

7 316310

316310

NOVI POGLEDI NA TIPOLOGIJO PRIPOVEDOVALCA

RAZPRAVE

Janko Kos

Razprava izhaja iz Stanzlovega tipološkega modela, ki postavlja na isto raven tri tipe pripovedovalca: avktorialnega, prvoosebnega in personalnega. S kritično analizo ta model razstavi, nato pa raziskuje možnost treh različnih tipologij pripovedovalca, od katerih je vsaka tričlena in postavljena na drugačno raven: prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec; avktorialni, personalni in virtualni; lirski, dramski in epski pripovedovalec. Ob analizi teh nizov opozarja na njihove možne povezave in stičnosti, pa tudi na tipološke razlike.

Pripovedovalec je stopil v središče teoretskih raziskav pripovedništva šele na začetku tega stoletja, natančneje leta 1910, ko je izšlo delo Käte Friedemann *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Do prvih tipoloških teorij, ki so vse mogoče oblike pripovedovalcev poskušale zvesti na nekaj temeljnih tipov, je prišlo precej pozneje. Prvo pravo tipologijo, ki ji je mogoče priznati teoretski pomen, je oblikoval Franz K. Stanzel z delom *Die typischen Erzählsituationen im Roman* leta 1955. V njem je predložil znano tričleno shemo tipičnih pripovednih položajev in s tem treh tipov pripovedovalca: avktorialnega, prvoosebnega (jazovega, Ich-Erzähler) in personalnega. To trojico je z manjšimi dopolnili, razširitvami in popravki obdržal tudi v poznejših delih, predvsem v knjigah *Typische Formen des Romans* (1964) in *Theorie des Erzählens* (1979). Njegova teorija je zelo kmalu naletela na širok sprejem, pa ne samo načelno, ampak tudi v analitični rabi, med drugim v slovenski literarni vedi. Sprejem je prinašal s sabo tudi kritične odzive. Že po prvi objavi sta Stanzlovo tipologijo vzela v kritičen pretres Wolfgang Kayser in Wayne C. Booth. Glavna pripomba obeh je bila ta, da je v shemi treh pripovedovalcev zanemarljiv srednji člen, prvoosebni pripovedovalec, češ da po svojem pomenu in vlogi nikakor ni enakovreden drugima dvema. Stanzel je na takšno kritiko odgovarjal v naslednjih delih in poskušal z novimi argumenti dokazati, da je »Ich-Erzähler« vendarle posebna vrsta pripovedovalca, bistveno različna od avktorialnega in zato vredna, da jo

99004989

imamo ob avktorialnem in presonalnem za specifično vrsto pripovednega položaja oziroma njegovega govornega nosilca.

Ob upoštevanju teh kritičnih odzivov in Stanzlovih nasprotnih argumentov je vendarle potrebno ugotoviti, da je prvoosebni pripovedovalec sicer za pripovedovalsko tipologijo nujna kategorija, da pa je poglobljena pomanjkljivost Stanzlove tipološke sheme prav ta, da ga postavlja na isto raven z avktorialnim in personalnim, kar pomeni, da se v tej tipologiji neutemeljeno in nelogično mešajo različne tipološke ravni. Zato jih je potrebno razdružiti. Prvoosebnega pripovedovalca je potrebno raziskovati v razmerju do drugoosebnega in tretjeosebnega, tako da z obema sestavlja samostojno tipološko trojico. Stanzel ni mogel konstruirati sheme takšnih pripovedovalcev iz preprostega razloga, ker od vsega začetka ob tretjeosebnem in prvoosebnem ni upošteval tudi drugoosebnega. Tega je uvedel šele v knjigi *Theorie des Erzählens*, pod vplivom knjige *Critique du roman*, ki jo je leta 1970 objavila Françoise van Rossum-Guyon. Ob tem je priznal, da bi uvedba druge osebe v njegovo tipologijo utegnila povzročiti resne težave; poskušal se jim je izogniti tako, da je drugoosebnega pripovedovalca razglasil samo za posebno različico pripovedne prve osebe, tj. »jazovega«¹ pripovedovalca. vendar s tem problema ni rešil. Šele z enakovrednim obravnavanjem vseh treh pripovedujočih oseb znotraj enotnega modela se odpira možnost za njihovo tipološko razločevanje in za razlago, kakšne so razlike, pa tudi povezave med njimi.

Z izločitvijo prvoosebnika iz Stanzlove tričlene sheme se seveda izmika možnost za njeno teoretsko uporabo, kot je bila prvotno predvidena. Vendar pa s tem ni rečeno, da postaneta pojma avktorialnega in personalnega pripovedovalca za tipološko razlaganje pripovednih del nepotrebna ali celo neuporabna. Prav narobe – še zmeraj morata ostati med pogloblitimi pojmi za tipologijo pripovedovalca, vendar s pogojem, da ju postavimo na drugo raven in ju povežemo s tistim tipom pripovedovalca, ki ustreza tej ravni in jima je zato enakovreden. to pa seveda ne more biti prvoosebni pripovedovalec, ampak tisti, ki ga lahko ustrezno označi pojem virtualnega pripovedovalca.

Ob takšnih kategorijah je v pripovedovalski tipologiji potrebno upoštevati še pojme, ki se v literarnozgodovinskih, interpretativnih ali pa esejističnih obravnavah literature uporabljajo redkeje in prav zato ostajajo še zunaj natančnejše teoretske razlage. To so pojmi lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca. Problematika teh pojmov leži na drugačni ravni od prejšnjih tipoloških trojic in jo je zato treba obravnavati posebej, čeprav ne brez zveze z ostalimi.

Po vsem tem je za tipologijo pripovedovalca namesto Stanzlove tričlene sheme mogoče koncipirati vsaj troje različnih tipoloških modelov:

- prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni pripovedovalec,
- avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec,
- lirski, epski, dramski pripovedovalec.

Čeprav gre za močno različne, vsakič na drugačno tipološko raven postavljene tipe pripovedovalca, se te ravni med sabo vendarle tudi križajo ali celo prekrivajo, zato njihova obravnava terja sprotno raziskovanje tistih stičnih točk, na katerih se srečujejo ali pa razhajajo. Prav takšna

raziskava je nujen sestavni del sleherne tipologije pripovedništva in njihovih pripovedovalnih nosilcev.

Prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni pripovedovalec

Iz zgodovine evropskega, pa tudi neevropskega pripovedništva je mogoče razbrati, da so se v njem vse tri govorne osebe uporabljale od nekdaj v različnem obsegu in vlogi, kar pomeni, da so različne po svojem izvoru, razvoju in literarni rabi. Podrobnejši pregled lahko v tej raznovrstnosti vendarle odkrije nekaj stalnih značilnosti. Na prvi pogled se zdi, da je najstarejša in pozneje najbolj razširjena raba tretjeosebnega pripovedovalca, tako v najstarejših pripovednih pesmih in epih kot v pripovedkah, pravljicah in novelah, nazadnje tudi v romanih. V tretji osebi se pripoveduje že akadski ep o Gilgamešu, vendar je vanj na enajsti tablici vložena prvoosebna Utnapištimova pripoved. V egipčanskem proznem pripovedništvu, ki sicer uporablja večidel govor v tretji osebi, je *Sinuhejeva zgodba* – sicer nekaj stoletij starejša od akadskega epa – prvi primer samostojne prvoosebne pripovedi, kar bi lahko govorilo v prid domnevi, da prvoosebni pripovedovalec ni mlajši od tretjeosebnega, ampak mu je zgodovinsko-razvojno vsaj enakovreden. Podobno je z začetki antične in zatem evropske pripovedne umetnosti v verzih ali prozi. *Iliada* je spesnena vseskozi v tretji osebi, ne tako *Odiseja*, kjer se razmeroma velik del celotnega besedila pripoveduje skozi Odisejeva usta v prvi osebi. Antični romani se enakovredno cepijo na prvoosebne in tretjeosebne pripovedovalce – roman *Leukipa in Kleitofon* izpod peresa Ahila Tatia je bil napisan v prvi osebi, prav tako Petronijev *Satirikon* in Apulejev *Zlati osel* – tadva s krajšimi ali obsežnimi vloženi tretjeosebnimi pripovedmi; nasprotno se Heliodorove *Etiopske zgodbe* in Longosova *Dafnis in Hloa* pripovedujeta v tretji osebi, vendar pri Heliodoru z obsežnimi pripovednimi vložki v prvi.

