

Wayne C. Booth. Retorika pripovedne umetnosti.
*Prevedla Nada Grošelj. Ljubljana: Literarno-umetniško
društvo Literatura, 2005.*

Kdo (ali kaj) v pripovednem besedilu usmerja bralca? Kaj je pripovedništvo kot umetnost in kako avtor v domišljjskem pripovednem besedilu pravzaprav prepričuje svoje bralce? Kakšna tehnična sredstva in procedure uporablja, da čustveno, intelektualno in moralno vpliva nanje? Katera od njih so umetniško uspešnejša in zbudijo največ bralčevih simpatij? Kaj poleg tehničnih sredstev še prispeva k temu, da imamo pripovedno besedilo za umetniško? Katere lastnosti oziroma vrednote vključujeta roman ali novela, da lahko tudi onkraj zgolj komercialnega streženja želji po napeti zgodbi in močnih čustvih vzbudita zanimanje in pozornost bralca?

To so gotovo pomembna, še danes relevantna vprašanja, na katera ponuja knjiga Waynea C. Bootha *Retorika pripovedne umetnosti*, ki je v skrbnem prevodu Nade Grošelj zdaj dostopna slovenski javnosti, izvirne in nedvomno tehtne odgovore, med ostalimi obravnavanimi temami s področja teorije pripovedi, analizami primerov in učinkovito argumentacijo pa tudi nekaj zelo decidiranih rešitev. Toda nekatere avtor v spremni besedi k drugi izdaji dela (1983) celo sam »dekonstruira«. Čeprav je od izida izvirnika (1961) minilo že skoraj pol stoletja, od druge izdaje (v njej sta slogovno nekoliko popravljenemu besedilu dodana avtorjevo samoprevprašujoče poglavje in bibliografija pripovednoteoretskih del za obdobje 1961–1982), po kateri je bil narejen slovenski prevod, pa že več kot četrtina, se zdi založniški podvig Literarnoumetniškega društva Literatura, ki je med drugim poskrbelo že za izid vrste prevodov temeljnih del avtorjev s širšega območja literarne vede, nadvse upravičen. V nadaljevanju bom skušala osvetliti nekaj razlogov za to trditev.

Leta 2005 preminuli Booth velja poleg Sheldona Sacksa za osrednjega predstavnika druge generacije čikaške novoaristotelske šole literarnega kritištva; v prvo sodijo R. S. Crane, Elder Olson in Richard McKeon, med vidnimi predstavniki tretje generacije pa je Boothov učenec James Phelan, avtor dodane bibliografije v obravnavani knjigi in urednik ugledne revije *Narrative*, posvečene izključno raziskavam s področja teorij pripovedi in že nekaj let dosegljive tudi na spletu. V tridesetih letih prejšnjega stoletja se je ta metodološka usmeritev v moderni literarni vedi, pri nas sicer mnogo manj znana od novokritištva, podobno odvrnila od filologije in »zunanjih« literarnovednih pristopov ter se približala interpretaciji. Kritizirala pa je novokritiško prezaposlenost s slogom in do neslutnih razsežnosti razvila ter nadgradila ideje Aristotelove *Poetike*, zlasti njegovo pojmovanje štirih vzrokov, in jih prilagodila za raziskovanje literature. Booth je nadgradnji *Poetike* pridružil še izročilo *Retorike* kot večšine prepričevanja, izhajajoč pri tem iz spoznanja, v jedru zajetega že v *Poetiki* (kjer tudi sicer ne manjka retoriških prvin), o čustvenih oziroma katarzičnih učinkih tragedije. Novoaristotelski interes za zgodbo oziroma zaplet in za značaje je povezal s fokusiranjem na strategije avtorjevega prepričevanja bralcev in tako v svoj pristop zajel tudi čustvene učinke formalnih razsežnosti literature. Booth

je avtor malo manj kot dvajsetih knjig in več sto člankov s področja literarne vede in kar nekaj jih že v naslovu ali vsaj podnaslovu izpostavlja retoriko. Med najbolj znanimi in največkrat citiranimi deli je poleg *Retorike ironije* (1974) prav *Retorika pripovedne umetnosti*. Novi slovenski prevod reprezentativnega dosežka čikaške šole tako ne zapolnjuje le vrzeli v poznavanju angloameriških metodoloških smeri v moderni literarni vedi, ampak nas hkrati sooča z morda najpomembnejšo angloameriško sintezo s področja teorij pripovedi predstrukturalistične (ali prednaratološke) faze, z delom, ki je bilo zelo odmevno in pogosto predmet kritičnih razprav tudi zunaj anglofonega prostora ter niti v slovenskih pripovednoteoretskih prispevkih ni ostalo neopaženo, čeprav je bilo manj upoštevano od nekoliko prej nastalih nemških sintez iste faze, zlasti npr. Stanzlovih.¹

