

Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi

Alojzija Zupan Sosič

Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Zgodba, pripoved in pripovedovanje so pogosti termini znanstvenih in neznansstvenih področij današnjika. Njihove definicije se spreminjajo glede na različne usmeritve ali metode, zato sem v razpravi predstavila različne razlage, hkrati pa nakazala sodobne poglede na izpostavljena področja. Povezanost vseh treh v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi dokazuje, da so termini ter njihova področja medsebojno prepleteni in pretočni: lahko jih določimo širše ali ožje, skozi deskriptivni in definicijski pristop. Tako na primer prvi pristop izpisuje širšo določitev pripovedi kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, drugi pa jo ožje določa skozi naratološko prizmo kot konkretizacijo dane narativne strukture ter kot enkratno literarno organizacijo, kjer so posamezne prvine razporejene glede na literarni učinek.

Ključne besede: naratologija / zgodba / pripoved / pripovedovanje / fabula / siže / pripovedni diskurz / pripovedno besedilo

Zgodba in pripoved sta pogosti besedi današnjika. Kot vsesplošen in vseprisoten pojav se ne uporabljata samo v teoriji pripovedi; postala sta sestavni del številnih znanstvenih in neznansstvenih področij. Njuna pogostost se je najbolj povečala v drugi polovici 20. stoletja, v t. i. pripovednem obratu v humanistiki, ko je postala pomembna literarna zvrst proza, v kateri so se z literarno pripovedjo mešale polliterarne in neliterarne vrste, kot npr. esej, avtobiografija, zgodovinopisje, znanstvena razprava, medtem ko so se pripovedne tehnike in oblike selile tudi izven literarnovednih meja. V šestdesetih letih 20. stoletja, v času razvoja (predvsem strukturalistične) naratologije, ki jo je Tzvetan Todorov ambiciozno določil za »znatnost o pripovednem tekstu«, se je elitni pojem umetniška proza nadomestil z nevtralnejšim in obsežnejšim izrazom pripovedno besedilo, ki ne prizna več meje med mitom in romanom, znanstveno in literarno pripovedjo, vsakodnevno zgodbo in novelo. Tako je splošno ozračje dekolonizacije

množične kulture in »razpiranja« akademskih institucij zapustilo sledi tudi v takratni znanosti o literaturi (Biti, *Performativni* 7–9), v našem primeru naratologiji. To znanost lahko imenujemo tudi teorija pripovedi,¹ deljena na klasično in postklasično naratologijo, ki se poleg naslovnih terminov – zgodba, pripoved in pripovedovanje – ukvarja še s številnimi drugimi področji, v nadaljevanju predstavljenimi kot razmerje med naslednjimi pojmovni pari: fabula–siže, zgodba–(pripovedni) diskurz, zgodba–(pripovedno) besedilo. Zaradi vsesplošne razširjenosti omenjenih terminov želim v razpravi pregledati njihove različne konotacije in razlage, hkrati pa nakazati sodobne poglede na izpostavljena področja. Ker je zaradi terminološke zmede pojmovne pare najlažje pojasniti skozi dve konceptiji, dvoravninsko in troravninsko, bom najprej predstavila najpogostejši termin pripoved s pomočjo deskriptivnega in definicijskega pristopa, nato pa ga natančneje določila z umeščenostjo ostalih pojmovnih parov v oba modela. Pri razlagi pojmovnih parov bom opozorila na zastarelost izrazov fabula in siže ter ohlapnost terminov diskurz in besedilo, ki ju nadomeščata bolj specifična izraza pripovedni diskurz in pripovedno besedilo, v postklasični naratologiji pa kar krovni pojem pripoved.

Glede na raznovrstno razumevanje pripovedi je potrebno njeno preučevanje razdeliti vsaj na dva pristopa, deskriptivnega in definicijskega. Opisni sprašuje po tem, kaj prinaša pripoved, določevalni pa si prizadeva določiti razločevalne poteze pripovedi. Prvi pristop izhaja iz širše predpostavke, da je pripoved temeljni način organiziranja človeške izkušnje, drugi pa ponuja različne, tudi povsem nasprotujoče si, naratološke teoretske koncepte. Medtem ko prvi pristop razlaga pripoved kot posebni način razmišljanja in po Foucaultu tudi sredstvo dominantnih ideologij in instrument moči, se določevalni pristop ukvarja z različnimi dilemami. Ena izmed teh dilem se nanaša na spremenljivost pripovedi: ali lahko pripovedi sploh določimo neko splošno jedro, če pa se spreminja glede na različne kulture in zgodovinska obdobja? Odgovor na to vprašanje je zapleten, odvisen od raziskovalnega načina ali metode in obsega raziskovalnega področja.

Opisni pristop razlaga pripoved kot enega izmed najpomembnejših dosežkov človeka, pripovedovanje zgodb pa kot kulturno dobro, deležno posebne časti kot sredstvo za ohranjanje zgodovinskega spomina, kar je že pred nastankom naratologije poudaril italijanski teoretik in filozof Benedetto Croce. Za njeno najugodnejšo značilnost Altman (1) navaja prav prevedljivost zgodbe v različne medije, saj se ista zgodba lahko pojavi v ustni, pisni, ilustrirani ali filmski različici, kar je kot univerzalnost pripovedi natančno začrtal Roland Barthes (1966), v svojem znamenitem *Uvodu v strukturalno analizo pripovedi*. V njem je pripoved povezal s pisnim ali z govornim ka-

nalom ter jezikom ali slikami in kretnjami, hkrati pa tudi z različnimi možnostmi številnih žanrov in oblik v vseh obdobjih, krajih in družbah. Ker je pripoved prisotna skoraj v vseh diskurzih, jo nekateri teoretiki postavljajo ob jezik in obe lastnosti razlagajo kot tipični razlikovalni človeški potezi. Fredric Jameson (13) opiše pripoved kot osrednjo funkcijo ali stopnjo človeškega uma, medtem ko Jean - Francois Lyotard (19) razlaga pripovedovanje kot bistveno obliko običajnega védenja. Dejstvo, da je Lyotard povezal pripoved z védenjem, že napotuje na epistemološko krizo sodobnega sveta z omajanim zaupanjem v vednost in zanesljivost znanstvenega uma, predmet pripovedi pa tako razširja, da je potrebno izbrati neko srednjo pot med odklonilnim odnosom do modnih razširitev pojmovanja pripovedi in eklektičnim pristopom. Tudi Gerald Prince (*On narratology* 129), uveljavljeni raziskovalec pripovednega, je pripoved označil kot posebno obliko védenja. Pripoved po njegovem ne zapisuje samo tega, kar se je zgodilo, ampak odkriva in izumlja to, kar se lahko zgodi. Ne le zapisuje dogodke, pač pa jih sestavlja in razlaga kot pomenljive dele neke celote. Takšna pripoved lahko razlaga tako individualne kot tudi skupinske usode in nudi modele razumevanja z izpostavljanjem pomena in časa. Z drugimi besedami, narativno nam pomaga pokazati, kako je pripoved/no struktura in praksa, ki osvetljuje časovnost in človeška bitja kot časovna bitja in ima v tem smislu bistveno vlogo v procesu samospoznavanja in samorazumevanja.

