

NARATOLOŠKI MODELI IN DVORAVNINSKA KONCEPCIJA NARATIVNE STRUKTURE

Naratoški modeli (Barthes, Greimas, Todorov) opredeljujejo pripoved glede na pripovedovano. S tem se vpisujejo v aristotelsko tradicijo pojmovanja pripovedi. Članek obravnava narativno semiotiko z vidika razmerja med narativno – globinsko in diskurzivno – površinsko strukturo ravnjo pripovedi. Dihotomno pojmovanje pripovedi je temeljna lastnost ne le Greimasovega, ampak tudi Todorovega in Barthesovega naratoškega modela. Zasnute tega pojmovanja najdemo že v antičnih poetikah, dorekel pa jih je šele ruski formalizem v obliki dvojice fabula – siže. Med antično in formalistično poetiko zija v teoriji pripovedi praznina. Članek to pojasnjuje s tezo, da se je v srednjem veku in renesansi premislek o prototipu pripovedi s področja poetike umaknil v območje retorike in se šele v dvajsetem stoletju pod vplivom literarne prakse modernizma, anglo-ameriške nove kritike in ruskega formalizma znova preselil v okvir poetike. Danes pa se to razumevanje spričo konceptov, ki jih je uvedla narativna pragmatika, znova seli, tokrat iz strukturalne poetike v pragmatiko.

Živimo v času, ko je prozna pripoved postala osrednji produkt množičnega besednega ustvarjanja in pri tem razvila najrazličnejše vzorce oblikovanja. Med njimi se je z leti pojavilo nemalo takih, ki v precejšnji meri zanikajo prakso tradicionalnega pripovedništva. S tem mislimo na večji del tistih pripovedi, ki pripadajo ljudskemu slovstvu, in na tako imenovano realistično pripoved, ki je dosegla vrhunec z realističnim romanom devetnajstega stoletja in jo marsikdaj, povsem zgrešeno, izenačujejo z mimetično pripovedjo.¹ Zato ni naključje, da se je prav v zadnjih tridesetih letih znotraj literarne vede pojavilo obče zanimanje za številne pripovedne strukture, ki so nastajale in se razvijale od mitoloških začetkov do danes. V tem času se je izoblikovala množica pripovednih zvrsti in oblik, ki so kljub svojim raznolikostim vendarle ohranile določene skupne strukturne lastnosti. Te naj bi po mnenju nekaterih teoretikov – Rolanda Barthesa, Clauda Bremonda, Tzvetana Todorova, A.-J. Greimasa in drugih tvorile tisto, kar določa bistvo pripovedi nasploh. Tako naj bi bilo le glede nanje mogoče razviti metodološka izhodišča za analizo pripovednih struktur. Ta težnja po odkrivanju univerzalnega vzorca pripovedne strukture ali gramatike pripovedi, ki naj bi postala osnovno izhodišče za ugotavljanje strukturnih lastnosti vseh možnih pripovednih oblik, je bila nedvomno bistvena novost, ki jo je na področje raziskovanja pripovedi vnesla nova disciplina naratologija.² Poleg tega je zanjo značilno, da išče prototipe vseh poznejših pripovednih struktur v mitih in ljudskih pripovedkah. Toda ti so sčasoma doživeli velike razvojne spremembe in se s tem precej odmaknili od prvotnega mitskega modela. Naratologi³ sicer ne zanikajo sprememb in preobrazb v razvoju pripovednih struktur, a so kljub temu prepričani, da je mogoče in hkrati nujno odkriti splošni temeljni model pripovedi, ki bi bil lahko osnova za analizo vseh, tudi najkompleksnejših pripovednih

'histoire' in 'discours' in podobno. Zanje ni mogoče trditi, da so identični, saj vsebujejo različne pomenske odtenke. Gotovo pa so vsi produkt sorodnih teoretskih izhodišč, ki razločujejo med dvema strukturnima ravnema pripovedi. Raven zgodbe je abstraktna, konstantna in ostaja nespremenjena tudi ob prenosu v drugačen medij; raven diskurza pa je konkretna, variabilna, in se s prenosom pripovedi v druge medije spreminja. Prav zato ima pripoved po mnenju teh teoretikov posebno mesto v okviru literarnih form, ker jo je mogoče povzemati ali prevajati, ne da bi se struktura njenega osnovnega sporočila spremenila. Ali drugače povedano, na ravni zgodbe ostaja pripoved zvesta svoji prvotni narativni strukturi, medtem ko se na ravni diskurza pri prenosu iz medija v medij spreminja. To pomeni, da ti teoretiki pojmujejo pripoved glede na njen predmet, to je glede na pripovedovano, in se s tem uvrščajo v tisto tradicijo preučevanja pripovedi, ki jo je nakazal že Aristotel v svoji *Poetiki*. V okviru sodobnih obravnav pa je to usmeritev najbolj poglobljeno predstavil Paul Ricoeur v delu *Temps et récit*, 1983. Zanimivo je, da je istega leta izšlo še eno, nič manj pomembno delo s področja naratologije, in sicer *Nouveau discours du récit* Gérarda Genetta, drugega pomembnega francoskega strukturalista. Ta zastopa drugačno smer⁶ v pojmovanju pripovedi, saj je ne opredeljuje glede na pripovedovano, ampak glede na način pripovedovanja in se s tem bolj navezuje na Platonovo distinkcijo⁷ kot na aristotelško tradicijo.

Ta navezava na tradicijo pa je dovolj povedno znamenje, na osnovi katerega je mogoče sklepati, da ima dihonomno ali dvoravninsko pojmovanje pripovedi, ki zagovarja avtonomnost zgodbe in možnost njenega ločevanja od diskurza, vendarle določeno zgodovino, četudi je na prvi pogled videti kot izključna novost strukturalizma.

Kratek historiat dihonomnega pojmovanja pripovedi

Dihonomno pojmovanje pripovedi se v zasnutkih kaže že v antični poetiki, in sicer v Aristotelovem razlaganju mitosa in interpretacijah tega pojmovanja ter v številnih komentarjih Horacove poetike (Kayser 1973: 78). V srednjem veku in renesansi pa so specifično problematiko razmerja med globinsko, konstantno, in površinsko, variabilno ravno pripovedi obravnavali znotraj retoričnih kategorij, kot so 'inventio', 'dispositio' in 'elocutio'.⁸ Glede teh je že Todorov ugotovil, da je zgodbo mogoče primerjati z 'inventio', diskurz pa z 'dispositio'. Kategorije 'elocutio' pri tem ni upošteval, čeprav njegov koncept diskurza – glede na to, da ga opredeli kot način, kako pripovedovalec podaja dogajanje (Todorov 1972: 165) – v resnici zajema tudi to.

V srednjem veku in renesansi se je torej sprva še izrazito poetološka problematika predhodnikov naratoloških konceptov⁹ preselila s področja poetike v območje retorike, kar je nedvomno odločilno vplivalo na razumevanje omenjenih konceptov in na raziskovanje pripovedi kot take.

Retorika je pripoved (narratio) razumela kot povsem objektivno poročanje o dogodkih, in to brez slehernih govornih okraskov. Pristop k pripovedi znotraj retorične tradicije je torej poudaril predvsem njeno referenčno funkcijo, pri čemer je prototip pripovedi¹⁰ razumel kot neke vrste "dégéré zero" poesisa. To po svoje potrjuje tudi etimologija besede naracija, ki je prevod latinske besede 'narratio' in pomeni pripovedovanje, povest (Bradač, *Latinsko-slovenski slovar*, 1980), izhaja pa iz latinske besede 'gnarus', ki jo Walde-Hofmannov latinski etimološki slovar (*Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 1938) razlaga kot "einer Sache kundig" (vešč biti nečesa), pripadajoči glagol 'narro' pa kot "kundig machen" (vešče nekaj napraviti) in kot "erzählen" (pripovedovati). Beseda 'gnarus' je sorodna starogrški besedi 'gnorimos', ki jo Doklerjev slovar prevaja kot znan, poznan, razumljiv (*Grško-slovenski slovar*, 1915), oba pa vsebujeta sanskrtski koren 'gnâ' (vedeti) (Emile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1950). V razumevanju prototipa pripovedi je torej v skladu z retorično tradicijo prevladovalo prepričanje, da je pripovedovalec zgolj objektivni poročevalec o dogajanju oziroma tisti, ki nekaj ve in to vednost čimbolj objektivno posreduje drugim.

V dvajsetem stoletju se je ob literarni praksi modernizma, anglo-ameriški novi kritiki (new criticism), formalistični in pozneje strukturalistični poetiki pojmovanje prototipa pripovedi bistveno spremenilo. Kljub različnim mnenjem o tem, kaj pravzaprav je pripoved, oziroma razhajanj glede njene definicije, je večina teoretikov vendarle prišla do spoznanja, da brez pripovedovalca tudi pripoved ni možna. Tako sta pripovedovalec in njegov odnos do pripovedovanega, se pravi do predmeta pripovedovanja, postala novi kategoriji v obravnavi pripovedi, obenem pa je pripovedovalec izgubil status objektivnega poročevalca ali zvestega poustvarjalca dogajanja in postal instanca, odgovorna tako za ubesedenje kot tudi za oblikovanje dogajanja oziroma proizvajanje pomena.¹¹ Pripovedovalec je s tem postal predvsem ustvarjalec – 'poietes', pojem pripovedi pa je pridobil razsežnost poesisa kot ustvarjanja, ki je "vsak vzrok za to, da karkoli preide iz nebivanja v bivanje" (Platon, *Simposion*, 205bc).¹² Ta pomen besede pripoved (naracija) nakazujejo tudi nekatere razlage njene rabe. Tako na primer *Grand Larousse de la langue française* (1971) opredeljuje naracijo (narration) kot "récit historique, oratoire ou poétique", medtem ko jo *Grand Robert* (1953) razlaga v smislu pripovednega teksta, "exposé détaillé d'une suite des faits dans une forme littéraire", o glagolu 'narrer' pa pravi, da se bolj kot npr. 'raconter' nanaša na način in podrobnosti, kako je predstavljeno neko dejstvo. Na eni strani gre torej za "način predstavljanja", na drugi pa za "dejstvo", ki je v pripovedi vselej dogodek. S tem soglaša večina teoretskih opredelitev pripovedi, kot npr.: "Pripoved je prozno besedilo, ki sporoča potek dogajanja" (SSKJ, IV, 168), ali "Pripoved je verbalna reprezentacija povezanih dogodkov" (Rimmon-Kenan 1983: 2), ali "Pripoved je nenaključna reprezentacija zaporedja nenaključno povezanih dogodkov" (Toolan 1988: 7). Glede na te opredelitve je pripoved v bistvu evokacija dogodka. Zanj pa velja, da postane

preteklost in stopi v zgodovino, kakor hitro se dogodi, in tako preneha obstajati v obliki "neubesedene zgodbe" (Mink 1978: 134), ali, kot je nekje zapisal Benedetto Croce, zgodovine ni, če ni pripovedi.¹³ Pripovedi pa ni, če ni ustrezne instance, ki bi jo zavestno oblikovala oziroma ustvarila. Vendar, kot v duhu aristotelske tradicije pojmovanja mitosa opozarja Ricoeur, to oblikovanje še zdaleč ni nekaj poljubnega, temveč je zavezano načelu koherentnosti, po katerem je pripoved sklenjena celota z začetkom, sredino in koncem (Ricoeur 1983).

