 174
Uspenski, Boris A. 16, 24, 81, 149

Vaihinger, Hans 206
Valdés, Mario 240
Varela, Francisco, J. 208
Velikonja, Varja 225
Vergilij (Publius Vergilius Maro) 45, 172, 185
Veselovski, Aleksander 16, 57, 59
Veyne, Paul 108
Vidmar, Luka 128
Vidmar, Živa 171
Vinogradov, Viktor V. 16, 60, 81
Virk, Tomo 58, 59, 84, 103, 106, 130, 132, 134
Vitoux, Pierre 79
Vitrac, Roger 196
Vodnik, Valentin 128
Vogt, Jochen 75
Vojnović, Goran 191
Vološinov, Valentin N. 62, 63, 81, 100, 103, 149

Wael, Monique de 218
Waletzky, Joshua 101
Walzel, Oskar 16, 55, 56, 57, 69, 131, 145
Warhol, Robyn 116, 220, 220, 229
Warren, Austin 16, 64, 65, 70, 138, 140, 141, 143
Warren, Robert Penn 64
Watson, Julia 206, 209
Weimar, Klaus 25
Weinrich, Harald 96
Wellek, René 16, 64, 65, 70, 138, 140, 141, 143
Werner, R. M. 131
Westphal, Bertrand 14
White, Hayden 17, 99, 107, 108, 109, 110, 111, 117, 166, 209, 232, 242, 246
White, Morton G. 108

Wilde, Oscar 196
Wilder, Thornton 190
Williams, Tennessee 190
Winterson, Jeanette 226
Wittgenstein, Ludwig 183
Wolf, Werner 116
Wollf, Virginia 67, 112
Wright, Elizabeth 106

Xu, Dejin 204, 206, 208, 211, 215, 216

Yacobi, Tamar 37, 101, 215
Yeats, William B. 196

Zabel, Igor 140, 141, 142
Zadravec, Franc 143, 144
Zajc, Dane 200
Zavrl, Andrej 225
Zidar, Pavle 166
Zohar, Itamar Even 117
Zois, Žiga 128
Zola, Émile 49
Zorman, Barbara 188
Zupan Sosič, Alojzija 166, 191, 219, 225

Žirmunski, Viktor 57, 135
Žižek, Slavoj 105
Žmegač, Viktor 141
Žolkovskij, Aleksandr K. 80
Žvanut, Maja 167

Contemporary Theories of Narrative

Summary

Contemporary theories of narrative represent a diverse area of contemporary research that has gone beyond the traditional framework for conceptualising literary studies. It encompasses various attempts at a systematic study of the genres, structures and functions of narrative phenomena. In recent times, with structuralist narratology having had lost impetus, narrative theories have undergone a new development: they cross the boundaries of narrative genres and become trans-generic theories that reach out towards other media; they are transferable to fields outside the humanities, such as sociology and even medicine, organisational and natural sciences; and they are prone to interdisciplinary integration. Their widespread presence is, of course, also a sign of the importance of the studied phenomenon as a form of human self-reflection and attributing meaning to the world.

I approach the vast field of narrative theories – for the designation of which the plural term has been adopted in recent times, which I also accept – from the two "interested" perspectives of literary studies: the historical-developmental and the systematic or theoretical-methodological. In this way, I attempt to capture the contours of the field, which in Slovenian literary criticism has not yet been presented in this manner and to this extent. The relatively high proportion of "history" is justified by the fact that in contemporary narratological practice we are faced with the simultaneous use of conceptions (and the text interpretations facilitated by them) from all of the different periods of narratology, as well as by numerous, at times very eclectic combinations and contaminations that blur our understanding of the phenomena under investigation.

The historical insight into the formation of narratological vocabulary undertaken in the second part of the monograph, is, in my view, a welcome guide to navigating the reefs of recent sophisticated and eclectic narratological syntheses, analyses and interpretations, as well as a guide for raising awareness of the original or previous (conceptual) sediments and their textual exemplifications.