Spoznavna vloga pripovedi, ki se v poudarjanju pripovednih univerzalij najbolj izpostavlja, odseva predvsem epistemološko krizo sodobne kulture, zato tudi najpomembnejši postklasični naratolog Herman (*Encyclopedia* 344) razume pripoved kot to, kar je ostalo, ko se je zaupanje v zmožnosti znanja oz. znanosti razrahljalo. Pogosta fraza »pripovedi znanosti« (*the narratives of science*), priljubljena na novih znanstvenih področjih, po njegovem implicira misel, da znanstveni diskurz ne reflektira, pač pa konstruira resničnost, torej ne odkriva resnice, ampak jo »potvarja« po kriterijih lastne igre in v procesu primerljivem z narativno fikcijo. Poimenovati diskurz pripoved ali zgodba v smislu prevpraševanja svojih lastnih resničnostnih zahtev pomeni izenačiti pripoved s fikcijo. Prevlada pripovedi nad refleksijo oz. argumentacijo je vznemirljiv proces, ki ga lahko spremljamo v sedanjem času. Neverjetna produkcija tekstov, ki se z najrazličnejših vidikov posveča ravno fenomenu pripovedi, nevede ogroža prednostni položaj, ki ga je v zahodni družbi še do nedavnega uživala argumentacija in njen osnovni princip racionalnosti. Tako lahko, poleg negativnih posledic tega pojava, prav razširjenost pripovedi in njenega pomembnega principa – emocionalnosti – prispeva k vzpostavljanju novega ravnovesja med dvema naravnostima tega sveta, racionalnostjo in emocionalnostjo, kar se razlaga kot njeno pozitivno poslanstvo.

Kot osnovna človeška zmožnost je zmožnost pripovedovanja poistovetena z narativno zmožnostjo in se pri otroku razvija že zelo zgodaj, pri treh oziroma štirih letih, ko začne povezovati prve besede in uporabljati spomin. Z drugimi besedami: ljudje nimamo nobenega mentalnega zapisa o tem, kdo smo, dokler pripoved ni prisotna kot vrsta »motorja«, ki ponuja obliko temu zapisu (Abbott, *The Cambridge* 3). Podobno sta razmišljala tudi Peter Brooks (19) in Paul Auster (154). Prvi je določitev pripovedi povezal z definicijo človeškosti: definicija nas kot človeških bitij je zelo povezana z zgodbami, ki jih pripovedujemo o svojem življenju in svetu, v katerem živimo. Pisatelj Paul Auster je trditve o pomembnosti pripovedi še bolj izostril, saj je menil, da je dar pripovedi oz. pripovednosti tako prodoren in univerzalen, da je pripoved pravzaprav »globlja struktura« in človeška zmožnost, podobna jezikovni, ki nam je že prirojena. Naš prirojeni občutek za pripoved/no/st in zgodbo lahko razložimo s t. i. narativno percepcijo: pripovedno je namreč način našega opazovanja in razumevanja sveta, ki se virtualno gradi v tem, kar vidimo. Pripovedno je tako pogosto prisotno v našem opažanju sveta, da pravzaprav predstavlja sestavni del naše percepcije.

To idejo je režiser Brian de Palma poudaril takole: »Ljudje ne vidijo sveta pred svojimi očmi, dokler ni postavljen v pripovedno obliko.« (cit. iz Abbott, *The Cambridge* 6) Celo ko gledamo nekaj popolnoma statičnega, kot je na primer slika, začne delovati naša pripovedna percepcija, tako da si to sliko razložimo kot pripoved oz. zgodbo. Kaže, da je človeška želja dodati statičnim, negibljivim scenam pripovedni čas, povsem avtomatizirana in v tem smislu podobna refleksi. Ko gledamo sliko, tj. nekaj statičnega, ne želimo samo spoznati, kaj je predstavljeno na njej, ampak tudi to, kaj se je zgodilo. Učinek slike je odvisen od napora gledalca, da umesti videno v prostorski in časovni okvir. V naši zavesti obstaja veliko pripovednih obrazcev, v spominu pa narativne formule, ki hitro zapolnijo določene elemente v smislu ustvarjanja ali dopolnjevanja zgodbe. Vse, kar vidimo, si torej prizadevamo razumeti in dojeti v prostoru in času. Pripoved/no nam tako pomaga pri razumevanju – daje nam to, kar bi lahko imenovali oblike oz. obrazci časa (Abbott, *The Cambridge* 11). Ko se naša narativna percepcija sproži, nam ponudi okvir oziroma kontekst tudi za najbolj statične in nedogodkovne prizore. Brez pripovednega razumevanja ne bi našli pomena, saj sta izoblikovanje pomena in pripovedno razumevanje povezana. Hayden White je v knjigi *The Content of the Form* (215) povezanost razumevanja in pripovedovanja razložil tudi etimološko: beseda pripoved izhaja iz sanskrskega korena »gna«, ki pomeni razumevanje; v evropske jezike je uvedena preko latinskih besed »gnarus« (poznavati, razumevati) in »narro« (pripovedovati). Ta etimologija zaobseže obe plati pripovedi –

je univerzalno orodje za poznavanje in pripovedovanje, torej za absorpcijo védenja in njegovega izražanja. Podobno sintetično oznako pripovedi je na različnih mestih podal tudi David Herman, ko je pripoved/no razlagal kot temeljno pot organiziranja človeške izkušnje in orodje za konstrukcijo modelov resničnosti.

Odkar je pripovedovanje zgodb razumljeno kot univerzalna človeška aktivnost, je predvsem v t. i. pripovednem obratu v humanistiki prisotna velika naklonjenost pripovedi. S tem v zvezi se zastavljajo vprašanja univerzalnosti ali relativnosti načinov uzgodbenja ali pripovedovanja človeških izkušenj in upoštevanja pripovedi kot neke vrste vmesne ravni v smislu ločevanja med zgodbo in diskurzom. Že nekaj časa besedilo ni več razloženo skozi idejo imanentnosti, po kateri besedilne lastnosti in kvalitete izhajajo iz samega teksta (Doloughan 15–17). Največ zaslug pri tej spremembi ima recepcijska estetika in njeno stališče o branju in odzivanju na besedilo. Besedilo je namreč konstruirano in vodeno s pomočjo bralca, čeprav na osnovah besedilnih ključev in znakov, ki jih je »vstavil« avtor. Ker je besedilo nedokončano, so bralci primorani zapolniti njegove vrzeli na različne načine, odvisne od njihovih izkušenj, pričakovanj in naklonjenosti ter kulture branja in interpretacije. Posledica tovrstnega razmišljanja je spoznanje, da je pripoved/no vrsta naučenega védenja, a da vrstna in žanrska določila ter pripovedne konvencije niso nekaj statičnega in nespremenljivega, saj vključujejo niz pričakovanj in manipulacij vrstno-žanrskih določil bralca in avtorja. Če je bila v zadnjih desetletjih pozornost obrnjena bolj proti bralcu kot avtorju, se v zadnjem času upošteva tudi avtor kot pomemben člen pripovednega procesa. Znatno več pozornosti avtorju (ne samo bralcu in ideji besedila) sta posvetila Doloughan in Kress. Oba predstavljata avtorje (ne pa bralce) kot oblikovalce besedila, ki uporabljajo jezikovne, kulturološke in tehnološke vire, da bi dosegli zaželeno cilje in učinke, predvsem pa poudarjata večmodalnost pripovedi, tj. sestavljenost pripovedi iz verbalnih in vizualnih prvin, posredovanih skozi različne medije. Njuno preseganje prejšnjih teorij, predvsem recepcijske in teorije bralčevega odziva, ne zanika vloge bralca, saj ga razume kot sooblikovalca ali oživljevalca besedila, medtem ko avtorju pripiše določujočo vlogo v usmerjanju bralčevih reakcij.