V začetnih poglavjih prvega dela *Retorike*, ki sledijo predgovoroma k obema izdajama, Booth z mnogimi primeri prikaže enostranosti, pavšalne posplošitve, spreglede in protislovja celega niza po Henryju Jamesu in Percyju Lubbocku že zelo zdogmatiziranih kritičskih zavzemaj za prikazovanje (*showing*), objektivnost, brezosebnost, izganjanje avtorja iz dela in ukinitve njegovih »vmešavanj« v dogajanje in osebe v besedilu, za realističnost predstavljanja v modernih romanih, umetniško »čistost« in zoper pripovedovanje (*telling*), ter celovito osvetli proces uveljavljanja slavljene tehnike. Da bi lahko bolje razumeli kontekst, v katerega je posegel, in polemični ton teh poglavij, si je treba priklicati v spomin ozračje, v katerem je delo nastalo. To je bil vsekakor čas zmagovite ekspanzije romana, ki mu je modernizem vtisnil značilni pečat in ki se je že v drugi polovici devetnajstega, še bolj pa prvi tretjini dvajsetega stoletja tudi v akademskih okoljih kanoniziral kot estetsko relevanten, moderen literarni žanr z najvišjimi umetniškimi stremljenji – ta so bila poprej večinoma priznana le poeziji in dramatiki.

Tudi Booth je pripovedništvo samoumevno obravnaval kot umetnost, njegov temeljni impulz pri tem pa je bil pluralističen in formalno-estetski. Kot razgledan poznavalec sodobnega in starejšega pripovedništva je zavnil normativnost, ki jo je prepoznal v tedaj aktualnih kritičskih težnjah, branil pripovedne strategije v nemilosti ter izrecno rehabilitiral »avtorska vmešavanja«. Po tej plati je njegova gesta podobna nekaj let zgodnejši Kayserjevi (1958) osvetlitvi raznolikosti pripovedovalcev in njihovih vlog v romanu in ji je spričo razvoja sodobnega pripovedništva po modernizmu, v katerem se svobodno prakticira *anything goes*, univerzalna razpoložljivost vseh sredstev, mogoče samo pritrditi. Toda že v samo zasnovo Boothovega dela sta položena tudi njegova splošnohumanistična drža in prepričanje o emancipatoričnem poslanstvu pripovedne umetnosti, izražena npr. v idejah, da (1) avtorjevih v umetniškem delu rabljenih pripovednotehničnih sredstev ni mogoče ločiti od njihovih etičnih oziroma moralnih razsežnosti – zaradi te si je nakopal plaz obtožb o hudem moraliziranju – in da (2) avtor s svojo umetniško vizijo ustvari bralce kot sebi enake (prim. Booth 315). Povsem v sozvočju s paradigmo predstrukturalistične razvojne faze teorij pripovedi je pri izpeljavi in razdelavi teh idej na ozadju Aristotelovega mišljenjskega izročila izrazil privilegirano vlogo avtorja v procesu sporazumevanja z bralcem. Sklepni poglavji prvega dela knjige je namreč posvetil premisleku vrednot oziroma zanimanj (delil jih je na spoznavne, estetske in praktične oziroma afektivne), prepričanj in vrednostnih presoj, ki jih tako avtor kot bralec neogibno vnašata v umetniško besedilo. Nato pa je

različne načine pripovedovanja obravnaval kot klasifikacijo pojavnih oblik *avtorjevega glasu* v pripovedništvu; prav to je bila zanj osnova za podrobnejšo obravnavo konkretnih primerov v drugem in tretjem delu knjige.