The two most extensive sections of the monograph are therefore dedicated to the history of narrative theories. The international narratological legacy is divided into several phases: pre-structuralist, structuralist or classical and post-classical, as well as the phase of the precursors of theoretical thinking about narrative, alongside which – particularly from the classical phase onwards – various orientations and eclectic junctures with the previous tradition have coexisted. Eclecticism is thus not only characteristic of Slovenian contributions to the field but is a widespread and common phenomenon, particularly in the post-classical phase. However, the analysis has shown that local narrative-theoretical schemes are mainly introduced as a complement to other theoretical-methodological trends; with rare exceptions, they have not been thematised as unique, immanently interpretational procedures or comprehensive theoretical models, i.e., autonomous theories of narrative. Perhaps the closest to this is Janko Kos's narrative-theoretical set, which, however, is subordinate to the literary theory system. In other authors, narrative-theoretical conceptions are usually little more than an integral part of more or less felicitous interpretative heuristics, with a strong tendency to be associated with or complemented by literary-historical treatment. This tendency was evident in the second third of the 20th century as well as in the majority of articles from the mid 1960s to the late 1980s, and even in some authors of the last two decades, although it has become less pronounced over time. In the structuralist phase, seeking models amongst German pre-structuralist theoreticians of narrative and Russian formalists and semioticians prevailed in Slovenia, which is reminiscent of the situation in German literary studies, where the acceptance of the French "classics" was somewhat delayed due to well-established pre-structuralist theory. In Slovenia, we became acquainted with the structuralist phase as late as the second half of the 1980s and in the subsequent two decades, when this familiarisation process either coincided with admonitions of the disintegration of the paradigm (Kernev Štrajn 1995; 1998a) or with the syncretic fusing of structuralist and pre-structuralist theorems.

Notwithstanding its specifics, literary studies in Slovenia have followed the development of narrative theories in the rest of the world, albeit on a much smaller scale than larger nations and with some delay. In the fourth part of the book, I too sought to keep step with current trends in the post-classical phase, which, in my view, are still under-exploited in Slovenian literary scholarship. Rather than undertaking the construction of a new model – despite

some excellent exceptions, these remain rare in the post-classical phase – I tested the applicability of "post-classically" updated and traditional knowledge in various orientations. The first concerns a revision of traditional narrative-theoretical problems and includes the intradisciplinary treatment of some theoretical gaps within the framework of the standard paradigm. This orientation demonstrates the perseverance of the concepts of omniscient narration and the omniscient narrator, which originate in the pre-structural period, and re-examines the possibility of their revival in the post-classical narratology. The second orientation of post-classical narratology leads to a transfer of narratological analysis to non-narrative literary genres, as well as to other media (film, comics etc.). Following a presentation of the achievements in the narratology of drama, I was interested in the narrative components of Dušan Jovanović's plays. A second example of the post-classical trans-generic transfer of narratological analysis concerns autobiographies, which have traditionally been classified as non-literary narratives but which can also be approached with adapted narratological instruments. The third orientation is delineated by the thematic expansion of classical narratology, which, in addition to a sketch of the development of the narratology of gender, enables an exposition of contemporary Slovenian gender-conscious novels. The fourth and final orientation leads to the interdisciplinary integration of narrative theory and the theory of literary historiography, providing, amongst other things, reflection on the possibilities of narrative in contemporary literary historiography.

ZALOŽBA
Z R C

STUDIA LITTERARIA

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

Doslej izšlo:

2004 Drago Šega: Literarna kritika
2004 Marijan Dović: Sistemske in empirične obravnave literature
2005 Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
2005 Matija Ogrin (ur.): Znanstvene izdaje in elektronski medij
2005 Vid Snoj: Nova zaveza in slovenska literatura
2007 Tone Smolej: Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880–1945)
2007 Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
2007 Marijan Dović: Slovenski pisatelj
2007 Tomo Virk: Primerjalna književnost na prelomu tisočletja
2008 Marko Juvan, Darko Dolinar (ur.): Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk
2008 Vita Žerjal Pavlin: Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja
2009 Jelka Kernev Štrajn: Renesansa alegorije
2010 Ivan Verč: Razumevanje jezikov književnosti
2010 Luka Vidmar: Zoisova literarna republika
2011 Alenka Koron, Andrej Leben (ur.): Avtobiografski diskurz
2011 Andreja Perić Jezernik: Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza
2012 Gregor Kocijan: Slovenska kratka proza 1919–1929
2012 Marko Juvan (ur.): Svetovne književnosti in obrobja

O avtorici

Alenka Koron je raziskovalka in bibliotekarka na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Študirala je primerjalno književnost in literarno teorijo na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer je tudi doktorirala iz teorije pripovedi. Poleg naratologije so temeljna področja njenega raziskovanja še literarna teorija in metodologija literarne vede, teorije fikcije, avtobiografije in diskurza ter novejše slovensko in tuje pripovedništvo. Soorganizirala je mednarodno konferenco Slovenska avtobiografija (2009) in z Andrejem Lebnom uredila monografski zbornik *Avtobiografski diskurz: Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju* (2011). Poleg vrste razprav in spremnih besedil o slovenskih in tujih piscih dvajsetega stoletja je objavila številne znanstvene članke, med njimi na primer *Teorija/Teorije diskurza in literarna veda* (PKn 2004, 2005), *Slovenska kratka vojna proza v periodiki (1919-1929) na ozadju ideje svetovne književnosti* (JiS 2013), *Vidiki naratologije drame* (PKn 2013).

ISSN 1855-895-X

9 789612 546830

http://zalozba.zrc-sazu.si 19 €