Deskriptivni ali opisni pristop, ki sem ga ravnokar nakazala, pripisuje pripovedi pomembno vlogo v organiziranju človeške izkušnje in s tem tudi v oblikovanju skupinskih in individualnih identitet. O vseh merodajno razmišlja Mark Currie (191), ki identiteto, h kateri teži pripoved, razlaga bolj kot družbeno in manj kot spoznavno kategorijo (v nasprotju s pravkar razloženo tradicijo enačenja pripovedi s kognitivno lastnostjo), kar poudarja njeno usmerjenost h kulturnemu, spolnemu, rasnemu in razrednemu

prepoznavanju avtorja ter njegovega bralstva. Sodobni pristopi pa skoraj vsi vztrajajo, da pripoved konstruira določeno verzijo dogodkov, in jih torej ne opisuje v njihovem resničnem stanju, da je torej performativna, a ne konstativna, ter da je inventivna, ne pa deskriptivna. Čeprav je opisne pristope zaradi prepletenosti z definicijskim težko ločevati od definicijskega, je vendarle opaziti znatno več zagat na področju definicijskih pristopov različnih smeri in disciplin. Kljub temu da deskriptivni pristopi ne začitajo enotne podobe pripovedi in jo torej opisujejo kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, se z več dilemami v smislu razlikovalnosti lastne določitve ukvarjajo definicijski pristopi. Mnogi znanstveniki, predstavniki različnih pristopov, namreč menijo, da je termin pripoved/no bolj kulturno sprejeta kategorija kot pa analitični koncept in da ga torej ni smiselno obravnavati definicijsko. Tako na primer predstavnica družbene semiotike, Marie - Laure Ryan (29–30), trdi, da je termin pripoved/no/st v tem smislu odvisen od različnih kontekstov, ohlapen in neprimeren za različne analitične ali definicijske pristope. Pri svojem strogem ločevanju pa pozablja, da je takšen le, če ga razumemo kot nekaj osnovnega v človeški izkušnji (ne pa kot prvino pripovednega dela) in predvsem izven teorije pripovedi ter da so izven naratoloških analiz podobno problematični lahko še diskurz, zgodba in besedilo, osnovni termini naratologije. Pri tako purističnem razlikovanju se ji izmakne znatno pomembnejša dilema, ki se odpira pri določanju univerzalij, tj. splošnih načel pripovedi. Kako določiti splošna načela pripovedi, saj je iskanje teh načel povezano z iskanji univerzalij književnosti na splošno?

Pripovedne univerzalije vključujejo logične splošnosti: v vseh tradicijah je npr. temporalna ureditev v pripovedi kronološka ali nekronološka. Pripovedna splošna načela vključujejo tudi nekaj empiričnih splošnosti (npr. načela verjetnosti in prepričljivosti) in kavzalna razmerja. Na ravni zgodbe obstajajo splošna načela dogajalnega prostora, literarne osebe in dogodka. Različne definicije pripovedi so vedno tesno povezane z določitvami pripovednega in so osredinjene okrog sestavin in značilnosti pripovednega besedila. Olajševalno stališče za definicijo pripovedi in pripovednega je, da lahko pripovedno besedilo ločimo od nepripovednega, oteževalno pa izguba natančnosti zaradi različnih kontekstov obravnave in razumevanja pripovedi in pripovednega. Pri iskanju univerzalij so bili pomembni jungovci, ki so zasledovali arhetipe, univerzalne simbole ali arhetipske obrazce v smislu Jungovega zaupanja v kolektivno nezavedno. Povsem drugače »iščejo« splošne značilnosti kognitivni znanstveniki, ki namesto kolektivnega spomina priznavajo kompleksno mentalno organizacijo, tj. primarno mrežo struktur oziroma sisteme pomnjenja in procesov, npr. zaporedja emocionalnih odzivov, saj se v kognitivnem sestavu splošna načela pripovedi povezujejo s

splošnimi načeli zgodbe (Herman, *Encyclopedia* 384). Splošna načela diskurza ali pripovedi vključujejo logične univerzalijske, npr. temporalno zaporedje je lahko kronološko ali anahrono. Na zgodbeni ravni pa so univerzalijske scene, liki in dogodki. Zaradi omenjenih zagat definicijskega pristopa je težko zapisati dokončno definicijo vseh treh naslovnih terminov, zgodbe, pripovedi ali pripovedovanja. Najbolj tvorno se zdi prevpraševati že obstoječe določitve, v nadaljevanju tega teoretičnega razpravljanja pa definicije zgodbe, pripovedi in pripovedovanja osvetliti skozi razmerja v dvostopenjskem in trostopenjskem modelu pripovednega dela.

Dvoravninska² koncepcija pripovedi: zgodba-pripoved; fabula-siže; zgodba-(narativni) diskurz³; zgodba-pripovedno besedilo

Različno uveljavljeni pojmovni pari (zgodba-pripoved; fabula-siže; zgodba-/pripovedni/ diskurz; zgodba-/pripovedno/ besedilo) razkrivajo temeljno konceptualno orodje znotraj naratologije. To je oblikovanje dvoravninskega ali dvostopenjskega pojmovanja pripovedi, zasnovane na hipotezi o avtonomnosti zgodbe in možnosti njene ločitve od pripovednega diskurza. Čeprav je trostopenjski model sodobnejši, ostaja dvostopenjski še vedno najpogostejši. Našteti pari v tem modelu niso identični, saj jih zaznamujejo različni pomenski odtenki, vezani tudi na različnost samega pristopa k pripovedi. Njihova podobnost je produkt sorodnih teoretskih izhodišč, ki razločujejo med dvema strukturnima ravnema pripovedi, nivojem zgodbe in diskurza. V smislu ohranjanja dihotomičnosti in nadaljevanja tradicionalne nasprotnosti med fabulo in sižejem, najstarejšima terminoma, se zdi najprimernejša zamenjava za termin fabula zgodba, siže pa je nadomestil izraz pripovedni oz. narativni diskurz, ki ga je predlagal tudi Genette, v zadnjem času pa tudi termin pripoved. Vse tri izraze (siže, diskurz, narativni/pripovedni diskurz) v postklasični naratologiji zaobseže termin pripoved, razložen že na začetku tega razmišljanja skozi opisni pristop. Izraz pripoved s svojo splošnostjo in nadčasovnostjo presega jezikoslovne, filozofske, semiotične in post/strukturalistične konotacije, zasidrane v t. i. klasični naratologiji, tako da je hkrati povzema in nevtralen. V kontekstu dvoravninske prav termin pripoved zaobseže tudi procesualnost, to, kar se v trostopenjskem modelu imenuje pripovedovanje, zato se zdi zaradi večje odprtosti in terminološke neobremenjenosti primernejši od diskurza. Diskurz je namreč tipični post/strukturalistični termin, ki ga je deloma uporabljala tudi semiotika, čeprav so se vse tri discipline jasno zavedale, da je to bolj sociološki in jezikoslovni termin, prilagojen širšemu kulturološkemu konceptu in manj

