

Vsevedno pripovedovanje v pripovednoteoretskih omrežjih

Alenka Koron

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
alenka.koron@zrc-sazu.si

Vse od modernizma naprej je vsevedno pripovedovanje pogosto napadan, ampak redko preučevan in primerno razumljen pojem in to kljub pomembni vlogi, ki jo ima v pripovednem diskurzu in metadiskurzu. Prispevek se ukvarja s polemiko med dvema sodobnima teoretikoma pripovedi (Jonathanom Cullerjem in Meirjem Sternbergom) ter z obravnavo vsevednega pripovedovanja pri Matiasu Martínezu in Janku Kosu; osvetliti skuša ozadje in domet teh prispevkov ter ob primerih opozoriti na značilnosti vsevednega pripovedovanja, ki zagotavljajo njegovo »dolgo trajanje« v svetu pripovedi.

Ključne besede: naratologija / pripovedovanje / pripovedna struktura / vsevedni pripovedovalec / *poeta vates* / Culler, Jonathan / Sternberg, Meir / Martínez, Matias

Vsevedno pripovedovanje in vsevedni pripovedovalec sta pojma, ki izvirata iz predstrukturalistične naratološke paradigme, a ju tudi v sodobnih teoretskih diskusijah še vedno pogosto srečujemo. Toliko bolj presenetljivo se zdi, da sta pravzaprav redko definirana in večkrat nerazumljena (Culler 22; Sternberg 683); celo v mnogih priročnikih, kjer bi ju po logiki stvari pričakovali, zanju ne najdemo prav izčrpnih pojasnil. Tako je npr. pojem vsevedni pripovedovalec v *Mali literarni teoriji* Matjaža Kmecla resda obravnavan dvakrat: pri prostorski perspektivi je ponazorjena njegova povezanost s panoramično perspektivo, pri pripovednih enotah pa je povezan s poročilom.¹ Toda v »leksikonu« zanju ni samostojnega geselskega članka, pojem vsevedni pripovedovalec najdemo samo med »zapiski« (prim. Kmecl 219). V novem leksikonu *Literatura* pa je vsevedni pripovedovalec opredeljen takole: »Značilni pripovedovalec starejše romanopisne tehnike; v. p. ima popoln pregled nad dogajanjem. Njegov zorni kot obseže vsa ozadja, misli in čustva likov, časovno in prostorsko je neomejen.« (Vidmar, Stergar in Butina, ur. 461–462)² *Literarna teorija* Janka Kosa opredeljuje vsevednega pripovedovalca nekoliko obširneje in bolj razdelano, in sicer kot poseben tip pripovedovalca, o čigar vsevednosti je mogoče govoriti le pogojno, zaradi česar uporablja Kos narekovaje:

O t. i. »vsevednem« pripovedovalcu se govori na splošno takrat, kadar govori pripoved subjekt, ki se dviga nad celotno dogajanje, pozna vse njegove skrivne

podrobnosti, ima pregled nad zunanjimi dogodki, ob tem pa lahko s svojim vsevidnim pogledom prodira tudi v notranjost junakov, v njihove misli in čustva. Poleg tega vé ne samo za sedanjost, ampak pozna tudi preteklost in vidi v prihodnost. (Kos, *Literarna* 99)

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

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

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

1. Performativna avtoritativnost številnih pripovednih izjav, za katere se zdi, da oživljajo to, kar opisujejo;
2. Poročanje o najbolj skritih mislih in čustvih drugih oseb, takšnih, ki so običajno nedosegljivi človeškim opazovalcem;
3. T. i. »avtorialno« (ali avtorsko) pripovedovanje,³ kjer avtorski pripovedovalec razkazuje svoje božanske sposobnosti ugotavljanja, kako se stvari izidejo;
4. Sinoptična neosebna naracija realistične tradicije. (Culler 26)⁴

S prvo točko je, če na kratko povzamem, mišljena značilnost, ki se ne nanaša izključno na vsevednost, ampak je splošna poteza fikcije, namreč da bralci sprejemamo pripovedovalčeve izjave o pripovednem svetu kot veljavno danost. Termin vsevednost sicer uporabljajo kritiki, meni Culler,

ki o njem predpostavljajo, da se nanaša le na pripovedni svet; toda realistična fikcija je npr. polna tudi izjav in generalizacij o svetu, o katerih sodimo, da presegajo okvire fikcije, in se podaljšujejo v naš svet.⁵ Za take trditve naj bi bil termin po Cullerju (26–28) torej neprimeren; treba se je le zavedati, da izhaja vsevednost iz konvencionalne performativnosti fikcije.