Aristotel namreč ne vidi poetske enotnosti zgolj v vzročno-posledični povezanosti dogajanja, pač pa v tem, da je le-to naravnano k enemu samemu cilju, da je potemtakem konec v tesni zvezi z začetkom, saj se nam šele na koncu razkrije pomen celote. V pripovedi namreč ne gre le za to, "kaj se bo zgodilo potem", ampak predvsem za to, kam bo dogajanje pripeljalo, končni smoter ali telos je torej tisto, kar je odločilno (Aristotel, *Poetika*, 1490a). Glede na to Ricoeur ugotavlja, da je pripoved vselej kombinacija kronološke in nekronološke razsežnosti, ki se pojavljata v različnih razmerjih. Prvo imenuje epizodna, se pravi časovna razsežnost, ki označuje zgodbo kot zaporedje dogodkov, drugo pa konfigurativna razsežnost, v skladu s katero 'plot' kot gibalno teleološke organiziranosti pripovedi iz posameznih dogodkov in stanj gradi pomensko celoto pripovedi (Ricoeur 1983: 178), pri čemer Ricoeur pojem konfiguracije razume v smislu L. O. Minka kot "dojetje celote" (*grasping together*).¹⁴

Prav tako tudi Frank Kermode¹⁵ zatrjuje, da je namen prozne pripovedi vzpostaviti pojem človekove identitete z opredelitvijo sedanjega trenutka v smislu neznanega, vendar predstavljivega konca (Kermode 1977), medtem ko v svojem prispevku s čikaškega simpozija opredeli pripoved kot "produkt dveh med seboj prepletenih procesov: prezentacije zgodbe in njene interpretacije, ki zgodbo modificira", oziroma kot "dialog med zgodbo in interpretacijo" (Kermode 1980). Proces, ki oblikuje zgodbo, skuša čimbolj jasno razlagati dogajanje, medtem ko proces interpretiranja zgodbe stremi k skrivnostnosti in prikrivanju. Ob tem Kermode ugotavlja, da se njegovo dihotomno pojmovanje pripovedi navezuje na formalistično opozicijo fabule in sižeja, pri čemer se zdi, da ima v mislih tudi strukturalistično opozicijo zgodbe in diskurza v smislu 'story' in 'plot', saj poudarja, da dvojnost njegovega procesa nikakor ne implicira kakšne predhodne eksistence fabule.¹⁶ Siže namreč razume kot tisto, kar nastane iz fabule, ko interpretacija izkrivi njeno prvotno podobo, in to ne le s spreminjanjem zaporedja predstavljanja, ampak tudi z drugimi postopki in sredstvi. Žal pa je Kermode te povezave med pojmovnim parom zgodba-interpretacija in opozicijo fabula-siže ter njuno zvezo s strukturalistično opozicijo zgodbe in diskurza zgolj nakazal, ne pa tudi razvil.

To je storil, čeprav izhajajoč iz nekoliko drugačnih predpostavk,¹⁷ Jonathan Culler v razpravi *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*¹⁸ (Culler 1981), kjer je vzel za izhodišče nasprotje med progresivno logiko zgodbe, ki skuša pojasnjevati pripovedno doga-

janje, in logiko diskurza ali interpretacije te zgodbe, ki stremlje k prikrivanju vzročnih in posledičnih zvez med elementi zgodbe. Na podlagi pripovedi o *Kralju Ojdipu*, romana *Daniel Deronda* George Eliot, Freudovega *Volčjega človeka* in primera iz vsakdanje konverzacije je skušal pokazati, da v vseh teh pripovedih razvoj dogodkov sicer določa njihovo diskurzivno formo, da pa prav tako velja tudi obratno, saj so ravno odločilna mesta v razvoju zgodbe določena z diskurzom. Kakor hitro namreč diskurz obvelja za proizvod zgodbe, ni več mogoče razložiti vpliva diskurzivnih zahtev na razvoj pripovednega dogajanja. V nasprotnem primeru, se pravi, če zgodba obvelja za zgolj funkcijo diskurza, to je za niz predikatov, pripisanih določenemu subjektom, pa se zamegli dejstvo, da je sleherna pripoved tudi poročilo o določenem dogajanju ali stanju. Kajti razlika med zgodbo in diskurzom obstaja le, če sta kategoriji medsebojno določeni, zato Culler sklepa, da se mora analitik vsakič odločiti, katero od njiju bo obravnaval kot dano in katero kot proizvedeno. Na podlagi tega pride do spoznanja, da ne ta ne ona perspektiva ne more služiti kot ustrezno izhodišče za teorijo pripovedi, prav tako pa perspektiv ni mogoče med seboj uskladiti ali ju obravnavati kot komplementarni. Gre torej za konflikt dveh logik, kar postavlja pod vprašaj možnost koherentne, nekontradiktorne teorije pripovedi. Glede na to Culler sklepa, da mora naratolog nenehno menjavati perspektivo od zgodbe na diskurz in obratno (Culler 1981).

Poleg tega Culler upravičeno meni, da pojmovanje pripovedi kot dvoravninske strukture, na kateri temelji naratološka obravnava pripovedi, ni izključna domena strukturalistične teorije pripovedi. Ugotavlja namreč, da so se poleg ruskih formalistov tudi pripadniki anglo-ameriške nove kritike ob literarni praksi modernizma po svoje zavedeli razlik med pripovedovalcem in predmetom pripovedovanja ter pripovedno perspektivo in hkrati s tem vsaj implicitno načeli problem razmerja med načinom in predmetom pripovedovanja. Vendar Culler ne pove, da je to razločevanje v pojmovanje prototipa pripovedi vneslo daljnosežne spremembe. Te je namreč mogoče razumeti tudi kot razlog, zakaj se pravi historiat eksplicitnega dihotomnega pristopa k vprašanju pripovedi prične šele z ruskim formalizmom in njegovim pojmovnim parom fabula – siže, in zakaj med antično in formalistično poetiko zija v teoriji pripovedi takšna praznina.

Formalistično preučevanje pripovedi in s tem tudi ločevanje med fabulo in sižejem korenini v razliki, ki so jo ruski formalisti vzpostavili že v okviru obravnave poezije, in sicer kot razliko med vsakdanjim in poetskim jezikom. Tisti med njimi, ki jih je zanimala zlasti teorija proze, npr. Šklovski in Ejhenbaum, so si prizadevali potegniti vzporednice med postopki poetskega jezika in postopki konstrukcije sižeja v prozni pripovedi. Pri tem se je pokazalo, da pojmovnega instrumentarija, ki se je izoblikoval pri preučevanju poezije, ni mogoče enostavno uporabiti na prozi, zato se je pojavila potreba po drugačnih pojmi, med katerimi sta se kot temeljna uveljavila pojem fabula kot oznaka za kronološko zaporedje dogodkov in pojem siže

kot oznaka za način razporeditve in povezave dogodkov v pripovedi. Razmerje med njima je mogoče primerjati z razmerjem med vsakdanjim in poetskim jezikom, pri čemer je siže glede na fabulo sicer nosilec potujitvenega učinka, čeprav postopki konstrukcije sižeja niso mišljeni kot orodje za posredovanje fabule. Narava in pomen teh postopkov sta zelo različna, saj segata od vsestranske predstavitve narativne strukture do posameznih besednih iger. Tako je npr. Ejhenbaum v svoji študiji o Gogoljevem *Plašču* pokazal, da dinamično težišče oziroma gibalo konstrukcije te pripovedi ni v dogajanju, o katerem nam pripovedovalec pripoveduje, ampak v načinu pripovedovanja, ki po svoje določa fabulo, tako da je ta videti kot produkt jezikovnih postopkov. Drug značilen primer formalistične obravnave pripovedi je razprava Šklovskega o romanu *Tristram Shandy*, saj je na videz kaotična organiziranost pripovedi tega Sternovega romana idealen primer za ponazoritev razmerja med fabulo in sižejem. Šklovski je opazil, da so v tem romanu konstrukcijski postopki sižeja zelo poudarjeni. Kažejo se v snovnih, časovnih in prostorskih premestitvah, ki odkrivajo npr. učinke pred vzroki in s tem nenehno lomijo kronologijo fabule. V tem je utelešeno eno temeljnih formalističnih načel, po katerem je različne umetniške forme mogoče razložiti le z zakoni umetnosti, nikakor pa ne z zakonitostmi realizma.

Pojem siže (rus. sjužet) sta Šklovski in Tomaševski prevzela od Veselovskega, ki si je izraz izposodil iz francoščine in ga prilagodil ruščini (sujet > sjužet). V francoščini ima beseda sujet naslednje pomene: tema, vsebina, snov, ideja, problem, razlog, vzrok, motiv, v likovni umetnosti pa "sujet de tableau, tiré de la fable, de l'écriture, de l'histoire" (Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1877, 6101). Ta pomen je najbližji rabi Veselovskega, ki je uvedel razlikovanje med motivom kot osnovno enoto zunajliterarne realnosti in sižejem kot skupkom različnih motivov. Šklovski in Tomaševski sta hkrati s tem, da sta pojem prevzela, pokazala na nekonsistentnost njegove rabe pri Veselovskem. Ta je namreč siže razumel kot kompozicijsko in ne kot tematsko kategorijo, a je kljub temu za njegovo osnovno enoto proglasil motiv, ne glede na to, da ga je prej opredelil kot zunajliterarno prvino. Do tedaj so namreč ruski formalisti operirali s pojmovnim parom snov in postopek (Erlich 1965). Toda Šklovski je skušal najti termin, ki bi bil ustrežnejši od snovi, a bi vendarle označeval snovno-materialne prvine umetniškega dela. Tako je prišel do pojma fabula, ki jo je kot opozicijo sižeju najprej uvedel v članku *Literatura i kinematograf* (1923), za tem pa v knjigi *O teoriji prozy* (1929). Pojem siže pa je pri Šklovskem do neke mere še vedno ambivalenten, ker v pridevniški obliki sižejni ali nesižejni (rus. sjužetny ali nesjužetny) označuje literarno delo z zgodbo ali brez nje. To pomeni, da je Šklovski pojem siže po eni strani še vedno uporabljal tako kot Veselovski, se pravi v smislu teme ali fabule (Volek 1977). Tomaševski pa je v pomenu sižejnosti in nesižejnosti že uporabil besedno zvezo "tekst s fabulo" in "tekst brez fabule", fabulo pa opredelil kot "skupek medsebojno povezanih dogodkov, o katerih

nam poroča delo". Siže je opredelil glede na fabulo, ki je njegovo nasprotje, kajti siže po njegovem sestavljajo isti dogodki, vendar upoštevani po zaporedju njihovega pojavljanja v delu in v povezavi z zaporedjem informacij, s katerimi nas delo seznanja (Tomaševski 1965: 268). Medtem ko je fabula pri Šklovskem še povsem zunaj-literarno dejstvo, se je pri Tomaševskem že povsem literarizirala. Do tega je prišlo pod vplivom Tinjanova, ki je fabulo pojmoval kot snovni del forme, to pa opredelil kot umetniško konstrukcijo. Za Tomaševskega so teksti s fabulo romani in novele, teksti brez fabule pa predvsem lirične, opisne in didaktične pesmi.