naratološki perspektivi. Seveda se lahko ob tako obsežni semantiki izraza pripoved pojavi dvom o njegovi učinkovitosti: ta dvom razrešuje prav razlika med opisnim in določevalnim pristopom. Če deskriptivni pristop ne začrta enotne podobe pripovedi in jo torej opisuje kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, definicijski pristop zoži njeno večpomenskost skozi naratološko perspektivo. Ena izmed najbolj uveljavljenih definicij pripovedi je Hermanova (*Encyclopedia* 384), ki določa pripoved kot pripovedovanje vsaj dveh resničnih ali fiktivnih dogodkov s človeškimi (ali antropomorfiziranimi) liki, urejenih po časovni ali vzročni logiki. Tej se pridružujejo naratološki odgovori na vprašanje o specifičnosti pripovedi. Prvi se navezujejo na samo besedilo in določajo pripoved/nost kot niz svojstev, ki označujejo pripoved in jo tako ločujejo od nepripovednega (Prince, *A dictionary* 64), drugi pa so recepcijskega izvora in določajo pripoved/nost kot funkcijo narativnega besedila, osrediščeno na antropomorfne izkušnje (Fludernik, *Towards* 26).

Dvoravninski model sestavljata zgodba in pripoved, ki so ga strukturalisti ob rojstvu naratologije izoblikovali kot nasledek formalističnega para fabula–siže in ga poimenovali zgodba–diskurz, binarnost zgodbe in diskurza pa se spogleduje tudi s strukturalističnim jezikovnim modelom jezik–govor. Njegova dvodelnost temelji na razliki med jezikovnim gradivom, iz katerega lahko črpamo, in individualnostjo izraza posameznega govornika. V preučevanje pripovedi je uvedel dvodelnost ruski formalizem, ki se je posvečal predvsem sižeju, fabulo pa je razumel kot instrument za analizo sižerja. Dihotomno pojmovanje pripovedi se je na splošno zasnovo že v antični poetiki, in sicer v Aristotelovi razlagi mitosa in interpretacijah tega pojmovanja. Prav tako je ta dvojnost naslednica tradicionalne literarnovedne delitve na vsebino in formo (Webster 51) kot razlikujoči se ravnini besedila, v kateri je vsebina substanca pripovedi in oblika način predstavitve te substance. Formalistično preučevanje pripovedi korenini v razliki, ki so jo ruski formalisti vzpostavili že v okviru obravnavane poezije, in sicer kot razliko med vsakdanjim in poetičnim jezikom. V potrebi po novih pojmih sta se kot temeljna uveljavila fabula in siže;⁴ prvi je oznaka za kronološko zaporedje dogodkov, drugi pa za način razporeditve in povezave dogodkov v pripovedi (Kernev - Štrajn 36–37). Ruski formalisti so ugotovili, da je fabula celotnost dogajanja ali zaporedje dogodkov, nanizana v kronološkem zaporedju. Če je fabula celota motivov, ki so logično, kavzalno in časovno povezani, je siže v literarnem delu umetniški razpored dogodkov – fabula je umeščena na nivo materiala, siže pa na raven umetniške konstrukcije (Agić 235).

Formalistična teorija razlaga fabulo kot opozicijski pojem sižerja, ki jo določata časovno in vzročno razmerje ter celotnost dogodkov in njih-

vih notranjih vezi. Siže se razlikuje od fabule, saj je po njegovi logiki isti dogodek drugače umetniško razporejen. Fabula je torej celotnost motivov v njihovi vzročno-časovni povezavi, siže pa celotnost istih motivov v zaporedni zvezi, ki jo določa delo. Siže predstavlja abstrakcijo, fabula pa konstrukcijo dane narativne strukture. Slovenska literarna teorija (npr. Kmecl 220–223) fabulo ali zgodbo pojasni kot povzetek dogajanja v naravnem časovnem zaporedju oz. osnovni, naravno zaporejeni povzetek književnega besedila, siže pa kot enkratno literarno organizacijo snovi in dogajanja, kjer so posamezni elementi razporejeni glede na literarni učinek. Receptivna razlaga fabule pa poseže malo dlje, saj fabulo določi kot bralčevo delovno verzijo ali funkcijo v procesu interpretacije – ne dekodira sižeja (Walsh 605), ampak »razrešuje« celotno področje fikcijskosti.

Formalistični par fabula–siže je v strukturalizmu nadomestil par zgodba–diskurz. Prvič ga je omenil francoski naratolog Tzvetan Todorov, za njim pa so poimenovanje kmalu povzeli tudi ostali raziskovalci. Zgodba (fr. *histoire*, angl. *story*, nem. *Geschichte*, hrv./srb. *priča*) je v strukturalistični terminologiji označevala osnovno, tj. časovno in vzročno-posledično zaporedje dogodkov. Čeprav je bralec nikoli ne sprejme v »čisti obliki«, je prav od nje odvisno njegovo razumevanje pripovednega besedila. Zaradi tovrstne pomembnosti so jo strukturalisti in semiotiki postavljali v središče znanstvene pozornosti kot fenomen globinske in imanentne ravnine teksta ter kot abstrakcijo, konstrukt in eno od univerzalij pripovedi in kot tako (zaradi abstraktnosti zgodbe ostaja njeno osnovno sporočilo nespremenjeno) primerno za prenos v drug medij. Raven zgodbe je abstraktna in konstantna ter ostaja nespremenjena tudi ob prenosu v drugačen medij; raven diskurza pa je konkretna, variabilna, in se s prenosom v druge medije spreminja (Kernev - Štrajn 33). Medtem ko ostaja na ravni zgodbe pripoved zvesta svoji prvotni narativni strukturi, se na ravni diskurza pri prenosu iz medija v medij spreminja. Pojmovanje zgodbe kot stalnice, s pomočjo katere lahko merimo spremenljivost predstavljanja pripovednega teksta, ji je začrtalo obrise temeljne strukture: medtem ko je Gerald Prince (Biti, *Pojmovnik* 312–313) trdil, da zgodba ne more obstajati brez vzročnosti, je Shlomith Rimmon - Kenan prisegala na časovnost, ki lahko zanemari kavzalnost. V knjigi *Story and Discourse* (1986) je Seymour Chatman povezanost zgodbe in diskurza razložil s prenosom na različne pripovedne ravni: fabula je zgodbena raven pripovedi in njen »kaj«, siže pa je diskurzivna raven pripovedi oz. njen »kako«.⁵