V sklopu druge točke Culler še naprej polemizira s Sternbergom, za katerega naj bi bil vsak uvid v zavest drugih ljudi primer vsevednega pripovedovalca in zaradi česar bi tudi tako radikalne primere, kakor je Faulknerjev roman *As I Lay Dying*, kjer gre za preplet šestnajstih glasov, ki bi jih sicer po Boothu označili za dramatiziranega pripovedovalca, lahko povezali z vsevednostjo. Vsevednega pripovedovalca si kritiki, kot meni Culler, izmislijo takrat, kadar gre za nefokalizirano pripoved in ga potem obravnavajo kot nadčloveško vednost, namesto nekaj od avtorja izmišljenega. Te učinke pripovedi je po Cullerju, ki se opira na Nicholasa Roylea, mogoče bolje opisati s pojmom telepatija,⁶ ki pomaga dojeti dejstvo ali pa celo odpraviti fikcijo pripovedovalca in uvesti kompromisno rešitev Seymourja Chatmana, da naj bi roman *As I Lay Dying* sploh ne imel vsevednega pripovedovalca, ampak samo snemalca, prikazovalca znakov, sredstvo prenosa (28–30).

Tretji primer učinkov, ki spodbudijo pripisovanje vsevednosti, je »avtorialno pripovedovanje« in po Cullerju vključuje fieldingovski tip pripovedovalca, ki se istoveti z avtorjem, oblikovalcem, iznajditeljem zgodbe. Tudi ta termin oziroma pojav, ki ga označuje, ni primeren za enostavno nadomeščanje z »vsevednostjo«: pripovedovalec namreč občasno zatrjuje svojo nevednost, drugič spet vsemogočnost in igrivost (30–31).

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

Na Cullerjevo deset strani dolgo kritiko se je s kar desetkrat daljšim prispevkom antikritično odzval Sternberg in se v imenu »protejskega principa« hkrati polemično lotil raznovrstnih »paketnih dogovorov«, ki jih vklju-

čuje koncept vsevednosti. Protejski princip, kakor ga razume Sternberg, govori proti tipologiji, s katero se vse prevečkrat poenostavlja specifična pripovednih instanc; izpostavlja »prednosti tega, da se izolira inherentne in relacijske poteze naracije, namesto da se klasificira pripovedovalca *in toto* in gleda na vsakega pripovedovalca (dejanskega ali možnega) kot na variabla *ad hoc* bolj kot na medsebojno pogojen in s tem predvidljiv kompleks značilnosti« (Sternberg 687). Sternbergov pristop je predvsem funkcionalističen. Po protejskem principu lahko pripovedna vsevednost privzame različne oblike, npr. »med oglaševano in molčečo, komunikativno ali pridušeno, duševnost beročo, z dostopom do zasebnih dogodkov, nanašanjem daleč nazaj ali z uvidom v človeško nedoumljivo prihodnost« (699).

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

Toda polemična navzkrižja, ki sicer dobro osvetljujejo kompleksnost problematike vsevednega pripovedovanja v širšem teoretskem kontekstu, so morda le preveč neoprijemljiva za vrednostno manj pristranski pristop k problemu »vsevednosti«. »Zadevi« se je mogoče bolje približati z druge smeri: pregledati je treba vzorce definicijskih mrež in se soočiti s konkretnostjo primerov. Vrnimo se torej v izhodišče pričujočega pisanja in k opredelitvi vsevednega pripovedovalca, ki jo predlaga Kos v svoji *Literarni teoriji*. Kos se v njej drži uveljavljenega izročila, saj srečamo podobne opredelitve vsevednosti pri mnogih teoretikih pripovedi, med drugim npr. pri Shlomith Rimmon-Kenan, ki se opira na izročilo t. i. telavivske šole:

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

Nekateri avtorji pri definiranju izpostavljajo razliko med vsenavzočnostjo in vsevednostjo.⁷ Toda razlikovanje se ne zdi prav nujno, saj gre vedno le za simptome iste temeljne lastnosti, ta pa predpostavlja neko neomejeno, nadčloveško točko zaznavanja. Literarna veda jo v svojem idiolektu označuje kot »vsevedno«, ugotavlja Martínez (139–140), na katerega se opiram v nadaljevanju prispevka. V delih starejših avtorjev je bil vsevedni pripovedovalec opredeljen s pomočjo pojma perspektive (tudi *point of view*, zorni kot, gledišče);⁸ z Genettovim ločevanjem perspektive na kategoriji glasu (ki odgovarja na vprašanje »Kdo govori?«) in fokalizacije (ta odgovarja na vprašanje »Kdo vidi?«) pa se je uveljavilo opredeljevanje vsevednega pripovedovanja z ničto fokalizacijo oziroma kot nefokalizirano pripovedovanje. Zanimivo je, da ohranja Gerald Prince v svojih slovarskih definicijah obe različici:

Vsevedni pripovedovalec. Pripovedovalec, ki ve (praktično) vse o pripovedovanih situacijah in dogodkih (*Tom Jones*, *Mlin na reki Floss*, *Eygenija Grandetova*). Tak pripovedovalec ima vsevedno gledišče in pove več, kot vé kateri koli lik in kot vsi skupaj. (Prince 68)

To »vsevedno gledišče« Prince takoj poveže z ničto fokalizacijo:

Vsevedno gledišče (point of view). Gledišče (ali zorni kot), ki ga privzame vsevedni pripovedovalec, pogled od zadaj (*from behind*). Analogno z ničto fokalizacijo je vsevedno gledišče značilno za tradicionalne ali klasične pripovedi (*Adam Bede*, *Tom Jones*, *Semenj ničevosti*). (Nav. d. 69)

