

AVTOBIOGRAFIJA, FIKCIJA IN ROMAN: O MOŽNOSTIH ŽANRA 'ROMAN KOT AVTOBIOGRAFIJA'

Alenka Koron

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Kristalni čas Lojzeta Kovačiča (1990) in *Zaznamovana* Nedeljke Pirjevec (1992) sta žanrsko mešani deli, ki nadaljujeta izročilo eksistencialistično-modernističnih pripovednih vzorcev in avtobiografskega modernizma in odstopata od aktualnih postmodernističnih teženj v literaturi na začetku 90. let. Sprejeti sta bili kot romana, njuna sintetična žanrskost pa ustreza tudi nefikcijskemu žanru avtobiografije. Prispevek se zavzema za uvedbo žanrskega razreda 'roman kot avtobiografija', ki združuje besedila s podobnim prepletom fikcijskih in nefikcijskih značilnosti. Umestitev obeh besedil v novi žanrski razred, ki priznava uveljavljeno postmoderno prakso, da ni vsa literatura le fikcijska, skuša utemeljiti s pomočjo pragmatičnega modela za razločevanje fikcije in nefikcije.

Autobiography, fiction and novel: on the possibilities of a genre of the 'novel as autobiography'. *Kristalni čas* by Lojze Kovačič (1990) and *Zaznamovana* by Nedeljka Pirjevec (1992) are generically mixed writings which follow the tradition of the narrative patterns of existentialism and modernism and of modernist autobiography, and deviate from the typical postmodern trends in the literature of the early 1990s. They were accepted as novels, but their synthetic genericity also corresponds to the non-fictional genre of autobiography. The article argues for the introduction of a new generic class of the 'novel as autobiography', which would include writings with a similar combination of fictional and non-fictional features. It attempts to place both texts into the new generic class – which follows the established postmodern practice that not all literature is merely fictional. The application of pragmatic model for distinguishing between fiction and non-fiction also supports this inclusion.

Zaris problema

Na začetku 90. let sta v slovenski kulturni javnosti vzbudili veliko pozornost in doživeli priznanje ter naklonjen sprejem deli Lojzeta Kovačiča *Kristalni čas* (1990) in *Zaznamovana* (1992) Nedeljke Pirjevec.¹ Uspeh je

bil po svoje presenetljiv. Nobeno od njiju se po svojih značilnostih in temeljni pripovedni naravnosti vsaj na prvi pogled ni preveč prilegalo težnjam postmoderne in uveljavljanju postmodernizma v literaturi, pri nas že od začetka 80. let v množičnih medijih, strokovni publicistiki in akademskih krogih močno aktualni smeri, ki je znotrajumetnostnemu in kulturnemu dogajanju v tem času pri nas vtisnila svoj pečat. Še posebej če velja postmodernizem za »tisti tok v književnosti in esejistiki, ki je – na Slovenskem nekako med l. 1982 in 1993 – formalno in tematsko poudarjeno reflektiral ter izpostavljala aporije postmoderne dobe« (Juvan 1994/95: 31), v pripovedništvu pa predvsem vpeljeval metafizijske postopke, kršil opozicijo med elitno in popularno literaturo, iluzijo realnosti dogajanja in ontološke meje med fikcijskimi in drugimi svetovi, opuščal referenčnost v korist samonanašanja in avtotematizacije besedil, se citatno navezoval na tradicijo, jo renoviral, preokupiranost z globino nadomeščal z interesom za površino in bravurozno formo itd. Očitno avtobiografski in referenčni pripovedni besedili je tako na ozadju konceptualno izmuzljive postmoderne, okvirno opredeljene kot doba razpada velikih pripovedi in eshatologij, »prebolevanja« metafizike, pluralizma resnic in razkroja oziroma »mehčanja« subjekta, mogoče tolmačiti predvsem kot potrditev nepočetnosti, raznolikosti in heterogenosti literature v tem času ter soobstoja raznorodnih poetik pri nas. Če pomenita nekakšen »odklon«, »mimotok«, (negeometrijsko) vzporeden pojav sočasnemu »površinskemu« dogajanju ali morda sodita v osrednji tok pripovedništva tega časa, pa je že stvar vrednostne presoje. Neodvisno od nje je mogoče reči, da je njun izid časovno dejansko sovpadel z upadom postmodernistične metafizike na začetku 90. let. Prvo besedilo je napisal uveljavljen avtor, eden najvidnejših pripovednikov iz generacije piscev, rojenih okrog 1930. V njem je Kovačič, podobno kot že v svojih prejšnjih romanih (*Deček in smrt*, *Resničnost*, *Pet fragmentov*, *Prišleki*, *Basel*), nadaljeval izročilo eksistencialistično-modernističnih pripovednih vzorcev in avtobiografskega modernizma Marcela Prousta, Jamesa Joycea, Henryja Millerja in drugih in izrazito presegel horizont socialnega realizma, iz katerega je izšel na začetku svojega ustvarjanja. Toda *Zaznamovana* je bil »le« literarni prvenec pripadnice iste generacije. A tudi Nedeljka Pirjevec se je pisateljsko formirala sledeč realistični in modernistični poetiki, med odločilnimi zgledi zanjo pa je bil prav Kovačič.²

Odmevnost obeh del bi bilo sicer mogoče vsaj delno pripisati razvnetemu bralskemu naslajanju ob javnem razkrivanju intimnih podrobnosti iz življenj znanih oziroma prepoznavnih osebnosti, bolj upravičeno pa najbrž njunim umetniškim odlikam. A ker je razumevanje teh kulturno in historično pogojeno, se pri podrobnejšem premisleku o obeh delih ne da ogniti »sinhronizaciji«, spraševanju o prilagajanju in odmikih, možnih konvergencah ali stičiščih besedil s propagiranimi težnjami in praksami postmoderne, z aktualnimi znotrajumetnostnimi, kulturnimi ter širšimi družbenimi dogajanja v tem času, niti pregledovanju diahronih nizov izročila, v katerega se umeščata. V nadaljevanju se bom nekaterim njunim literarnim in sociokulturnim umestitvam skušala približati po ovinku, z vidika žanrske problematike, razmeroma najlažjega izhodišča za razlago

in razumevanje menjav literarnih form. Skušala bom predstaviti in utemeljiti razloge, spričo katerih naj bi bilo za besedili in potencialno še za druga podobna dela morda smiselno vpeljati nov žanrski razred, ki bi natančneje od obstoječih žanrskih klasifikacij opozarjal na razmerja med fikcijo³ in avtobiografsko referenčnostjo v njih.

Pregled obstoječih žanrskih poimenovanj

Ob vstopu v družbeno komunikacijo in v procesih slovenskega literarnega življenja sta bila *Zaznamovana* in *Kristalni čas* sprejeta kot romana (Komel - Snoj - Kovačič 1994; Leiler - Pirjevec 1993), čeprav sta obe deli izšli brez eksplicitne žanrske samooznake. Za takšno razumevanje je ob odprti, neustaljeni in nedoločljivi žanrski identiteti romana, izmuzljivosti vsebinskih in zgolj relativni veljavnosti formalnih kriterijev v tekstih mogoče najti nekaj opore. V *Kristalnem času* razvija prvoosebni pripovedovalec obsežno, za Kovačiča značilno avtobiografsko spominsko in asociativno pripoved ali morda izpoved,⁴ tokrat osrediščeno predvsem na zreła leta, razmerja z bližnjimi, družinskimi člani, z ženskami, z mnogimi razpoznavnimi sodobniki in znanci v »realno« konkretiziranem prostoru in podobnem, čeprav nekoliko bolj zabrisanem in nedoločljivem času, ki pokriva več desetletij njegovega življenja. V širokem naboru evociranih tem, ki segajo od vsakodnevnih banalnosti, eksistenčnih in eksistencialnih vprašanj, refleksije in samorefleksije pisateljskega ustvarjanja do najbolj poduhovljenih zadev, je poudarjeno intimno dogajanje, vendar je v pripovedovalčevo perspektivo in mnoge esejiistične pasaze vpisan tudi njegov »javni interes«. Zlasti v prvih dveh delih romana, osrediščenih bolj na razgrnitev sodobnosti, se subjektivni odzivi na aktualna idejna in moralna vprašanja, širše kulturne, družbene, gospodarske in politične razmere zgoščajo v nerazdeljiv panoramski preplet s spominskimi reminiscencami, medtem ko je v zadnji tretjini izraziteje naglašena intimna erotična retropektiva. *Zaznamovana* pa je za roman zelo kratka avtobiografska prvoosebna pripoved s ključem⁵ o dveh ravneh pripovedovalkine preteklosti, ločenih tudi tipografsko s kurzivo oziroma pokončnim tiskom. Časovno bližjo tvori njeno intimno soočanje z agonijo umirajočega moža in njegovo smrtjo, drugo raven, ki se na koncu spoji s prvo in je s svojim individualnim (samo)prevpraševanjem razvidneje vpeta v aktualna družbena samorazčiščevanja z medvojno in zlasti povojno dejanskostjo, pa predstavlja širše dogajalno zaledje njene življenjske poti v razponu od mladosti do zrelih let z žariščem v prepletu te poti z moževo.