Narativni prenos v verbalni in vizualni pripovedi vključuje fokalizacijo, saj prenos iz ravni zgodbe (usmerjene na dejanja) na raven diskurza (raven besed in podob) ne vključuje samo možne preureditve vrstnega reda dogodkov, ampak fokalizacijo in glas, torej kategoriji »kdo vidi« in »kdo go-

vori«. Razumevanje zgodbe kot strukture sta presegli šele fenomenološka in pragmatična koncepcija pripovedovanja. Obe sta v zgodbi zasledovali situacijo oz. odnose v okviru pripovedovanja, ne pa več strukture, in tako zgodbo pojmovali kot vrednost na presečišču številnih silnic v medprostoru konfiguracije teksta in različnih tehnik branja. Strukturalistična nartologija si je prisvojila formalistično dualistično perspektivo (Walsh 593), medtem ko je njihovo težnjo po privilegiranju sižerja nad fabulo, postopka nad materialom, zaobrnila: zgodba, čeprav nujno videna skozi prizmo diskurza, je postala v strukturalizmu primarnejša in bistvenejša. V tem smislu Walsh (594) trdi, da koncept zgodbe ni samo bistven za teorijo pripovedi, pač pa tudi za interpretacijo fikcije in se s to trditvijo odmakne od sodobnega mnjenja, ki zanika dvojnost zgodbe in diskurza z utemeljitvijo njune pretočnosti.

Bolj kot na vsebino v splošnem smislu se zgodba nanaša na pripovedovane dogodke in dejanskosti (npr. osebe in prizorišča), diskurz pa na uređitev dogodkov in dejanskosti na ravni predstavitve (Herman, *Encyclopedia* 566). Fiona J. Doloughan (6) postavlja podobno ločnico med zgodbo in diskurzom, ko zgodbo navezuje na linearno zaporedje pripovedovanih dogodkov, diskurz pa na način oblikovanja zgodbene linije in izbire besed za oblikovanje pomena. Tudi Monika Fludernik (*Mediacy* 106) dokazuje, da skoraj vsi modeli pripovedne teorije izhajajo iz dihotomije zgodba–diskurz in celo iz podobnega zaporedja; najprej je zgodba, ki se nato prenese v diskurz s sredstvi pripovedovanja in pripovedovalcem ter posebnimi mediji, kot so npr. film, drama ali balet. Večina omenjenih modelov izhaja iz domneve, da je zgodba nekaj danega, diskurz pa jo predstavlja v besedilo – to stališče je generativno in produkcijsko, saj predvideva pripovedovalca za prenašalca zgodbe (to, kar se je zgodilo) v besedilo oz. diskurz. Monika Fludernik (*Mediacy* 107) pri predpostavki o prenosu zgodbe v diskurz upošteva tudi bralca in to predpostavko nadgradi z idejo o zgodbi kot konstrukt in idealiziranem kronološkem osnutku. Njeni definiciji je podobna še Walsheva določitev (Fludernik, *Mediacy* 106), da zgodba ni samo dogodkovna veriga, temeljna za sižer, ampak je predvsem produkt interpretacijskega procesa.

Prav tako kot zgodba je tudi termin diskurz (fr. discours, angl. discourse, nem. Diskurs, hrv./srb. diskurz) večpomenski, hkrati pa se z njim ukvarja veliko družboslovno-humanističnih disciplin, od filozofije, sociologije, psihologije, teoretske psihoanalize, lingvistike in historiografije, ki so tradicionalno umeščene zunaj literarne vede, a se z njo v sodobnem znanstvenem eklekticismu tesno povezujejo. Različne teorije diskurza je mogoče razdeliti v tri skupine; lingvistično-filozofsko, semiotično-filozofsko in historično-genealoško smer (Winko 465). V širšem smislu označuje

diskurz⁶ aktualno rabo jezika znotraj družbenega in ideološkega konteksta. Raba tega termina v moderni teoriji kulture se je povečala zaradi nezadovoljstva z že obstoječim in preveč abstraktnim pojmom jezik, saj termin diskurz natančneje označuje posebne kontekste in odnose (Baldick 59). Zaporedje povedi ali izjav je v tem smislu pogojeno s konkretnim komunikacijskim kontekstom in opredeljeno s subjekti, ki z rabo jezikovnih elementov stopajo v medsebojna razmerja in sooblikujejo določeno tematsko področje razpravljanja, perspektivo, odnos do resničnosti, sistem vednosti in ideologijo (Kos 67). V zadnjih letih se je termin diskurz udomačil na različnih področjih, kar je deloma zasluga t. i. lingvističnega obrata v družbenih in kulturnih znanostih, deloma sociološko naravnane ga jezikoslovja, od začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja pa se je ta termin spremenil v »modno oznako«.

V lingvistiki je diskurz poimenovanje za enote jezika, ki so daljše od stavka, medtem ko je analiza diskurza študija kohezije in drugih odnosov med stavki v govornem in pisnem diskurzu. Po teoriji Rolanda Barthesa, ki je diskurz razlagal kot veliko poved, se razlage diskurza pričnejo cepiti v različne smeri. V moderni teoriji kulture, posebej v poststrukturalizmu francoskega zgodovinarja Michela Foucaulta, se termin diskurz odpira proti kontingenci osnovne enote, izjave, hkrati pa se upira izgradnji kakršnekoli pregledne teorije diskurza. Polivalentnost in nekoherentnost Foucaultovega razumevanja diskurza je omogočila raznoliko in pogosto celo nasprotujoče si raziskovanje književnosti skozi diskurzivno optiko. Pomembno je še razlikovanje med zgodbo in diskurzom (*histoire, discours*), ki ga je uvedel Benveniste, analogno Weinrichovemu razlikovanju med pripovednim in pripovedovanim svetom. Benveniste je poudarjal, da je diskurz mogoče interpretirati le kot dejavno govorico. Pogoj zanj je dialog (Koron, »Teorije« 105), saj diskurz vedno poteka v interakciji z drugimi, torej kot komunikacija. V okviru naratologije pa se je istočasno rodil drugačen pojem diskurza, ki ga je uvedel A. J. Greimas (Biti, *Pojmovnik* 63–64). Ta je nastanek pripovednega besedila razvrstil v tri faze: logično-semantično, narativno-aktantsko in diskurzivno. Po njegovem doživlja tekst žanrsko-stilno diferenciacijo prav na ravni diskurza. Tudi Stierlov model diskurza je trofazni: nestrukturirano dogajanje, zgodba kot kolektivna oblika njegove shematizacije in avtorska tekstualizacija. Njegov poudarek na tretji, individualni fazi diskurza je odprl prostor interpretaciji, kar se je ujemalo z nadaljnjimi prizadevanji Paula Ricoeura, da izpelje pojem diskurza iz komunikacijske situacije namesto iz konfiguracije teksta. Francoske teoretske razprave sedemdesetih let 20. stoletja so se poleg vprašanja interpretacije in v okviru le-te ideološke vloge diskurza ukvarjale tudi z vprašanjem odnosa diskurzivnih in nediskurzivnih praks, ki bi jih

tradicionalno poimenovali vprašanje povezanosti jezika in podobe. V literarni vedi je bilo odmevno tudi filozofsko pojmovanje diskurza, ki ga je razvil Jürgen Habermas, ko je diskurz označil za dialog, »potekajoč na podlagi argumentov« (Prechtl 115) in ga skozi diskurzivno etiko razvijal kot »transcendentalno pragmatiko«.