Govoru vsevednega pripovedovalca torej ne moremo določiti konkretne, časovno in prostorsko določene točke zaznavanja, zato Martínez posrečeno imenuje tak govor nesituacijski ter hkrati dodaja, da je širše gledano pravzaprav vsak fikcijski govor nesituacijski, kajti komunikacija med fiktivnim pripovedovalcem in fiktivnim naslovnikom (bralcem) je imaginarna, domišljajska in ne pripada realni komunikacijski situaciji (Martínez 141). Situacijsko nedoločenost vsevednega pripovedovalca so zaznavali in jo, primerjajoč umetnika s Stvarnikom, metaforično opisovali tudi pisatelji sami. James Joyce ga je v *Portretu umetnika kot mladega moža* primerjal s persono, ki gospoduje zgodbnemu svetu in si medtem nepriizadeto manikira nohte: »The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.« (Nav. po Fludernik 93)⁹ Tudi Gustave Flaubert je v svoji korespondenci izpostavil njegovo neumestljivost: »L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas« (nav. m.).¹⁰

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

Pri njegovih in drugih podobnih opredelitvah vsevednega pripovedovanja se pojavlja določeno dvoumje. Po eni strani je pojem uporabljen v spoznavnoteoretskem smislu, pri čemer gre za vednost brez empiričnih verjetnostnih omejitev. Kadar je vsevedno pripovedovanje rabljeno v sistematični povezavi z avktorialnim pripovedovanjem, pa stopa v ospredje praviloma drug vidik, ki s spoznavnoteoretičnim ni nujno povezan. Izraz avktorialni pripovedovalec označuje od Stanzla dalje *osebnega* heterodiegetskega pripovedovalca, to je takega, ki ni nujno naseljen v pripovedovanem svetu, vendar pa posreduje pri vrednotenju pripovedovanega neke individualne presoje in tako privzema določen ideološki oziroma moralčni profil. V anglofonem pripovednoteoretskem izročilu se je ta tip pripovedovalca po Wayneu C. Boothu imenoval *dramatizirani avtor* (*dramatized author*) oziroma *dramatizirani pripovedovalec* ali tudi *vmešavajoči se avtor* (*intrusive author*) oziroma *vmešavajoči se pripovedovalec*, vendar je Booth izrecno poudarjal, da je šlo takemu pripovedovalcu bolj za moralčne kot spoznavnoteoretske poteze pripovednih likov. V romanih osemnajstega in devetnajstega stoletja sta vsevedni in avktorialni pripovedovalec pogosto nastopala skupaj, vendar pa to historično sovpadanje ni nujno značilno tudi za druga obdobja, zato je po Martínezovem mnenju oba, sistematično med seboj neodvisna vidika mogoče obravnavati ločeno oziroma se omejiti na spoznavni vidik (prim. Martínez 141–142).

Na tem mestu se zdi primerno omeniti, da se je Kos odločil za obratno pot in da je, vsaj kar zadeva moralčni vidik, dejansko bližji Boothu (prim. Koron 208). V razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca*, v kateri izhaja iz Stanzla, vendar se od njegove tipologije hkrati tudi oddaljuje ter vzpostavi svojo, se Kos sprašuje o tem, kakšna in kolikšna je vsevednost avktorialnega pripovedovalca v pripovedi. Ker je spoznavna vednost pač omejena, zaradi česar »vsevednega« pripovedovalca, ki ga pripenja na avktorialnega, praviloma piše pod narekovaji,¹¹ se mu zdi pomembnejša druga značilnost

takšnega pripovedovalca, ki je pri Stanzlu nakazana, ni pa razvita. Gre za to, da poseduje avktorialni pripovedovalec popolno »resnico« o svojem svetu, zaradi česar so nedvomna ne le stvarna dejstva, o katerih govori, ampak tudi njihov moralni, socialni in metafizični smisel: »Samo v tem smislu je [avktorialni pripovedovalec] avtoritativen ali celo 'vseveden'« (Kos, »Novi pogledi« 7).¹² V pripovedi utelešena »resnica« je po Kosovem mnenju lahko različna in se sklada z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa, zaradi česar je mogoče srečati avktorialnega pripovedovalca v različnih historičnih obdobjih od starogrške književnosti do današnjih časov.