Kljub recepciji, ki je besedili obravnavala kot romana – romani seveda tradicionalno pripadajo fikciji –, pa tekstno žanrskost⁶ vsakega od njiju tvorijo še nizi sestavin, ki ne ustrezajo le romanu, ampak tudi žanru avtobiografije.⁷ Avtobiografija, v literarni stroki tradicionalno označena za neliterarno, nefikcijsko, polliterarno oziroma paraliterarno zvrst, je bila namreč na vsebinsko-predmetni ravni, formalno pa nediferencirano, okvirno opredeljena kot »retrospektivna spominska pripoved avtorja o lastnem življenju, v kateri se avtor drži dejstev, ki jih sicer z izborom, poudarki in

interpretacijo lahko postavi v določeno osvetljavo, a so kot taka že vnaprej dana« (Müller 1983: 293–294). Za *Kristalni čas* lahko trditev o njegovem »prečenju« žanrskega niza avtobiografije podpre tekstno zaledje v avtobiografskem miceliju glavnine Kovačičevega pripovednega opusa in številnih samorazlagalnih besedilih v različnih metaliterarnih publikacijah. A tudi *Zaznamovani* je avtorica dodala obsežen pojasnjevalni faktografski okvir.⁸ Dejstvo, da sta bili deli sprejeti in samointerpretirani kot romana, čeprav je bila razglašena in komentirana tudi njuna avtobiografskost,⁹ je pač razločljivo s prestižnostjo žanra v danem družbenem in kulturnem kontekstu; razlagati se ga da celo kot obrambni refleks pred nizkim kotiranjem avtobiografije v vrednostni hierarhiji obstoječega družbenega sistema literature in z njeno tradicionalno odrinjenostjo onkraj ožjega območja literature.

Stičišč obeh del z drugimi nefikcijskimi proznimi žanri,¹⁰ npr. s portretom ali ob Kovačiču z dnevnikom, esejem, spomini in še katerimi, tu ne bom upoštevala. Pač pa se ni mogoče izogniti vprašanju, ali besedili žanrsko ustrezata 'avtobiografskemu romanu', saj z avtobiografijo načelno pokrivata »isto« tematiko: v obeh gre za pisanje avtorjev o lastnem življenju. V stroki je bilo konvencionalno uveljavljeno soglasje, da so avtobiografski romani tematsko mnogo svobodnejši v razmerju do fakticitete avtorjevega življenja,¹¹ medtem ko naj bi avtobiografija praviloma težila k verodostojni rekonstrukciji. Zato naj bi tudi avtobiografski romani nedvoumno pripadali fikciji, avtobiografija pa naj bi načelno vzpostavljala drug modalni okvir. To razlikovanje je bilo dopolnjeno tudi s poskusi bolj empiričnega opazovanja njunih oblikovnih značilnosti, pri čemer se je pokazalo, da imajo romani lahko še drugačne jezikovne oz. znotrajtekstne posebnosti: prvoosebni pripovedovalci zanje sploh niso nikakršna nujnost, medtem ko so v avtobiografijah skorajda pravilo, drugo- in tretjeosebni pripovedovalci pa le redke, ampak vseeno možne izjeme. Svobodnejše je tudi ravnanje s perspektivo pripovedovalca. Avtobiografski romani lahko zmanjšajo ali ukinejo distanco med pišočim in doživljajočim jazom (Hladnik 1989: 464).¹² V njih se lahko pojavlja polpremi govor, pogosti pa so tudi glagoli notranjega doživljanja in pluriperspektivno prikazovanje. Ali kot je skušal razliko med žanroma v svojem teoretskem omrežju pojasniti Genette (1991:78), avtobiografija poudarja predvsem »pripovedovalčev glas«, prvoosebni avtobiografski roman oziroma »psevdo-avtobiografska fikcija« pa fokalizira predvsem izkustvo osebe, zato je eden od tipičnih kriterijev fikcijskosti notranja fokalizacija. Nekatera dela Vitomila Zupana, npr. *Komedija človeškega tkiva*, *Levitani*, *Igra s hudičevim repom*, in romani nekaterih vidnih slovenskih pripovednikov druge polovice prejšnjega stoletja, rojenih v desetletjih pred vojno, npr. Rožanca, Snoja, Božiča, Zidarja, Pahorja, Simčiča, Jurčeca ali Mire Mihelič, če omenim samo nekatere, vsebujejo mnoge od zgoraj navedenih značilnosti avtobiografskega romana, ki lahko upravičijo rabo tega poimenovanja. Tudi ob *Kristalnem času* in *Zaznamovani* je tej oznaki težko očitati neprimerenost; prej to, da ne naglaša dovolj izrazitega deleža tistih potez, ki besedili pomikajo v bližino avtobiografije ter izpričujejo v njenem mešanem žanr-

skem režimu prevlado referenčnosti in sorazmerno omejevanje domišljij-skega oblikovanja.¹³

Žanrsko lego *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* je treba preveriti tudi ob fikcijski avtobiografiji, še enem uveljavljenem pojmu iz spektra avtobiografije.¹⁴ Tudi ta klasifikacija se zanju ne zdi najbolj posrečena, saj so fikcijske avtobiografije z reprezentativnimi dosežki, kakršna sta npr. Dickensov *David Copperfield* ali Mannove *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, tradicionalno izoblikovale poseben žanr romana, ki se intertekstualno eksplicitno navezuje na žanrske konvencije avtobiografije, vendar je pri tem pripovedovalec izmišljen, fikcijski. Ima torej povsem drugačno referenco od avtobiografije. Izraz se tako nanaša na »fingirano 'realno' avtobiografijo fikcijskega prvoosebnega pripovedovalca«, ki se s formalno mimetičnim in torej diskurzivno razvidnim oblikovanjem trudi za vtis avtentičnosti po zgledu nefikcijske avtobiografije (Löschnigg 1999: 175, 182). Z vidika medbesedilnosti pa bi bilo npr. Mannovo fikcijsko avtobiografijo mogoče prepoznati tudi za vrsto parodije. Ali še drugače, fikcijske avtobiografije naj bi ponujale »teleskopirano dvojno pogodbo, avtobiografsko pogodbo, vsebovano v fikcijski pogodbi« in v tem dobesedno dvoumnem viru njihovega diskurza naj bi tičal odločilen dejavnik, ki bralsko izkustvo romana ločuje od izkustva ob branju prave avtobiografije (Cohn 1999: 33). S svojo eksplicitno paradoksalnostjo je prav izpeljava znane ameriške naratologinje Dorrit Cohn o teleskopirani dvojni pogodbi, avtobiografski in fikcijski, ena od pobud za zasuk v gledanju na žanrsko kombinatoriko, ki se bolje prilega tu obravnavanemu gradivu.

Pogled v teorijo avtobiografije in razmerja avtobiografije s fikcijo

Razmislek o žanrskih poimenovanjih in možnih umeščanjih *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* neogibno posega v sklop vprašanj o razmerjih med fikcijo in realnostjo oziroma dejanskostjo in avtobiografijo ter avtobiografsko referenčnostjo, povezan pa je tudi s temami, ki so v sodobnih literarnoteoretskih in metodoloških diskusijah sprožile problematizacijo osrednjih, v teoriji avtobiografije konvencionalno vzpostavljenih kriterijev tega žanra. V nadaljevanju bom skušala za boljše osvetlitev teoretskega ozadnja najprej predstaviti nekaj argumentov in konceptov iz teorije avtobiografije in (delno) teorij fikcije.

Po svoje je presenetljivo, da se literarna veda za avtobiografijo kljub zavidljivi tradiciji in mnogim odličnim dosežkom, npr. Avguštinovim *Izpovedim*, razcvetu žanra v renesansi in kasneje v razsvetljenstvu in po Bahtinu celo razširjenosti avtobiografskih tipov oz. avtobiografskega kronotopa v antiki (1982: 258–272)¹⁵ ter kljub Goethejevemu *Pesništvu in resnici* in Rousseaujevim *Izpovedim*, dolgo ni pretirano menila. Izvor umeščanja avtobiografije zunaj ožjega področja literature, med neumetniške, uporabno-namenske besedilne vrste, ali kvečjemu na obrobje, med para- ali polliterarne žanre, temelji na kriteriju fikcijskosti, ki izhaja še iz

Aristotelove delitve na pesniško in zgodovinsko pripoved.¹⁶ Ločevanje se je uveljavilo že v klasicističnih in kasnejših poetikah, kjer se je razmejitev fikcije od nefikcije zaostri celó do normativnih priporočil, naj pesniki spodbujajo domišljijo, pisci zgodovinskih zgodb pa naj sporočajo golo resnico in dogodke, kot so se primerili, in prepustijo slogovne umetnosti prvim. Avtobiografsko pisanje je imelo predvsem vrednost historičnega dokumenta; pomembna je bila vsebina, ne pa to, kako so informacije posredovane. Tudi Herder, ki je cenil psihološki uvid avtobiografij, jih ni imel le za izraz individualnih duhovnih dosežkov, ampak tudi za dokument časa. Toda šele stoletje kasneje, na začetku 20. stoletja je bila prek Diltheya in njegovega poudarjanja subjektivnosti kot izvora in temelja vse historičnosti in nato prek Georga Mischa, ki se je s svojo *Zgodovino avtobiografije* navezal na Diltheyevo zgodovinskorazvojno pojmovanje identitete, v temelje teoretske refleksije vgrajena še danes odmevna teza, da žanrski razvoj avtobiografije sovpada z naraščajočim samozavedanjem posameznika in torej z razvojem individualizma. Paradigmatična vloga za razvoj žanra je bila pripisana Goethejevemu *Pesništvu in resnici* (Finck 1995: 283–285), medtem ko so zlasti frankofoni in anglofoni raziskovalci opozorili še na pomen Rousseauja in drugih. Razprava o avtobiografiji pa se je na začetku omejevala na bolj vsebinska vprašanja in se ni dotikala specifičnih žanrskih potez.