V evropskih epih in romanih po antiki se prvoosebni in tretjeosebni pripovedovalec menjujeta, tako da se njun delež v skladu s posebnostmi posameznih pripovednih zvrsti veča ali manjša. Srednjeveški in renesančni junaško-viteški epi so praviloma spesnjeni v tretji osebi, Dantejeva *Božanska komedija* kot izjemen primer religiozno-alegorične epike je govorjena v prvi. To je dokaz, da tudi v visoki epski poeziji lahko dobi prvoosebni pripovedovalec mesto, prihranjeno po tradiciji tretji osebi. Še bolj veljajo ta sorazmerja za srednjeveške renesančne in porenasančne romane. Viteški romani visokega srednjega veka ohranjajo tretjeosebno pripoved in tej tradiciji sledijo številne oblike novoveškega in modernega romana vse do Flauberta, Tolstoja, Kafke in Robbe-Grilleta. Toda od renesanse naprej se obnjo postavlja prvoosebni pripovedovalec, tako v pikaresknih romanih od *Lazarčka s Tormesa* do Mannovih *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, zatem v pisemskih in dnevniških romanih in ne nazadnje v kvaziavtobiografskih romanih – izraz zanje je Stanzlov – kakršen je Dickensov *David Copperfield*, ali pa v »pravih«
avtobio-

grafske romanah, kot jih v slovenskem romanopisju predstavljajo *Prišleki* Lojzeta Kovačiča.

Nekoliko drugačna je v evropskem pripovedništvu geneza in raba drugoosebnega pripovedovalca. Druga oseba je bila od najstarejših časov – prvič že v sumerski, egipčanski in hebrejski poeziji – domača v liriki, ki je tudi pozneje, do 19. in 20. stoletja, kot eno svojih poglavitnih značilnosti ohranjala nagovorno formo. Šele s pisemskimi romani 18. stoletja začenja polagoma in samo deloma vdirati v prvoosebno pripoved. Toda čisti drugoosebni pripovedovalec kot nosilec pripovedi, v kateri druga oseba odločilno prevladuje nad prvo in tretjo, se dokončno izoblikuje šele v 20. stoletju, v najdoslednejši podobi v Butorovem romanu *Modifikacija* ali pa v Calvinovem *Če neke zimske noči popotnik*. Pri Slovencih pojav drugoosebnega pripovedovalca ni bil zelo pozen, kar prese- neča, a je morda utemeljeno z močno prevladujočo liriko in njenim nagovornim načinom. Kot drugod po Evropi je tudi v slovensko pripovedništvu druga oseba začela vdirati prek pisemskega romana, najprej s Stritarjevim *Zorinom*, čeprav še v zelo skromni meri. V Cankarjevi *Nini* se njena vloga močno razširi; v tej pripovedi si podajajo roke prvoosebni, tretjeosebni in drugoosebni pripovedovalec, pripoved niha med njimi, pri tem pa pripada govoru druge osebe zelo vidno mesto, saj se posamezna poglavja začenjajo in končujejo prav z njo. Vendar to še ni pravi drugoosebni pripovedovalec, ki bi obvladoval celotno pripoved. Ta se dokončno pojavi sredi tridesetih let, pri Vladimirju Bartolu z novelo *Kantata o zagonetnem vozlu*, ki spada med klasične primere drugoosebnega pripovedovalca, ne le pri Slovencih, ampak tudi po Evropi.

Iz bežnega pregleda dejstev, kot jih lahko ugotovi literarna zgodovina, bi morali sklepati, da se drugoosebni pripovedovalec uveljavi dosti pozneje od prvoosebnega in tretjeosebnega, razmah mu omogočijo šele novejšje literarne smeri, se pravi eksistencializem, modernizem in post-modernizem, na kar opozarjajo imena Bartol, Butor in Calvino. Spričo dejstva, da je govor v prvi in tretji osebi mogoč v vseh literarnorazvojnih obdobjih in je s tem nekaj ahistoričnega, bi se spričo opisanih dejstev morali zamisliti nad vprašanjem, ali ni narava drugoosebnega pripovedovalca drugačna, njegov pomen pa zgodovinsko omejen, se pravi historičen. Vendar hkrati že tudi ni mogoče zanikati možnosti, da obstajajo v vseh obdobjih evropske literature besedila, napisana v prvi ali tretji osebi, ki jih je mogoče prestaviti v drugoosebno pripoved, ne da bi se s tem bistveno spremenile njihova vsebina, notranja in zunanja forma. To velja tako za *Sinuhejevo zgodbo* kot za Dantejevo *Božansko komedijo*, pa tudi za Büchnerjevega *Lenza* ali Kafkov *Grad*. Od tod se ponuja sklep, da so kategorije prvoosebne, drugoosebne in tretjeosebne pripovedovalca vendarle ahistorične in je ta tipološka trojica torej primer ahistorične tipologije. Toda to je razumljivo tudi z ozirom na dejstvo, da prva, druga in tretja oseba v govoru niso nekaj umetnega, nastalega šele z zgodovino, ampak so utemeljene v strukturi samega jezika, dane torej že z njegovim nastankom.

Iz takšne tipologije se odpira vrsta težavnih vprašanj, ki vodijo še na druge tipološke ravni in k drugačnim tipološkim modelom. Najprej vpra-

šanje, ali ni morda prvoosebni pripovedovalec, ki spominja na nagovorno držo lirskega subjekta, najbližji t. i. lirskemu pripovedovalcu, tretjeosebni epskemu, drugoosebni pa dramskemu. Ta domneva je verjetna, vendar morajo razmerja med pripovedovalskimi tipi obeh vrst ostati nejasna, dokler se ne pojasnijo bistvene značilnosti tudi lirske, epske in dramske pripovedi oziroma njihovih govornih nosilcev. Prav tako ostaja odprta problematika treh govornih oseb v njihovem razmerju do avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca. O tem, ali se tretjeosebni bolj ali manj prekriva z avktorialnim, kot bi sledilo iz Stanzlovega modela, in kakšna je povezava prvoosebnega s personalnim ali virtualnim pripovedovalcem, ni mogoče reči ničesar gotovega, dokler se ne pojasni tudi pomen teh pojmov.

Pač pa je za razumevanje prvoosebnega, drugoosebnega in tretjeosebnega pripovedovalca odločilno predvsem vprašanje, v kakšnem razmerju so ti pripovedovalski tipi med sabo. Prek tega se odpira še pomembnejše vprašanje, v katere plasti literarnega dela sega uporaba govora v prvi, drugi ali tretji osebi. Ker je ta govor določen s slovniško strukturo, se zdi, da raba te ali one osebe zadeva zgolj površino besedil in s tem samo njegovo zunanjo formo, ne da bi segala globlje v vsebino oziroma v njeno notranjo oblikovanost. To sodbo bi mogli potrditi z dejstvom, da je pri nekaterih pripovednih besedilih – epih, romanih, novelah – dejansko mogoče pripovedovalčev govor prenesti iz ene osebe v drugo, brez škode za njihovo vsebinsko sestavo in notranjo formo. Butorovo *Modifikacijo* je mogoče iz druge osebe prestaviti v prvo ali celo tretjo, Kafkovo zgodbo o »važkem zdravniku« iz prve osebe v tretjo ali drugo, pa tudi Camusovega *Tujca* je mogoče preobrniti v govor drugoosebnega ali tretjeosebnega pripovedovalca. Morda je ta možnost pri delih starejše literature manjša, čeprav bi se ob *Simuhejevi zgodbi* ali *Božanski komediji* dalo najti še nekaj primerov – pikareskne romane bi se večidel in brez večjih težav dalo prevesti v tretjeosebno ali celo drugoosebno pripoved.

Na podlagi teh primerov bi bil upravičen sklep, da troje tipov osebnega pripovedovalca spada v zunanjo formo literarnih besedil, se pravi v tisto, kar je v njih najbolj spremenljivo ali variabilno, to pa je predvsem njihov zunanji, tj. jezikovni slog. Vendar bi bil tak sklep prehitel, ker prav tako številna ali še številnejša besedila dokazujejo, da je prehod iz ene v drugo govorno osebo pogosto težaven ali že kar nemogoč. Kaj takega je neizvedljivo za *Iliado* in *Odisejo*, *Don Kihota*, *Kneginjo Klevsko*, *Toma Jonesa*, *Zaročenca*, *Gospo Bovaryjevo*, *Vojno in mir*, pa tudi za Finžgarjev roman *Pod svobodnim soncem* ali Prežihove *Samorastnike*, saj bi bilo njihovega tretjeosebnega pripovedovalca nemogoče in nesmiselno nadomestiti s prvo- ali drugoosebnim. Podobno je pa tudi z mnogimi besedili, ki spadajo v območje dnevniških, pisemskih ali dialoških romanov, kot so *Filozofija v budoarju*, *Trpljenje mladega Wertherja*, *Zorin*, *Beatin dnevnik*, *S poti* in *Poljub ženske pajka*. V teh je prevladovala prvoosebna pripoved, vanjo so se vstavljale bolj ali manj obsežne plasti tretje- in drugoosebne pripovedi. Tega sorazmerja se ne dá spremeniti drugače kot z opustitvijo njihove dnevniške, pisemske ali dialoške forme, to pa bi povzročilo pretvorbo teh del v čisto drugačna,

spremenila bi se njihova istovetnost. In končno je samo po sebi razumljivo, da sprememba pripovedovalca ni mogoča v delih, v katerih se drugoosebna pripoved enakovredno menjuje s prvo- in tretjeosebno ali pa tretjeosebna s prvoosebni pripovedovalcem – primer sta Cankarjeva *Nina* in *Junak našega časa* Lermontova. Takšna nemožnost govori v prid domnevi, da terja sprememba pripovedovalca iz ene v drugo osebo praviloma bistvene posege v globinske plasti pripovednega besedila, v njegovo vsebino in notranjo formo; in da gre v razlikah med prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalcem za tipologijo na temeljni, ne le zunanjeslogovni, jezikovni ali že kar slovniški ravni, kot bi se utegnilo zdeti na prvi pogled.