Znatno bolj preprosto razlaga diskurz v svojem *Slovarju naratologije* Gerald Prince (21), ko ga postavi v opozicijo z zgodbo. Diskurz se mu zdi izraznostna raven pripovednega in kot taka nasprotje njegovi vsebinski ravni ali zgodbi; medtem ko diskurz odgovarja na vprašanje »kako«, je za zgodbo rezervirano vprašanje »kaj«. Opozicije zgodba–diskurz se zaveda tudi Culler (*Story* 107–108), ko v razpravi o zgodbi in diskurzu trdi, da se mora analitik vedno odločiti, katerega od obeh pojmov bo uporabljal kot danega in katerega kot produkt. Razlika med zgodbo in diskurzom obstaja le, če sta kategoriji medsebojno determinirani, zato mora analitik nenehno prehajati od zgodbe k diskurzu in obratno. Razlikovanje zgodba – diskurz se je izmaknilo hermetičnosti tudi v opredelitvi Chatmana (1986), ko je zgodbo označil za to, kaj je povedano, in diskurz za to, kako je zgodba posredovana. To razlikovanje sledi distinkciji fabula–siže ruskih formalistov, v kateri fabula pomeni osnovno zgodbeno gradivo, siže pa zgodbo, kot je dejansko povedana v umetniški ureditvi in predstavitvi. Bolj kot na vsebino se zgodba v tem primeru navezuje na pripovedovane dogodke, dejanja in dogajanja ter na obstoj likov in dogajalnih prostorov, diskurz pa na preureditev dogodkov in njihov obstoj na ravni predstavitve. Razlikovalna povezava se poruši, če zgodbe ne moremo ločiti od diskurza. Skozi perspektivo bralcev to pomeni samo, ali v razrahljani in nelinearni pripovedi še zmorejo »sestaviti« zgodbo in ali si še prizadevajo ugotoviti, kaj se dogaja. Za bralca romana Robbe - Grilleta *Jalousie* (Žaluzija ali ljubosumnost) je npr. poskus rekonstruirati »pravo« zaporedje dogodkov ravno v nasprotju z avtorjevo antikronološko logiko, zato ostaja razlikovanje zgodba–diskurz zgolj na subjektivni ravni.

Če je zgodba zaporedje dogodkov, pa je diskurz način interpretacije in prikazovanja zgodbe. Ista zgodba je namreč lahko pripovedovana in prilagojena različnim besedilom, načinom in medijem. Zgodba se namreč (Culler, *Story* 131) kot zaporedje dogodkov spozna za nediskurzivno, netekstovno danost, kot nekaj, kar je močnejše od predstave v pripovednem tekstu in neodvisno od nje. Na tako pomembno mesto jo postavlja tudi njena sorazmerna enostavnost, ki jo določa za praobliko celotne pripovedne književnosti. O njeni enostavnosti in univerzalnosti je razmišljal že E. M. Forster v knjigi *Aspects of the novel* (1927), ko jo je določil za najbolj enostaven književni organizem, hkrati pa za najvišji skupni faktor vseh romanov. Zgodba je na splošno najpomembnejši element za naivnega

bralca, neka osnovna struktura, ki se pojavlja vedno, kadar uporabljamo jezik kot sredstvo organiziranja dogodkov in iskanja določenega smisla, reda in zakonitosti v njih. Obsega to, kar se je zgodilo; pomembno je, da se dogajanje zaključi znotraj začetka in konca ter da se pri tem izloči nepomembno od bistvenega, kar ustvarja določeno logiko zgodbe (Solar 71–77). Načelo zgodbe je naštevane, enostavno nize, načelo diskurza pa razkrivanje – takšno prikazovanje, ki nam šele na koncu razkrije, kaj je kaj. Danes vemo, da zgodba ni prvotno resnično zaporedje dogodkov, ampak njihov kasnejši, iz diskurza izpeljani konstrukt, saj v pripovednem tekstu trčita dve načeli: teleološko (ki premočrtno poganja tekst proti rešitvi) in diskurzivno, ki pušča bralca, da se z iskanjem skozi tekst sam znajde in si pridobi izkušnjo. Na tem načelu temelji tudi razlika med umetniškim (literarnim) in argumentacijskim (neliterarnim) tekstom. Prvi namreč omogoča naslovniku, da ustvari samo predpostavke, medtem ko ga drugi navaja k izpeljavi zaključkov (Biti, *Pojmovnik* 32–33). Abbott (47) predlaga za razlago zgodbe analizo dveh elementov, dogodkov in likov, pri čemer staro (že antično) nesoglasje glede pomembnosti lika ali dogodka poenostavi takole: če brez likov ne bi bilo dogodkov in so dogodki postopki in odzivi likov, lahko tudi liki obstajajo brez dogodkov. V tej razlagi je zelo pomemben element posredništvo, saj je razlika med zgodbo in diskurzom ravno v tem, da zgodbe ne moremo »videti« neposredno, ampak jo vedno sprejemamo skozi narativni diskurz. Zgodba je vedno posredovana – skozi glas, stil pisanja, kot kamere, igro – tako da je to, kar imenujemo zgodba, pravzaprav to, kar sami ustvarimo, ko jo sestavljamo na osnovi videnega in slišane, vključno z našimi zaključki. Ali torej obstaja zgodba pred narativnim diskurzom? Seveda je odgovor negativen, saj zgodba nastane samo skozi pripovedovanje (narativizacijo). Culler to logiko – da je zgodba istočasno predhodnik pripovednega diskurza, hkrati pa iz njega izhaja – imenuje »dvojna logika pripovedi«, saj se po eni strani zdi, da ima zgodba lastno življenje v nekem virtualnem svetu, medtem ko je narativni diskurz samo njen posrednik, po drugi strani pa zgodbe sploh ni, če je z narativnim diskurzom ne posredujemo. To, kar potrjuje prepričanje, da so zgodbe posredovane, je dejstvo o njihovi adaptaciji; osnovna zgodba se lahko pojavi večkrat, v različnih medijih.