Poleg tega Tomaševski poudarja, da je fabula odvisna tako od časovne kot od vzročne razsežnosti pripovedi, in meni, da sta ti dve v obratnem sorazmerju: "Čim ohlapnejša je vzročna povezanost, tem bolj stopi v ospredje časovna povezanost" (Tomaševski 1965: 267). V pripovedi gre za vzporednost dveh sintagmatskih linij, časovne in logične oziroma vzročne, kar z drugimi be sedami pomeni, da je fabula sistem logičnih in kronoloških povezav motivov, medtem ko je siže njihova umetniška razporeditev v tekstu. Ob tem se seveda samo po sebi zastavi vprašanje, kaj pravzaprav Tomaševskemu pomeni motiv. Šklovski se namreč s problemom motiva ni posebej ukvarjal, medtem ko ga je Tomaševski opredelil kot najmanjšo, nedeljivo tematsko enoto in navedel primere: "zvečeri se", "Razkolnikov ubije starko", "prispe pismo" (Tomaševski 1965: 268). Kakorkoli je že ta definicija neustrezna glede na pojmovanje motiva v sodobni literarni vedi, ki motiv opredeljuje predvsem relacijsko glede na temo in druge pojme (Kos 1981), je tukaj pomembno predvsem to, da je motiv nedeljiva enota in da Tomaševski ločuje na eni strani med vezanimi motivi, ki so bistveni za razvoj pripovednega dogajanja, in prostimi motivi, ki jih je mogoče izpustiti brez škode za vzročno-časovni razvoj dogajanja; na drugi strani pa med dinamičnimi motivi, ki spreminjajo določeno situacijo, in statičnimi motivi, ki označujejo lastnosti. Volek trdi, da ta klasifikacija motivov neovrgljivo dokazuje, da po Tomaševskem vprašanje literarnosti ali neliterarnosti fabule ni več pomembno in da potemtakem lahko povsem upravičeno govorimo o fabuli in sižeju kot o dveh ravneh pripovedne strukture (Volek 1977).

Epistemološko gledano funkcionira fabula kot objektivno merilo posebnega oziroma umetniškega, ki ga predstavlja siže, medtem ko sta v ontološkem smislu fabula in siže nezdružljiva, čeprav genetsko tesno povezana. Zato je razumljivo, da so formalisti več pozornosti posvečali sižeju kot fabuli in se usmerili na zakonitosti njegove konstrukcije, fabulo pa pojmovali kot nekakšen "didaktični instrument za analizo konstrukcije sižeja" (Volek 1977). Izjema je bil le Propp, ki je siže obravnaval v smislu Veselovskega, kar pomeni, da ga je razumel kot fabulo.

Formalističnega pojmovanja fabule in sižeja ni mogoče poistovetiti z modernim anglo-ameriškim razločevanjem med 'story' (zgodba) in 'plot' (zgradba), saj ne poznamo dovolj utrjene in nedvoumne definicije za pojem 'plot'. Ta izraz namreč anglo-ameriški literarni

teoretiki pogosto uporabljajo kot prevod Aristotelovega izraza *mitos* (Kalan 1991), kar pomeni, da je mogoče 'plot' razumeti tudi kot časovno in vzročno povezanost pripovednega dogajanja. To pa je, kot je sedaj že jasno, zelo blizu formalističnemu razumevanju fabule. Med modernimi teoretiki se je aristotelški definiciji pojmovanja izraza 'plot' še najbolj približal Peter Brooks, ki ga je opredelil kot "načrt in namero pripovedi, to kar oblikuje zgodbo, jo usmerja in ji daje določen pomen".¹⁹

O formalistični distinkciji med fabulo in sižejem je razmišljal tudi Austin Warren, po katerem je fabulo mogoče poistovetiti z zgodbo (*story*), saj jo je razumeti kot vsoto motivov. Siže pa pojmuje kot artistično razporeditev teh motivov v pripovedi, zato sklepa, da siže in 'plot' nikakor nista izenačljiva, "siže je", tako pravi, "plot, posredovan skozi gledišče (*point of view*)"²⁰ (Wellek, Warren 1968: 226). Oba pojma je definiral tudi E.M.A. Forster, po katerem je zgodba pripoved o dogodkih v časovnem zaporedju (Forster 1966: 27), 'plot' pa pripoved o dogodkih v kavzalnem zaporedju (Forster 1966: 93).

Todorov in Barthes med formalističnim-literarnim in strukturalističnim-lingvističnim pojmovnim parom

Pod neposrednim vplivom formalistične opozicije je skušal Tzvetan Todorov – med francoskimi strukturalisti najboljši poznavalec tradicije ruskega formalizma²¹ – na prozno pripoved aplicirati Benvenistovo distinkcijo *histoire* (zgodba) in *discours* (diskurz). Pri tem se je pokazalo, da gre pri Benvenistu za sistem časov oziroma za dva diskurzivna načina, ki ustrezata dvema različnima ravnema izražanja, pri Todorovu pa za dve ravni pripovedne strukture. Pod pojmom 'histoire' razume Todorov logiko in kronologijo dejanj, pripovedne osebe in njihova medsebojna razmerja, pod pojmom 'discours' pa vidike, načine in čas pripovedovanja (*les aspects du récit, les modes du récit, le temps du récit*). Čas pojmuje na ravni diskurza kot linearni čas, na ravni zgodbe pa kot večdimenzionalni čas, kajti v okviru zgodbe se lahko odvija več dogodkov hkrati, diskurz pa jih mora razporediti v eno samo zaporedje (Todorov 1972: 178). S tem je Todorov literarno delo in njegovo strukturo nehote razcepil na dvoje aspektov, ki spominjata na tradicionalno dihotomijo vsebina – forma, četudi sta njegova pojma sama po sebi zasnovana strukturalistično. Kakor hitro ju namreč primerjamo z izvirnim formalističnim opozicijskim parom fabula – siže, opazimo, da je Todorov s svojo dihotomijo pravzaprav razcepil pripovedno strukturo na opozicijo fabula : ne-fabula, kar je nekako tako, kot če bi v jezikoslovju vzpostavili opozicijo med, denimo, glagoli in preostalimi besednimi vrstami.

Na osnovi kombinacije literarne – formalistične in lingvistične – Benvenistove opozicije je nastal tudi naratološki model Rolanda Barthesa, ki je prva sistematična integracija teoretskih elementov

Bremondovega, Todorovega in Greimasovega modela v razširjen in izpopolnjen Proppov model in hkrati prva kompleksnejša aplikacija idej strukturalne lingvistike na pripovedne strukture. Čeprav je Barthesova aplikacija Benvenistovih pojmov na pripoved tudi vprašljiva (Culler 1975: 199), je Barthes Benvenistovo osnovno poanto vendarle pravilno dojel, saj je na osnovi njegovih lingvističnih distinkcij ugotovil, da se tiste prvine pripovednega teksta, ki označujejo osebe, ne nanašajo le na psihološko realnost zunaj teksta, se pravi, da niso zgolj referencialne, kot jih je razumela tradicionalna literarnokritična praksa, ampak kažejo, da je pripoved mogoče videti tudi kot samozadosten sistem s svojimi lastnimi notranjimi pravili, ki uravnavajo vsak njen vidik.

Naratološki model A.-J. Greimasa

Za razliko od Todorova in Barthesa pa Algirdas-Julien Greimas²² dvoravninskega pojmovanja pripovedi ni oblikoval pod neposrednim vplivom formalistične in Benvenistove distinkcije, ampak na sintezi Proppove sintagmatske obravnave pripovedi in Lévi-Strausovega paradigmatkega obravnavanja mitov, in to ob upoštevanju dognanj strukturalne lingvistike in generativno-transformacijske slovnice Noama Chomskega. Ta je za dvoravninsko strukturo Greimasovega naratološkega modela še posebej pomembna, saj je vplivala na njegovo pojmovanje globinske in površinske strukture.

Pozornost velja usmeriti le na tiste vidike Greimasove obsežne in kompleksne teorije, ki neposredno zadevajo problematiko razmerja med konstantno, globinsko, in variabilno, površinsko ravno pripovedi. Pri tem je treba opozoriti, da Greimas svojega naratološkega modela ni nikjer predstavil v zaokroženi in koherentni obliki ali v enem samem tekstu. To dejstvo po eni strani otežuje prikaz modela in mu utegne celo nadeti videz arbitrarnosti, po drugi strani pa lahko, če ne drugače, vsaj po asociativni poti odpre nekatera vprašanja, ki sicer neposredno ne zadevajo pričujoče problematike, utegnejo pa se izkazati kot zanimiva za teorijo pripovedi na splošno.

Greimasovi naratološki problematiki se je v okviru njegove semiotike najustrezneje približati skozi tisti osnovni model sporočanja, ki se je v lingvistiki, literarni teoriji in filozofiji ustalil v obliki osnovne informacijske strukture. Njeno shemo je najbolj dognano predstavil Jakobson z modelom šestih funkcij – emotivne, konativne, referencialne, metajezikovne, poetske in faticne – nastalim na osnovi treh instanc sporočanja: sporočevalca, sporočila in naslovljenca.

Tej dokaj preprosti shemi, preprosti zato, ker pojmuje jezikovno dejavnost kot prenos pomena, Greimas s svojimi somišljeniki očita, da ne upošteva dejstva, da je treba pomene, če jih hočemo prenesti, najprej proizvesti. Jezikovna dejavnost potemtakem sestoji iz dveh jezikovnih funkcij, iz proizvajanja in prenašanja pomena. H kritiki poenostavljenega pojmovanja jezikovne dejavnosti so nedvomno prispevali pragmatiki kot Austin in Searle s teorijo govornih dejanj

ter Gricce s teorijo kooperativnih maksim in konvencij. Toda Greimas je kritičen tudi do njih. Pod vplivom Hjelmslevove teorije jezika, ki razglaša popolno avtonomnost lingvistike, jim je očital, da se preveč opirajo na zunajjezikovna dejstva. Zato je sam, da bi se ognil na eni strani mehanicističnemu, na drugi pa pragmatičnemu pojmovanju, postavil problem teorije sporočanja v širši kontekst, in sicer v družbo, pojmovano kot prostor izmenjave posameznih vrednosti. Takšno razumevanje družbe je posledica vpliva Lévi-Strausove teorije, po kateri je izmenjava žensk osnova sorodstvenih struktur, izmenjava dobrin osnova ekonomskih struktur, izmenjava sporočil pa osnova jezikovnih struktur. Vendar pri teh, kot zatrjujeja Coward in Ellis, ne gre le za izmenjavo sporočil, ampak za konstituiranje govorečega subjekta (R. Coward, J. Ellis 1977: 80). To pomeni, da je govoreči subjekt instanca, ki nastane pri samem proizvajanju izjave oziroma izjavljanju (*énonciation*).²³

Koncept izjavljanja (*énonciation*) je osrednji koncept Greimasove narativne semiotike (Schleifer 1987). Greimas ga razume kot jezikovno instanco, ki jo logično predpostavlja sam obstoj izjave, kar pomeni, da je izjavljanje tista komponenta v okviru teorije jezika, ki posreduje med jezikovno kompetenco in performanco. Oba termina si kaže razlagati po Chomskem – kompetenco kot zmožnost, performanco pa kot proces aktualizacije te zmožnosti pri proizvajanju in interpretaciji izjav. Prav tako je mogoče reči, da je izjavljanje instanca posredovanja med potencialnimi in že realiziranimi semiotiskimi strukturami. Ta pomen izjavljanja je nakazal že Benveniste, in sicer kot ubesedenje (*mise en discours*) jezika kot sistema. Vendar, kot opozarja Greimas, mehanizmi delovanja izjavljanja še niso povsem pojasnjeni (Greimas, Courtés 1979: 127), zato ga predvsem zanima, kaj je tisto, kar sproži izjavljanje. Sam meni, da je to intencionalnost,²⁴ pri čemer pa zavrača pojem intence – to namreč razume kot zavestno namero – ker je prepričan, da ubesedenje ni vselej le zavestno dejanje. Dokaz za to je po njegovem diskurz sanj. Intencionalnost v Greimasovem smislu za razliko od intence ne pomeni želje po sporočanju, ampak tranzitivno usmerjeno razmerje, s katerim subjekt gradi svet kot objekt in hkrati tudi sebe ustvarja kot subjekt. To razmerje se seveda udejanja v pripovednem diskurzu (*discours narratif*).