V Mischevih oziroma predvsem Diltheyevih zahtevah, da si avtobiograf pri pisateljskem samoosmišljanju lastnega življenjskega poteka ne more in ne sme izmišljati povezav z življenjem, ker so te že vgrajene vanj, se je istočasno ohranilo tudi določilo o zvestobi resničnosti, na katerem temelji konvencionalno ločevanje avtobiografij od fikcijskih tekstov, in poudarjena prioriteta tematike pred jezikovnim izrazom (Finck 1995: 286). To pojmovanje se je v bolj ali manj modificirani obliki obdržalo tudi v teoretski refleksiji avtobiografije v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih (Anderson 2001: 1–6), in sicer prek Roya Pascala, Gusdorfa, Starobinskega, Niggla, Müllerja in drugih odličnih poznavalcev tega žanra, v zadnjih desetletjih pa je postalo predmet vse pogostejših kritik. Te so vzele v precep temeljna določila, zaradi katerih se je avtobiografija v primerjavi z romanom, ki resda velja za enega najbolj odprtih, spremenljivih in strukturno nedoločenih literarnih žanrov, sicer zdela sorazmerno natančno določena. Na začetku 70. let jih je npr. reprezentativno povzela znana definicija Philippa Lejeuna (nav. po Anderson 2001: 2): »Avtobiografija je prozna retrospektivna pripoved, v kateri neka realna oseba pripoveduje o svojem lastnem bivanju in pri tem naglasi svoje individualno življenje ter še posebej zgodovino svoje osebnosti.« Definicija je izpostavila naslednja določila: prvič, o istovetnosti avtorja pripovedi s pripovedovalcem in glavno osebo, drugič, o specifični časovni organizaciji (retrospektivnosti) prozne pripovedi, in tretjič, o tematski osredotočenosti na lastno življenje in njegov potek, kar seveda implicira zvestobo resničnosti. Vendar je že Lejeune opozarjal, da je avtobiografska pogodba, sklenjena intersubjektivno med avtorjem, ki zanjo jamči s svojim lastnim imenom na naslovnici in intenco (izpričanim namenom o verodostojnosti lastnega početja), ter bralcem, ki to pogodbo prepozna in jo recepcijsko overi.

Kritika je seveda morala izpostaviti epistemološko negotovost avtobiografije. Problematizirala je njeno domnevno zmožnost za verodostojno predstavljanje realnega življenja, razkrila vprašljivost pretenzij po resničnosti in opozorila na metafizične podmene o samoprezenci subjekta onkraj jezika oziroma v pojmovanju jezika kot transparentnega medija, ki naj bi ga avtor organiziral kot zunaj njega obstoječa instanca in mu tako podeljeval njegov končni smisel. Tudi praksa je prehitevala teorijo in se v najdržnejših reprezentativnih primerkih avtobiografij že mnogo prej odpovedala linearnosti, kavzalni koherenci, običajni zgodnji teleologiji in drugim v zaprtosti teksta temelječim karakteristikam. Poststrukturalistične predstave o jeziku kot neskončnem procesu semioze, kjer se proces pomenjanja šele zastavi in ne končno konstituira, ter subjektu, razpršenem na množstvo diskurzov in še samem vpisanem v ta proces, so torej v tradicionalno razumevanje avtobiografskega pisanja vnesle temeljite popravke. Identiteto subjekta in objekta avtobiografskega diskurza so razkrile za nedokončan in neizpolnljiv projekt, predvidene spoznavnoteoretske aspiracije po resnici pa za utvaro, ki zakriva bližino fikcije. Žanrsko ločevanje avtobiografije in neavtobiografije se je npr. zdelo nepotrebno že Derridaju (Smith – Watson 2001: 132–3). Paul de Man pa je v članku *Avtobiografija kot raz-osebitev* med drugim zavrnil Genettov poskus, da bi v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* z metaforo vrtljivih vrat uveljavil obrnljivo in nedoločeno, neprestano iz avtobiografije v fikcijo preklaplajoče razbiranje teksta; nasploh je razlikovanje avtobiografije in fikcije zavrnil kot nesmiselno in razglasil konec avtobiografije oziroma jo prepoznal za paradigmo pisanja (1984: 70–72; 78–81).

Toda radikalno strukturalistično stališče, da, kot je npr. trdil Barthes, »v polju subjekta ni nikakršnega referenta« (nav. po Eakin 1992: 5), in po katerem je referenca zgolj učinek jezika oziroma znakovne dejavnosti, je tudi samo problematično, ker ne upošteva niti pragmatičnih niti družbenih implikacij avtobiografskega dejanja. Hkrati implicitno »ukinja« referenčnost avtobiografije oziroma njeno zmožnost vzpostavljanja reference, torej razmerja med jezikovnim izrazom in predmetom oziroma zunajjezikovno resničnostjo. Plodnejše se zdijo tiste teoretske izpeljave, ki priznavajo ali celo utemeljujejo prepletenost dejanskosti oziroma realnosti s fikcijo in fikcije z realnostjo, vendar ne razveljavljajo njune razločljivosti niti ne izločajo referenčnosti iz njenega območja (Bourdieu 2000, Eco 1999, Iser 1989, Sill 2001).

Bourdieu je npr. menil, da prizadevanja avtobiografa, da bi podelil smisel, racionaliziral in z ustvarjanjem intelegibilnih razmerij pokazal inherentno logiko med elementi lastnega življenja, ki so sami na sebi diskontinuirani, fragmentarni in nedoumljivo kontingenčni, dejansko pomenijo podreditev retorični iluziji, ki jo je konvencionalno vzdrževala literarna tradicija, in hkrati sprejemanje artificialnega ustvarjanja oziroma produkcije pomena (2000: 298–299). Avtobiografovo proizvajanje pomena s predelavami in raznovrstnimi preureditvami izbranega gradiva neizogibno ustvarja iluzijo življenja in v njegovo početje že spričo njegove narave vstopajo fikcije. Po Bourdieuju pa družbeni prostor s svojimi institucijami in mehanizmi celo sam teži k integraciji in unifikaciji subjekta,

sicer razpršenega na množstvo čutnih vtisov in zavestnih predstav. Pri konstrukciji praktične, družbene identitete kot integralnega »uradnega« modela sebstva za javnost sodelujejo družbene institucije, ki hkrati vzpostavljajo njegovo referenčno družbeno polje. Eno izmed takih institucij predstavlja že osebno ime, ki kot 'togi označevalec' označuje isti »predmet« v vsakem možnem svetu (Bourdieu 2000: 299–302). Od trenutka, ko je oseba krščena s tem imenom, reprezentira njeno biološko individualnost in zagotavlja njeno konstantnost skozi čas in enotnost v vseh družbenih prostorih. Tako je osebno ime, ki vedno referira na isto osebo, tudi ena od oblik sidranja subjekta oziroma referenta v realnem svetu. Kritična analiza družbene konstrukcije sebstva in včasih nezavednih procesov, ki sodelujejo pri konstruiranju življenjskih zgodb, pa v socioloških raziskavah ni sama sebi namen, ampak tudi pogoj za denotirajoče opise individualnega referenta; ti vključujejo »prostorsko« umestitev na različne položaje, ki jih zaseda v svojem družbenem polju, in njegovo delovanje v različnih poljih.

Kot sta opozorila Lamarque in Olsen (1994: 107–137), teorije fikcije v nasprotju s poststrukturalizmom referenčnosti ne izključujejo iz fikcijskih svetov. Tudi Ecova obravnava razmerja med fikcijo in realnostjo v knjigi *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*, v kateri sicer nikjer ne govori izrecno o avtobiografiji, daje nekaj zanimivih iztočnic za premislek nje-nega razmerja s fikcijo. Sploh če privzamemo, da je v avtobiografiji pripoved bližja naravni kot umetni oziroma fikcijski pripovedi. Po Ecu (1999: 117–118) namreč govorimo o naravni pripovedi takrat, »kadar pripovedujemo zaporedje dogodkov, ki so se zgodili zares, o katerih govorec misli, da so se dogodili, ali hoče prepričati (in laže), da so se zares zgodili. /.../ Umetna pripoved pa je fikcijska pripoved, ki se samo pretvarja, da govori resnico, kot smo dejali, ali domnevno govori resnico v okvirih sveta fikcijskega diskurza«. Še v tem Ecovem poskusu razločevanja med fikcijo in »pripovedjo o dogodkih, ki so se zares zgodili«, je razen v intenci temeljni razloček med njima v stopnji in obsegu subjektivnosti govorčevega dojetanja, prepričevanja, »laganja« oziroma »pretvarjanja«. Med fikcijo in nefikcijo torej v bistvu ne vzpostavlja ostrih rezov, ampak nekakšno niansirano stopnjevanje njunih spremenljivih medsebojnih razmerij. Ob njegovih izvajanjih pa se zastavljajo tudi vprašanja, npr. kaj se v takšnem »mešanem režimu« zgodi s fikcijsko pogodbo, ki po Ecu (nav. d.: 75) vsebuje to, kar imenuje Coleridge 'prostovoljna izključitev nevere', in jo sicer nemo sprejme bralec v fikciji.¹⁷ In še: kakšno pogodbo, avtobiografsko ali fikcijsko, sploh sprejme bralec ali poslušalec naravne pripovedi oziroma avtobiografije glede na spremenljivo razmerje fikcije in realnosti v njunem prepletu? Pri branju avtobiografij gre namreč vedno za neko vrsto »testiranja resničnosti«, saj je izjave pripovedovalca načeloma mogoče razbirati kot avtorizirana, bolj ali manj avtentična, čeprav subjektivna mnenja avtorja.