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

Dejansko bi za napovedovanje prihodnosti zadoščalo že, da ima pripovedovalec v dogajanju tako časovno pozicijo, ki mu (empirično) omogoča poznati poznejše dogodke. Toda tako zmožnost, ki ni specifična samo za *vsevedno* fiksijsko pripovedovanje, ima po Martínezu lahko vsakršno in sploh ne samo fiksijsko pripovedovanje. Potrebna je le empirična, torej z dokumenti preverljiva poznejša časovna umeščenost pripovedovalca, ki bi v primeru, da je npr. Ernestina (v zgornjem primeru) realna oseba, funkcioniral pač kot biograf z dovolj poznejšim časovnim glediščem. Nasprotno pa je nadčloveško vedenje predpostavljeno, kadar pripovedovalec poroča o dogodkih, ki niso samo v razmerju do vsakokrat danega trenutka pripovedovanega dogajanja, ampak tudi v razmerju do samega pripovednega

dejanja, ki leži v bodočnosti. Da bi zmožel tak govor, potrebuje pripovedovalec vednost o poteku svoje prihodnosti; tak primer pa nima nič opraviti z oblikovanjem pripovednega časa, temveč s *časovno točko pripovedovanja* (*Zeitpunkt des Erzählens*).¹³ Večina del z vsevednim pripovedovalcem bi lahko bila zasnovana v obliki naknadnega, (poznejšega) pripovedovanja. Zato je mogoče pritrditi Martínezu (prim. 144–145), ki meni, da je »pristna časovna vseprisotnost sama na sebi le manjšega pomena za vsevedno pripovedovanje« (145).

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

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

Ko so se vsi razšli in sta ostala sama, je Pašu mahoma postalo neprijetno, ker je vse potihnilo. Na dvorišču nasproti Larinega okna je gorela svetilka na kandelabru in naj je Lara še tako zagrinjala okno, je vendar ozek pramen svetlobe kakor skozi prežagano desko prihajal skozi razporek med nestaknjenima zavesicama. Ta svetli pas ni dal Pašu miru, kakor da ju kdo opazuje. Paša je z grozo odkril, da se bolj ukvarja s to lučjo kakor sam s seboj, z Laro in s svojo ljubeznijo do nje.

V tej noči, dolgi kakor večnost, je nedavni študent Antipov, »Stepanida« in »Skrkljanček«, kakor so ga klicali tovariši, doživel vrhunec blaženosti in dno razočaranja. Njegovi sumi in domneve so se vrstili z Larinimi priznanji. Spraševal jo je in ob vsakem Larinem odgovoru postajal bolj malodušen, kakor da leti v brezno. Ranjena domišljija ni mogla sproti dohajati novih odkritij.

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

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

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

Predočila mu je vse ovire za njuno ljubezen in nujnost, da kakor nekdanj ostaneta zgolj pri bratskem prijateljstvu.

Je s temi besedami mislila resno? Emma verjetno ni niti sama vedela, saj je imela dovolj opravka z omamnostjo zapeljevanja in dolžnostjo, da se mu ubrani; v mladeniča je upirala razneženi pogled in obenem narahlo zavračala plahe ljubkujoče poskuse, ki so si jih drznile njegove drhteče dlani.

Ah! Oprostite, je dejal in se odmaknil.

In Emmo je preplaval nejasen strah pred takšno plahostjo, ki je bila zanjo nevarnejša od Rodolphovih drznosti v trenutku, ko je z razširjenimi rokami stopil proti nji. (Flaubert 240–241)

V odlomku gre očitno ne le za Emmina zavestna stanja in misli, ampak tudi za nezavedne vzgibe in psihološko karakteriziranje, ki presega njeno samospoznanje (»verjetno niti sama ni vedela«, če je mislila resno). Tudi ob tem primeru si lahko zastavimo vprašanje, ali je takšna predstavitev duševnega dogajanja s posredovanjem heterodiegetskega pripovedovalca zadosten kriterij za obstoj vsevednega pripovedovanja. Tako stališče bi verjetno zastopala Käthe Hamburger, za katero je bilo fikcijsko pripovedovanje edino spoznavnoteoretsko mesto, ki omogoča reprezentacijo subjektivnosti neke tretje osebe kot take. Seveda pa si je težko predstavljati, da bi bil tak notranji vpogled v duševnost neke osebe možen le v fikciji, ne pa na primer tudi v vsakdanjem življenju. Navsezadnje pač vsaka uspešna komunikacija predpostavlja vsaj okviren vpogled v duševna dogajanja so-

govorcev. V praksi se je poleg tega že pred časom pokazalo, da na primer dokumentarno pisanje novega žurnalizma, ki prisega na dejstveno preverljivost svojih trditev, uporablja za predstavitev duševnega dogajanja tehnike notranjega monologa, toka zavesti in polpremege govora, torej tiste, ki jih je Käte Hamburger imela še za privilegij fiksijskega pripovedovanja. Truman Capote npr. v svoji knjigi *Hladnokrvno* s podnaslovom *Zvesto po resnici povzeto poročilo o četvernem umoru in njegovih posledicah* obljublja dejstveno resnično, avtentično pripoved, pri tem pa uporablja slogovna sredstva vsevedne pripovedi:

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

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

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

Svoje razpravljanje povzame Martínez v dve točki: (1) da je tri značilnosti, s katerimi se običajno označuje vsevedno pripovedovanje, torej časovno in prostorsko vseprisotnost in uvid v zavest drugih oseb, mogoče izpeljati iz ene temeljne značilnosti, namreč da pri vsevedni pripovedi informacije niso podvržene običajnim omejitvam empiričnega zaznavanja;

(2) da bralec sprejema domneve vsevednega pripovedovalca, ne da bi bile s kvazi-empiričnim utemeljevanjem sprejete kot ustrezne (prim. nav. m.).