Diskurz je dandanes modna beseda, zato ni čudno, da se ga je v zadnjem času oprijelo naravnost neobvladljivo število pomenov. Med temi navajamo le nekatere: Littréjev slovar *Dictionnaire de la langue française* (1877) razlaga diskurz kot slovnični termin, kot zaporedje besed ali stavkov, kolikor izražajo naše misli; v šestnajstem stoletju pa so izraz uporabljali v smislu metodičnega razvijanja določene snovi. *Trésor de la langue française* (1971) pojasnjuje diskurz kot govorniško razvijanje določene teme, poleg tega pa omenja še pomene: "récit, exposé – écrit ou orale". Iz nepreglednosti pomenov si je mogoče pomagati z Greimasovim in Courtésovim slovarjem *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), ki pravi, da termin diskurz v lingvistiki po eni strani uporabljajo kot

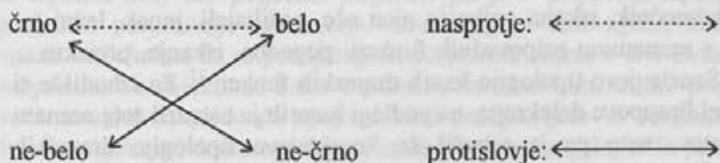
sinonim za tekst, po drugi strani pa ga izenačujejo z izjavo (énoncé). Toda način, kako kdo v okviru lingvistike pojmuje izjavo – ali bolj ali manj implicitno – določa dve teoretski naravnosti in dva tipa analiz. Za stavčno lingvistiko je osnovna enota izjave stavek, zato razume diskurz kot rezultat zaporedne povezave stavkov. Za lingvistiko diskurza pa je diskurz osnovna enota in pomenska celota. Posamezni stavki postanejo s tem zgolj segmenti diskurza – izjave, kar pa ne pomeni, da diskurz ne more obstajati v okviru enega samega stavka (Greimas, Courtés 1979: 102). Greimas se je opredelil za tisto teorijo, ki ima pojem diskurza za pomensko celoto in ga razume kot večplastno konstrukcijo, kot zgradbo z več ravnmi. Ta koncepcija diskurza se na eni strani navezuje na temeljne dihotomije, kot so sistem in proces, kompetenca in performanca, na drugi strani pa na samo instanco izjavljanja. Glede na to, da Greimas pojmuje kompetenco kot pogoj, potreben za uspešno izjavljanje, ločuje med narativno in diskurzivno kompetenco.

Narativno kompetenco pojmuje v skladu s teorijo Chomskega in Hjelmsleva, se pravi, kot proizvod semantičnih in sintaktičnih artikulacij. Greimasovo razumevanje kompetence se torej po eni strani bistveno razlikuje od preproste paradigmatske v smislu Saussurjevega jezika kot sistema (langue), po drugi strani pa ga z njim družijo njegov univerzalni značaj. Greimas je namreč prepričan, da so narativne forme prevedljive v vse naravne in nenaravne jezike, kar pomeni, da je narativno kompetenco mogoče razumeti tudi kot gramatiko izjave – diskurza, da je predhodna izjavljanju in da jo izjavljanje predpostavlja. Narativna kompetenca²⁵ je potemtakem človekova zmožnost, da na podlagi različnih percepcij dojame pomen določenega pojava, in hkrati zmožnost proizvajanja vseh označevalnih objektov ne glede na medij.

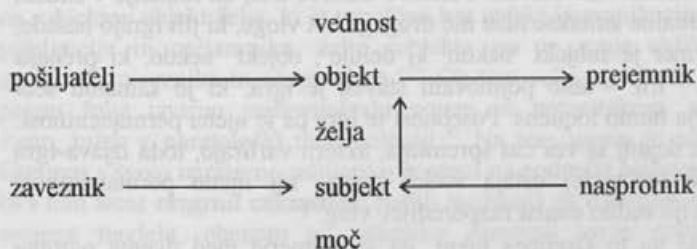
Diskurzivna kompetenca pa je po Greimasu tisto, kar omogoča proces ubesedenja (mise en discours),²⁶ s katerim določeno zaporedje pomenov postane specifično jezikovni predmet. Diskurzivna kompetenca omogoča uporabo struktur, ki so dostopne skozi narativno kompetenco in jih z določenimi postopki transformiramo v diskurz.

Narativna kompetenca je torej zmožnost prepoznavanja in organiziranja pomenov, medtem ko je diskurzivna kompetenca zmožnost ubesedenja teh pomenov. Tako dvojno naravo kompetence moramo razumeti in upoštevati, če hočemo dojeti dvoravninsko pripovedi oziroma pripovednega diskurza, ki ga Greimas razume kot koncept, obsegajoč tako diskurzivno ali površinsko raven kakor tudi narativno ali globinsko raven. To pomeni, da narativna kompetenca generira globinsko ali narativno raven, diskurzivna pa površinsko ali diskurzivno raven. Globinsko raven spet deli na dve plasti, na semantično in sintaktično. Pomen semantične plasti temelji na preprostem logičnem modelu, ki ga Greimas ponazarja s primerom binarne kategorije dveh členov: črno – belo. Ta dva člena tvorita opozicijsko ali kontrarno razmerje. Vsak od njiju pa lahko po svoje vzpostavi razmerje s sebi protislovnim členom: ne-črno : ne-belo. Pri tem ne-

črno predpostavlja črno in je hkrati njegovo protislovje; ne-belo predpostavlja belo in je tudi hkrati njegovo protislovje. Tako je Greimas prišel do elementarne mreže logičnih razmerij, ki že na prvi pogled spominja na Aristotelov logični kvadrat, s katerim si je pomagal do "vizualne predstavitve logične artikulacije katerekoli semantične kategorije":



Ta shema je tako univerzalna, da je mogoče vanjo vstaviti kakršnekoli vsebine. Kot taka je lahko osnovni vzorec katerekoli temeljne pomenke strukture, zato jo Greimas imenuje tudi konstitutivni model, ki tvori globinsko strukturo ali semantično plast globinske narativne ravni pripovednega diskurza, medtem ko površinsko strukturo narativne ravni pripovednega diskurza tvori sintaksa, ki jo je Greimas predstavil z aktantskim modelom. Ali drugače povedano, semantična komponenta gramatike diskurza ali konstitutivna, globinska plast narativne ravni je abstraktni model, ki se v času porajanja pripovednega diskurza na določen način vzpostavi na površinski plasti narativne ravni, in to kot aktantski model:



Greimas je termin 'aktant' prevzel od lingvистa Tesnière, po katerem je aktant oseba ali stvar, ki izvrši ali pretrpi določeno dejanje: "Aktanti so bitja ali stvari, ki iz kakršnegakoli razloga in na katerikoli način – tudi iz povsem nepomembnega razloga in na najbolj pasiven način – sodelujejo v dogajanju." (Greimas, Courtés 1979: 3).

Po Tesnièreu označuje aktant tip sintaktične enote, ki je povsem formalnega značaja, se pravi, da se ne ozira na semantiko in ideološko vsebino. Upošteva pa tisto pojmovanje sintakse, ki operira s tradicionalnimi sintaktičnimi funkcijami, kot so subjekt, objekt in predikat. Slednjega pojmuje kot jedro stavka. V tem kontekstu kaže torej koncept aktanta razumeti kot tisti člen, ki zadeva razmerje med subjektom in predikatom, se pravi kot sintaktično funkcijo in hkrati

tudi kot temeljni člen aktantskega modela ali "sintakse" ali kot temeljni člen površinskega dela globinske, narativne ravni pripovednega diskurza.

Potem ko je Greimas pojasnil razmerja med posameznimi ravnimi in plastmi ter njihovimi členi, je bilo treba rešiti le še problem izbora in poimenovanja aktantov. Pri tem si je pomagal s Proppovim seznamom sedmih delokrogov (*sphères d'actions*): sovražnik, darovalec, pomočnik, iskana oseba in njen oče, pošiljatelj, junak, lažni junak; s seznamom pripovednih funkcij: pogodba, iskanje, preizkus... in s Souriaujevo tipologijo šestih dramskih funkcij.²⁷ Za izhodišče si je vzel Proppove delokroge, na podlagi katerih je ustvaril svoj seznam aktantov, nato pa je preučil še Souriaujevo tipologijo dramskih funkcij ter na podlagi primerjave med obema in omejitve nekaterih od tistih možnosti, ki sta jih nakazala, prišel do svoje tipologije aktantov. To je storil tako, da jih je razdelil v tri nize opozicijskih parov: subjekt – objekt, pošiljatelj – prejemnik, zaveznik – nasprotnik. Od tod je po njegovem mogoče izpeljati vse akterje, pri čemer akterja razume kot konkretizacijo aktanta, kar pomeni, da se vsak aktant lahko konkretizira v različnih akterjih in obratno. Akterje je potemtakem mogoče empirično opredeliti, aktante pa le teoretsko, zato je število akterjev neomejeno, aktantov pa je le šest. Greimas je namreč opazil, da se v pravljičah nenehno spreminja vsebina dejanj in njihovi akterji, a je kljub temu mogoče vsako pravljičico speljati na določen vzorec. Vzorcev je omejeno število in sleherni med njimi spominja na kratko dramsko igro, ki jo, kot je ugotovil Tesnière, v osnovi izraža vsak stavek. Tesnière namreč trdi, da funkcije v smislu tradicionalne sintakse niso nič drugega kot vloge, ki jih igrajo besede, "pri čemer je subjekt 'nekdo, ki deluje'; objekt 'nekdo, ki prenaša dejanje', itn. – tako pojmovani stavek je igra, ki jo samemu sebi uprizarja homo loquens. Posebnost te igre pa je njena permanentnost: vsebina dejanj se ves čas spreminja, akterji variirajo, toda izjava-igra (*énoncé spectacle*) ostaja vselej enaka, saj njeno permanentnost zagotavlja vedno enaka razporeditev vlog."²⁸

Glede na to Greimas meni, da je razmerje med dvema paroma aktantov, se pravi med pošiljateljem in prejemnikom na eni in med subjektom in objektom na drugi strani, osnovna pomenska struktura slehernega pripovednega diskurza, pri čemer si subjekt vselej želi objekt. Zato Greimas sklepa, da se v Proppovi tipologiji objekt imenuje "iskana oseba" tudi tedaj, kadar aktantskega položaja nima oseba.

Izraza pošiljatelj in prejemnik je Greimas prevzel iz Jakobsonovega modela komunikacijskega procesa, kjer zaznamujeta začetek in konec sporočanja, medtem ko pri Greimasu označujeta dva aktanta pripovedne strukture, ki sta med drugim tudi v hierarhičnem razmerju, kot je lucidno opazil Scholes (Scholes 1974: 105).