Uporabna izhodišča za obravnavo razmerij med avtobiografijo, fikcijo in realnostjo oziroma dejanskostjo ponuja tudi Iserjeva teorija fikcije. Podobno kot že Bourdieu je tudi Iser zastopal stališče, da so, »kjerkoli in kadarkoli se proizvajajo realnosti, vpletene fikcije«. Ker pač ni transcen-

dentnega položaja, ki bi dopuščal distribuirati predikate fikcije in dejanskosti glede na vnaprej določen referenčni okvir, praktično ni mogoče obraniti jasne distinkcije med fikcijo in dejanskostjo. V svojem zarisu literarne antropologije je zato predlagal zamenjavo pojmovnega para fikcija : realnost s triado realno, imaginarno in fiktivno. Literarni teksti so po Iserju fikcijske narave in nastajajo z interakcijo vseh treh sestavin. Toda »realno« se pri tem ne nanaša neposredno na zunanjo resničnost, ki predstavlja čisto kontingenčnost, temveč le na modele resničnosti, torej sisteme, v katerih sta kontingenčnost in kompleksnost sveta reducirani in specifično pomensko strukturirani. »Imaginarno« in »fiktivno« pa sta specifični človeški zmožnosti, ki se ne uveljavljata le v literaturi, ampak tudi v vsakdanjem življenju vsakega posameznika. Medtem ko fiktivno opredeljuje intencionalno, torej namerno oziroma zavestno krmiljeno dejanje, kakršna sta npr. laganje ali prevara, nastopa imaginarno izključno v neločljivi povezavi s spontanimi in nezavednimi pojavi, v fantazijskih predstavah, podobah, sanjarijah, sanjah in prividih, ter vedno le v kombinaciji, npr. z vidom ali zavestjo, in je »oblikotvorno« udeleženo pri nastanku zaznave. V literaturi je fiktivno predvsem tekstualni postopek, ki se v literarnih tekstih manifestira s tremi temeljnimi dejanji fikcionaliziranja, katerih osnovna struktura je podvojitvev, in sicer s selekcijo, kombinacijo in samorazkrivanjem besedila za fikcijo (prim. Sill 2001: 127–133; Iser 1989: 214–222; Juvan 2003: 8).

Iserjevo teorijo fikcije z njenimi deskriptivnimi možnostmi, na podlagi katerih je tudi uporabno-namenske oblike mogoče pojmovati kot fikcijske zasnutke, je skušal Sill dopolniti in prilagoditi še za spekter avtobiografskega samopredstavljanja. Preseganje omejitve individua na njegovo faktično eksistenco, kar je po Iserju eden od pogojev fikcije, je namreč možno tudi v formi avtobiografskega pisanja. Pri tem je ključnega pomena spominjanje. Iser sicer navaja spominjanje v polju fiktivnega kot tisti oblikotvorni moment, ki poleg vedenja in danih informacij podeljuje natančnejše obrise predstavam o odsotnem in neobstoječem. Vendar to velja predvsem za namerno hoteno spominjanje, ki ostaja zavestno nadzorovano in priklicuje v zavest podatke o lastni življenjski zgodbi, ne da bi bili ti nujno nazorno in pregnantno oblikovani v podobe. Drugače pa je pri nenadzorovanem nehotenem spominjanju, pri katerem ni jasno, kaj sproži potekanje oziroma sprosti spominske podobe; interakcija imaginarnega, spominjanja in zavesti poseže na mejna področja, kjer se spominjanje odpre svobodnemu toku domišljije in ga zato ni mogoče podvreči preverjanju. Referenčni okviri avtobiografskega prikazovanja, ki jih predstavljajo pretekla dejanskost in njene koordinate, se tako razklaplajo. Vednost, informacije in spominjanje torej pri avtobiografskem tekstu omejujejo imaginarno, vendar ga nikakor dokončno ne odpravljajo. Po Sillu se torej avtobiografski tekst – ne glede na to, ali gre v njem za rekonstrukcijo preteklosti ali za oblikovanje sodobnih spominskih slik – pojavlja kot rezultat avtobiografskega gibanja zavesti, katerega osrednji sestavini sta spomin in refleksija. Določeno prilagoditev potrebujejo tudi tri Iserjeva temeljna dejanja fikcionaliziranja: selekcija osvetli ali zasenči določene namere v avtobiografskem tekstu in jo Sill šteje za osrednji

element fiktivnega v avtobiografskem tekstu; kombinacija kot znotrajtekstna organizacija in hkrati odgovor na selekcijo je povsem primerljiva z istim dejanjem v fikciji;¹⁸ pač pa sodobna literarna praksa npr. s pojavi deklariranja sicer očitno avtobiografskih tekstov za fikcije vse pogosteje razveljavlja fikcionalizirajoče dejanje samorazkrivanja. Vgrajeni fikcijski signali tedaj nedvomno naznačujejo pretenzijo po estetskem preseganju lastne življenjske zgodbe in v igri konvencij porajajo nekakšno lebdenje, s katerim tekst oscilira med 'izmišljenim' in 'dogodenim'. Zato je predvsem od opazovalca oziroma bralca in njegovih dispozicij, naravnosti in prepričanaj odvisno, če tekst zaznava kot avtobiografski ali kot fikcijski (Sill 2001: 143–149).

Iz doslej povedanega se nakazuje nekaj splošnih ugotovitev. Zgolj znotrajtekstualni kriteriji ne omogočajo zanesljivega razločevanja avtobiografije od fikcije, ampak je pri tem nespregledljiva vloga bralca. Pri branju avtobiografij je vedno prisotno nekakšno testiranje resničnosti, splošni orientacijski signali za bralčevo osmišljanje teksta pa so praviloma resničnostni, ne fikcijski. Avtobiografski pripovedovalec v tekstu referira na biografska dejstva, osebe, kraje in dogodke in jih identificira, kar pomeni, da bralcem z individualizirajočimi in določujočimi opisi omogoči dojeti, o katerih predmetih je dejansko govor. Pri tem je pomembna časovno-prostorska umestitev referenčnih predmetov, saj se selekcija razpoložljivih verzij sveta omejuje na dejansko. Denotirajoča pravila, ki bralcu omogočajo istovetenje z dejanskostjo, skratka, v avtobiografiji še zdaleč niso izključena. Toda vsebine pripovedovalčevih trditev vseeno niso enostavno preverljive z našo lastno subjektivno izkušnjo, ki je ena od oblik testiranja resničnosti, niti z raziskavo produkcijskega konteksta oziroma objektivno v zunajtekstni realnosti; overjajo se predvsem s preklapljanji, premiki, prečenji in v presečiščih drugih kulturnih kodov in diskurzivnih mrež.

Zanimivo je, da je do podobnih sklepov prišla tudi novejša feministična teorija avtobiografije. Ta je, izhajajoč s stališča, da se človek konstituira šele v kulturni diskurzivnosti, k sodobnim teoretskim refleksijam avtobiografije prispevala neesencialistično koncepcijo »tekstualizirane« subjektivnosti kot umeščanja (*positionality*): s tekstnim umeščanjem, stalnim premikanjem umestitvenih polj individualnih in kolektivnih, fikcijskih in nefikcijskih diskurzivnih mrež in z njihovimi medsebojnimi trenji ter sproženimi nizi nestabilnosti naj bi bilo mogoče odkriti mesta diskurzivnega sidranja in pri tem udeležene mehanizme ter razpreti specifično ženskih diferenciranj. Po Finckovi bi zato v luči tega pojmovanja fiksiranje smisla in substancializiranje subjektivitete, ki je bilo definicijsko uveljavljeno v tradicionalnih teorijah avtobiografije, lahko zamenjalo njeno nadaljevanje, vodenje naprej. Avtobiografski tekst bi bil torej lahko opredeljen kot »proces, ki v rekonstrukcijo subjektivitete inscenira stalno nove vpise« (Finck 1995: 293). Videti je, kot da večina Kovačičevega pisateljskega opusa, a tudi objave Nedeljke Pirjevec po izidu *Zaznamovane* po svoje ponazarjajo udejanjenje tega procesa.

O novem poimenovanju

Dvomi o primernosti obstoječih žanrskih imen, postopno zabrisovanje žanrskih meja in mešanje oziroma prepletanje žanrskih določil romana in avtobiografije, teoretska opozorila o prepletenosti fikcije z realnim in dejanskega s fikcijo, vse to spodbuja ob Kovačičevem *Kristalnem času* in *Zaznamovani* Nedeljke Pirjevec k iskanju novih rešitev. Sama vidim eno od možnosti za boljše razumevanje njune tekstne specifičnosti, večje upoštevanje bralskega izkustva in olajšan dostop do njunih družbenih umestitev in eksistence v vpeljavi novega žanrskega poimenovanja, »mehke« žanrske oznake¹⁹ 'roman kot avtobiografija'. Pri tem se povsem zavedam, da uvedba novega imena sama na sebi še ni razlaga neke faze v historični dinamiki avtobiografskega pripovedništva v sklopu slovenske literarne zgodovine. Je prej eden od simptomov njenega spreminjajočega se družbeno-kulturnega konteksta in preurejanja literarnega kanona v procesih postmoderne; postavlja celo nekakšne smernice za sprejemanje konkretnih besedil.