Vsevedno pripovedovanje pa nekaterim posebnim zahtevam po veljavnosti, ki jih narekuje fikcijski okvir s svojo prostovoljno odpovedjo nejeveri, vendarle ustreza, in sicer tem, da trditve vsevednega pripovedovalca v danem, tj. ustvarjenem pripovednem svetu, posedujejo ne sicer »resnice«, ampak »gotovost« (nav. d. 149–150) v Wittgensteinovem smislu. Zaradi nje na primer ni treba dvomiti o veljavnosti pripovedovalčevih trditev, da gospa Bovary v zgornjem prizoru verjetno tudi sama ni vedela, ali je s svojimi besedami mislila resno ali ne, o tem, da jo je preplaval nejasen strah pred Léonovo plahostjo, ali tem, da sta mladoporočenca Antipova na poročno noč ostala sama v svoji spalnici. Martínez navaja tudi primer iz Cervantesovega *Don Kihota*, in sicer odlomek, v katerem se slavní vitez prepira s Sanchem Panso o tem, ali so pred njima velikani ali mlini na veter, kot bralci pa moramo seveda domnevati, da ima prav Sancho Pansa, saj nas pripovedovalčev glas že prav na začetku njunega prerekanja informira o tem, da stojijo pred njima mlini na veter. Trditve tega vsevednega pripovedovalca imajo seveda drugačen, logično bolj privilegiran status kot izjave literarnih likov. Te slednje so lahko resnične, kot v primeru Sancha Panse, ali napačne, kot so v primeru Don Kihota, pač skladno s tem, kolikor so ali niso izpeljive iz pripovedovalčevih izjav oziroma so z njimi združljive ali ne. Za stavke, ki so resnični, tako kot to definira Wittgenstein,¹⁴ moramo navesti razloge in utemeljitve. Nasprotno pa tisti stavki, ki jih imamo za gotove, v okviru dane podobe sveta ne potrebujejo nobene nadaljnje utemeljitve. Prenos tega Wittgensteinovega razločevanja na pričujoče razpravljanje pa omogoča sklep, da je govor novega žurnalizma, kjer je potrebno preverjanje izjav, bodisi resničen bodisi neresničen, medtem ko govor vsevednega pripovedovalca ni »resničen«, temveč »gotov«.

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

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

mer odlomka, ko Gospod po svojem preroku Ahíju Jerobeámovi ženi napove sinovo smrt:

'Ti pa vstani in pojdi domov! Ko bodo tvoje noge stopile v mesto, bo deček umrl. Ves Izrael bo žaloval za njim in ga pokopal. Edino ta izmed Jerobeámovega rodu bo namreč položen v grob, ker se je le na njem v Jerobeámovi hiši našlo nekaj, kar je všeč GOSPODU, Izraelovemu Bogu. [...]'

Jerobeáмова žena je vstala in odšla. Ko je prišla v Tirco in stopila na hišni prag, je deček umrl. Pokopali so ga in ves Izrael je žaloval za njim, kakor je napovedal GOSPOD po svojem služabniku preroku Ahíju. (1 Kr 14,12–18)

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

Tudi v epskem govoru pesnikov vidcev (*poeta vates*) je mogoče najti značilnosti vsevednega pripovedovanja, hkratno vsevednost in nezmotljivost, le da biblični profeti prejemajo svojo vednost od Boga, medtem ko govor pevcev navdihujejo Muze. Tako na primer Heziod v *Teogoniji* pripoveduje o prelomnem dogodku iz svojega življenja, ko je na paši zaslišal klic božanskih Muz:

Muze le-te so Hezioda učile prelepega petja,
Nékdaj, ko pasel ovcé je pod sveto goró helikonsko.
Najpoprej so Muze dejale mi tele besede,
Muze, olimpske boginje, rojene egidonosilcu:
[...]

To govorile so Zevsove hčere mi z glasom razločnim,
Dale, da utrgam za žezlo si lovora bujno mladiko,
čudo prečudno! In vame vdahníle so govor božanski,
glas, da bi pel o prihodnjih in pel o preteklih dogodkih,
rod presrečnih, nesmrtnih bogov mi slaviti velele,
zmerom naj z njimi začnem in z njimi končam svojo pesem! (Heziod 8)

Podobno kot biblični prerok je tudi epski pesnik samo medij za oznanjanje nauka, ki prejema svojo avtoriteto iz božanskega vira. Kakor posredno nakazuje že Kos, pa to ne velja le za klasične epe, Homerja in Vergila, ampak

tudi za poznejše krščansko-religiozne epe, kakršni so Dantejeva *Božanska komedija*, Miltonov *Izgubljeni raj* in Klopstockov *Mesija* (prim. tudi Martínez 152). Tako biblični prerok kot *poeta vates* se lahko malone z absolutno gotovostjo srečujeta s stanji zavesti tretjih oseb, kar spodbija izvajanja Käte Hamburger, ki je še predpostavljala spoznavnoteoretsko ekskluzivnost epske fikcije kot edinega mesta za reprezentiranje subjektivnosti teh oseb.