Boothova klasifikacija temelji na razlikovanju nakazanega oziroma implicitnega avtorja (*implied author*) in pripovedovalca in razločuje zanesljive (*reliable*) pripovedovalce, ki vzbujajo zaupanje bralcev, od nezanesljivih (*unreliable*). Ker vrednostni sistemi nezanesljivih pripovedovalcev niso uglaseni z nakazanimi avtorji, meni Booth, se povečuje dvomje in v bralcih se vzbujajo negotovost in dvomi zaradi neugotovljivosti avtorjevih moralnih stališč. Razločuje še dramatizirane in nedramatizirane pripovedovalce: prvi so v nasprotju z drugimi v besedilih prikazani kot osebe in so lahko avtoritativni pripovedovalci ali samo »odsevniki« (*reflectors*) prikazanih dogajanj. Možni so tudi zgolj opazovalci poteka dogodkov ali delujoči pripovedovalci (*narrator-agents*). Poleg teh vpelje še zavestne (*self-conscious*) pripovedovalce, tj. take, ki v besedilu razglablajo o lastnem pisateljskem oziroma pripovedovalskem početju, in one, ki ga ne tematizirajo; omenja tudi predpostavljene (*implied*) bralce. Njegova metoda izhaja iz natančnega branja (*close reading*) in je predvsem empirična, vedno podprta z dobro izbranimi primeri, zato ni presenetljivo, da mu je dejansko uspelo v analizo pripovednih tehnik uvesti pomembne koncepte; predvsem nakazani avtor, ki so ga napadli strukturalistični naratologi (npr. G. Genette, M. Bal), in nezanesljivi pripovedovalec pa sta v zadnjem desetletju, torej že v obdobju tako imenovane postklasične naratologije, spet predmet intenzivne diskusije (prim. Nünning;² Fludernik 75-78).

Booth sicer določa nakazanega avtorja izrazito ohlapno, kot ne zgolj idealno, temveč dejansko »nakazano [*implied*] različico 'sebe', drugačno od nakazanih avtorjev, ki jih srečamo v delih drugih ljudi«, kot »avtorjev 'drugi jaz'« (*Retorika* 68, 69), drugje pa še kot nekakšno vsoto lastnih zavestnih ali nezavednih izborov tega, kar kot bralci beremo, nekaj, skratka, kar s sklepanjem izpeljemo kot idealno, literarno ustvarjeno različico dejanskega človeka (prim. nav. d. 71). Vpeljava nakazanega avtorja pa je bila kljub ohlapni definiciji ključna za razmejitev realnega avtorja in znotrajbesedilnega pripovedovalca. Boothu je omogočila odmik od biografskih, psihologističnih in drugih kavzalnih razlag njunega razmerja, tudi od čistega estetizma, hkrati pa se je z njo vendarle posredno izmaknil absolutni avtonomiji pripovedništva. V drugem delu knjige, posvečenem različnim načinom pripovedovanja, ki so, kot rečeno, izenačeni s pojavnimi oblikami avtorjevega glasu v pripovedi, je nato analiziral komentarje, ki piscu omogočijo podajanje dejstev, povzemanje informacij, poudarjajo pomen določenih dogodkov, ustvarjajo napetost, posplošujejo, manipulirajo z bralčevim razpoloženjem, usmerjajo njegove presoje, pritrujejo njegovim normam ali jim, navsezadnje, nasprotujejo. Bistveno pa je, da je odsevnike in dramatizirane pripovedovalce osvetlil kot učinke, ki sledijo specifični etični nameri avtorjevega glasu.

Ko je nato v tretjem delu knjige analiziral brezosebno pripoved in učinke avtorjevega dozdevnega molka, je seveda moral potegniti logične konsekvence. Kadar je gledišče umeščeno v zavest ene od oseb ali več oseb, torej v primeru odsevnika, lahko po njegovem avtor še vedno usmerja bralčevo naklonjenost in povečuje njegovo zmožnost vživljanja (Booth navaja kot mejni primer ambigvitete Kafkovo mojstrsko *Preobrazbo*). Avtor lahko tudi uravnava stopnje

jasnosti in zmedenosti, kar prisiljuje bralca k dešifriranju njegovih stališč in povečuje užitek skrivnega sporazumevanja, »zarotništva« in sodelovanja z njim, ki je po njegovem najbolj poživljajoča zabava, kadar bralci prispevamo zrelo moralno sodbo (prim. 249); avtorjeva molčečnost lahko torej pozitivno prispeva k številnim modernim pripovednim delom. Toda tista moderna dela, ki zaradi svoje elitistične dvoumnosti bralcu (oziroma večini bralcev) ne morejo zbuditi soglasja glede avtorjevih moralnih stališč, ampak povzročijo le zbežanost, popolno zmedo ali celo bralčevo poistovetenje s sprijenimi središči zavesti, je vendarle moral odkloniti, kajti »prava umetniška odločitev [gre] vedno v smer čistosti in objektivnosti« (309). Če se zdi inherentna normativnost tega njegovega rezoniranja morda moteča in neskladna s pluralističnimi intencami pisca, pa je vendarle treba priznati, da ni agresivna, ampak nekako pojasnjevalna glede možnih negativnih posledic dvoumja za umetniškost besedil. Še strpnejši, čeprav za mnoge še vedno nesporno konservativen, se avtor pokaže v obsežni spremni besedi k drugi izdaji dela, ki je zgleden primer dialoga izvedenca z lastnimi zgodnjimi dosežki in odmevi nanje oziroma z razvijajočo in spremenjajočo se vednostjo o obravnavanih vprašanjih.