Ime 'roman kot avtobiografija'²⁰ napotuje na nov žanrski razred, v katerega bi bilo namreč mogoče po premisleku umestiti še druga sorodna besedila iz slovenske povojne produkcije (npr. Kovačičeve *Resničnost* in *Prišleke*, morda *Hudodelce* Marjana Rožanca, če omenim le nekatere). Razred je »ustanovljen« na podlagi 'družinskih podobnosti',²¹ ki veljajo v teorijah literarnih žanrov za temelj žanrske združljivosti (Schäffer 1989: 175, Juvan 2002: 21), in naglašata paradoksalno integracijo žanrov, ki ju je literarna veda – slovenska pri tem ni bila nikakršna izjema – tradicionalno dihotomično ločevala. Za novi žanrski razred 'roman kot avtobiografija' predpostavljam medsebojno prežemanje obeh žanrskih izročil, romana in avtobiografije, vendar hkrati njuno diferenciranost. Tak poseg očitno ni brez vrednostnih implikacij na občutljivem in spremenljivem področju literarnega kanona v dobi postmoderne. Pobuda za takšno preureditev žanrskega sistema je pač lahko le moment v nadaljevanju procesa, sproženega v poznem 18. stoletju. V tem procesu – nanj je opozoril npr. Oliver Sill (2001: 215) –, so se triadi lirika, epika in dramatika pridružili že številni nekanonični prozni pripovedni žanri, npr. roman, novela, kratka zgodba, medtem ko je bila avtobiografija še izločena kot neumetniška, ker naj bi po merilih historične faktičnosti, ki je vzpostavljala mejo med fikcijo in dejanskostjo, bolj ustrezala tej slednji; toda ta gesta je izpričala svojo trdoživost vse do današnjih časov.²²

Domnevam torej, da izkazujeta *Kristalni čas* in *Zaznamovana* sintetično žanrskost, ki ju postavlja v razmerje z določenim številom hipotekstov. Ti funkcionirajo kot vzorčni teksti, iz katerih sta besedili izpeljali svoja pravila. Po Schaefferju je sintetična žanrskost pogosta v nekanoničnih žanrih, še posebej v pripovedništvu in še zlasti v obdobjih, kakršno je sedanje, ko eksplicitne institucionalne vezi in omejitve slabijo. Za besedili so vzorčni predvsem pomembni modernistični (avtobiografski) romani, Kovačičevi predhodni romani in po drugi strani reprezentativne avtobiografije izpovednega tipa. Njuna sintetična žanrskost je torej »dvovalentna«. Toda konstitutivno pravilo žanra, poimenovanega 'roman kot

avtobiografija', torej »pravilo, brez katerega diskurzivno dejanje ni prepoznano v svoji specifičnosti« (Schaeffer 1989: 184), predpostavlja privzemanje ključnih potez avtobiografije na modalni, vsebinski in delno na formalni ravni. Druga v tekstih uveljavljena pravila, ki so izpeljana iz romaneskni modelov in zadevajo modernistične koncepcije subjekta, časa, časovne organizacije pripovedi itd., so le regulativna²³ in za žanrsko prepoznavnost besedila šele dodatno opredeljujoča.

Ob tej shemi se seveda zastavlja vprašanje o potezah, ki naj bi jih impliciralo rekurentno konstitutivno pravilo žanrskega razreda 'roman kot avtobiografija', izpeljano iz niza izpovednih avtobiografij kot vzorčnih tekstov. Spričo epistemološke negotovosti same avtobiografije in problematičnosti abstraktnega teoretičnega definiranja žanrov nasploh²⁴ se je morda smiselno sprijazniti s pojasnilom, da se pravilo nanaša na razvidno objektivirano in (včasih tudi eksplicitno) intendirano rekonstrukcijo lastnega življenjskega poteka ali odseka tega poteka, pri kateri sta v procesu spominjanja bolj izrazito poudarjena referenčnost in omejevanje svobodnega domišljjskega ustvarjanja kot oblikovanje samega poteka spominjanja. Toda splošno shemo je treba izpopolniti z ostalimi družinskimi podobnostmi, ki se jih da prepoznati v tekstih; to pa je pravi trenutek za vrnitev h konkretnosti samih besedil.

K žanrski kombinatoriki *Kristalnega časa* in *Zaznamovane*

Pri razmisleku o žanrski simptomatiki *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* so ob teorijah avtobiografije in fikcije lahko v pomoč tudi izkušnje s pragmatičnim modelom za razločevanje fikcije in nefikcije (Nickel-Bacon – Groeben – Schreier 2000), ki je bil vzorčno uporabljen prav na besedilu z izrazitim prepletom avtobiografskih in fikcijskih značilnosti.²⁵ Model se opira na teoretska izhodišča empirične literarne vede, predvsem na Schmidta in njegovo hipotezo o komunikacijsko krmiljenih signalih, Barscha in Ruscha, ter jih povezuje z Landwehrjevimi, Iserjevimi in Eco-vimi idejami. Pri razumevanju bralske rekonstrukcije oziroma kognitivnih operacij fikcionaliziranja in »nefikcionaliziranja«, ki so v komunikacijskem sistemu literature odvisne od tekstu zunanjega sveta in literarne omikanosti ter splošne kultiviranosti recipienta oziroma njegove kritično-konstruktivne medijske kompetence, npr. njegovega poznavanja žanrov, avtorjev, formalnih, slogovnih in splošnih pripovednih značilnosti ter njegovega vedenja o dejanskosti oziroma enciklopedičnega znanja, pa model upošteva tudi družbenokulturno določene in historičnemu spreminjanju podvržene komunikacijske konvencije. Triperspektivni model zajema tako produkcijsko kot recepcijsko plat besedila in hkrati vzpostavlja hierarhijo razločevalnih ravni ter razlikuje enoumne signale ali znake in neenoumne signale ali indikatorje. Na prvo mesto postavlja pragmatično raven, od nje so odvisni podrejeni semantični vidiki tekstnih vsebin, sintaktična raven, ki upošteva pripovednostrukturne načine posredovanja vsebin, pa je podrejena obema prejšnjima (nav. d.: 287–297).

Besedili bi torej lahko obveljali za primera 'romana kot avtobiografije' na podlagi naslednjih opažanj. V *Kristalnem času* paratekstna vpisa z aluzijo na Avgušтина in z dnevniškim datiranjem bralca napeljujeta k sklepu, da je od avtorja intendirani okvir avtobiografski (oziroma avtobiografija) in ne fikcijski, in ga usmerjata k testiranju resničnosti, sam naslov pa sugerira splošnejšo temo. *Zaznamovana* pa je brez orientacijskih paratekstnih žanrskih oznak bolj zagonetna in glede avtoričine intence nedoločena, saj tudi pravne formule, ki bi delo izrecno deklarirala za fikcijsko in bi jo morebiti pričakovali, ni uporabila. Rekonstrukcija je zato načelno svobodnejša. Vstop v sredo dogajanja in uvodne kurzivne pasaje z neoznačenimi replikami premega govora se sicer zdijo bliže fikciji, sam naslov pa se lahko nanaša tako na avtorico kot na protagonistko, za katero se kasneje v besedilu izkaže, da se imenuje Anja, Anca oziroma Ančica. Za avtobiografijo značilna istovetnost protagonistke in prvoosebne pripovedovalke z avtorico torej ni zajamčena z istim (tj. avtoričinim) osebnim imenom vseh treh pripovednih instanc, kar je sicer eden od načinov sidranja avtobiografije v resničnosti. A taki neposrednosti se izmakne celo prvoosebni pripovedovalec v *Kristalnem času*, saj protagonisto ime v tekstu ni izrecno navedeno.

Toda na semantični ravni, ki je pragmatični podrejena, velika podobnost prvoosebni pripovedovalcev z realnima avtorjema v obeh delih z mnogimi intersubjektivno preverljivimi biografskimi dejstvi, ki ustrezajo »uradni« podobi sebstva, napeljuje bralce k nefikcijskemu rekonstruiranju. Ob odsotnosti irealnih, fiktivnih elementov, ki bi variirali dejanskost in množili možne svetove, spodbujajo referenčno branje tudi dejanskosti bližnji individualizirajoči in določujoči opisi oseb, predmetnosti, dogodkov in družbenega okolja v obeh delih, kljub včasih izrazito subjektivnemu »polnjenju«. Nekoliko specifično je ravnanje z imeni in drugimi referenčnimi podatki in dejstvi. V *Kristalnem času* so nanizana številna preverljiva imena drugih oseb, stvarna razmerja, datacije, družinske konstelacije in profesionalne umestitve ter imena krajev in mnoge mestne lokacije, ki so indikatorji resničnosti. Predstavljanje zunanjega sveta je sploh značilno detajlirano in konkretno. Imena bolj intimno opisanih pripovedovalčevih sodobnikov so lahko celo spremenjena (tako npr. ugibam ob portretih učencev ustvarjalnega pisanja) ali zapisana le z inicialkami, kar je morda ena od konvencij starejšega, še poznoromantičnega ali zgodnjerealističnega pripovedništva. V *Zaznamovani* so imena oseb skoraj dosledno spremenjena, toponimi pa so večinoma ohranjeni. Kljub temu so časovno-prostorska umeščanja predmetnosti in dogajanja v primerjavi s *Kristalnim časom* manj konkretna in orientacijski napotki bralcu nekoliko zabrisani, bežni ali poetično deskriptivni, kar signalizira bližino fikcije.

Izkušnje in čustvena doživljanja drugih oseb so v *Kristalnem času* prikazana le od zunaj, citirani govor oseb je označen, prevladuje pa fiksna, na pripovedovalca omejena notranja perspektiva; pripovedovalec praviloma ohranja do časovno oddaljenih odsekov svoje preteklosti distanco, izraženo z rabo preteklika, kar vse spada med resničnostne indikatorje, ki govorijo o bližini avtobiografije. Od njih odstopa raba sedanjika za sodobnosti bližnje odseke dogajanja v prvem delu knjige. Tudi v *Zaznamo-*

vani so občutja in doživetja drugih oseb osvetljena iz fiksne pripovedovalske perspektive; »ponotranjenje« doživljanja je včasih doseženo tako, da so pri citiranem govoru izpuščene navednice, vendar spremni stavki večinoma le omogočajo pripisovanje replik ustreznim govorcem, večkrat pa je rabljen tudi konvencionalni odvisni govor. Za bližnje in oddaljene odseke preteklosti je skoraj vedno rabljen sedanjik in ob ustrezni podpori deiks se pripovedna distanca zmanjšuje,²⁶ kar spet signalizira fikcijo. Mnogi segmenti prikazanih izkušenj in intimnih notranjih doživljanj v obeh delih, npr. sanje, niti ne omogočajo resničnostnega testiranja in se približujejo območju verjetnega in možnega, ki si ga avtobiografija deli s fikcijo. Za fikcijo so indikativne tudi značilne upočasnitve in pospešitve ter zgostitve doživljanja in dogajanja v obeh delih, ustvarjene z asociativnim spominskim vezanjem pripovedi.²⁷ Z njimi rekonstrukcija življenjskega poteka prehaja v oblikovanje poteka spominjanja.