Iz zadnjih primerov je torej mogoče sklepati o analogiji med bibličnim in posvečenim govorom ter sekularnim fikcijskim vsevednim pripovedovanjem, ki jo Martínez tolmači zgolj kot podobnost, ne pa na primer kot kavzalno ali funkcionalno povezavo. Vsevedno pripovedovanje razume Martínez, ki se opira na teorijo Clemensa Lugowskega, kot mitski analogon sakralnega govora. Lugowski se je navezoval na novokantovsko filozofijo Ernsta Cassirerja in v tridesetih letih zasnoval teorijo formalnega *mythosa*; določene aspekte literarnih del je tolmačil kot obnovo ustreznih elementov mitskega pogleda na svet, pesništvo pa je pojmoval kot »mitski analogon v ne več mitskem času, skupnost ustvarjajoč in skupnost predpostavljajoč 'formalni mythos'« (nav. d. 153). Tekst je po Lugowskem formalnomitski zaradi formalnih značilnosti, katerih estetski učinek se pojavlja kot efekt prikritega delovanja mitskih miselnih oblik, ne pa zato, ker bi prikazoval mitološke snovi, zgodbe o bogovih ali etiologije. Z uveljavitvijo moderne racionalnosti pa se legitimnost teh predmodernih načinov gledanja na svet zmanjšuje in oži, zaradi česar govori Lugowski o procesu razkroja mitskega analogona. Posledica tega procesa je krepitev realistične iluzije v literarni fikciji, s čimer naj bi bila mitska struktura obvarovana pred ugovori kritične zavesti.¹⁵ Kot izpeljuje Martínez, je realistično iluzijo od osemnajstega stoletja dalje vse pogostejše podpirala ne le motivacija prikazanega dogajanja, ampak tudi pozicija pripovedovalca. Vsevedni pripovedovalec se je moral postopno umikati dozdevno bolj realističnim (empirično verjetnim) oblikam, zunanji in notranji fokalizaciji ali scensko dialoškemu pripovedovanju, te pripovedne variante pa so še vedno vsebovale prikrite oblike vsevednosti. Literarnozgodovinsko opazen umik vsevednega pripovedovalca je torej s teorijo formalnega *mythosa* razločljiv kot simptom vse večje odčaranosti in racionaliziranja naše resničnosti. Martínez v težnji k antropološki razlagi vsevednega pripovedovalca še trdi, da je mogoče zaupanje, ki ga temu slednjemu izkazuje moderni bralec, razumeti kot regresijo v mitsko umevanje resničnosti, ki pa ostaja omejeno na trajanje branja in meje fikcije. Vsevedni pripovedovalec naj bi torej v literarni fikciji bralcu posredoval isto, kar hočejo navdihnjeni prerok verniku in starši otroku, in sicer gotovosti. (Nav. d. 154)

Zanimivo je, da prideta tako Martínez kot Kos do presenetljivo podobnega rezultata po različnih poteh. Medtem ko se prvi oprime novo-

kantovskih mišljenjskih podlag in skupaj s teorijo formalnega mythosa tudi formalnega pristopa, se Kos s svojo duhovnozigodovinsko metodo opira na Hegla. Vsebinsko govora vsevednega pripovedovalca sprva še brez pridrzkov enači z govorom avktorialnega oziroma avtoritativnega pripovedovalca, ki je posedovalec »popolne 'resnice' o svojem [pripovednem] svetu«, ta »resnica« pa je po Kosu usklajena z duhovnozigodovinsko podobo avtorjevega časa (»Novi pogledi« 7; prim. tudi op. 12). Tudi Martínez govori o gotovosti in jo – pravzaprav podobno –, pojmuje kot resnico, ki ne rabi empiričnega dokazovanja, a le v mejah fikcijskega sveta. Toda Kos za razliko od vseh ostalih avtorjev nikjer ne tematizira povezave vsevednega pripovedovalca s fikcijo, prav tako pa ima po njegovem resnica pripovedovalčeve avktorialne (in s tem tudi vsevedne) pripovedi, ki je duhovnozigodovinsko skladna z resnico avtorjevega časa, nek nedvoumni moralni, socialni ali metafizični smisel. Kosovo stališče se zdi kljub nihanju njegovih pojmovanj bližje Sternbergovemu kot Cullerjevemu bolj formalnemu gledanju na pripovedovalčevu vsevednost, vendar se od njega razlikuje s svojim vztrajanjem pri tipologijah, ki jim Sternberg v imenu protejskega principa načelno oporeka. Vsem trem avtorjem pa je za razliko od Cullerja skupno, da je zanje pojem vsevednega pripovedovanja oziroma pripovedovalca ob navedenih pridrzkih in omejitvah še vedno primeren za sodobno rabo.¹⁶ Pahljača različnih stališč o vsevednem pripovedovanju in pripovedovalcu ter raznoliki pristopi k obravnavi njegove vloge torej očitno pričajo o tem, da se pojmu ne glede na stare in nove kritike in ne glede na estetske ter druge predsodke tudi v bodoče ne bomo mogli izogniti. Obnovljena pripovednoteoretska diskusija o njuni vlogi v fikciji v mreži podobnih, delno pa izključujočih se stališč je zato več kot verjetna, čeprav bo morda treba na njene izsledke še nekoliko počakati.