Če družbo pojmuje kot rezultat menjav med njenimi člani (Lévi-Strauss 1974), potem objektom menjave pripisujemo raznovrstne vrednosti: pragmatične, kognitivne, deskriptivne, modalne in dru-

ge. Glede na to je naloga pošiljatelja, da prejemniku preda vse relevantne vrednosti, dolžnost prejemnika pa je, da potem, ko jih prejme, izpolni svojo nalogo in to sporoči pošiljatelju. Ta rezultat prejemnikovega delovanja bodisi nagradi bodisi kaznuje. V ljudski pripovedi pride ponavadi do pogodbe med prejemnikom in pošiljateljem. Ko se pogodba izpolni, pošiljatelj nagradi prejemnika zato, ker je izpolnil svoj del pogodbe. Pogodba pa je v pripovedi običajno posledica porušenega ravnovesja. Marsikdaj se tudi zgodi, kot je opazil že Scholes, da se pošiljatelj ali prejemnik zlijeta v eno bodisi s subjektom ali objektom. Tako v primeru banalne ljubezenske pripovedi nemalokrat pride do spojitve med pošiljateljem in subjektom. Junak-subjekt se, denimo, odpravi iskat junakinjo-objekt, toda junak-subjekt je hkrati tudi pošiljatelj določene vrednosti, ki je ljubezen. Junakinja, ki je hkrati objekt in prejemnik, to vrednost sprejme (Scholes 1974: 105).

Greimas je prvotna aktantska para pošiljatelj – prejemnik in objekt – subjekt dopolnil še s tretjim, zaveznik – nasprotnik. Ta par deluje za uspešno komunikacijo in proti njej, oziroma subjektu pomaga zadovoljiti željo ali ga pri tem ovira, lahko pa se spoji tudi s kakšnim drugim aktantom.

Po vsem tem je mogoče reči, da je Greimasov aktantski model dokaj preprost, kar njegov avtor tudi sam priznava, a hkrati poudarja, da ima prav zaradi svoje preprostosti večjo operativno vrednost: "... ob upoštevanju sintaktične strukture naravnih jezikov se zdi, da ta model zaradi svoje enostavnosti premore samo določeno operativno vrednost. Njegova enostavnost je v tem, da je ves, kar ga je, usmerjen na subjektov objekt želje, ki je umeščen kot objekt komunikacije med pošiljatelja in prejemnika, željo subjekta pa po svoje oblikujejo projekcije zaveznika in nasprotnika."²⁹ Ob tem velja opozoriti, da je pojem želja izvirno psihoanalitski pojem in potemtakem, strogo vzeto, tujek v naratološki terminologiji.³⁰ Na tem mestu je namreč Greimas s svojo narativno semiotiko posegel na področje psihoanalize in s tem sicer razgrnil celo paletu novih možnosti za nadaljnji razvoj svojega modela, obenem pa nekoliko zameglil svoje dotedanje postopke strukturalne analize pripovedi. Zato kaže v prid jasnosti slednje, kolikor je le mogoče razumljivo, vpeti Greimasov koncept želje v konceptualni okvir njegovega naratološkega modela.

Želja je po Greimasu že od nekdaj osrednje gibalo pripovednega dogajanja, saj na njej temelji odnos med subjektom in objektom v pripovedi. Zato mora subjekt, če hoče priti do objekta in s tem uresničiti svojo željo, imeti za to določeno moč ali sposobnost. Poleg tega je željo v okviru narativne semiotike mogoče razumeti ne le kot "premestitev naprej" glede na razvoj pripovednega dogajanja, se pravi kot iskanje vrednega objekta, ampak tudi kot "premestitev nazaj", se pravi kot beg ali umik. Lahko pa jo razumemo tudi kot ime za določene modalnosti,³¹ iz česar je mogoče sklepati, da je Greimasovo pojmovanje želje bolj intuitivno kot pa logično-racionalno.

Aktantski model je podlaga sintaktičnih razmerij, ki nastajajo na površinski plasti globinske ali narativne ravni, in je v nasprotju z

abstraktno logiko semantične plasti globinske narativne ravni antropomorfen. Kot vsaka sintaksa ima tudi ta svoje področje aplikacije in svoje osnovne sintaktične enote, ki so v tem primeru narativne izjave (énoncé narratif). Vse slovnice od Aristotela naprej obravnavajo predikacijo kot osnovno stavčno razmerje, in nič drugače ni znotraj Greimasove narativne sintakse. Tukaj je izjava določena razširitev predikata, ki ga je mogoče opredeliti kot funkcijo. Glede na to je jasno, da je predikat relacijska in ne zgolj binarna kategorija. Zato je Greimas opredelil osnovno narativno izjavo kot "relacijo – funkcijo, ki vsebuje vsaj dva aktanta" (Greimas, Courtés 1979: 124). Ali, drugače povedano, osnovna narativna izjava je sintaktična formulacija razmerja med človekom kot subjektom in svetom kot objektom, zato je sporočilni vidik pripovedi mogoče v skladu s tem razumeti kot splošni koncept medsebojne izmenjave. V luči teh ugotovitev lahko narativno sintakso opredelimo tudi kot izvir slehernega označevalnega procesa. Ta pa se dopolni na diskurzivni ali površinski ravni, ki jo je Greimas podrobneje preučil v študiji Maupassantove novele *Deux amies* (Maupassant, 1976). Ta raven po njegovem sestoji zlasti iz anafor in premestitvenih postopkov. "Anafora je", kot pravi, "razmerje delne identitete, ki je v diskurzu postavljena vzdolž sintagmatske osi med dvema členoma, tako da povezuje dva stavka, dva odstavka itn." (Greimas, Courtés 1979: 124). Deli se na dve večji skupini, in sicer na gramatično anaforo (zaimki, pomožni glagoli...) in semantično anaforo (poimenovanje, ki se nanaša na neko prejšnjo sekvenco). Proces anaforizacije omogoča pripovedovalcu, da vzdržuje diskurzivno izotopijo,³² ki jo deli na semantično in gramatično. V pričujočem kontekstu nas zanima predvsem semantična izotopija, ki je rezultat vseh parcialnih dojemanj diskurza in omogoča razrešitev njihovih dvoumij, usmerja pa jo želja po enotnem branju.

Postopki Greimasove narativne semiotike ne vodijo v takšno ali drugačno razlaganje pomena pripovednih tekstov, ampak si prizadevajo pojasniti porajanje ali generiranje pomena, kakršnegakoli že. Glede na to si je Greimas svoj naratološki model zamislil generativno, se pravi kot proces, ki vodi od globinske do površinske ravni, in to skozi tri faze: semantično, sintaktično in diskurzivno. Model kot celota funkcionira tako, da globinska ali narativna raven skozi transformacije generira površinsko ali diskurzivno raven. Pri tem se sama od sebe vsiljuje analogija z generativno in transformacijsko gramatiko Noama Chomskega ter njegovim ločevanjem med površinsko in globinsko strukturo stavka. V luči te primerjave lahko sleherni pripoved razumemo kot primerek narativne performance, ki temelji na narativni kompetenci.³³

Najpomembneje pri tem pa je, da Greimas izrecno pove, da so produkti sintaktične plasti globinske ali narativne ravni, torej tiste plasti, ki je vir označevalnih procesov v pripovednem diskurzu, povsem neodvisni od izraza, ki jih manifestira na površinski ali diskurzivni ravni. Potemtakem se lahko utelesijo v katerikoli substanci izraza,³⁴ se pravi v kakršnemkoli mediju in kateremkoli jeziku; to upravičuje umestitev Greimasovega naratološkega modela v območje

tiste teoretske tradicije oziroma naratološke smeri, ki teče od Aristotela do, denimo, Chatmana, njena temeljna značilnost pa je, da pripoved pojmuje glede na pripovedovano, to je glede na predmet, ter zagovarja hipotezo o dveh avtonomnih pripovednih ravneh. To sta na eni strani abstraktna shema zgodbe, na drugi strani pa različne variacije konkretne organizacije ubeseditve. Tako tudi Greimasov model nesporno dokazuje, četudi na podlagi nekoliko drugačnih teoretskih izhodišč kot model Todorova in Barthesa, da je dihotomno ali dvoravninsko pojmovanje pripovedi temelj celotnega naratološkega pristopa k pripovedi.

Kritika dvoravninskega pristopa

To po svoje potrjuje tudi dejstvo, da so sodobne, ostre kritike naratoloških modelov, ki so prišle iz vrst dekonstrukcionistov (Culler) in pragmatikov (B. Herrnstein-Smith), izpostavile prav vprašljivost obstoja teh dveh avtonomnih strukturnih ravni pripovedi. Pragmatiki so samoumevnost obstoja omenjenih ravni spodnesli z opozorilom na vsakokratni pripovedni kontekst, dekonstrukcionisti pa so s problematizacijo razmerja med označevalcem in označencem posredno postavili pod vprašaj tudi razmerje med ravnjo zgodbe in ravnjo diskurza.

Zato še zdaleč ni naključje, da se je Seymour Chatman, poleg Barthesa drugo veliko ime na področju sintetiziranja naratoloških modelov, zapletel na eni strani v polemiko z dekonstrukcionisti (Chatman 1988), na drugi strani pa s pragmatiki oziroma kontekstualisti (Chatman 1981 in 1990b).

Opozicijsko razmerje med ravnjo abstraktne sheme zgodbe in konkretnimi variacijami diskurzivne ravni je hkrati tudi temelj Chatmanovega izčrpnega in obsežnega prikaza naratoloških modelov, s katerim je izsledke francoskih naratologov predstavil ameriški javnosti, tako da je že na prvi pogled jasno, kako trdno zagovarja dihotomno pojmovanje pripovedi in kako pod očitnim vplivom naratologov, zlasti Todorova, Barthesa in Greimasa, ločuje med dvema avtonomnima pripovednima ravnema, ki ju označuje kot *story* (zgodba) in *discourse* (diskurz). Se pravi, da zagovarja možnost različnih načinov predstavitve dane zgodbe, ki je neke vrste konstanta, na njenem ozadju pa lahko ugotavljamo variabilnost vseh njenih predstavitev.

V skladu s tem najprej povzame distinkcijo ruskega formalizma med fabulo kot dogajanjem ali kronološko urejeno vsoto dogodkov, ki jih posreduje pripoved, in sižejem kot artistično razporeditvijo teh dogodkov, nato pa to dihotomijo poveže s konceptualnim parom francoskih strukturalistov, katerega prvi člen, 'histoire', pojmuje kot določeno organiziranost oseb, okoliščin in dejanj, ki je neodvisna od upovedenja, drugi člen, 'discours', pa kot svojevrstnega posredovalca zgodbe. Na podlagi delne analogije med formalistično in strukturalistično koncepcijo potem zgradi svoj konceptualni par 'story' in

'discourse' in pojma uporabi tudi v naslovu svoje sinteze ruskih, francoskih in deloma tudi anglo-ameriških dognanj na področju naratologije – *Story and Discourse* (1978).³⁵

To stališče ameriškega avtorja je toliko bolj presenetljivo, ker je do nedavnega še splošno veljalo, da se anglo-ameriški teoretiki (James, Lubbock, Friedman) bistveno več kot opoziciji zgodba in diskurz posvečajo konceptualnemu paru telling (pripovedovanje) in showing (prikazovanje) (Lodge 1983), ki ga nekoliko vprašljivo enačijo z opozicijo diegesis – mimesis. Pri tem jih v skladu s prepričanjem Henryja Jamesa, ki se je tako v svoji pisateljski kot teoretski praksi izrecno opredelil za prikazovanje, zanima predvsem ta pojem. Medtem pa W. Bootha, čeprav pripadnika neoaristotelske čikaške šole, v nasprotju z Jamesovim pojmovanjem zanima bolj pripovedovanje (telling) kot prikazovanje (showing), in to zaradi velikih angleških pripovednikov osemnajstega stoletja (Booth 1976).³⁶