Že sama odločitev za ponatis in ne za predelavo knjige v marsičem določa okvire Boothovega duhovitega in retorično vsestransko učinkovitega prevpraševanja lastnih stališč dobrih dvajset let po prvi objavi. Avtor se seveda ne more bistveno oddaljiti od svojih temeljnih, bolj ali manj imanentističnih izhodišč novoaristotelovske usmeritve in vzpostaviti nove metodološke paradigme; v tem duhu je treba razumeti njegovo ograjevanje od poznanstvenjevanja in sistematične teoretičnosti, ki ju zaznava v nekaterih sodobnih težnjah teorije pripovedi. Pač pa pozorno premisli, v katerem pogledu njegova lastna novejša dela in še posebej prispevki drugih avtorjev, na katere vestno napotuje in so zajeti tudi v Phelanovi bibliografiji, razširjajo vprašanja, s katerimi se je ubadal v knjigi, ali celo zapolnjujejo njene vrzeli. Podrobneje se seveda ukvarja z uvidi, ki jih lahko integrira v svoj retorični pristop. Največjo skrb pa posveti dodatnim pojasnilom o mestih in stališčih, ki so bila zares pogosto razumljena tako, kot da zaradi etično oziroma moralno spornih, nerazrešljivih dvoumij in večpomenskosti odklanja moderno pripovedništvo in se zavzema za vrnitev k preprosti, jasni pripovedi.

K vidnim popravkom sodi razširitev pojma pripovedi še na neumetniške žanre, časopisne zgodbe, anekdote, zgodovinska dela, ustne pripovedi, poročila o sanjah, opravljanja, šale itd., saj naj bi bila, kot pravi, »retorika načeloma skupna vsej umetnosti zgodb« (323). Poseg je povsem v sozvočju s semiotičnimi in drugimi sodobnimi težnjami v teoriji pripovedi, čeprav Booth seveda ne razvije vseh njegovih konsekvenc. Pomenljivo je tudi njegovo občudovanje Bahtina, ki mu prizna mojstrstvo v ukvarjanju z jezikom, pretanjenost pri razbiranju večpomenskosti in interakcije različnih glasov (npr. v polpremlem govoru) ter polifonije oziroma heteroglosije v romanu, pa tudi spretnost pri prehajanju meja med besedilom in tem, kar ostaja pri njem zunaj dela, tj. realni avtor, aktualna sedanjost, pretekla obdobja, kultura, zgodovina, realni bralec itd. Za Boothja je jezik v pripovedništvu predvsem medij doživljanja in očitno ne sprevidi, da je Bahtinu vse to omogočeno na ozadju resda fragmentarne, a velikopotezne filozofije jezika in na podlagi koncepcije dialoškosti, s katero je skupaj z Vološinovom pojasnjeval vsakršno govorno sporazumevanje, način medsebojnega povezovanja izjav v družbeni sedanjosti in zgodovini ter

proces njihovega razumevanja, pa tudi stik jezikovno-diskurzivnih procesov (ideologija, intersubjektivnost, samozavedanje, kultura, umetnost, družba) z zunajverbalnimi izjavami in diskurzi. Pri Boothu bi, skratka, zaman iskali primerljivo široko filozofskojezikovno ozadje, pod vtisom Bahtinovih dosežkov pa vendarle obžaluje, da ustreznim temam v svoji raziskavi ni posvetil več pozornosti.

Pod njegovim vplivom, a tudi pod vtisom kritičnih spodbud marksističnih in feminističnih usmeritev, recepcijske teorije ter teorije bralčevega odziva, ki so ga tako ali drugače opomnile, da ne kontekstualizira svojih ugotovitev, kar priznava kot resno pomanjkljivost, pa skuša Booth nekatere popravke vendarle integrirati v svojo shemo komunikacijskih razmerij in tako povečati prepustnost imanentistične obravnave še za druge, »ekstrinzične« vidike pripovednega sporazumevanja (poleg vrednostnih oziroma moralnih), ki prečijo besedilo. Opre se zlasti na Rabinowitza, ki razločuje tri vrste nakazanega bralca (občinstva), in tudi sam pomnoži število kategorij ter sestavi, kot pravi, še vedno nepopoln seznam iztočnic oziroma sledi, ki da jih velja raziskati v razmišljanjih o konkretnih besedilih in prilagoditi njihovi vsakokratni specifikii. Njihov nabor sestavljajo po novem realni avtor (pisni ali ustni), nakazani avtor, pripovedovalec, »poklicni avtor« in javni mit o avtorju oziroma Superavtor na eni ter realni bralec (ali poslušalec), predpostavljeni ali nakazani bralec v prvem in v drugem pomenu, »poklicni bralec« in javni mit o »bralstvu« na drugi strani; pri pojasnjevanju razmerij med njimi nakaže tudi nastavke za refleksijo fiksijskih razsežnosti pripovedi.