OPOMBE

¹ Kmecl izrecno pravi takole: »Pripovedno poročilo pripoveduje avtoritativni, vsevedni pripovedovalec (pretekli č.- časovna in krajevna odmaknjenost, zato preglednost) [...]« (Kmecl 289)

² Priložen je še primer za ponazoritev, in sicer znameniti incipit iz Tolstojev Ane Karenine: »Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje. Pri Oblonskih je bilo narobe. Žena je izvedela, da ima mož razmerje s Francozinjo, ki je bila pri njih vzgojiteljica, in mu je izjavila, da ne more živeti pod isto streho z njim. Ta položaj je trajal že tretji dan ...« Enako razlago in ponazoritveni primer vsebuje že prva izdaja tega priročnika (Dolinar, ur. 259–260).

³ Culler s pojmom »avtorialno«, ki se v mojem prevodu z eno črko razlikuje od pri nas dobro znanega Stanzlovega izraza, upošteva anglofono pripovednoteoretsko izročilo

in se sklicuje predvsem na Susan Lanser. Toda ta se je v svoji opredelitvi pojma *authorial narration* (avtorske naracije) vendarle navezovala tudi na Stanzla in njegovega avktorialnega pripovedovalca, kakršnega srečamo v Fieldingovem *Tomu Jonesu*, ne da bi pri tem načelno razlikovala med avtorjem in pripovedovalcem. Termin »avktorialno« je torej smisel, če želimo ohraniti spomin na izvor termina (vezni člen) hkrati z metodološko distinkcijo (načelno nerazlikovanje med avtorjem in pripovedovalcem); sicer pa je ustrezen prevedek lahko tudi »avtorsko« pripovedovanje.

⁴ Prevod citata in drugi prevodi v članku so moji, če ni drugače navedeno.

⁵ Taka generalizacija je npr. tudi začetek Tolstojeve Ane Karenine: »Vse srečne družine so si podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje.« Po Cullerjevem tolmačenju trditev, pa naj bo še tako modra in poglobljena, ni kar po definiciji nujno resnična za družine v svetu tega romana. »Dejansko jo lahko imamo samo zato, ker je *ne* jemljemo kot po definiciji resnično zgolj glede na svet romana, sploh za možen vpogled v človeške nravi.« (Culler 28)

⁶ Pojem telepatije pomaga dojeti dejstvo, meni Culler (29), da pri poročanju misli literarnih likov »nimamo opravka s pripovedovalci, ki vedo vse naenkrat, temveč prej s pripovednimi instancami, ki poročajo zdaj o tej, zdaj o drugi zavesti, pri tem pa pogosto postavljajo, predstavljajo ali prevajajo misel npr. v posredni diskurz polpremlega govora«.

⁷ Martínez navaja Spielhagena, ki je razločeval med »Algegenwart in Allwissenheit des Dichters« in Seymourja Chatmana, ki je razmejeval »omnipresence« od »omiscience, češ da med njima ni nobene nujne povezave in da se lahko ena pojavlja ločeno od druge. Tudi Gerald Prince ima med gesli svojega slovarja *Dictionary of Narratology* »omnipresent« in »omniscient« pripovedovalca, ki se po njegovi razlagi ne prekrivata (69).

⁸ Reminiscence teh definicij, ki merijo na neomejen zorni kot oziroma odsotnost sleherne perspektivne omejitve, najdemo tudi v sintagmah slovenskih opredelitev: »dvignjenost nad celotno dogajanje«, »popoln pregled nad dogajanjem«.

⁹ »Umetnik, podoben Bogu tega stvarstva, ostane v svojem delu, ali za njim, ali nad njim, neviden, prečiščen, kakor izločen iz bivanja, ravnodušen, in si čisti nohte.« (Joyce 249)

¹⁰ »Umetnik mora biti v svojem delu kakor Bog v svoji stvaritvi, neviden in vsemogočen; da se ga povsod čuti, ampak ne vidi.«

¹¹ Personalni pripovedovalec ne more biti »vseveden«, saj ne vidi prek svojega trenutnega izkušenskega obzorja (prim. Kos, »Novi pogledi« 9).

¹² Kosovo mnenje glede izenačenosti avktorialnega in vsevednega pripovedovalca nekoliko niha. Pozneje najdemo namreč tudi formulacije, ki kažejo samo na njuno podobnost: »Avktorialni pripovedovalec je podoben vsevednemu – dogajanje in usode junakov spremlja z razlagami in komentarji, se obrača na bralca, pri tem pa ima nad dogodki ves čas pregled.« (Kos, *Literarna* 99) Ali: »Avktorialni pripovedovalec pripoveduje tako, kot da vé za pravi smisel, pomen in s tem za resnico o resničnosti, ki jo ustvarja s svojo pripovedjo. To ne pomeni, da je 'vseveden', pač pa da ima njegova pripoved trdno podlago v nekem splošnem pojmovanju, kaj je resnica, ki zaobjemlje človeško življenje in mu daje nespremenljiv smisel.« (Nav. d. 104)

¹³ Časovna točka, ki »odgovarja« vprašanju »kdaj se pripoveduje« in se nanaša na časovni razmik med pripovednim in pripovedovanim, sicer načeloma lahko stoji pred pripovedovanim dogajanjem, po njem ali pa celo vzporedno z njim (prim. Martínez in Scheffel 69).