Anglo-ameriška teorija pripovedi se je torej ukvarjala pretežno s problemi gledišča, se pravi, s tipologijo pripovedovalcev in problemi pripovedne perspektive, medtem ko je Chatman pod vplivom francoskega strukturalizma prišel do spoznanja, da je to smiselno le na podlagi razlike med pripovednim dogajanjem in njegovim ubesedenjem v pripovednem diskurzu. Kljub temu pa Chatman v svojem izčrpnem prikazu naratoloških modelov upošteva tudi tisto smer razvoja naratologije, ki ni zrasla iz aristotelske tradicije in pripovedi ne pojmuje glede na predmet, ampak glede na način. To usmeritev, kot že rečeno, najbolj reprezentativno zastopa Gérard Genette, ki sicer dopušča razplatenost pripovedne strukture na 'histoire', 'récit' in 'narration', vendar za razliko od tistih naratologov, ki pojmujejo pripoved glede na pripovedovano, to je glede na predmet, tem trem ravnam ne priznava konceptualno avtonomnega statusa. 'Histoire' opredeli kot dogodke v vzročnem in časovnem zaporedju, 'récit' kot narativni diskurz in 'narration' kot razmerje med pripovedovalcem in bralcem. S. Rimmon-Kenan je to Genettovo razločevanje prevzela in termine prevedla, tako da je tudi v angleščini prišlo do triravninskega pojmovanja in trojnega poimenovanja: 'story', 'text' in 'narration' (Rimmon-Kenan 1983). Vse to kaže, da se je literarna veda ob naratološki obravnavi pripovedi obogatila s celo vrsto pojmov in pojmovnih parov, kot so fabula – siže (ruski formalisti), funkcije in dejanja – naracija (Barthes), semantika in sintaksa-diskurz (Greimas), 'histoire – discours' (Todorov), 'story – discourse' (Chatman), 'histoire', 'récit' in 'narration' (Genette), 'story', 'text' in 'narration' (Rimmon-Kenan). Ti pa vanjo niso vnesli tiste konceptualne jasnosti, v imenu katere so nastali. Zato je razumljivo, da nekateri literarni teoretiki, čeprav sicer zagovorniki strukturalizma, zatrjujejo, da po konceptualni jasnosti nobena od zgoraj omenjenih opozicij ni presegla izvirne formalistične distinkcije med fabulo in sižejem (Volek 1977). Eden od razlogov za to nejasnost je, kot je bilo nakazano že zgoraj, v ne dovolj kritičnem in premišljenem prenosu lingvističnih distinkcij na področje literarne teorije v prvih naratoloških modelih. Drugi razlog za to pomanjkljivost pa tiči v univerzalnosti, ki so si jo

postavili za cilj naratološki modeli in se pri tem oprli na stavčno strukturo. Tej sicer nihče ne odreka univerzalnosti, a kot temeljni vzorec za analizo pripovedi lahko v določenih primerih povsem odpove. Prav zaradi tega so se nekatere poznejše teoretske razlage pripovedi (npr. van Dijkova) izkazale za plodnejše od naratoloških, saj so se oprle na dognanja tekstne lingvistike.

Poleg tega so naratologi v svojem teleološkem pogledu na pripoved in v skladu s pojmovanjem pripovedi glede na pripovedovano pozabili na eno njenih bistvenih lastnosti, to je aditivnost. Šele tisto pojmovanje, ki se zaveda, da sleherni pripovedni diskurz po eni strani streži k sklenjenosti in zaokroženosti, po drugi strani pa k odprtosti in neskončnosti, omogoča ustrezen pristop k vrsti najbolj nekonvencionalnih pripovednih oblik, kot so na primer renesančni, romantični in še zlasti moderni roman, pri katerih si z naratološkimi modeli, utemeljenimi v stavčni lingvistiki in na teleološkem načelu, ne moremo dosti pomagati. Poleg tega so naratološki modeli, kot je pravilno ugotovil T. Leitch, ob pretirani pozornosti, ki so jo posvečali teleološki organizaciji pripovedi in s tem njeni gnostični funkciji, spregledali njeno agnostično funkcijo, ki je najbolj izrazita ravno v antiteleološko oziroma digresivno organiziranih pripovedih (Leitch 1986).

Polemika med naratološkim in pragmatičnim stališčem

Po vsem tem torej ne preseneča, če so nekateri teoretiki prišli do spoznanja, da ni pravega razloga, niti načelnega niti dejanskega, za rekonstrukcijo hipotetične kronološke zgodbe, glede na katero je mogoče pripovedni diskurz opredeliti kot odklon, kakor tudi ni pravega razloga za vzpostavljanje različnih hipotetičnih pripovednih ravni. Med temi avtorji je bila nedvomno ena prvih in najradikalnejših Barbara Herrnstein-Smith, ki je do naratoloških dihotomij zavzela diametralno nasprotno stališče od naratološkega (Herrnstein-Smith 1980). Njen prispevek je predvsem polemičen odgovor neposredno na Chatmanov članek *What Novels can do that Films can't*, tudi objavljen v reviji *Critical Inquiry* (1980, 7/1), in hkrati na njegov naratološki model, predstavljen v *Story and Discourse*, posredno pa na samo naratološko metodološko izhodišče. Poleg tega je s to razpravo odgovorila tudi na članek Nelsona Goodmana *Twisted Tales; or Story, Study and Symphony* iz iste revije.

Herrnsteinova je kritično ost naperila proti nekaterim dihotomnim konceptom v pojmovanju pripovedi pri obeh avtorjih in hkrati sproblematizirala naratološko pojmovanje pripovedi, utemeljeno na večravninski konceptiji oziroma na opoziciji med zgodbo in njenim ubesedenjem v diskurzu. Herrnsteinova tako pojmovanje a priori zavrača, češ da je odraz "naivnega platonizma" (Herrnstein-Smith 1980: 209). Eden takih konceptualnih parov, nastalih na podlagi ločevanja med ravnjo zgodbe in ravnjo diskurza, je razmerje med časom diskurza in časom zgodbe. Herrnsteinova se ne strinja s Chat-

manovo obravnavo koncepta trajanja – Chatman se namreč sklicuje na neskladnost med časom, ki je potreben za branje določenega pripovednega teksta, in dejanskim trajanjem s pripovedjo posredovanih dogodkov – in tudi ne z obravnavo pojma zaporedje (order), ki ga je Goodman opisal kot “neskladnost med zaporedjem pripovedovanja o dogodkih in zaporedjem njihovega dejanskega pojavljanja” (Goodman 1980: 224). Herrnsteinova sicer priznava, a ne brez kanca ironije, razliko med časom, potrebnim za, denimo, okupiranje Moskve, in časom, ki je potreben, da izgovorimo “okupacija Moskve”, medtem ko beremo *Vojno in mir*. Vendar se sprašuje o smiselnosti ugotavljanja tega neskladja, ki je samo po sebi razumljivo (Herrnstein-Smith 1980: 224). Kar pa zadeva problem časovnega zaporedja dogodkov v pripovedi, spodbija Genettovo trditev, da je ljudska pripoved vselej kronološka, medtem ko je za zahodno literarno tradicijo značilna anahronija. Po njenem je resnica prej obratna, kajti če popolno kronološko zaporedje zares obstaja, je verjetneje, da obstaja v zavestno ustvarjenih umetnih literarnih tekstih kot pa v spontanah ljudskih tvorbah (Herrnstein-Smith 1980: 225).

Najpomembneje pa je, da si Herrnsteinova prizadeva ovreči teoretsko implikacijo, po kateri za sleherno “time twisted narrative” (Goodman 1980) ali anahronijo, kot ta pojav imenuje Genette, vselej obstaja prejšnje zaporedje dogodkov oziroma “vnaprej dana zgodba”. Čeprav dopušča obstoj tudi takih proznih del, za katera je mogoče reči, da so si njihovi avtorji, preden so jih upovedili, predstavljali določen zaplet dogajanja, trdi, da te podobe nimajo pripovednega značaja. Ta argument je še posebej važen, ker Herrnsteinova hkrati z njim spodbija nič manj temeljno naratološko načelo o obstoju ravni avtonomnega pomena, ki ga je mogoče oddeliti od celotnega sporočila in ga prenesti iz verbalnega v kakšen drug medij. Chatman namreč trdi – pri čemer se opira na dognanja francoskih naratologov – da je določeno zgodbo mogoče prikazati na različne načine in v različnih medijih. To je dokazoval na primeru *Pepelke* in s tem nehote priskrbel Herrnsteinovi nadvse ustrezno izhodišče za njeno kritiko. Herrnsteinova je skušala Chatmanove trditve spodbiti s sklicevanjem na Coxovo zbirko s 345 različicami *Pepelke*. Pri tem je opozorila na dejstvo, da na eni strani obstajajo vidna neskladja med temi različicami, po drugi strani pa je zanimivo, da zahodno kulturno občinstvo vse različice *Pepelke* zelo podobno interpretira in torej tudi podobno dojema. To po njenem pomeni, da smo, vsaj na Zahodu, navajeni na podoben način dojemati in interpretirati pripovedi. Glede na to Herrnsteinova sklepa, da je raven zgodbe, ki jo zagovarja Chatman, v resnici posledica naše skupne kulturne tradicije in izobrazbe, in potemtakem ni pripovedi, ki bi obstajala neodvisno od svojih različic ali “površinskih manifestacij” in neodvisno od pripovedovalca ali okoliščin pripovedovanja. Zato tudi neke prvotne zgodbe ne more biti, obstaja le veliko različic, od katerih je vsaka nastala kot odgovor na neko drugo starejšo različico.³⁷ To pomeni, da je hipotetična osnovna zgodba vselej le produkt retoričnih operacij (Herrnstein-Smith 1980). In končno je zavrnila še tisto teorijo

jezika, ki je sploh omogočila dvoravninsko pojmovanje pripovedi in razumevanje pripovednega diskurza kot niza razločevalnih znakov, ustrežajočih nizu razločevalnih in specifičnih idej, objektov, dogodkov in okoliščin. Namesto tega je predlagala alternativno pojmovanje jezika kot govornega dejanja, ki kot vsako dejanje nastane kot odgovor na različne okoliščine (Herrnstein-Smith 1980: 225). V skladu s tem je razvila tudi alternativni pogled na pripoved, po katerem posamezne pripovedi ni mogoče pojmovati kot "niz površinskih – diskurzivnih označevalcev", ki manifestirajo ali aktualizirajo "niz globinskih – zgodbenih označencev", ampak kot govorno dejanje določenega pripovedovalca, ki ga ta uresniči kot odgovor na mnogotere vzajemno delujoče okoliščine. Te namreč na to dejanje vplivajo, ga omejujejo in oblikujejo (Herrnstein-Smith 1980: 226).

Po vsem tem je jasno, da gre pri Herrnsteinovi za metodološki pristop, utemeljen v teoriji govornih dejanj ali v filozofiji vsakdanjega jezika, kot sta jo razvila zlasti J. L. Austin in John Searle. Glede na to je mogoče pričujočo kritiko razumeti tudi kot poizkus preoblikovanja narativne poetike v narativno pragmatiko oziroma kot enega prvih poizkusov narativne pragmatike.