Od tod se ponujajo še drugi pogledi na takšno tipologijo. Iz posameznih primerov je razvidno, da je sicer mogoča pretvorba iz prve v drugo osebo in narobe, iz tretje osebe v drugo in obratno, pa tudi iz druge osebe v prvo ali tretjo, zelo težavna ali sploh nemogoča pa je iz prve v tretjo osebo oziroma iz tretje v prvo. Podrobnejši pregled posameznih besedil vsaj deloma opozarja že tudi na razloge takšnih povezav, njihovih možnosti in nemožnosti. Pripovednim besedilom z veliko oseb in dogodkov, zato pa brez dominantne osebe v njihovem središču najbolj ustreza tretjeosebni pripovedovalec, ne pa pripoved v prvi ali drugi osebi. Nasprotno je v besedilih z dominantnim pripovednim junakom – Simplicijem Simplicissimom, Josephom K., Meursaultom ali Leonom Delmontom – čisto mogoče, da se pripovedujejo v katerikoli osebi in je s tem njihov pripovedovalec z nekaj malega popravki nadomestljiv z drugačnim. Kjer se to ne dá – na primer v *Davidu Copperfieldu* – je to znamenje, da naslovni junak ni zares dominanten; ali pa da je zunanja in notranja forma besedila – na primer v pisemskih in dnevniških romanih od *Wertherja* do *Zapiskov Malteje Lauridsa Briggeja* – takšna, da ne prenese drugačnega govornega položaja razen tega, ki ga terja sama forma pisma ali dnevnika.

Navsezadnje pa o dejanski vlogi, pomenu in tudi zamenljivosti prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca odloča predvsem njihovo razmerje do drugačnih tipoloških ravni in nanje postavljenih pripovedovalskih tipov – do avktorialnega, personalnega in virtualnega oziroma lirskega, epskega in dramskega. S tem se kot poglavitno vprašanje tipologije pripovedovalca ponovno odpira vprašanje o tem, kdaj se ti tipi med sabo skladajo in dopolnjujejo, kdaj pa križajo ali celo izključujejo.

Avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec

V Stanzlovi shemi treh pripovedovalskih tipov je bil prvoosebni postavljen na mesto, ki mu dejansko ne pripada, saj spada na čisto drugačno raven od te, na kateri stojita avktorialni in personalni, s tem pa v drugačen tipološki model. Pri teh dveh ne gre za osebo, ki govori, niti za osebo, ki ji je govor namenjen, pa tudi ne za razmerje med njima, ampak za pripovedno perspektivo, ki ni določena s slovniško strukturo jezika, ampak z njegovo gnoseološko naravnostjo in epistemološko vrednostjo.

S tega stališča je že Stanzel v svojih razlagah zarisal razliko med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem. Avktorialni se po njegovih besedah dviga nad pripovedne osebe in dogajanje, skozi katero se gibljejo v času in prostoru, tako da ima ves čas pregled nad njimi, jih vodi in nadzira; v tem smislu je torej »vseveden«. To pozicijo lahko poudarja z vtikanjem samega sebe v pripoved, s komentarji na svoj in bralčev račun, predvsem pa na račun svojih pripovednih »junakov«. Nasprotno je personalni pripovedovalec postavljen v sredo pripovednega dogajanja, v eno od pripovednih oseb ali ob njihovo stran, tako da pozna samo tisti del dogajanja, ki ga zaznava iz tega položaja, se pravi, da pripoveduje iz posebnega zornega kota neke »persone«, njenega delnega osebnega izkustva in zavesti. V tem smislu je ta pripoved zares personalna, ne pa nadosebna ali neosebna, kot jo uveljavlja višja avtoriteta avktorialnega pripovedovalca.

Stanzlovi opredelitvi enega in drugega je mogoče pritrlditi, vendar s pridržki in dopolnili. Terja jih potreba po natančnejši gnoseološki določitvi statusa, ki pripada avktorialnemu in personalnemu pripovedovalcu, zatem pa še virtualnemu, ki spada na isto raven in sestavlja z obema sklenjeno tipološko zaporedje. Najprej gre za vprašanje, v kakšnem pomenu besede naj bi bil »vseveden« avktorialni pripovedovalec; oziroma s čim obvladuje, nadzira in komentira pripovedne osebe in dogajanja med njimi. Ali ve zares vse in na kakšen način? Tu se zdi upravičena opomba, da je njegova vednost v izkustvenem smislu vendarle omejena na tisto, kar nam avktorialni pripovedovalec o svojih osebah, njihovih prigodah in doživljajih pove, in v tem smislu o njih gotovo ne vse »vsega«. Lahko seveda domnevamo, da ve o njih še marsikaj drugega, o čemer ne govori, ker za pripoved morda ni pomembno. Toda prav to je negotovo, tako da ostaja v območju nedokazljivih in že kar spekulativnih domnev. Za določitev avktorialnega statusa se zdi zatorej pomembnejša neka druga značilnost takšnega pripovedovalca, ki je pri Stanzlu morda nakazana, ne pa razvita. Tisto, kar iz njega napravljaja »auctoritas« in s tem višjo pripovedno avtoriteto, je dejstvo, da vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, zaokrožene, trdne in s tem dokončne resnice. Oseb in dogajanja, ki jih postavlja avktorialna pripoved, ni mogoče razumeti pa tudi ne razlagati na noben drug način od tistega, ki ga je bralcu predložil pripovedovalec. Ne samo da so stvarna dejstva, o katerih govori, nedvomna, ampak je nepremakljiv tudi njihov moralni, socialni, metafizični ali nadnaravni smisel. Avktorialni pripovedovalec je zares v posesti popolne »resnice« o svojem svetu in samo v tem smislu je avtoritativen ali celo »vseveden«. »Resnica«, ki jo v svoji pripovedi uteleša, je lahko seveda najrazličnejša, pač v skladu z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa, zato je v svetovni literaturi mogoče pod skupen pojem avktorialnega pripovedovalca uvrstiti besedila najbolj oddaljenih avtorjev, obdobj in smeri, od starogrških začetkov do 20. stoletja. Avktorialen je pripovedovalec *Iliade* in *Odiseje*, *Božanske komedije* in *Don Kihota*, *Vojne in miru*, *Germinala*, *Samo-rastnikov* ali pa *Starca in morja*.

Kot kaže večina teh in drugih primerov, se zdi za avktorialno pripo-

ved najprimernejši tretjeosebni pripovedovalec, ker je pač najbolj distanciran do svojega predmeta, torej nesubjektivni in zato kot poklican za nosilca splošno veljavne, edino mogoče »resnice«. Takšna nujna zveza med avktorialnim in tretjeosebnim pripovedovalcem je verjetno sestavni del Stanzlove teorije, čeprav je izrecno ne zahteva. Toda pri Petroniju in Apuleju je bila avktorialnost najtesneje povezana s prvoosebno pripovedjo, zares reprezentativno in na najvišji ravni jo je uresničil Dante v *Božanski komediji*, od 16. stoletja naprej so jo uveljavljali zlasti pikareskni romani od *Lazarčka s Tormesa* prek *Simplicija Simplicissima* do *Moll Flanders*. S tem se potrjuje neveljavnost Stanzlove tipološke sheme, ki postavlja avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca na isto raven kot dvoje enakovrednih in hkrati izključujočih se tipov pripovedi. Simbioza obeh pripovedovalcev je pogosta tudi v novejših primerih kvaziavtobiografskega romana, tj. romana s fiktivno glavno osebo, ki je napisan v obliki avtobiografije, kot ga je v Evropi najuspešneje realiziral Dickens z *Davidom Copperfieldom*, pri Slovencih pa Tavčar z *Visoško kroniko*. Njuna pripovedovalca, ki govorita v prvi osebi, je potrebno imeti za avktorialna, ne pa zgolj za prvoosebna in tudi ne za personalna, kajti čeprav pripovedujeta o sebi, svojih prigodah in doživljajih, se jih kot pripovedovalca spominjata s stališča, ki je dokončno in nedvoumno, o njih izrekata »resnico«, ki je gotova sama sebe in s tem brezprizivna. To velja tudi za takšne moderne kvaziavtobiografske pripovedi, kakršen je Camusov *Tujec*: s Stanzlovega stališča bi utegnil biti njen prvoosebni govor morda bližji personalnemu pripovedovalcu, češ da gre za neposredno predstavljanje neke personalne zavesti; dejansko pa je ta zavest od vsega začetka postavljena v okvir vseobsežne »resnice« o človeku in svetu, kot jo lahko v pripovedništvo vnese t. i. filozofija absurda.