Pač pa izkazujejo idejne in nazorske preokupacije, moralne norme in vrednostni modeli obeh del z angažirano kritičnostjo do družbe, ideologij, veljavnih vedenjskih stereotipov ter vsiljenih prepričanj (npr. o moralni brezmadežnosti NOB), z agnostičnimi prevpraševanji in samopreverjanji religioznih umestitev, nekonformizmom in individualizmom veliko resnično bližino ljubljanskemu pisateljsko-intelektualskemu miljeju in pogledom starejše kritične povojne generacije, sidranim v družbenih diskurzivnih mrežah sedemdesetih in osemdesetih let. Intertekstno se *Kristalni čas* eksplicitno navezuje na različne momente žanrskega vzorca avtobiografije, jih tematizira in reflektira. Hkrati pa ga je mogoče razbirati tudi kot specifičen, moderniziran aspekt tradicionalnega pripovednega vzorca razvojnega romana oziroma romana umetnika, kjer notranji razvoj in duhovno zorenje protagonista ne vodita k harmonični spravi s samim seboj, z družbo in bogom, ampak prej k vitalnemu kot resignativnemu vztrajanju v nedopolnjenosti in neodpravljeni razcepljenosti subjektivitete. *Zaznamovana* žanrsko predlogo avtobiografije prevzema le implicitno, uporablja jo npr. v pokončno natisnjenih pasažah, vendar precej podobno kot *Kristalni čas* korelira (samo) z razvojnim romanom, medtem ko se kurzivni odlomki lahko berejo kot preoblikovana in predvsem modernizirana različica tradiranega avtobiografskega »kronotopa« antične *consolatio*, dialoškega besedila, napisanega v »procesu žalovanja« kot iskanje utehe ob smrti ljubljenega človeka.

In končno, na formalno-strukturni ravni, ki je odvisna od pripovednega posredovanja, se v obeh delih prepletata dva temeljna principa časovno-prostorskega vezanja. Spominsko-asociativna stičnost manjših pripovednih epizod in fragmentov, ki mimetizira psihične procese, je uveljavljena z nenehnim teleskopiranjem, tj. s sklapljanjem in razklapljanjem različnih časovnih ravni, kar je izvorno ena od prepoznavnih potez avtobiografije in prvoosebne pripovedi sploh; kompozicija večjih pripovednih sklopov pa načeloma vendarle linearno sledi »naravnim« danostim časa in prostora, dnevnim dejavnostim sledijo nočne (npr. v *Kristalnem času*), prikazu zgodnejših obdobj kronološko sledijo kasnejša, zrelejša (npr. v drugem delu *Kristalnega časa* ali v pokončno natisnjeni glavnini *Zaznamovane*) itd., kar spet velja za signal resničnosti. Toda zaradi kompleksnega pre-

pletanja obeh načinov pripovednega vezanja je časovna zgradba pripovedi bližja romaneskni fikciji kot nefikciji. Ta vtis stopnjuje še raba drugih prijemov literariziranega pripovednega oblikovanja, npr. pripovedovalčevih avtoreferenčnih, na proces pisanja nanašajočih se izjav v *Kristalnem času*, začetnega vstopa v sredino dogajanja v *Zaznamovani* in navsezadnje tudi v *Kristalnem času*, ponavljanja motivov, kontrastiranja bližnjih in daljnih časovnih »planov« v *Zaznamovani* itd.

V obeh obravnavanih besedilih se torej prepletajo fikcijske in nefikcijske oziroma avtobiografske poteze, vendar se njuna deleža vsakokrat razlikujeta. V *Kristalnem času* prevladujejo nefikcijski signali nad fikcijskimi, toda ti slednji nikakor niso spregledljivi. V *Zaznamovani* se zdi njihovo razmerje bolj izenačeno, čeprav besedilo formalno ni razglašeno niti za avtobiografijo niti za fikcijo; toda v njem je vendarle več tega, kar denotira v družbenih, kulturnih in literarnih kodih sidrano dejanskost, zato se zdi umestitev v žanrski razred z imenom 'roman kot avtobiografija' upravičena. Z dvovalenčno bralsko rekonstrukcijo pa je možno in dopuščeno tudi drugačno, manj konkretno branje z univerzalnejšim sporočilom, npr. *Kristalnega časa* kot pripovedi o vpetosti zasebnih, intimnih človeških dogajanj v časovne menjave in njihovi ujetosti v zgodovino ali *Zaznamovane* kot zgodbe o moči in nemoči usodnih ljubezenskih vezi na tem svetu.

Referenčnost in odsotnost samonanašanja (delna izjema je Kovačič) besedili odmika od postmodernistične citatnosti, eksplicitnega renoviranja tradicije, metafikcijskih prijemov in kršenja iluzije resničnosti dogajanja, brisanja meja med elitno in popularno literaturo, fasciniranosti nad površino in bleščečo formo in drugih potez postmodernizma v pripovedništvu in ju ohranja v sozvočju z osrednjim tokom slovenskega pripovedništva, kjer interes za snovno-konkretno, verjetno in »verodostojno« prikazovanje izrazito prevladuje nad domišljijско možnim, irealnim in fantastičnim. Ta literarna pripovedna praksa je gotovo vložena tudi v vrednostne sheme naše kulture v tem smislu, da določa oziroma soodloča o tem, kaj se nam zdi pomembno in katere teme so eksistencialnega pomena za posameznika in družbo. Z ozirom na to se da reči, da besedili dopolnjujeta širok val odmevnih, umetniško uspeh in zato reprezentativnih avtobiografskih pripovednih del starejših generacij povojnih slovenskih piscev, ki so v literaturi našli privilegirani prostor izražanja identitete in mišljenjske svobode, nekateri pa tudi priložnost za literarno kodirano sporočanje drugačnih mnenj, prepričan in oporečniških političnih stališč, kakršnih drugje ni bilo mogoče javno posredovati. In sicer v tistem delu spektra, ki ga tvori 'roman kot avtobiografija' in s svojo sintetično tekstno žanrskostjo naglašja, da vsa literatura ni le fikcijska. Ta val je bil v 60., predvsem pa v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja tako izrazit, da se niti ne zdi presenetljivo, da so ga daljnosežno povezali s »težnjo po osebni prenovi«, utemeljeno v sorodnem prizadevanju slovenske družbe za spremembe in samoprenovo, in celo z vzroki za spremembe narodovega položaja v l. 1991 (Sozina 2002: 216).

Kot je mogoče razbrati iz žanrsko-analitične raziskave romanov, ki so jih v 90. letih napisali slovenski avtorji mlajših generacij (rojeni po letu

1958) in do 15 let starejši pisci, ki so v tem desetletju objavili svoj prvelec (Zupan-Sosič 2001), so pri mlajših slovenskih pripovednikih avtobiografski romani manj pogosti. Raziskava med reprezentativnimi romanesknimi besedili tega časa namreč ni zaznala izrazitejše skupine, ki bi spodbudila takšno označevanje, niti ni zajela primerov besedil, ki bi bila potencialno združljiva z 'romanom kot avtobiografijo'. Seveda je vprašanje, če bi bilo ta produkcijski odklon v primerjavi s prejšnjimi desetletji smiselno pripisati razcepu med generacijami. So se mlajši literarni ustvarjalci, že v 80. letih izrazito rezervirani do pisateljskega javnega družbenega angažiranja (Juvan 1994/95: 26), res odrekli avtobiografski afirmaciji subjektivizma ali samo literarno kodiranemu izražanju kritičnih pogledov na družbo, kulturo in politiko? Kateri so sploh pravi razlogi za dozdevni upad avtobiografskega pisanja v 90. letih? Se je oblikovni interes mlajših piscev preprosto preselil k pisateljsko manj ali še ne(iz)rabljenim možnostim in tržno (potencialno) privlačnejšim popularnim žanrom? Gre pri tem za prilagajanje znotrajumetnostnim procesom v globalnih premenah postmoderne kulture ali le za simptomatično umanjkanje žanra, ki nekako tradicionalno pritiče zrelem letom?

Vse to so vprašanja, o katerih je v okvirih tukajšnjega razmisleka in na podlagi premajhnega vzorca težko presoјati; še o upadu avtobiografskega pisanja v 90. letih bi bilo brez pregleda celotne produkcije preuranjeno sklepati, o čemer navsezadnje pričata ravno *Kristalni čas* in *Zaznamovana*. Smiselno pa je opozoriti, da razcvet avtobiografskega romanopisja v sedemdesetih in osemdesetih letih ni bil specifično slovenski pojav. Opažen je bil npr. v madžarskem povojnem pripovedništvu, primerljivem s slovenskim po družbenem okolju in kulturnopolitičnih razmerah v obdobju partijskega totalitarizma. Madžarski komparativist Szegedy-Maszák, ki je po razcvetu tega romanopisja v 70. letih sicer že zaznal njegov upad, je npr. opozoril, da pripadajo najpomembnejši umetniški dosežki madžarske literature zadnjih desetletij prav avtobiografskim romanom, medtem ko najvidnejši umetniški dosežki ameriškega postmodernističnega romana v istem obdobju niso bili avtobiografski (1986: 86–100, 104). V sklopu premika od avtobiografskega romana k romanu kot avtobiografiji je historično znotrajumetnostno vlogo avtobiografskega romana razumel kot razveljavitev žanrske dihotomije roman/avtobiografija oziroma kot zabrisovanje njunih razlik. Nadaljevalci izročila so žanrsko zblizanje, zasnovano v modernističnih romanih Joycea in Prousta, po francoskih zgledih razvijali v izpovedno smer, Joyceov model pa jih je vodil k bolj neosebneemu, tretjeosebneemu samoportretiranju (npr. pri Petru Esterházyju). To fazo je Szegedy-Maszák povezal s spodletelimi levičarskimi eshatološkimi projekti, historično pa jo bo po njegovem mogoče prepoznati kot postmodernistično težnjo, ki skuša nadaljevati in hkrati preseči avantgardistično eksperimentiranje (nav. d.: 100–104). Tudi v Franciji so konec 70. in v zgodnjih 80. letih vzbudile pozornost »nove avtobiografije«, avtobiografska dela vidnih predstavnikov francoskega novega romana (Simon, Sarraute, Duras, Robbe-Grillet), in paradoksalne »avtofikcije«, ki jih je pisal Serge Doubrovsky in jih je navdihnili nekonvencionalna avtobiografija Rolanda Barthesa. Toda zaradi njihovega