Revija *Critical Inquiry* (1981, 7/1) je seveda objavila tudi Goodmanov in Chatmanov odgovor Herrnsteinovi, v katerem je Goodman zanikal, da bi kdaj govoril o obstoju "absolutnega zaporedja dogodkov, neodvisnega od vseh različic", in poudaril, da je zgolj zarisal razliko med "zaporedjem pripovedovanja" in "zaporedjem pripovedovanega". Chatman pa se je v svojem odgovoru usmeril predvsem k terminološkemu vprašanju in utemeljeno zavrnil "neupravičeno podtikanje" o "naivnem platonizmu", češ da je naratologija vsekakor bolj aristotelaska kot platonistična. O obstoju čisto zgodbenih elementov, povsem neodvisnih od vsakokratnega medija, pa je dejal, da gre za konstrukt, ki se v ničemer ne razlikuje od drugih konstruktov, kot so na primer "romantično gibanje" ali "metafizična lirika". Na nekem drugem mestu (Chatman 1990b) pa je v zvezi s tem poudaril, da naratologije ne zanimajo parafraze, ampak logična struktura, ki pripoved ločuje od drugih tipov tekstov.³⁸ Poleg tega je Herrnsteinovi očital, da nedopustno meša globinsko in površinsko strukturo pripovedi, a pri tem očitno pozabil, da Herrnsteinova z zavračanjem sleherne možnosti "osnovne zgodbe" zavrača tudi koncepcijo globinske in površinske strukture pripovedi. Navzlic vsem tem pomislekom pa Chatman vendarle ni opazil resnične nevarnosti, ki preži v pragmatičnem pristopu k pripovedi, da namreč utegne postati zgolj odraz različic družbenega in psihološkega okolja bralca in avtorja, in se s tem omejiti na razlago oziroma analizo reakcije posameznega bralca na določen tekst. Za narativno pragmatiko je nasploh značilno, da vsako pripoved pojmuje kot dejanski ali potencialni odgovor na druge pripovedi, med katere prišteva tudi potencialni diskurz poslušalstva, in s tem svojo pozornost usmerja na področje retoričnih menjav. Pri tem seveda zajame več kontekstov, kot jih je zajela tradicionalna retorika, ne zajame pa tistih

dialoških interakcij, za katere srečne okoliščine, ki oblikujejo pripoved v teh kontekstih, niso že prej opredeljene.

Herrnsteinova je s svojim pojmovanjem pripovedi kot motivirane družbene menjave odprla razpravo o družbenem in zasebnem kontekstu pripovedi in s tem ponudila alternativo za tiste naratološke modele, ki temeljijo na dvoravninskem pojmovanju pripovedi in vidijo pripoved le kot strukturo, ne pa tudi kot dejanje. Najustreznejša alternativa takemu gledanju je po njenem pojmovanje pripovedi kot dejanja, ki je odziv na določene okoliščine. Glede na to je mogoče pripovedni diskurz razumeti "kot govorna dejanja, do katerih pride zato, ker se nekdo odloči nekomu povedati, da se je nekaj zgodilo".³⁹

Vprašanje, ki si ga zastavlja Herrnsteinova, zakaj se v danem trenutku nekdo odloči, da prične nekemu pripovedovati o nekem dogajanju, in zakaj mu je ta voljan prisluhniti, je pravzaprav vprašanje o tem, kaj dela pripoved vredno pripovedovanja in poslušanja. Naratologi se česa takega bržkone niso nikoli vprašali, saj so se celo pri obravnavanju pripovednih situacij vselej usmerili izključno na razmerje med pripovedovalcem in predmetom pripovedovanja. Temu se seveda ne kaže čuditi, ker omenjeno vprašanje ne zadeva le literarne pripovedi, ampak tudi vse ostale pripovedne zvrsti, ki so jih naratologi a priori izključili iz svojega delokroga. Čeprav so se ukvarjali z literarno pripovedjo, jih njena literarna oziroma estetska razsežnost ni posebej zanimala. Zanimala jih je zgolj struktura posameznih pripovedi in procesi, ki v okviru te strukture porajajo pomene. Pri odkrivanju temeljnih strukturnih načel, skupnih vsem pripovedim, so pač odmislili dejstvo, da je pripoved tudi dejanje, komunikacija med avtorjem in bralcem, znotraj katere se referencialnost in sporočilnost nič več ne ločujeta, ampak skupaj implicirata tisto, kar pripoved naredi vredno pripovedovanja, zaradi česar torej "nekdo nekemu nekaj pove", nagovorjeni pa je temu voljan posvetiti pozornost. To kaže zaradi pomanjkanja ustreznjšega izraza zaenkrat poimenovati pripovedljivost.⁴⁰

Ta termin je prva uvedla Mary-Luise Pratt⁴¹ (1977) in ga opredelila kot način razporejanja in razvijanja (display) upovedenega dogajanja. Pripovedovanje namreč ne poteka le v skladu z načeli sporočanja, ampak tudi tako, da v bralcu zbuja določene reakcije – racionalne, emocionalne, estetske. To po svoje potrjuje našo prvotno tezo, da gre v pripovedi po eni strani za ustvarjanje oziroma proizvajanje pomenov, se pravi za evociranje teh odzivov v bralcu, ki so odvisni predvsem od načina pripovedovanja, po drugi strani pa za postvarjanje, za prenos sporočila ali informacije, ki je v prvi vrsti stvar predmeta pripovedi. Glede na to lahko pod pripovedljivostjo razumemo tudi tisto komponento, ki pripoved kot celoto motivira in hkrati s tem implicira njeno vrednost. Zato je pripovedljivost v nekem smislu interdisciplinaren pojem, ker preko teorije pripovedi po eni strani sega v jedro same literarne vede in se navezuje na vprašanje o bistvu literarnosti oziroma umetniškosti v pripovedi, po drugi strani pa seže na področje drugih diskurzivnih ved, ki obravnavajo

pripovedne tekste, kot so biografije, avtobiografije, potopisi in še zlasti zgodovinopisje. Prav slednje je razlog, da se je ob vprašanju pripovedljivosti morala predpostavka o konceptualnem paru zgodba – diskurz umakniti v ozadje, vzporedno s tem pa se je s problemaizacijo dvoravninskega pojmovanja in z njo na novo zastavljenega vprašanja razlike med literarno in neliterarno pripovedjo ponovno spremenilo razumevanje prototipa pripovedi. To se je iz strukturalne poetike zopet umaknilo drugam, a tokrat ne v retoriko, ampak v narativno pragmatiko.

OPOMBE

¹ Termin realizem je sicer jezikovna stvaritev 19. stoletja, vendar se je ustalil kot "obči termin za izražanje odvisnosti umetnosti od stvarnosti in s tem zavzel mesto prejšnjega naziva mimesis" (Kalan, 1991, PKn, 2, 13).

² Termin naratologija je prvi uvedel Todorov v svojem delu *Grammaire du Décameron*, 1969, in ga opredelil kot "la science du récit" (znanost o pripovedi) (Todorov 1969: 10). Ta pomen potrjuje tudi beseda sama, ki je sestavljena iz latinskega glagola 'narrare' oziroma osnove njegovega namenilnika 'narratum' in starogrške besede logos (beseda, govor, razlaga, pojem, bistvo, nauk) (Dokler, *Grško-slovenski slovar*, 1915). Gre torej za sistematično vedenje ali znanost o pripovedi, ki svoj objekt preučevanja omejuje na določen tip diskurza, tj. na pripoved. Izraz naratologija potemtakem uporabljamo, četudi se znotraj ozkega kroga francoskega strukturalizma, ki mu pripadajo omenjeni teoretiki – naratologi, nikoli ni zares prijel. Njegovo rabo v pričujočem prispevku upravičuje le izjemno hitra in pogosta razširitev tega izraza v literarnoteoretskih tekstih drugih jezikovnih področij. Pri tem mislimo zlasti na anglo-ameriško in nizozemsko, denimo Gerald Prince: *Narratology, The Form and Functioning of Narrative* (1982) in Mieke Bal: *Narratology, Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (1985).

³ Izraz "naratologi" je kot skupna oznaka za Barthesa, Bremonda, Greimasa, Todorova, Genetta in druge nekoliko samovoljen, ker ti avtorji sami, čeprav vsi francoski strukturalisti in hkrati tudi nedvomni privrženci semiotike, o svojem delu niso razmišljali kot o notni teoretski usmeritvi.

⁴ Oba telavivska simpozija o teoriji pripovedi je leta 1979 in deset let pozneje, leta 1989, organiziral Porter Institute for Poetics and Semiotics Univerze v Tel Avivu; ta je tudi izdajatelj revije *Poetics Today*, katere prva številka je izšla leta 1979 in tako sovpadla s prvim simpozijem o teoriji pripovedi. Prispevke s tega simpozija so objavili v treh tematskih številkah, *Narratology* I, II, in III. Istega leta so v Chicagu organizirali simpozij z naslovom *Narrative: The Illusion of Sequence*, prispevke pa objavili v tematski številki revije *Critical Inquiry*, 1980, 7/1.

⁵ To med drugim potrjuje tudi ponovitev telavivskega simpozija deset let pozneje. Te prispevke je tudi objavila revija *Poetics Today*.

⁶ S predpostavko o dveh tradicijah in smereh opredeljevanja pripovedi soglašajo med drugimi tudi S. Rimmon-Kenan (1989, 19/1, 157-165), C. Angelete in J. Herman, avtorja prispevka o naratologiji v *Introductions aux*

études littéraires (1987) in Mathieu-Colas v razpravi *Frontières de la narratologie* (1986).

⁷ Platon znotraj pripovedi – diegesis razlikuje med diegesis haplè in mimesis (Platon, *Država*, III, 392D-394E).

⁸ Podrobnejša razlaga teh retoričnih kategorij bi utegnila problematiko dvoravninskega pojmovanja pripovedi osvetliti s povsem nove perspektive, toda s tem bi bistveno preseгла okvire pričujočega prispevka.

⁹ S tem so mišljeni pojmi in koncepti, ki se kakorkoli navezujejo na tisto, kar pojmuje pod Aristotelovim mitosom, in jih je mogoče povezati bodisi z zgodbo bodisi z diskurzom.

¹⁰ Ob tem je treba poudariti, da mislimo le na pojmovanje prototipa pripovedi in ne pojmovanja vseh pojavov v razvoju pripovedništva.

¹¹ O tej dvojni vlogi pripovedovalca – čeprav v drugačnem kontekstu – govori tudi Benjamin, ki ločuje med "the dissemination of information" (širjenje informacij) in "the art of storytelling" (veščina pripovedovanja). *The Storyteller*, v: *Illuminations*, ur. H. Arendt, 1968.

¹² Citirano po: V. Kalan, PKn, 1991, 2, str. 3.

¹³ Povzeto po: H. White, 1980, 10.

¹⁴ Ricoeur se tu sklicuje na razpravo O. Minka *Interpretation and Narrative Understanding* (1972: 735-37).

¹⁵ F. Kermodé je bil tako kot Ricoeur tudi udeleženec čikaškega simpozija o teoriji pripovedi.

¹⁶ To Kermodéhovalo stališče je mogoče razumeti tudi v smislu implicitne polemike s Herrnsteinovo.

¹⁷ Cullerjevo stališče je tukaj že dekonstruktivistično.

¹⁸ Krajša verzija te razprave z naslovom *Fabula and Sujet in the Analysis of Narrative* je bila prvič objavljena v reviji *Poetics Today* (1980, 1/3), daljša verzija pa z nekoliko spremenjenim naslovom *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* v knjigi *The Pursuit of Signs* (1981), kar je znamenje neustaljene rabe teh terminov.

¹⁹ "... the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intention of meaning". (Brooks 1985: XI).

²⁰ "Sujet" is plot as mediated through the 'point of view.'" (Welck, Warren 1968: 226).