Van Dijk (13–18) v preprostem zaporedju dogodkov v zgodbi posebej izpostavi selektivnost, ki ji pridruži še pragmatične pogoje informativnosti in psiholoških potreb po zabavi ali »vznemirjenju« ter sintaktična in semantična pravila. Poleg pragmatičnih pogojev komunikacijskega konteksta mora zgodba zadovoljiti tudi socialne pogoje – popolni kognitivni model bo združil strukturalni model teksta in strukturalni model konteksta. Receptivni pomen zgodbe in s tem osrednjo vlogo bralca poudarja

tudi Kintsch (88), ko predvideva, da bralec vsaj delno ve, kakšno zgodbo bere – pri tem branju torej »polni« svojo shemo in vključuje spoznavno in emocionalno zanimanje. Prvo je vezano na bralčevo znanje: če ne ve ničesar o delu, ki ga bere, bo njegovo kognitivno zanimanje majhno. Ker si ne bo mogel izoblikovati pričakovanj o besedilu, bo tudi stopnja prese- netljivosti zelo majhna (nova informacija bo nepredvidljiva). Emocionalna dovzetnost pa igra glavno vlogo pri razumevanju literarnih zgodb, ureja- joč kognitivni proces razumevanja. Za interpretacijo literarnega dela nudi bralcu obrazce lasten motivacijski sistem (Miall 26), v bistvu pa je čustvo tisto, ki omogoča vzpostaviti zvezo med različnimi deli pripovedi.

Kadar se definicija diskurza zoži v smeri pripovednih zamejitev dis- kurza, je v teoriji pripovedi največkrat preimenovana v narativni diskurz. Teorija pripovedi namreč v smislu novejših naratoloških pristopov nado- mešča starejše razlikovanje med fabulo in sižejem z mlajšim parom zgod- ba–pripovedni diskurz, lahko pa tudi kar s krovnim pojmom pripoved. Razlika med zgodbo in narativnim diskurzom je, kot trdi Abbott (14), raz- lika med dvema vrstama časa in reda, kar je že Seymour Chatman poime- noval krono-logika pripovedi. Z drugimi besedami, če beremo nepripo- vedno besedilo, npr. esej, je edini vpleteni čas čas branja, red pa struktura eseja. Ko pa beremo pripovedno besedilo, sta prisotna dva časa, čas branja in čas ureditve vseh dogodkov; tega povezuje vzročno-posledična logika. Zaporedje dogodkov in dolžina časa v zgodbi se običajno razlikujeta od časa in zaporedja dogodkov v narativnem diskurzu. Narativni diskurz je neskončno raztegljiv: lahko se širi in oži, preskakuje določene dogodke ali jih prikazuje vzvratno; vse njegove informacije pa strpamo v določen časovni okvir in tako rekonstruiramo zaporedje dogajanja, imenovano zgodba. Ta obsega časovno obdobje od ene minute do enega dneva ali ce- lega življenja glavnega lika. Pripoved lahko poteka tudi nazaj, v obrnjenem kronološkem redu in deluje kot neke vrste pokvarjeni narativni diskurz, zgodba pa ne more. V času branja tovrstne pripovedi (npr. Martin Amis, roman *Časovna puščica*) rekonstruiramo zgodbo glede na »tradicionalno kronologijo«, in ravno proces avtomatizirane rekonstrukcije dogodkov prinaša takšni zgodbi največ privlačnosti.

Oba izraza, diskurz in pripovedni diskurz, se izmenjujeta s terminom pripovedno besedilo, zato bom v nadaljevanju pojasnila še ta pojem, ki se ne pojavlja samo v dvoravninski konceptiji, ampak posega tudi v tro- ravninsko shemo. Pripovedno besedilo je običajno izraz za pisno delo in se razlikuje od bralčeve interpretacije njegove zgodbe, teme ali podteksta (Baldick 224). Širša raba tega pojma vključuje fizično »utelesitev« pripove- dnega, kot npr. knjigo, dramsko predstavo ali film, in idejo, da je besedi- lo, ne glede na sredstvo izrekanja, vedno brano skozi procese dešifriranja

(Abbott 196). Medtem ko je tradicionalna literarna veda poimenovala svoj predmet obravnave literarno delo, so ga francoski strukturalisti označili z bolj objektivnim izrazom – tekst – kot družbeno manifestacijo, in se s to posplošitvijo odmaknili tudi od fenomenološke vizije besedila, ki mu je še pripisovala duhovne uresničitve v imenu avtorske individualnosti. Strukturalistična definicija besedila ukinja mejo med umetniškimi in neumetniškimi, ustnimi in pisnimi, arhaičnimi in sodobnimi ter elitnimi in trivialnimi besedili; ukinja tudi razlikovanje med jezikovnimi in nejezikovnimi besedili. Besedilo tako postane zaprta znakovna celota, vsebujoča nivo izraza in nivo vsebine (Biti, *Pojmovnik* 39). Avtor teksta je v tem smislu razumljen kot posrednik, ki s pisno dejavnostjo prenaša prvine in kode obstoječega jezikovnega in literarnega sistema v posebno besedilo. Strukturalisti in poststrukturalisti so bili prepričani, da se sistem jezikovnih in literarnih konvencij, ki sestavljajo literarno besedilo, »naturalizira« skozi branje (Abrams 316). Naturalizacija se odvija skozi običajne procese, kot so določanje žanra, raziskava pripovedovalca, interpretacija literarnih likov, primerjava med zunajliterarnimi in znotrajliterarnimi vrednotami ... Francoski hermenevtik Paul Ricoeur je celo trdil, da tekst sam ustvarja pogoje za svoje razumevanje kot lastni intencijski horizont (tu se navezuje na avtorsko intenco), ko se vpisuje v diskurz kot njegova interpretacija in tako simbolično prekoračuje situacijo, v kateri je nastal. Ker po njegovem interpretirata tako pisec kot bralec, je branje pridruženec novega diskurza diskurzu teksta.

Besedilo in besedilnost (tekst in tekstualnost) se v poststrukturalizmu tesno povezujeta s širšim pojmom medbesedilnosti (intertekstualnosti). Že etimološka razlaga medbesedilnosti vpleta pomen tkanja, da bi ponazorila medsebojno povezavo besed in procesa interpretacije, ki vključuje bralčev »tkanje« trenutnega branja z vsemi ostalimi branji, prepletenimi v njegovem bralnem spominu in določenem kulturnem okolju. S tovrstno razlago je strukturalistični pojem teksta prignan do praga tekstualnosti, zato lahko poststrukturalizem njegovo določitev radikalizira v idejo o tekstu kot neskončnem, nikoli zaključenem besedilu. Poststrukturalizem namreč odreja besedilu zaključenost, saj ga obravnava kot besedilo, v katerega se vpisujejo druga besedila v nikoli zaključenem procesu nadomeščanja in dopolnjevanja. Roland Barthes je poveličeval pomen Teksta (tudi pisal ga je z veliko začetnico) celo do te stopnje, da je predlagal preureditev literarne vede v novo disciplino, Teorijo Teksta. Ta se v znanosti ni ustalila; bolj prodorna je bila njegova delitev na berljivo in neberljivo oz. pisljivo besedilo (*lisible*, *illisible* oz. *scriptible*; *readable*, *unreadable* oz. *writable*), ki je pravzaprav z novimi termini poimenovana razlika med tradicionalnimi in modernimi literarnimi besedili. Nekatere izsledke post/strukturalizma je potrdila tudi semiotika,

ki je prav tako ločevala tekst od literarnega dela: tekst ni več pomensko zaprta struktura, zamejena s končnim označencem, ampak označevalna proizvodnja. Če je bilo literarno delo razumljeno kot organizem (Juvan 99), ki se razvija iz avtorjeve zamisli, je tekst vsota sledi drugih tekstov, poimenovana z izrazom medbesedilnost. Post/strukturalistično razumevanje teksta kot bolj ali manj avtonomnega objekta se je začelo umikati iz središča naratoloških zanimanj šele z različnimi recepcijskimi pristopi, ki so poudarjali pomen recipročnosti besedila in bralca, kasneje tudi avtorja.