omejevanja avtorskega samonanašanja in nereferenčnosti bi jih bilo po mnenju poznavalcev vseeno napak tolmačiti kot vračanje k tradicionalnim pripovednim vzorcem (Gronemann 1999: 237–41); gre prej za reformulacijo in razširitev žanrskih koncepcij avtobiografije in za njeno približevanje dosežkom romana v kontekstu postmoderne (nav. d.: 257–61). Takšne in podobne analogije bi bile ob doslednem upoštevanju raznolikosti lahko koristni namigi za nadaljnji premislek o vlogi, položaju in umestitvah *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* v globalne literarne in družbene procese. Na tem mestu pa je mogoče reči le, da ju njuno v matrikah fragmentarnega, spominsko-asociativnega modernističnega romanesknega pripovedovanja utemeljeno prizadevanje, da bi singularnost individualne subjektivne izkušnje izoblikovala v svojih, specifično individualiziranih umetniških govoricah, zavezuje vsaj – za pluralnost resnic in uveljanje »malih zgodb« odprti in soobstoj različnosti dopuščajoči – postmoderni, če je o univerzalnosti literature in literarnega treba že molčati.

OPOMBE

¹ Besedilo je razširjena in predelana verzija razprave, nastale na podlagi referata na 21. simpoziju Obdobja – metode in vrstni (Ljubljana, 5.–7. december 2002) in objavljene v zborniku *Slovenski roman* v uredništvu Mirana Hladnika in Gregorja Kocijana (Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003). Razlogi za pričujočo objavo pa so tudi pietetni: Nedeljka Pirjevec je umrla letos poleti, nedolgo po izidu svojega romana *Saga o kovčku* (2003).

² Sama je kot vzore navedla Carson McCullers, Šeliga in Prousta, o Kovačiču pa menila, da sta si »mogoče malo podobna« (Leiler – Pirjevec 1993: 50, 47).

³ Z izrazom fikcija na splošno označujem domišljjsko (izmišljeno) diskurzivno ustvarjanje v povezavi s pripovedništvom.

⁴ Roman ima poleg posvetila ženi in hčerki vendarle dve okvirni, žanrsko aluzivni paratekstni sestavini: moto iz Avgušтина »Spoznavam sebe, da bi spoznal tebe« vzbuja asociacije na avtobiografijo, in podobno pomenljiva, tipografsko poudarjena datumka vpisa pred prvim in zadnjim, enostavnim poglavjem (Kovačič 1990: 7, 325), ki aludirata na dnevnik ali dnevniški roman.

⁵ Osebe v tekstu so preimenovane, vendar (historično realno) prepoznavne osebnosti pomembnega kroga slovenskih povojnih izobražencev, avtorčina oznaka žanrske lege pa značilno dvoumna (Leiler – Pirjevec 1993: 46): »Vendar ne smete jemati tega romana kot čisto avtobiografijo oziroma biografijo. Osebe so avtentične, pristne, situacije pa ne. Ne gre za stoprocentni spomin.«

⁶ Tekstno žanrskost imam po Schaefferju (1989: 182) za »niz tekstnih elementov, ki se nanašajo na vzorčno, modelativno funkcijo, to pa izvajajo drugi teksti«, in sicer v polju ali mreži transtekstualnih relacij (kot jim pravi Schaeffer po Genettu) ali (s pri nas uveljavljenim izrazjem) v mreži intertekstnih ali medbesedilnih in še metabesedilnih relacij. Ti referenčni teksti imajo torej funkcijo vzorca (ali norme), ki ga tekst uporabi in ga pri tem transformira v pravilo.

⁷ O avtobiografiji pri Kovačiču sem že sama razpravljala (Koron 1991), za Igorja Grdino (1994: 276–285) je npr. Kovačič »totalni avtobiograf« in tudi roman *Zaznamovana* je bil izrecno opredeljen za »literarno« oziroma »umetniško predelano avtobiografijo« (Borovnik 1995: 177, 181).

⁸ Še posebej informativen je intervju Šeligo – Pirjevec 1997. V njem je Pirjevčeva dopolnila tudi vrzeli v svoji biografiji, objavljeni v članku v *Primorskem biografskem leksikonu*; komentirala je še Kovačičev prikaz dogajanj ob povojni izselitvi nun iz doma Anice Černejeve v romanu *Prišleki*, kjer se je prepoznala kot ena od nastopajočih, ter nanjo nanašajoči se zapis v Kocbekovih dnevnikih (prim. Šeligo – Pirjevec 1997: 115, 116–8). Na Kovačiča se je pravzaprav odzvala že v *Zaznamovani*. V izteku tega besedila prikazanemu letovanju obeh glavnih oseb, pripovedovalke in njenega moža Andrejca na Hvaru, je dodala aluzivni komentar, ki se očitno nanaša na ustrezeni odlomek iz Kovačičevega romana *Pet fragmentov*, v katerem je ta popisal svoje morske počitnicami s C. na taistem prizorišču (prim. Kovačič 1981: 547–556; Pirjevec 1992: 92). Vse to omenjam zato, da bi opozorila na avtoričino izrazito intenco po samospoznavanju in osmišljanju lastne življenjske zgodbe, v teoriji avtobiografije pogosto tematizirano značilno komponento žanrskega modela avtobiografije, zanimivo tudi zaradi avtoričinega kritičnega pogleda na zunajbesedilne reference »moških« diskurzov.

⁹ Avtobiografskost (oziroma avtobiografičnost ali tudi avtobiografizem) imam okvirno za specifičen preplet tekstualnih postopkov in vsebin, ki pri bralcu sprožijo kritično sprejemanje teksta kot »resničnostno preverljivega« z avtorjevim empiričnim življenjskim potekom, tudi če je ta ubeseden le v izsekih. Vendar pa imajo v literarni komunikaciji pri takem bralskem »preverjanju«, vedno poteka-jočem prek različnih kulturnih kodov in drugih tekstov, odločilno vlogo estetski kriteriji. Avtobiografskost zato ne karakterizira le avtobiografije, ampak lahko diferencira tudi druge žanre, ki so v splošnem fikcijski, npr. romane, novele, kratko prozo in celo črtice.

¹⁰ Nefikcijski prozni žanri, ki konvencionalno lahko veljajo tudi za umetniško prozo, so poleg avtobiografije npr. še aforizem, biografija, pismo, dialog, esej, fragment, pridiga, literarni potopis, dnevnik in spomini.

¹¹ Podrobneje o razmerju med avtobiografskim romanom in avtobiografijo gl. Aichinger 1989.

¹² Hladnik v svojem članku izrecno govori sicer o povesti, toda njegova ugotovitev je prenosljiva tudi na druge pripovedne žanre, vključno z romanom.

¹³ Zanimivo je, da se je oznaka avtobiografski roman v preteklosti morda vseeno zdela tekstualno preveč »neoprijemljiva« za uvrstitev v sistem žanrov; tudi tako si je namreč mogoče razložiti opažanje, da avtobiografski romani pravzaprav niso izoblikovali samostojne žanrske zgodovine v takem smislu, kot so jo npr. *Bildungsromani* ali *Künstlerromani*, zgodovinski romani, vojni romani idr. ali po drugi strani avtobiografija. V literarnovednih leksikonih in terminoloških slovarjih skoraj ni mogoče najti samostojnih, samo avtobiografskim romanom posvečenih in izrecno nanje osredotočenih geselskih člankov.

¹⁴ Ta spekter je sicer bistveno širši; S. Smith in J. Watson (2001: 183–207) sta npr. pod skupno krovno oznako avtobiografskih 'življenjskih zgodb' (life narratives) zbrali in predstavili kar 52 žanrskih poimenovanj.

¹⁵ Ob tej Bahtinovi razširitvi je treba povedati, da sodobna pojmovanja žanra pojem večinoma omejujejo v časovni okvir od konca 18. stoletja do danes, za prejšnja obdobja pa (vsaj na nemškem jezikovnem področju) namesto o avtobiografiji raje govore o različnih historičnih tipih samopredstavljanja (Müller 1983: 298).

¹⁶ Po Aristotelovi *Poetiki* zgodovinar pripoveduje to, kar se je dejansko zgodilo, pesnik pa to, kar bi se lahko zgodilo po zakonih nujnosti in verjetnosti; poezija torej govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznostih.

¹⁷ Toda Eco ne pojasni natančno, kako pravzaprav sploh pride do fikcijske zgodbe.

¹⁸ Vprašanje, če obstajajo povezujoči vzorci avtobiografske tekstne organizacije, pušča Sill (2001: 147) – očitno zaradi njegovih normativnih implikacij –

odprto. Kot pravi, je cilj tekstne analize lahko predvsem osvetlitev znotrajtekstne obdelave estetskega potenciala.