Podobne so možnosti avktorialnega pripovedovalca v besedilih, v katerih se prvoosebna pripoved preliva v drugo- in tretjeosebno, na primer v Cankarjevi *Nini*, kjer se zdi pripoved na prvi pogled resda izrazito »subjektivna«, toda ta subjektivnost je tako zelo prepričana v svojo lastno »resnico«, da je njen pripovedovalec nedvoumno avktorialen, naj govori v prvi, drugi ali tretji osebi. Tak je seveda tudi v drugih Cankarjevih besedilih, v romanih *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Novo življenje* in v črticah od *Vinjet* do *Podob iz sanj*. Resničnost, ki se predstavlja v teh besedilih, je zmeraj osvetljena z lučjo edino prave »resnice«, kjer je zmeraj razvidno, kaj je resnično ali lažno, splošno ali posamično, nujno ali naključno, dobro ali zlo. Prav to pa je bistvena značilnost avktorialnega pripovedovalca, bolj bistvena od tega, koliko je njegova pripoved prepletena z lastnimi komentarji in nagovori, ki ga dvigajo nad pripovedovano dogajanje.

S tem se potrjuje, da se avktorialna pripoved lahko uveljavlja predvsem prek tretje- pa tudi prvoosebnega pripovedovalca. Vendar že Cankarjeva *Nina* opozarja, da je kaj takega mogoče tudi v drugosebni pripovedi. Na prvi pogled so sicer tu možnosti morda manjše. Čisti drugosebni pripovedovalec se zdi po svoji naravi usmerjen k nagovorjenemu »ti« in »vi«, s tem pa kot da je že po svoji slovniški sestavi naravnian v personalno pripoved. Toda da je mogoča avktorialna drža tudi v drugi

osebi, načelno ni mogoče zanikati. To možnost potrjujejo sicer redki primeri, kakršen je v slovenski literaturi Bartolova novela *Kantata o zagonetnem vozlu*. Drugoosebni pripovedovalec, ki je v tem besedilu prevladujoča oblika govora, ima ne le pregled nad preteklim, sedanjim in prihodnjim dogajanjem, ampak je popolnoma avtoritativen v presoji, kaj je na »junaku« zlo in zakaj je nazadnje celo njegova smrt pravična, vredna škodoželjne privoščljivosti, ne pa pomilovanja.

Kar zadeva personalnega pripovedovalca, je v glavnem mogoče pritriniti Stanzlovi razlagi, da pripoveduje iz zavesti osebe v pripovedni resničnosti, iz njenega izkustva in horizonta, kar pomeni, da tak pripovedovalec ne more biti »vseveden«, saj ne vidi prek svojega trenutnega izkušenskega obzorja, ni mu dan vpogled v celotno dogajanje, katerega majhen del je tudi njegova zavest, izkustvo, subjektivnost. Kljub vsemu se zdijo ta določila za opredelitev bistvenih razlik med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem pomanjkljiva, če ne celo nezadostna. Personalna pripoved govori o resničnosti, ki mora biti za pripovedovalca in bralca resnična v tem smislu, da gre za dejansko izkustvo, zavest in psihično vsebino, iz katere govori personalni pripovedovalec. To pa pomeni, da je ta oseba del resničnega, izkustvenega in v tem smislu verjetnega sveta, ne pa izmišljiva z namišljenim, na prvi pogled nemogočim in neverjetnim izkustvom. Vendar v tem še ni odločilna razlika z avktorialno pripovedjo, saj ta po potrebi ustvarja svoj svet iz oseb, katerih subjektivnost je lahko izkustveno resnična in verjetna, lahko pa tudi izmišljena, izkustveno prav malo verjetna in zato neresnična. Temeljna razlika med avktorialno in personalno pripovedjo postane očitna šele ob dejstvu, da resničnost, ki jo ustvarja personalni pripovedovalec iz zavesti te ali one pripovedne osebe, ostaja brez podlage v »resnici« kot nadosebni in transsubjektivni perspektivi, iz katere se avktorialnemu pripovedovalcu kaže, kaj je bistvo, smisel ali zakon, ki odloča o obstoju njegovih pripovednih oseb, njihovem doživljanju in dejavnosti; pri tem je vseeno, ali je takšna perspektiva mitološka, religiozna, filozofska, psihološka, historična, znanstveno-naravoslovna ali preprosto zdravorazumska.

Personalnega pripovedovalca si je mogoče zamisliti v vseh oblikah osebne pripovedi, v prvo-, drugo- in tretjeosebni. Kafka je svojim pripovedim, novelam in romanom predložil večidel tretjeosebne pripovedovalca, včasih prvoosebne, toda predmet njegove pripovedi je zmeraj stanje »jaza«, zavesti, subjektivitete, ki je vsekakor resnična, vendar nikoli pripeta na trdno podlago »resnice«, kakršno vsebujejo *Eneida*, *Božanska komedija*, *Vstajenje*, pa tudi *Germinal*, *Komu zvoní* ali *Prvi krog*. Zato je Kafkov pripovedovalec zmeraj personalen. Poglavitna Joyceova dela in romani Virginije Woolf so govorjeni v tretji osebi, hkrati so izrazito personalni, kar seveda sili k sklepu, da tretjeosebni pripovedovalec nikakor ni predestiniran za avktorialno pripoved, ampak se prav toliko lahko prilagodi personalnemu pripovedovalcu. Proustova pripoved v *Iskanju izgubljenega časa* je v svojem osrednjem toku prvoosebna, čeprav z obsežnimi tretjeosebnimi vložki, ves čas pa personalna, kar pomeni, da je tudi takšna menjava pripovedovalca primerna personalni pripovedni poziciji. Butorova *Modifikacija* potrjuje domnevo, da je takš-

na pripovedna drža mogoča tudi z drugoosebnim pripovedovalcem, saj je tisto, kar doživlja Leon Delmont, s katerim je pripovedovalec na »vous« oziroma »ti«, na svoji vožnji iz Pariza v Rim, en sam neskončen niz psihičnih vsebin, ki se gibljejo skozi njegovo zavest, ne da bi njihovo neposredno, resnično prezenco bilo mogoče podrediti neki obče veljavni, za junaka in bralca obvezujoči »resnici«.

S tem se ponovno potrjuje ambivalentnost prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca. Vsi trije lahko prevzamejo vlogo v avktorialni ali personalni pripovedi. Prvoosebni pripovedovalec v *Visoški kroniki* je strogo avktorialen, saj v trenutku, ko pripoveduje zgodbo svojega življenja, že tudi dokončno ve za »resnico« svoje lastne usode in ljudi, s katerimi ga je povezovala, za dobro in zlo v samem sebi in teh ljudeh, za vzroke in posledice, ki so vodile te usode proti končnemu stanju pred smrtjo. Nasprotno je prav tako prvoosebni pripovedovalec v Grumovi črtici *Ljubezen v podstrešju* personalen – o tem, kar doživlja, zaznava in misli tu in zdaj, pripoveduje iz svoje neposredne, konkretne zavesti o stvareh, v nekakšnem tihem notranjem monologu s samim seboj, pri tem pa mu je »resnica« o njem samem, drugih ljudeh in dogodkih, o smislu in razlogih njihovega obstoja bolj ali manj neznana, pa ne le v pripovedovalčevi sedanjosti, ampak tudi v njegovi preteklosti in prihodnosti. To pa pomeni, da je prepuščeno bralcu, naj si razlaga stanje pripovedovalčevega duha bodisi psihološko, nevrofiziološko ali splošno filozofsko, da bi s tem v pripovedi odkril njeno pravo »resnico«, vendar v samem besedilu takšne »resnice« ni, pravzaprav je z njim nezdružljiva, saj bi razlaga te črtice kot kliničnega opisa duševne bolezni ali pa kot ponazoritev fenomenološko-eksistencialnega in s tem filozofskega vpogleda v človekov življenjski svet bila v nasprotju z njeno pripovedno strukturo. V personalni pripovedi ne more biti »resnice« kot utemeljitve in celostne razlage nekega človeškega položaja, saj je njena poglavitna značilnost prav ta, da ostaja v svojem razmerju do »resnice« popolnoma odprta, večznačna in neopredeljena.