Med resnejše pomanjkljivosti svoje raziskave šteje Booth še neupoštevanje žanrskih pričakovanj, repertoarjev in konvencij, historičnih obdobj in kulturnih razlik ter obžaluje preskromno razdelavo razmerij med ogrođjem zgodbe (*story line*) in predelavo v »živo« zgodbo oziroma med zgodbo in pripovedjo, o čemer sta več razkrila Sacks in Genette; obema izrazi vse priznanje, čeprav slednjemu odločno oponeša pretirano teoretičnost in popolno zanemarjanje čustvenih plati bralčevega izkustva. Toda od vsega najbolj moteča se mu očitno kaže lastna naperjenost proti dvoumnosti in popreproščeno zavračanje moralno spornih različic nezanesljivega pripovedovanja, saj ju skuša blažiti na več mestih in končno omiliti s sijajno analizo Beckettove pripovedi *Družba*. V njej tudi že na podlagi privzetih kritičnih uvidov in opravljenih revizij briljantno pokaže, kako pisatelj z nizanjem odprtih izhodišč zbega, toda s prefinjenim zbujanjem osebne zavzetosti bralca, »poklicnega« in realnega, istočasno pritegne njegovo pozornost in zanimanje za sam pripovedni postopek, in v minimalističnem, a skrajno preiščenem proznem tkivu učinkovito razvije svojo umetniško vizijo tega, kako (ne)povedati ali si zamisliti posebne vrste nezgodbo o nekom, ki se napreza onkraj ali v ozadju treh evociranih »likov«, staknjenih v spodletelem prizadevanju preskrbeti (drugim) družbo. Čeprav temelji Beckettova veličastna tožba o človeški usodi na dvoumnosti, so njeni učinki skladni in siloviti, pojasnjuje Booth. Toda na koncu vendarle meni, da je etično, politično in metafizično pohabljen (prim. 358); etični sodbi se torej ne želi odreči, vendar pa je povsem nedvoumen tudi glede tega, da zaradi svojih presoj *Družbe* ne bi hotel izločiti iz svojega izkustva, saj se zaveda njenih kvalitet, ki ga celo silijo, da kot kritik od sebe zahteva najboljše. Tudi v tem ostaja zvest meščanskemu individualizmu in svojim prepričanjem o splošnohumanističnem in emancipatoričnem poslanstvu umetnosti.

Pričujočega premisleka o Boothovi *Retoriki pripovedne umetnosti* zato morda ni napak zaključiti s paradoksalno mislijo, da se v njeni neteoretskosti in neznanstvenosti hkrati razkrivajo njene slabosti in prednosti. Po obdobju kritičnih razhajanj s scientizmom strukturalistične faze je namreč videti, da se njegov holistični pristop in naklonjenost kontekstualizaciji pripovednih tehnik in pojmov bolje ujmeta z aktualnimi težnjami postklasične naratologije in njenih številnih usmeritev. Medtem ko se težišče obravnav seli od avtorja v konceptualizacijo procesov bralčevega razumevanja in osmišljanja zgodb, doživljajo Boothove ideje in pojmi še vedno številne kritične problematizacije, a tudi presenetljive rekonceptualizacije, ki jim še ni videti konca.

Alenka Koron

OPOMBE

¹ Boothov pristop je že v izhodišču drugačen od Stanzlovega in njegovih idealno tipskih predstav o le nekaj temeljnih pripovednih tehnikah ter slovnični osebi kot relevantnem razlikovalnem kriteriju pripovedovalcev v pripovedih. Eden od razlogov za Boothovo manjšo odmevnost pri nas bi torej lahko bila njuna nekompatibilnost.

² Dostop do tega članka mi je prijazno omogočila Simona Drobnič.

LITERATURA

- Fludernik, Monika. "Defining (In)Sanity: the Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability". *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Ur. Walter Grünzweig in Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. 75–95.
- Kayser, Wolfgang. »Wer erzählt den Roman?« *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*. Bern: Francke, 1958. 82–101.
- Nünning, Ansgar. "Deconstructing and reconceptualizing the 'implied Author': the Resurrection of an Antropomorphicized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom?". *Anglistik* 8.2 (1997). 95–116.

Junij 2006