¹⁹ Žanrski koncepti so na splošno »mehki« koncepti in tudi njihove meje so definicijsko »mehke« (Schaeffer 1989: 178), kar pomeni, da pojasnila o žanrski identiteti operirajo z nenatančno določenimi predikati, množicami, pojmi in resničnostnimi vrednostmi stavkov.

²⁰ Besedno zvezo roman kot avtobiografija je v svoji razpravi uporabil že Szegedy-Maszák (1986: 100), vendar z drugačnim pomenom.

²¹ Družinske podobnosti so po Wittgensteinu mreža prekrivajočih ujemanj med različnimi predmeti, ki sicer sodijo pod en sam skupni pojem, vendar ne kažejo nujno istih značilnosti. Pojem družinskih podobnosti vpeljuje »netrde« pojme, ki jih za obvladovanje ali razlago ni nujno analizirati; mogoče je le navesti paradigmatične primere rabe.

²² Sill npr. omenja bolj heglovski inspirirana Lukácsa in Adorna, ki se v svojih filozofsko-estetskih spisih sploh nista ukvarjala z avtobiografijo, prav tako kot kasneje tudi ne Luhmann (2001: 218).

²³ Regulativno pravilo »deluje znotraj polja, ki ga določajo konstitutivna pravila in jih bogati s kontekstualnimi omejitvami«. Pravili se razlikujeta tudi v tem, da je konstitutivno pravilo »nujno rekurentno, medtem ko je regulativno pravilo do določene mere fakultativno« (Schaeffer 1989: 184).

²⁴ Na slabosti žanrskih definicij, njihovo neogibno reduktivnost in abstraktnost ter na logično neustreznost sklepanja iz definicij žanrskega razreda na posamezni tekst tega razreda je opozoril že Schaeffer in poudaril, da imamo dostop do žanrskega razreda prek odprtega enciklopedičnega znanja in ne prek veljavne definicije (1989: 174–178). O tem gl. tudi Juvan 2002.

²⁵ Šlo je za roman *Lenz* nemškega pisatelja Petra Schneiderja.

²⁶ Selitev družine ob začetku vojne je npr. popisana takole (Pirjevec 1992: 9): »Mama z novorojenko sedi spredaj v kabini. Peljali se bomo samo kakšnih petdeset kilometrov proti jugozahodu in nam ne bo treba v taborišče za begunce bolj na jugu, ker so nam oblasti zaradi nedavnega poroda dovolile, da se umaknemo k stricu. V vasi je preplah, sinoči smo poslušali streljanje nekje v hribih na vzhodu, danes je že prišla vest, da sta se dve italijanski enoti pomotoma streljali med sabo.« (Poudarila A. K.)

²⁷ Nazorna primera takega »fikcionaliziranja« sicer »realnih« vsebin sta npr. prikaz pripovedovalčevega romanja ob Ljubljani na začetku sedmega poglavja (Kovačič 1990: 194–204) ali pripovedovalkini sprehodi z možem in epizoda v gostilni v *Zaznamovani* (1992: 73–76).

LITERATURA

- Ingrid AICHINGER, 1989: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk*. V: Niggel (ur.), 1989. 170–199.
- Linda ANDERSON, 2001: *Autobiography*. London – New York: Routledge.
- Mihail BAHTIN, 1982: *Oblike časa in kronotopa v romanu: skice iz zgodovinske poetike*. V: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 219–370.
- Silvija BOROVIK, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Pierre BOURDIEU, 2000: *The biographical illusion*. V: P. du Gay – J. Evans – P. Redman (ur.): *Identity*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage. 297–303.
- Ralph COHEN (ur.), 1989: *The Future of Literary Theory*. New York – London: Routledge.

- Dorrit COHN, 1999: *The Distinction of Fiction*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Paul John EAKIN, 1992: *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press.
- Umberto ECO, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prevedla Vera Troha. Ljubljana: LUD Literatura.
- Almut FINCK, 1995: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie. V: M. Pechlivanos (ur.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart – Weimar: Metzler. 283–293.
- Gérard GENETTE, 1991: *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Igor GRDINA, 1994: *Avtobiografska književnost pri Slovencih v dvajsetem stoletju: doktorska disertacija*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike.
- Claudia GRONEMANN, 1999: 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des Autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. *Poetica*, 31, št. 1–2. 237–262.
- Miran HLADNIK, 1989: Majcnov avtobiografski fragment med spomini in podživljanjem: (poskus transformacijske literarne analize). *Slavistična revija* 37, št. 4. 463–469.
- Wolfgang ISER, 1989: Towards a Literary Anthropology. V: Cohen (ur.), 1989. 208–228.
- Marko JUVAN, 1994/95: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo*, 40, št. 1–2. 25–33.
- , 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost*, 25, št. 1. 9–25.
- , 2003: Fikcija in zakoni: (komentarji k primeru Pikalo). *Primerjalna književnost*, 26, št. 1–20.
- Mateja KOMEL - SNOJ – Lojze KOVAČIČ, 1994: Komaj se rodimo, že pripadamo. *Literatura* 6, št. 38–39. 24–44.
- Alenka KORON, 1991: Prispevki za žanrsko skico Kovačičevega pisateljskega opusa. *Literatura* 3, št. 13. 62–74.
- Lojze KOVAČIČ, 1981: *Pet fragmentov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lojze KOVAČIČ, 1990: *Kristalni čas*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Peter LAMARQUE – Stein Haugom OLSEN, 1994. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Ženja LEILER – Nedeljka PIRJEVEC, 1993: Ljubezen in smrt sta zmeraj v paru. *Literatura* 5, št. 26–27. 44–53.
- Michael LÖSCHNIGG, 1999: »The prismatic hues of memory«: Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens' David Copperfield. *Poetica* 31, št. 1–2. 175–200.
- Paul de MAN, 1984: Autobiography as De-facement. V: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press. 67–81.
- Klaus-Detlef MÜLLER, 1983: Probleme der Gattungsgeschichtsschreibung literarischer Zweckformen – am Beispiel der Autobiographie. V: *Textsorten und literarische Gattungen: Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*. Hrsg. vom Vorstand d. Vereinigung d. Dt. Hochschulgermanisten. Berlin: E. Schmidt. 293–304.
- Irmgard NICKEL-BACON – Norbert GROEBEN – Margrit SCHREIER, 2000: Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). *Poetica* 32, št. 3–4. 267–299.
- Günther NIGGL (ur.), 1989: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nedeljka PIRJEVEC, 1992: *Zaznamovana*. Maribor: Obzorja.

- Jean-Marie SCHAEFFER, 1989: *Literary Genres and Textual Genericity*. V: Cohen (ur.), 1989. 167–187.
- Oliver SILL, 2001: *Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft: Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Sidonie SMITH – Julia WATSON, 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Julia SOZINA, 2002: Avtor in glavna literarna oseba v slovenskem avtobiografskem romanu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja. *Slavistična revija* 50, št. 2. 199–217.
- Jean STAROBINSKI, 1971: The style of autobiography. V: S. Chatman (ur.): *Literary style*. London – New York: Oxford University Press. 285–294.
- Mihály SZEGEDY-MASZÁK, 1986: The Life and Times of the Autobiographical Novel. *Neohelicon* 12, št. 1. 83–104.
- Rudi ŠELIGO – Nedeljka PIRJEVEC, 1997: Pogovor z Nedeljko Pirjevec. *Nova revija* 16, št. 183–184. 109–130.
- Alojzija ZUPAN-SOSIČ, 2001: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

■ AUTOBIOGRAPHY, FICTION AND NOVEL: ON THE POSSIBILITIES OF A GENRE OF THE 'NOVEL AS AUTOBIOGRAPHY'

The article discusses two writings of two Slovenian authors, *Kristalni čas* by Lojze Kovačič and *Zaznamovana* by Nedeljka Pirjevec, both published in the early 1990s to a very favourable reception and public acclaim, despite the fact that they did not have the then very trendy features of postmodernism in literature. The reading audience mainly accepted the two generically mixed works as novels; however, their synthetic genericity also corresponds to non-fictional autobiography. Taking into consideration the mutual interaction between genres in the two writings, the author first discusses the suitability of generic terms such as 'autobiographical novel' or 'fictional autobiography', and establishes that they do not appropriately refer to either of the two texts. They do not sufficiently emphasize the referentiality in them and the relative restrictions of imagination that go with the ethics of autobiography.

The discussion of generic classifications is further complemented by some theoretical issues concerning relations between fiction, reality and autobiography, and autobiographical referentiality as studied within the theory of autobiography and of fiction. A short historical outline of reflection on autobiography is used to illustrate the epistemological uncertainty of autobiography. It was revealed through the problematisation of the basic conventionally established generic criteria, and culminated into the deconstructionist "de-facement" of autobiography in Paul de Man, that is into his re-classification of the genre into a paradigm of writing. The examples of Bourdieu, Eco, Iser and Sill are then used to illustrate certain theoretical arguments against the dichotomy of reality and fiction in autobiography, and also to

emphasize the inter-subjectivity, or rather, the key role of the reader in detecting the different degrees and nuances of how the two are intertwined; this provides a general theoretical basis for the observation and description of their interaction in autobiographical texts.

The author then argues for the inclusion of *Kristalni čas* and *Zaznamovana* into a new generic class, a 'novel as autobiography'. It would adopt the key features of autobiography on modal, content and partly formal levels, and derive regulative rules from modernist (autobiographical) novels. The application of a pragmatic model for distinguishing between fiction and non-fiction, as developed by Nickel-Bacon, Groeben and Schreier, supports the inclusion of the two novels in the new generic class. The author also discusses the texts within the wider context of Slovene literature of the second half of the 20th Century. She finds parallels with the autobiographical writings of the so-called post-war critical generation of Slovene writers, and concludes the article by trying to indicate the possibilities for a further verification of their genre analogies and specifics within the global context of postmodern literature.

November 2003