Tretji tip pripovedovalca, ki se postavlja ob avktorialnega in personalnega na ravni »resnice« in resničnosti pripovedi, je t. i. virtualni. Izraz, ki po svojem ustaljenem pomenu označuje tisto, kar je mogoče, ne pa dejansko, zato lahko tudi samó navidezno, varljivo, namišljeno, simulirano ali v tem smislu že kar hlinjeno, se zdi najprimernejši izraz za pripovedovalca, ki ga je najti praviloma pri postmodernističnih pripovednikih – od Borgesa do Calvina, poznega Robbe-Grilleta, Fowlesa, Eca ali Barnesa. Zunanja značilnost takšne pripovedi je ta, da posnema, igra ali simulira vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, pa v resnici ni ne eno ne drugo, ampak samo njun videz in igra s takšnim hotenim videzom, in to v vseh treh osebah, tako da je virtualni pripovedovalec lahko zdaj prvo- ali drugooseben, drugič spet tretjeoseben. Pri tem pa takšne zunanje ali formalne menjave pripovedovalca prav nič ne spremenijo dejstva, da je resničnost, o kateri pripoveduje enkrat z navidezno držo avktorialnega pripovedovalca, ki ve za »resnico« pripovedovanega, drugič v vlogi personalnega, ki na videz govori iz neposrednega izkustva neke personalne zavesti, kljub vsemu

samo virtualna, ker sta ta vloga in drža samo pogojni. Ko na primer Borges v zgodbi *Averroesovo iskanje* kot tretjeosebni pripovedovalec govori »zgodbo« o filozofskem iskanju odgovora na vprašanje, kaj je Aristotel razumel pod pojmom tragedija, iz pripovedi ni mogoče razbrati, kaj naj bi bila »resnica« tega psevdozgodovinskega sporočila o zgodovinsko izpričani osebi in njenem delovanju. Smisel pripovedi ostaja prikrit, skrivnosten ali morda odsoten, to pa pomeni, da je drža avktorialnega pripovedovalca, ki ve za pretekle čase, osebe in njihova vprašanja, namerna estetska simulacija, v čemer je seveda njen posebni čar. To postane še očitneje v primerjavi s katerokoli podobno klasično pripovedjo o znanih zgodovinskih osebah, na primer z Mörikejevo novelo *Mozart na poti v Prago*, kjer se tretjeosebnemu pripovedovalcu odkrije pravo bistvo in s tem »resnica«, pa ne samo o Mozartu, ampak o umetniku nasploh.

Med Borgesovimi zgodbami je prav toliko ali še več pripovedi iz ust prvoosebne pripovedovalca, za katerega bi lahko dodatno sklepali, da je postavljen v personalno pozicijo – na primer v zgodbi *Disk*, ki jo pripoveduje o sebi neimenovana oseba iz zgodnjeresnedeškega nordijskega sveta, povzemajoč nejasna dejstva iz lastne preteklosti, s težiščem v sporočilu o skrivnostnem srečanju s tujcem, lastnikom čudežnega »diska«. Vendar ta pogled v lastno preteklost na način kvaziavtobiografske pripovedi ni avktorialen kot pri Dickensu, Stormu ali Tavčarju, saj hoté poudarja nejasnost, negotovost in nerazvidnost »resnice« o samem sebi in o smislu svoje usode; prav tako nemogoča bi pa bila razlaga tega pripovedovalca kot personalnega, ker je psihična vsebina njegove zavesti navsezadnje taka, da je ni mogoče imeti za resnično v smislu empiričnega »jaza« v izkustvenem svetu, pač pa edino za umetno izmišljijo, konstrukcijo in simulacijo.

V vseh podobnih primerih gre za virtualnega pripovedovalca, čigar bistvo je v tem, da simulira bodisi avktorialnega bodisi personalnega, zato da z njuno pomočjo gradi svetove, ki so sicer mogoči, ne pa oprti na sistemsko veljavnost »resnice« in tudi ne merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prezence »jaza« in njegove zavesti. Takšna simulacija je mogoča seveda tudi v govoru drugoosebne pripovedovalca, kot ga je uporabil Calvino v romanu *Če neke zimske noči popotnik*, z vložki v prvi ali tretji osebi. Ta ciklični roman je reprezentativen primer za to, kako lahko virtualni pripovedovalec izmenično igra vlogo avktorialnega in personalnega pripovedovalca, saj je iz besedila razvidna zdaj ena zdaj druga možnost – okvirna pripoved se razvija kot »vsevedna« pripoved o tem, kaj se dogaja z »bralcem« in »bralko«, ki ju pripovedovalec nagovarja s »ti« – v tej zgodbi ni sledu o nekakšni »resnici«, ki naj bi se razodevala skozi njune prigode. Obenem je pa ta pripoved z vanjo vloženiimi zgodbami omejena na izkustveni horizont pripovednih oseb, vendar na ravni, ki je ni mogoče imeti za verodostojen popis realnih psihičnih vsebin, pač pa za podobe blodenj, sanjskih prividov, fantaziranj ali pa intelektualnih konstruktov. Vse to pa so določila virtualne resničnosti in njenega pripovedovalca.

Raziskovanje med avktorialnim, personalnim in virtualnim pripovedovalcem je nujno ne le za analizo posameznih pripovednih del, ampak

tudi za razločevanje literarnih smeri in za atribucijo posameznih besedil tem smerem. Avktorialni pripovedovalec je značilen za t. i. »klasično« ali tradicionalno pripovedništvo, epe, romane in novele, od homerskih pesnitev do realističnih in naturalističnih, simbolističnih in novoromantičnih pripovedi do konca 19. stoletja in z začetka dvajsetega stoletja; s podaljški takšnega pripovedništva v naš čas je avktorialni pripovedovalec živ še v sodobni pripovedni prozi. Meja med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem poteka praviloma po črti ločnici med tradicionalnimi literarnimi smermi 19. stoletja in nastajajočim modernizmom, v širšem smislu zlasti modernim romanom. Cankarjeva *Nina* in Smoletov *Črni dnevi in beli dan* se poleg ostalega razlikujeta zlasti v tem, da je Cankarjev pripovedovalec, ki govori izmenično v drugi, prvi in tretji osebi, v svojem razmerju do »resnice« – ta je v njegovem primeru izrazito novoromantična – pretežno avktorialen, medtem ko je Smoletov, ki govori ves čas v tretji osebi, pretežno personalen, saj govori izmenoma iz zavesti treh pripovednih oseb, vsebina teh zavesti je neposredna resničnost njihovega osebnega izkustva, teh resničnosti se pa ne dá zvesti na skupni imenovalac ene same »resnice«; ta ostaja negotova, odprta na vse strani in neoprijemljiva. Podobno se dá literarnosmerno opredeliti virtualnega pripovedovalca. Ta je predvsem ustrezen analitičen instrument za razmišljanje in tolmačenje postmodernističnega pripovedništva ne le pri Borgesu, ampak tudi pri Fowlesu, Barthu in Fuentesu, čeprav pri teh in drugih v najrazličnejših oblikah; zdaj se na videz sklada z avktorialnim, drugje s personalnim, obenem pa se lahko giblje med prvo-, drugo- in tretjeosebno pripovedjo.

Uporaba kategorij za avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca utegne biti koristna zlasti v primerih, ko literarnozgodovinska analiza niha med različnimi možnostmi literarnosmerne atribucije. Tak primer je že Camusov *Tujec*, ob katerem sta se od vsega začetka ponujali oznaki eksistencializma oziroma filozofije absurda in modernizma. Prvoosebna pripoved se v tem romanu omejuje na zavest glavnega junaka, kar bi kazalo na modernizem. Vendar je ta omejitev navidezna, ker se skozi Meursaultovo zavest odpira veliko širši horizont, kot ga lahko nosi posameznikovo izkustvo. Vendar ne gre za videz, ki bi kazal na virtualnega pripovedovalca, kajti iz pripovedi je razvidno, da se skozi osebno zavest ves čas odstira zmeraj enaka, splošno veljavna »resnica« o absurdnosti sveta, pravzaprav razmerja med človekom in svetom, to pa potrjuje domnevo, da gre vendarle za roman absurda in s tem za eno od mogočih oblik eksistencialistične proze, ki se po svojem bistvu razlikuje od pravega modernizma. Prav narobe je z Robbe-Grilletovim romanom *Videz*, ki se zdi kot primer »novega romana« nasproten klasičnemu modernizmu, hkrati pa bližji romanu absurda ali že postmodernizmu, h kateremu mnogi literarni zgodovinarji prištevajo vsa dela tega pisatelja. Pripoved romana je na prvi pogled strogo personalna, saj se omejuje na vidik osrednje osebe. Ta je naperjen na golo stvarnost, kar se sicer odmika od klasičnega modernističnega vzorca, od njegovega psihologizma k optiki opredmetene zavesti. To pa je še zmeraj pripoved o neki zavesti, katere vsebina je resnična v smislu neposrednega izkustva in samopri-

notnosti. Duhovno ozračje romana se resda zdi absurdno, toda ta absurdnost je – v skladu z Robbe-Grilletovim načelnim nasprotovanjem eksistencializmu in filozofiji absurda – dana v oklepaj, zato »resnice« v tej pripovedi ni, pripovedovalčeva zavest ostaja neosmišljena v katerikoli metafizični, socialni, moralni ali politični »resnici«. Ta in druga določila pripovedovalca potrjujejo domnevo, da se *Videc* postavlja v območje poznega modernizma, v nasprotju z zadnjimi Robbe-Grilletovimi deli, zlasti z *Djinnom*, ki se premikajo v postmodernizem.