²¹ To mdr. dokazuje njegov izbor formalističnih tekstov v knjigi *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* (1965), s katerim je v francoskem prostoru spodbudil ponovni premislek o fenomenu literarnega dela, o specifični literaturi in o razliki med literarnim in vsakdanjim jezikom.

²² A.-J. Greimas je vodilni teoretik pariške semiotske šole (L'école sémiotique de Paris), katere pripadniki so še M. Arrivé, C. Chabrol, C. Calame, J. Courtés, J. Coquet in drugi.

²³ Izraza 'énonciation' in 'énoncé' sta problematična, ker kot termina pripadata strukturalni lingvistiki, pragmatiki in semiotiki, ter glede na to tudi spreminjata pomenske nianse, ki jih na tem mestu ne kaže raziskovati. Zato bo razmerje med njima opredeljeno le v grobem, in sicer kot razmerje med vzrokom in učinkom. Nekoliko preciznejša je Benvenistova definicija, ki pravi: "L' énonciation c' est l' acte même de produire un énoncé (...) cet act est le fait du locuteur qui modifie la langue pour son compte." (Benveniste, *Problèmes de linguistique generale*, citirano po: *Dictionnaire de didactique des langues*, R. Galisson, D. Coste 1979: 185).

²⁴ Glede na to je mogoče izjavljanje opredeliti kot izjavo, katere funkcija – predikat se imenuje "intencionalnost", njen objekt pa je izjava – diskurz (Greimas, Courtés 1979: 127).

²⁵ Ob tem je treba opozoriti, da Greimas ne upošteva koncepta vrojenosti, ki je v teoriji Chomskega bistvenega pomena.

²⁶ To je problematičen izraz, prevod francoskemu 'mise en discours', lahko bi ga prevedli tudi kot udiskurzenje ali diskurzivizacija, če ne bi za slovensko jezikovno intuicijo zvenelo preveč umetelno in nasilno.

²⁷ Te so: Mars kot nasprotnik, Luna kot pomočnik, Sonce kot zaželeni objekt, Tehnica kot razsojevalec, Zemlja kot tisti, ki se na koncu okoristi, Lev kot tisti, ki želi (Scholes 1974: 104, 105).

²⁸ "Si l'on se rappelle que les *fonctions*, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par les mots – le sujet y est "quelqu'un qui fait l'action"; l'objet "quelqu'un qui subit l'action"; etc. – la proposition dans une telle conception, n'est en effet qu'un spectacle que se donne à lui même l'homme loquens. Le spectacle a cependant ceci de particulier, c'est qu'il est permanent: le contenu des actions change tout le temps, les acteurs varient, mais l'énoncé-spectacle reste toujours le même, car sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles." (Greimas 1966: 173).

²⁹ "... en tenant compte de la structure syntaxique des langues naturelles, ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques seulement une certaine valeur opérationnelle. Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant de son côté modulé en projections d'adjuvant et d'opposant." (Greimas 1966: 180).

³⁰ S tem je mišljena naratološka terminologija v ožjem smislu, se pravi tista, ki jo uporabljajo že prej omenjeni avtorji (Barthes, Todorov, Greimas), ker sicer poznamo teoretike, ki so razvili popolnoma psihoanalitski pristop k pripovedi, na primer Peter Brooks.

³¹ Če se pojem modalnosti omeji ozko na narativni vidik, je mogoče pripoved analizirati kot zaporedje stanj, med katerimi se kot rezultat transformacij vzpostavljajo določena razmerja. Pri tem se lahko modaliteta nanaša tako na delovanje, ki ustreza transformaciji, kot na stanje (Greimas, Courtés 1979: 231).

³² Izotopija je Greimasov instrumentalni koncept, prevzet iz fizikalne kemije, ki mu omogoča pojasniti, kako lahko določena hierarhično organizirana skupina pomenov, na prvi pogled celo kontradiktornih, proizvede koherentnost diskurza (*Dictionnaire de didactique des langues* 1976: 301).

³³ Razmerje med Greimasovo narativno semiotiko in transformacijsko-generativno teorijo Chomskega je poseben problem in odpira vrsto vprašanj, ki jih na tem mestu ne moremo načenjati, če hočemo ostati v okviru pričujočega prispevka.

³⁴ Termin substanca izraza je tukaj mišljen v smislu Hjelmslevovega četverkotnika, ki ga sestavljajo substanca in forma izraza ter substanca in forma vsebine. Pod substanco izraza je v primeru pripovedi razumeti besede, se pravi tisti medij, ki posreduje zgodbo.

³⁵ Chatman v delu *Coming to Terms* (1990a) obravnava pripoved v okviru tekstologije in jo uvršča poleg deskripcije in argumentacije.

³⁶ O tem govori tudi Genette, 1972, *Figures*, III, 185.

³⁷ To trditev Herrnsteinove bi bilo mogoče navezati na teorijo dekonstrukcije.

³⁸ Pri tem Chatman misli na razliko med naracijo na eni in argumentacijo ter deskripcijo na drugi strani.

³⁹ "...as verbal acts consisting of someone telling someone else that something happened." (Herrnstein 1980: 231, 232).

⁴⁰ Ta izraz je prevod angleškega izraza 'tellability', kot ga uporabljata M. L. Pratt in T. Leitch. Opisno bi bilo mogoče pojem označiti kot tisto, kar povzroči, da je nekaj vredno upovedenja, v nekem smislu pa tudi kot poan-tiranost pripovedi.

⁴¹ To je storila v knjigi *Toward a Speech Act Theory of Literary Dis-course* (1977).

BIBLIOGRAFIJA

- ARISTOTEL: *Poetika*. Ljubljana, 2. izd. 1982. (CZ). Prev. Kajetan Gantar.
- BARTHES, Roland: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. V: *Poétique du récit*. Pariz, 1966. (Seuil)
- BOOTH, Wayne C.: *Retorika proze*. Beograd, 1976. (Nolit)
- BROOKS, Peter: *Reading for the Plot*. Oxford, 1984. (Clarendon Press)
- CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse*. Ithaca, London, 1978. (Cornell University Press)
- CHATMAN, Seymour: *What Novels Can Do that Films Can't*. *Critical Inquiry*, 1980, 7/1: 121-140.
- CHATMAN, Seymour: *Reply to Barbara Herrnstein-Smith*. *Critical Inquiry*, 1981, 7/4, 802-809.
- CHATMAN, Seymour: *On Deconstructing Narratology*. *Style*, 1988, 22/1: 9-17.
- CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms*. Ithaca, New York, 1990a. (Cornell University Press)
- CHATMAN, Seymour: *What Can We Learn from Contextualist Narratology?* *Poetics Today*, 1990b, 11/2: 309-328.
- COHN Dorrit: *Signspots of Fictionality: A Narratological Perspective*. *Poetics Today*, 1990, 11/4, 777.
- COWARD, Rosalind; ELLIS, John: *Language and Materialism*. London, Henley, Boston, 1977. (Routledge & Kegan Paul)
- CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics*. London and Henley, 1975. (Routledge & Kegan Paul)
- CULLER, Jonathan: *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*. V: *The Pursuit of Signs*, London, 1981. (Routledge & Kegan Paul)
- DELACROIX, Maurice; HALLYN, Fernand: *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Pariz, 1987. (DUCULOT)
- ERLICH, Victor: *Russian Formalism. History-Doctrine*. Haag, 1965. (Mouton)
- FORSTER, E.M.A.: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, 1966 (Penguin)
- GALISSON, R.; COSTE, D.: *Dictionnaire de didactiques des langues*. Pariz, 1976. (Hachette)
- GENETTE, Gérard: *Figures III*. Pariz, 1972. (Seuil)
- GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Pariz, 1983. (Seuil)
- GOODMAN, Nelson: *Twisted Tallies, or Story, Study and Symphony*. *Critical Inquiry*, 1980, 7/1, 103-119.

- GOODMAN, Nelson: *The Telling and the Told*. Critical Inquiry, 1981, 7/4, 799-801.
- GREIMAS, Algirdas-Julien: *Sémantique structurale*. Pariz, 1966. (Larousse)
- GREIMAS, Algirdas-Julien: *Du sens*. Pariz, 1970. (Seuil)
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Pariz, 1979. (Hachette)
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara: *Narrative Versions, Narrative Theories*. Critical Inquiry, 1980, 7/1, 213-236.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistika in poetika. V: Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana, 1989. (Studia humanitatis)
- KALAN, Valentin: *Mythos as mode of the presence of form in literature*. Filozofski vestnik, 1991, 1, 89-107. Ljubljana.
- KALAN, Valentin: *Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis*. Primerjalna književnost, 1991, 2, 1-22. Ljubljana.
- KAYSER, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern, München, 1973 (1. izd. 1948).
- KERMODE, Frank: *The Sense of an Ending*. London, Oxford, New York, 1977. (Oxford University Press)
- KERMODE, Frank: *Secrets and Narrative Sequence*. Critical Inquiry, 1980, 7/1, 83-101.
- KOS, Janko: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon; 15) (SAZU, DZS)
- LEITCH, Thomas: *What Stories Are?* University Park, PA, 1986 (Pennsylvania State University Press)
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Anthropologie structurale*. Pariz, 1974. (Plon)
- LODGE, David: *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction. V: A. Mortimer (ur.), Contemporary Approaches to Narrative*. Tübingen, 1983.
- LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*. New York, 1957. (The Viking Press)
- MATHIEU-COLAS, Michel: *Frontières de la narratologie*. Poétique, 1986, 65, 91-110.
- MINK, Louis O.: *Interpretation and Narrative Understanding*. The Journal of Philosophy, 1972, 69/9: 735-737.
- MINK, Louis O.: *Narrative Form as a Cognitive Instrument. V: The Writing of History*. R.H. Canary in H. Kozicki (ur.). Madison, 1978. (University of Wisconsin Press)
- PRATT, Mary Louise: *Toward a Speech-Act Theory of Literary Discourse*. Bloomfield, London, 1977. (Indiana University Press)
- PROPP, Vladimir J.: *Morphology of the Folktale*. Austin, London, 1968.
- RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, I, II. Pariz, 1983. (Seuil)
- RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narrative Fiction*. London, 1983. (Methuen)
- RIMMON-KENAN, Shlomith: *How the Model Neglects the Medium*. Journal for Narrative Technique, 1989, 19/1: 157-166.
- SCHLEIFER, Ronald: *A. J. Greimas and the Nature of Meaning*. London, Sydney, 1987. (Routledge & Kegan Paul)
- SCHOLÉS, Robert: *Structuralism in Literature*. New Haven, London, 1974. (Yale University Press)
- ŠKLOVSKI, Viktor: *Sur la théorie de la prose*. Lausanne, 1973. (Editions L'âge d'homme)
- TODOROV, Tzvetan: *Grammaire du Décaméron*. Haag, 1969. (Mouton)
- TODOROV, Tzvetan: *Les catégories du récit littéraire. V: W.A. Koch (ur.), Strukturelle Textanalyse*. Hildesheim, New York, 1972. (OLMS)

- TOMAŠEVSKI, Boris: *Thématique*. V: T. Todorov (ur.), *Théorie de la littérature*. Pariz, 1965. (Seuil)
- TOOLAN, Michael: *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London; New York, 1988. (Routledge)
- VOLEK, Emil: *Die Begriffe "Fabel" und "Sujet" in der modernen Literaturwissenschaft*. Poetica, 1977, 9/2, 141-166.
- WELLEK, Rene; WARREN, Austin: *Theory of Literature*. London, 1954. (1. izd. 1949). (Jonathan Cape)
- WHITE, Hayden: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. Critical Inquiry, 1980, 7/1, 5-27.