¹⁴ Po Wittgensteinu npr. ni treba dvomiti o resničnosti naslednjega: Zemlja je okrogla. Ali: To je roka.

¹⁵ Kot primer krepitve realistične iluzije navaja Martínez postulat empirično verjetne motivacije reprezentiranega dogajanja, kakršnega je uveljavil Friedrich von Blankenburg v svojem vplivnem delu *Versuch über den Roman* (1774), v katerem je zahteval, da naj bosta dejanje v romanu in motivacija oseb oblikovana kot brezhbno verjeten niz vzrokov in učinkov.

¹⁶ Tu je treba sicer spet upoštevati, da je Kosova tipologija pripovedovalca historična in da predvideva na časovni osi poleg personalnega še virtualnega pripovedovalca, ki ga srečamo v postmoderini literaturi in lahko simulira tako značilnosti avktorialnega kot personalnega tipa pripovedovalca.

LITERATURA

- Capote, Truman. *Hladnokrvno*. Prev. Maila Golob. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- Culler, Jonathan D. »Omniscience.« *Narrative*, 12.1 (2004): 22–34.
- Dolinar, Ksenija (ur.). *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977.
- Flaubert, Gustave. *Gospa Bovary*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London, New York: Routledge, 2009.
- Heziod. *Teogonija; Dela in dnevi*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Modrijan, 2009.
- Joyce, James. *Umetnikov mladostni portret*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. 4. popr. in dop. izd. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995.
- Koron, Alenka. »Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih.« *Primerjalna književnost*, 24. Posebna številka (2001). 189–215.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2001.
- – –. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost*, 21.1 (1998). 1–19.
- Martínez, Matías. »Allwissendes Erzählen.« *Antropologie der Literatur: Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Ur. Rüdiger Zymner in Manfred Engel. Paderborn: Mentis, 2004. 139–154.
- Martínez, Matias in Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. izd. München: Beck, 2002.
- Pasternak, Boris L. *Doktor Živago I,II*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Revised ed. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. 2. izd. London, New York: Routledge, 2002.
- Sternberg, Meir. »Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New.« *Poetics Today* 28.4 (2007): 683–794.
- Sveto pismo stare in nove zaveze: Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov*. 2., pregled. izd. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1997.
- Vidmar, Živa, Stergar, Katja in Butina, Darja (ur.). *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.

Omniscient Narration in a Network of Narrative Theories

Key words: narratology / narration / narrative structure / omniscient narrator / *poeta vates* / Culler, Jonathan / Sternberg, Meir / Martínez, Matías

Since modernism, omniscient narration has often been attacked, but it has rarely been studied and understood, despite its role in narrative discourse and metadiscourse. This article examines the polemics between two narrative theorists, Jonathan Culler and Meir Sternberg, who diverge on the nature of narrative omniscience and the usefulness of the concept for the study of narration. It also deals with the discussion of omniscient narration and the omniscient narrator by Matías Martínez and Janko Kos to shed light on the background and scope of their approaches. The author approves of Martínez's argumentation and condensation of the main characteristics of omniscient narration into two points: (1) that the three main features that generally define omniscient narration (i.e., temporal and spatial omnipresence, and insight into the consciousness of other persons) can all be derived from one fundamental trait that information in omniscient narration is not subjected to the usual limitations of empirical perception; and (2) that the reader accepts the assumptions of the omniscient narrator without these being quasi-empirically accepted as appropriate.

It is interesting, that Martínez and Kos arrive at a similar result despite choosing to approach the subject from very different directions. Martínez is informed by a neo-Kantian formal approach and the theory of a formal mythos, whereas Kos bases his intellectual-historical approach on Hegel. Kos equates the content of the discourse of the omniscient narrator with the discourse of the authorial narrator, who is in possession of the whole »truth« about his narrative world; this truth corresponds to the intellectual-historical image of the author's world. Martínez speaks about certainty, which he also conceives as the truth that does not need empirical evidence, but only within the frameworks of the fictional world.

Compared with all the other authors (Culler, Sternberg, and Martínez), Kos never expounds on the connection of the omniscient narrator with the fiction; for him, the truth has an irreducible moral, social, and metaphysical sense. Therefore his attitude seems closer to Sternberg than Culler, who is more formal in his approach. However, Kos also differs from Sternberg in his dealings with typologies, which for Sternberg are incompatible with the Proteus Principle. Contrary to Culler, all the other authors still consider the concept of omniscient narration a rather useful

term for contemporary critical practice. A wide range of different attitudes to omniscient narration and the omniscient narrator show that the concepts clearly still provoke lively disagreements. A renewed debate on their role in fiction within a network of similar, but partly controversial, issues is therefore to be expected.

November 2011