Dejstvo, da lahko kategorije avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca vsaj v temeljnih določilih usklajamo z razvojnimi fazami pripovedništva skozi njegov zgodovinski razvoj, kot ga določajo literarne smeri, tokovi in obdobja, ter z njihovo pomočjo določamo literarnosmerno atribucijo posameznih besedil, navaja k sklepu, da so te kategorije historično opredeljene in da je torej tipologija avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca historična, ne pa ahistorična – takšna je trojica prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca. Prav to pa je razlog, da se avktorialna, personalna in virtualna pripoved lahko realizirajo v govoru vsake od treh oseb. Historičnost se s tem križa z ahistoričnostjo, kar je nazorna potrditev teze, da se v konstituiranju pripovedovalca zmeraj spajajo nadčasovne stalnice s časovnimi spremenljivkami.

Lirski, epski, dramski pripovedovalec

Čprav je model takšnih pripovedovalcev v literarni teoriji razmeroma najmanj izdelan, segajo prve razlage njihovih funkcij v začetek antične poetike. Od vseh mogočih tipologij pripovedovalca se zdi prav ta najstarejša.

Platon je prvi natančneje razložil in pojmovno opredelil troje tipov pripovedi (diegesis) v tretji knjigi *Države* in v tem okviru opozoril na možnost treh različnih tipov pripovedovalca. Pri Platonu se imenujejo tri vrste pripovedi neposredna (gola) – ta se mu kaže v sodobnih ditirambih, mimetična – značilna za tragedije in komedije, in mešana, kot jo vsebujejo predvsem epi. Načini govora, kot jih razlaga Platonova tridelitev, seveda ne ustrezajo docela današnjim pojmom za lirko, epsko in dramsko, vendar so z njimi vsaj posredno povezani, s tem pa nakazujejo troje modelov lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca.

S stališča moderne literarne teorije je mogoče teh troje tipov pripovedovalca opredeliti samo tako, da pripovedna besedila postavimo v razmerje do lirike in dramatike, do literarnovrstnih pojmov torej, ki jih Platonova teorija o poeziji še ni poznala, vsaj ne v današnjem obsegu in pomenu. Lirski je tisti pripovedovalec, ki se približuje lirskega subjektu, s tem pa epsko strukturo vsaj v nekaterih pogledih prilagaja sestavi lirike; dramski postane takrat, ko prevzema značilnosti in vloge dramskega subjekta; epski postaja ali ostaja predvsem tako, da hkrati in v celoti opravlja vse mogoče funkcije, lastne pripovedništvu kot takemu. Za njihovo razlikovanje so zatorej nujne opredelitve lirike, epike in dramatike,

vendar čimmanj tradicionalne, ker problematika bistveno presega šolsko predstavo o tej ali oni temeljni literarni vrsti.

To velja že za določitev lirskega pripovedovalca. Za njegovo opredelitev ne zadostuje nobena znanih formulacij, zlasti ne tradicionalna, po kateri lirika »izpoveduje«, pa tudi ne modernejša, ki vidi bistvo lirike v prevladi emotivnih in racionalnih prvin nad snovnimi. Za razlago lirskega pripovedovalca bi prav tako ne prišla v poštev modernejša formula, po kateri je bistvo lirike v istovetnosti subjekta in objekta v lirskem govoru, kajti po tej opredelitvi bi bilo mogoče trditi, da spadajo med lirske pripovedovalce tudi tisti, ki govorijo Tavčarjevo *Visoško kroniko*, Gidovega *Imoralista* ali pa Mannove *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, saj je predmet njihove pripovedi pripovedovalčev lastni »jaz«. Pri tem pa je na prvi pogled očitno, da ti pripovedovalci nikakor niso lirski v tistem smislu, kot je mogoče ta izraz uporabiti za Büchnerjevo novelo *Lenz*, za Cankarjevo *Nino* ali večino njegovih črtic, pa tudi za Borgesove *Krožne razvaline*. Za določitev lirskega pripovedovalca je nujna strožja in natančnejša opredelitev lirike. V ta namen je kot izhodišče še zmeraj uporaben Heglov pojem čiste subjektivnosti, češ da je bistvo lirike samopredstavljanje takšne subjektivnosti, kar pomeni, da prehaja v govor lirskega subjekta samó tisto, kar se še ni povnanjilo v njegov glasni, zunanji govor ali v fizično prisotnost zunanje stvarnosti s pomočjo telesnega gibanja in dejavnosti; v tem smislu je lirski govor res samo govor o notranji resničnosti subjekta in s tem njegov tihi, notranji samogovor. S prenosom takšne opredelitve lirike na pripovedništvo se odpre možnost za tezo, da postane pripoved lirska tedaj, ko pripovedovalec govori predvsem o čisti subjektivnosti svojih pripovednih oseb, o subjektivnosti, kakršna obstaja na način tihega notranjega govora, ko se še ni povnanjila v objektivnost časa in prostora in ko tudi še ni prešla v objektiviranost zunanjega, glasnega monologa oziroma dialoga. S tem seveda ni rečeno, da iz takšne pripovedi docela izginja vsakršna oblika subjektivnosti, ki se povnanja v glasni dvogovor ali samogovor, ali pa vsakršna sled objektivne resničnosti, iz katere se sestavlja »zgodba«, tj. dogajanje v objektivnem času in prostoru, saj bi se pripoved brez tega spremenila v pravo lirsko besedilo, na mesto pripovedovalca bi stopil pravi lirski subjekt. Razlikovalna posebnost lirskega pripovedovalca je pač samo ta, da dobi v njegovi pripovedi čista subjektivnost, ki ostaja notranja resničnost in se ne povnanja v zunanji govor ali dejavnost, ki se dotika čiste objektivnosti, razmeroma največji delež med temi plastmi pripovedne resničnosti, vsekakor precej večjega, kot ga prenesejo drugi tipi pripovedništva. Objektivirana subjektivnost glasnega govora in čista objektivnost stvarnega sveta sta ji zato podrejeni, vendar tako, da ji nista samo prispodoba, kot se dogaja v liriki, ampak samostojen, funkcionalno enakovreden del pripovedne celote. Tak lirski pripovedovalec je značilen samo za nekatere oblike romana in novele, zlasti pa za črtice. Lirska je pripoved v Cankarjevi *Nini*, kjer se glavna nit pripovedi odvija kot nagovorni monolog, ki ni zunanji, glasni samogovor, ampak verjetno zgolj notranji; vanj so vložene pripovedne enote, ki vsebujejo tudi zunanji govor in dogajanje v objektivnem času in prostoru, vendar tako, da se

oboje prilagaja osrednji notranji resničnosti. Podobno je v vseh drugih monoloških pripovedih, ki jih je mogoče razumeti kot pravi notranji samogovor – mednje spada Grumova črtica *Ljubezen v podstrešju*, ki jo govori prvoosebni pripovedovalec, njegova pripoved je hkrati personalna in lirski, saj je ni mogoče brati drugače, kot da gre za junakovo notranje govorjenje.

Podobno je v vseh monoloških besedilih z notranjim govorom, ne pa v tistih, ki so izrecno napisana kot glasni samogovor. Med taka besedila sodi *Krotko dekle* Dostojevskega, ki jo je pisatelj sam v uvodu razglasil za hipotetični samogovor v smislu glasnega monologa, ki se ga dá zapisati ali celo posneti; prav to je razlog, da pripovedovalec dejansko pripoveduje »zgodbo« svoje preteklosti, kar bi bilo v lirski drži nemogoče in neverjetno.

Lirskopripovednega tipa je lahko tudi dnevniški roman, kadar je sestavljen iz zapiskov, ki so notranji monologi, namenjeni samozrcaljenju, refleksiji in orisu notranjih stanj, v najmanjši mogoči meri pa »zgodbi« z dogodki, osebami in dialogi. Med takšna besedila bi sodila Gidova *Zemeljska hrana*, pa tudi prvi del Rilkejevega romana *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*. Vendar takšni primeri še ne pomenijo, da je dnevniški roman sam po sebi povezan z lirskim pripovedovalcem. Besedila, kot je *Junak našega časa*, kjer je obsežen del pripovedovan v dnevniški obliki, ali pa v slovenski književnosti *Beatin dnevnik* Luize Pesjakove in roman *S poti* Izidorja Cankarja, ki sta v celoti dnevniška, opozarjajo, da pripovedovalec takšnih del nikakor ni nujno lirski. Sicer pa je med takšnimi nelirskimi primerki dnevniškega romana tudi Camusov *Tujec*, v katerem je pripoved sicer prvoosebna, vendar le izjemoma lirski.

Pač pa je lirskega pripovedovalca pogosteje mogoče odkriti v pisemskih romanih, čeprav ne v vseh. Richardsonovi romani in pa Laclosova *Nevarna razmerja* so vse prej kot lirski pripovedi. Ta se razmahne v tistih pisemsko oblikovanih besedilih, v katerih so pisma bolj kot pravim pismom podobna dnevniškim zapiskom in je pisemska oblika zgolj zunanja ali celo navidezna. Takšno je v večjem delu že Goethejevo *Trpljenje mladega Wertherja*, še bolj Hölderlinov *Hyperion* in Senancourov *Oberman*. Iz slovenskega pripovedništva bi v to vrsto sodil Stritarjev *Zorin*, kjer so pisma večidel bližja dnevniškim zapiskom kot dejanski korespondenci. Toda novejša pripovedništvo pozna še druge oblike, ki lahko postanejo primerna podlaga za lirskega pripovedovalca. V klasičnem modernizmu se mu nedvomno močno približujejo osrednji romani Virginije Woolf, v poznem modernizmu pa »nouveau roman«, zlasti pri Robbe-Grilletu, čigar roman *Ljubosumnost* je na videz opis čiste objektivnosti predmetnega sveta, opisanega s pomočjo t. i. reističnega sloga, dejansko pa je njegov pripovedovalec nosilec posebnega stanja, ki je čista notranjost, kar mu daje številne lirski poteze.

Iz teh in drugih primerov je mogoče sklepati še o drugih značilnostih takšnega pripovedovalca. Predvsem je očitno, da je mogoč tako v povezavi s prvo- in drugoosebno pripovedjo kot tudi s tretjeosebno pripovedovalcem. Primerjava Cankarjevih, Rilkejevih, Gidovih in Robbe-Grilletovih besedil bi pokazala, da je lirski pripoved združljiva na gnoseološki

ravni tako z avktorialno kot s personalno pripovedno držo. Borgesove zgodbe so lahko dokaz, da je lirski pripovedovalec, kakršnega pozna tudi postmodernizem, mogoč tudi v vlogi virtualnega pripovedovalca. To pa ne velja samo za Borgesove pripovedi, ki so že na prvi pogled lirske, kot na primer *Krožne razvaline*, ampak tudi za tiste, ki se zdijo prave zgodbe, kot je med mnogimi drugimi *Disk* iz zbirke *Izmišljije*. V te vrste zgodbah je pri Borgesu vse to, kar je zunanji dogodek, predmetnost, osebe, prostor in čas; praviloma prispodoba, simbol ali alegorija za duhovno stanje, ki je čista subjektivnost – prav takšna prispodobnost je značilna za liriko, s tem pa tudi za lirsko pripoved in njenega pripovedovalca.

Manj zapletena in zato tudi lažje določljiva je tipičnost dramskega pripovedovalca. Ta se približuje govoru dramskega subjekta in s tem tudi sam postaja dramski že na oblikovni ravni s tem, da svoj govor omejuje na dialoge in monologe, oboje seveda v smislu pravega zunanjega ali glasnega govora, namenjenega sogovorniku, priči ali poslušalcu; tak pripovedovalec opušča pripovedne opise, orise in poročila, se pravi tisto, kar bi lahko dramatik povedal z didaskalijami, in pripoved sestavlja samo s pomočjo objektivirane subjektivnosti, povnanjene v dialog in monolog. V skladu s tem je potrebno dramskega pripovedovalca iskati predvsem v pisemskih in dialoških romanih. Pisemski romani so pogosto sicer bližji dnevniški obliki in s tem lirskemu pripovedovalcu, vendar so že njihovi začetki pri Richardsonu – med njegovimi deli zlasti *Clarissa Harlowe* – pravi primer dramske pripovedi, saj so pisci teh pisem edini pripovedovalci romana, njihova medsebojna pisemska razmerja pa podlaga dogajanja v zunanjem svetu same stvarnosti, tako kot dialogi med osebami v dramskih besedilih. Vrh je ta tip dramskega pripovedovalca dosegel v pisemskem romanu Choderlosa de Laclosa *Nevarna razmerja*. Skoraj tako zelo izrazit je dramski pripovedovalec v dialoških romanih, pisanih zgolj v dvogovoru pripovednih oseb; njihov začetek je že v 18. stoletju z *Rameaujevim nečakom* Denisa Diderota in s Sadovo *Filozofijo v budoarju*, njihova vrsta sega v 20. stoletje k *Prevari* Philipa Rotha in *Poljubu ženske pajka* Manuela Puiga. Končno je mogoče najti dramsko pripoved tudi v dnevniškem romanu, kadar ne gre za intimni dnevnik, ampak za pripovedne zapiske v funkciji pravega zunanjega ali glasnega monologa, vnaprej namenjenega javnosti, hkrati pa takega, da se ne omejuje na notranjo resničnost subjektivnih stanj, ampak pripoveduje predvsem »zgodbo«. Primer takega dnevniškega romana je Camusov *Tujec*, v slovenskem pripovedništvu pa *S poti* Izidorja Cankarja; v obeh lahko dnevniške zapiske razumemo kot glasne samogovore, namenjene poslušalcu ali bralcu. Končno pa je mogoče prepoznati dramskega pripovedovalca tudi v pripovedih, ki niso niti pisemske ali dialoške niti dnevniške, ampak so čisti monologi. Takšno je *Krotko deklo* Dostojevskega, kjer govori samo glavna pripovedna oseba, in to na glas, tako da lahko njen govor zabeleži stenograf ali moderna slušna naprava; da gre za dramskega pripovedovalca, se potrjuje z dejstvom, da je ta pripoved uporabna za gledališki monolog kot prava monološka drama.

Ob tem je vredno posebnega premisleka, ali ne sodi v območje dram-

skega pripovedovalca ne samo *Krotko dekle*, ampak večina romanov Dostojevskega, za katerega je bilo odločilno, da je stopil v pripovedništvo s pisemskim romanom *Bedni ljudje*, ki kaže izrazito dramsko pripovedno sestavo. Ta je opazna tudi v njegovih poznejših romanih, vse do *Bratov Karamazovih*; povsod je v največji meri poglobljena vloga odmerjena pogovoru pripovednih oseb med sabo, obenem pa sta oris notranjih stanj in s tem čiste subjektivnosti ter opis objektivne resničnosti predmetnega sveta skrčena na minimum – ti orisi in opisi so pravzaprav zelo podrobne in razširjene »didaskalije«. Prav to pa je tisto, kar približuje pripovedovalca dramatik in mu daje status dramskega pripovedovalca. Seveda je ta pogled mogoč samo tako, da bistvo dramatike odtrgamo od preveč tradicionalnih pojmovanj in ga prestavimo v območje modernih literarnoteoretskih pogledov. Iz teh se dramatika pokaže kot tista literarna vrsta, ki od vseh možnih plasti resničnosti poustvarja predvsem objektivirano subjektivnost človeškega govora, kot jo vsebujeta glasni monolog in dialog; pri tem skoraj popolnoma izloča notranjo resničnost čiste subjektivnosti, kolikor ta ostaja zunaj vseh oblik glasnega govora in telesnega gibanja, čisto objektivnost zunanjega sveta pa upošteva samo toliko, kolikor jo lahko označi govor dramskih oseb ali pa dramatik v didaskalijah, ki jih gledališka uprizoritev prevede v živo nazornost predmetnega sveta. S tem je natančneje opredeljena tudi specifičnost dramskega pripovedovalca, saj se v njegovi pripovedni optiki s pomočjo glasnega govora prebijajo nekatere od bistvenih potez dramskega poustvarjanja resničnosti, vendar tako, da še zmeraj ostaja v območju pripovedništva, saj enote pisemskega, dialoškega ali monološkega romana sestavljajo pripovedovano zgodbo v objektivnem času in prostoru, ki ni dramska ali celo gledališka. Toda to pomeni, da med govorom dramskih oseb in dramskim pripovedovalcem obstaja temeljna razlika, ki jo lahko odkrije šele natančnejša analiza. Opredeliti jo je mogoče z domnevo, da monološki ali dialoški govor oseb v dramski pripovedi ni zgolj glasen in zunanji, kot ga prinaša dramatika, ampak je po svojem izviru tudi notranji, kar pomeni, da je na sredi med zunanjim in notranjim, glasnim in tihim govorom. V njem ne prihaja na dan samo objektivirana subjektivnost, ampak tudi tista, ki je v pravem smislu notranja. Tako lahko razumemo pisma, dnevniške zapiske, monološke in dialoške »izpovedi«, ki praviloma sestavljajo dramsko pripoved. Njihova posebnost je torej ta, da kljub dramski sestavi ohranjajo zmožnost pripovedništva, da poustvarja vse plasti resničnosti, med drugimi tudi notranjo resničnost čiste subjektivnosti. V skladu s tem sintagma dramski pripovedovalec ne zanika njegove pripovedne funkcije, ampak poudarja samo njegovo bližino dramskemu govornemu subjektu.

Pojem epskega pripovedovalca mora v nasprotju z lirskim in dramskim ostati za označitev tistega tipa pripovedništva, ki mu pripada mesto v osrčju epike s tem, da enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti – tako o čisti subjektivnosti pripovednih oseb, o njihovi objektivirani subjektivnosti, povnanjeni v mimiko, kretnje, gibanje in zunanji glasni govor, nazadnje pa še o čisti objektivnosti zunanjega sveta z njegovo predmetnostjo. V tem smislu zajema

epski pripovedovalec takó optiko lirске pripovedi, naperjene na notranjo resničnost subjektivnosti, kot tudi objektivirano notranjost, na katero se omejuje govor dramskega pripovedovalca s svojimi dialogi in monologi. Oboje združuje v sintezo s tem, da obnje postavlja še prikazovanje objektivne resničnosti, ki v lirski in dramski pripovedi nimata samostojnega pomena in mesta. Takšno epsko pripoved vsebujejo že homerske pesnitve, *Eneida*, *Božanska komedija* in *Don Kihot*, pa tudi pikareskni romani 16. in 17. stoletja, *Učna leta Wilhelma Meistra* in *Zaročenca*, pa tudi Stendhalovi, Balzacovi in Dickensovi romani, *Gospa Bovaryjeva* in *Vojna in mir*; ne le Zolajeva, ampak tudi Proustova dela – vse do romanov Hemingwaya, Garcíe Márqueza, Solženicina in Fowlesa. V teh besedilih sta predmet pripovedi bolj ali manj enakomerno ne le čista in objektivirana subjektivnost, ampak tudi čista objektivnost, ki jo lirski in dramski pripovedovalec izpuščata ali zanemarjata.

Iz mnogih primerov epskega pripovedovalca je mogoče sklepati, da se lahko povezuje z različnimi oblikami osebne pripovedi – ne samo s tretjeosebno, ampak tudi s prvo- in načeloma celo z drugoosebno, in da se lahko uveljavlja v takih oblikah romana, ki so na videz bližje lirskemu ali dramskemu pripovedovalcu. V Cankarjevih delih resda prevladuje lirski pripoved, vendar je v njegovem *Hlapcu Jerneju in njegovi pravici* pripovedovalec bližji epskemu; roman *S poti* Izidorja Cankarja je napisan v prvi osebi, hkrati je dnevniški, kar bi oboje lahko bilo podlaga lirski ali dramski pripovedi, vendar zajema vse tiste plasti resničnosti, ki jih lahko zaobseže samo epski pripovedovalec. Končno je epska pripoved mogoča tudi s stališča drugoosebne pripovedovalca, saj ni mogoče spregledati, da sta Butorova *Modifikacija* in Bartolova *Kantata o zagonetnem vozlu* s svojim zajetjem resničnosti bolj epski kot pa lirski ali dramski.

Podobno velja za razmerje epskega pripovedovalca do avktorialne, personalne in virtualne pripovedi. Epski pripovedovalec v *Vojni in miru* je avktorialen, v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* personalen, v Fowlesovi *Ženski francoskega poročnika* virtualen. To pa pomeni, da se epska pripoved lahko povezuje z vsako od treh tipičnih možnosti pripovedovalskega razmerja do resničnosti in »resnice«. Prav to dokazuje, da je trojica lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca načelno mogoča v vseh obdobjih literarnega razvoja, in torej ni vezana na nobeno posebno zgodovinsko pojmovanje »resnice« in razmerje do resničnosti. To pa pomeni, da je v tem smislu ahistorična. Med tipologijami pripovedovalca ji torej pripada podobno mesto kot trojici prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedi. Ko iščemo razlog za to, se zdi najverjetnejši odgovor ta, da sta oba tipološka sistema izpeljana iz razlik med pripovedovalskimi modeli, ki so notranje- ali zunanjeformalne. Nasprotno je razlikovanje med avktorialnim, personalnim in virtualnim pripovedovalcem tudi vsebinsko, s tem pa neogibno vezano na duhovnozgodovinske premike v razvoju pripovedništva in zato historično.

Prav to je razlog še za eno posebnost, ki za teorijo o tipologijah pripovedovalca ni brez pomena. Pojmi lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca so teoretsko dovolj jasno razmejeni, v konkretnih besedilih pa

prihaja do vmesnih prehodov in prekritij – v Cankarjevi *Nini* prevladuje lirski pripoved, ki zaradi monološke forme zaniha k dramskemu pripovedovalcu, v vloženi zgodbi pa postane celo epska; Goethejev roman o Wertherju s svojo pisemsko formo, ki je bližnja dnevniku, se giblje med lirskim in dramskim pripovedovalcem, medtem ko je sklep, napisan v tretji osebi, epsko pripoveden; tudi Camusov *Tujec* skriva v svoji pripovedi dvojnost dramskega in epskega pripovedovalca. Podobne prehode med pripovedovalskimi tipi pozna tudi govor osebne pripovedi, saj se znotraj posameznih besedil neprestano prepletajo govori tretjeosebne, drugoosebne in prvoosebne pripovedovalca, kar je razumljivo, saj do njihove različnosti prihaja šele zaradi prevlade enega med njimi. Kaj takega ni mogoče na ravni avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, ker gre za pripovedne drže, ki posegajo v duhovno strukturo celotne pripovedi, premik iz ene v drugo znotraj ene same pripovedi bi ogrozil njeno enotnost, konsistentnost in smisel, s tem pa bi bila prizadeta njena literarna umetniškost.

LITERATURA

- ANDREOTTI Mario, *Die Struktur der modernen Literatur* (Bern-Stuttgart, 1990)
- GEIGER Heinz – Haarmann Hermann, *Aspekte des Dramas* (Opladen, 1978)
- BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961)
- FRIEDEMANN Käthe, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Leipzig, 1910)
- KAHRMANN Kordula – Reiss Gunter – Schluchter, Manfred, *Erzähltextanalyse* (Frankfurt am Main, 1991)
- KAYSER Wolfgang, *Das Problem des Erzählers im Roman*, v: *The German Quarterly*, 19, 1956
- KAYSER Wolfgang, *Wer erzählt den Roman?*, v: Kayser W., *Die Vortragsreise* (Bern, 1958)
- KOS Janko, *Morfologija literarnega dela* (Literarni leksikon 15, Ljubljana, 1981)
- KOS Janko, *Roman* (Literarni leksikon 20, Ljubljana, 1983)
- KOS Janko, *Literarne tipologije* (Literarni leksikon 34, Ljubljana, 1989)
- KOS Janko, *Lirika* (Literarni leksikon 39, Ljubljana, 1993)
- KOS Janko, *Vprašanje o dramatik*, v: *Zbornik ob sedemdesetletnici Franceta Bernika* (Ljubljana, 1997)
- LÄMMERT Eberhard, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955, 1970⁴)
- LUBBOCK Percy, *The Craft of Fiction* (London, 1921)
- LUDWIG Hans-Werner, Hrsg., *Arbeitsbuch Romananalyse* (Tübingen, 1993)
- ROSSUM-Guyon Françoise van, *Critique du roman* (Paris, 1970)
- STANZEL Franz K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien-Stuttgart, 1955)
- STANZEL Franz K., *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964, 1976⁸)
- STANZEL Franz K., *Theorie des Erzählens* (Göttingen, 1979)

■ NEW VIEWS ON THE TYPOLOGY OF THE NARRATOR

The first theoretically typology of the narrator was conducted by F. K. Stanzel (1955). It was critically responded to by W. Kayser and W. C. Booth. They believed its main flaw was the placement of the auctorial and personal narrator on the same level as the first-person narrator. By dividing them it is possible to create two different typological models: one with the first, second and third person narrators, and another with an auctorial, personal and virtual narrator. The third possible set consists of the lyrical, dramatic and epic narrator. The three typological models are placed on different levels, but just as they can be connected with one another, they can also exclude each other. The narrator in the first set is characterized by a speaking character: the first and third person have been used ever since the beginnings of narration, while the second person narrator becomes more expressed in the prose of the 20th century. In spite of this, such a typology needs to be taken as a-historical, since the first and third person can quite often be replaced by each other, or both can even be replaced by the second person narrator. The opposite of this model, which is determined by the grammatical structure of language, is the threesome of auctorial, personal and virtual narrator. It is placed on a higher, epistemological level; each of them personalizes a special relation to "truth" and reality in a narrated text. The auctorial narrator understands the action from the point of a solid, metaphysical, social and moral "truth"; the personal narrator places the "truth" in parentheses, it bases narrative on the reality of personal experience and the reliability of personal consciousness; the virtual narrator simulates both stands as an appearance, fiction and play. This typology is historical and its types correspond to the developmental stages of narrative, to the auctorial and traditional, to the personal and modern, and to the virtual and post-modern. On the other hand, the trio of lyrical, dramatic and epic narrator is a-historical. Generally, the narrator in all periods can come close to lyrical speaker (in diaries, in epistolary and monologue narrative) or to a dramatic speaker (in epistolary and dialogue narrative, and in monologue varieties), or it can encompass all three layers of reality, accessible to epic narrative: this kind of epic narrator is frequently used in epics and novels from Homer to Thomas Mann and others.