Troravninska koncepcija pripovedi: zgodba–pripoved–pripovedovanje

Pravkar razloženi pojmovni pari (zgodba–pripoved; fabula–siže; zgodba–/pripovedni/ diskurz; zgodba–/pripovedno/ besedilo) so sestavni del dvostopenjskega ali dvoravninskega pojmovanja pripovedi, vključujejo pa se lahko tudi v troravninski model. Prav pripoved je tisti termin, ki sem ga že na začetku predlagala kot najprimernejšo zamenjavo specifičnih izrazov diskurz in narativni diskurz, saj s svojo splošnostjo in nadčasovnostjo presega jezikoslovne, filozofske, semiotične in post/strukturalistične konotacije, tako da je povzemalen in nevtralen. Hkrati je najprimernejši tudi zato, ker v dvoravninskosti zaobseže tudi predstavo procesualnosti oziroma implicitnega pripovedovanja, ki se eksplicira šele v (manj pogoštem) trostopenskem modelu. Pripovedovanje nakazuje že tradicionalna predstava pripovedujočega pripovedovalca z dejstvom, da pripoved ni samo produkt, ampak tudi proces in ne samo objekt, ampak tudi dejanje, ki se pojavlja v različnih situacijah z izpolnitvijo različnih vlog, kot so npr. informiranje, zabavanje, prepričevanje. Termin pripovedovanje (fr. in angl. narration, nem. Erzählen, hr. pripovijedanje, srb. pripovedanje) je vezan na sorodne pojme pripoved, pripovedno, pripovedno besedilo, pripovedni diskurz, pripovednost in pripovedljivost. Medtem ko je pripovedovanje proces, postopek ali način ubeseditve, so pripoved, pripovedno besedilo in pripovedni diskurz oznake za rezultat pripovedovanja; pripovedno, pripovednost in pripovedljivost pa za temeljne značilnosti pripovedovanja in pripovedi. Široko razumljen in gibek termin pripovedovanje zaobseže torej več pomenov, od modusa in postopka do dejanja, saj upošteva procesualnost pripovedi in njene recepcijske okoliščine, vzporedno pa vključuje tudi specifične razmerja med načinom in predmetom pripovedovanja ter pripovedovalcem in pripovedno perspektivo.

Pripovedovanje v širšem⁷ smislu zaobseže tri pomene: pripovedovanje enega ali več dogodkov, pripovedni diskurz (kot nasprotje zgodbe)

in predstavitev pripovedne aktivnosti ter njen izvor in vsebino (Genette, *Narrative, Prince, A dictionary*). Razlikovanje med tremi pomeni se torej naslanja na Genettovo razlikovanje med *narration* (pripovedovanje: narativno dejanje pripovedovalca), *discours* ali *récit* (diskurz ali v našem primeru pripoved: pripoved kot besedilo ali izjava) in *histoire* (zgodba: zgodba, ki jo pripovedovalec pripoveduje v svoji pripovedi). Ti trije termini so bili v zgodovini naratologije različno opredeljeni, enostavna sinteza je npr. Walsheva (599): termin zgodba (*histoire*) označuje narativne vsebine, z njo je zaobseženo zaporedje dogodkov; pojem pripoved/no (*récit*) označevalca, diskurz ali samo pripovedno besedilo ter pripovedovanje (*narration*) produkcijo oz. izpeljavo narativne akcije. Ta Walsheva definicija upošteva Genettov model, ki je razgradil pripovedno na sestavne dele in poudaril pri tem predvsem besedilnost oziroma sam proces pripovedovanja. Prvi dve ravni se lahko združita med seboj v narativni diskurz oziroma pripoved s povezavo pripovednega dejanja in njegovega produkta; na ta način se ustvari binarno razlikovanje med obema in tretjo ravno, zgodbo. Zgodba je tudi v tem primeru to, kar diskurz poroča, predstavlja ali označuje, kot razlaga tudi priznana naratologinja Monika Fludernik (*An introduction* 2). Tovrstni način združevanja troravninskega razumevanja pripovedi v dvoravninskega je v literarnovednem raziskovanju še vedno najpogostejši in najbolj uveljavljen, čeprav je dvoravninski koncept pretežno vezan na naratološka dognanja do dekonstrukcije, v zadnjih desetletjih pa naj bi bila bolj dobrodošla posodobitev binarnosti v tročlenskost, v slovenski literarni vedi torej v zgodbo-pripoved-pripovedovanje. Dihotomnost modela zgodba-diskurz so sistematično kritizirali šele dekonstrukcionalisti (npr. Culler) in pragmatiki (npr. Herrnstein - Smith). Dekonstruktivisti so s problematizacijo razmerja med označevalcem in označencem posredno postavili pod vprašaj tudi razmerje med ravno zgodbe in diskurza, pragmatiki pa so samoumevnost obstoja omenjenih ravni spodnesli z opozorilom na vsakokratni pripovedni kontekst (Kernev - Štrajn 47). Angloameriška teorija pripovedi je še pred polemiko med naratološkim, dekonstruktivističnim in pragmatičnem stališčem uvedla troravninsko razločevanje, ki ga je v Evropi predlagal Gérard Genette in zagovarjal razplastenost pripovedne strukture na *histoire*, *récit* in *narration*; te tri termine je prevedla v angleščino in jih tudi uveljavila Rimmon - Kenan kot *story*, *text* in *narration*.

Še širše razumljeno je pripovedovanje celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem⁸ (Wales 312). Če to povzema postklasično definicijo še poenostavimo, lahko razložimo pripovedovanje kot ustno ali pisno predstavitev resničnih ali izmišljenih dogodkov (Baldick 145, Biti, *Pojmovnik* 318, Kos 194, Živković 497, Wales 312, Wilpert 266). Hkrati je pripovedovanje v

širšem smislu zbirni pojem (Wilpert 266–267) za vse epske vrste in žanre, imenovane pripovedna književnost ali pripovedništvo. Pripovedovanje je tako eden od treh⁹ ubeseditvenih načinov, ki so različno usklajeni ali uravnoteženi: pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora. V tradicionalnem pripovednem besedilu prevladuje pripoved ali pripovedovanje, torej je pripovedovanje najpomembnejši ubeseditveni način pripovedi; v modernem (npr. modernističnem) pa opisovanje ali govorno posredovanje, lahko tudi zlitina vseh treh. Tako kakor produkcija pripovednega se razumevanje pripovedovanja razprostira od ožjega (tradicionalnega) razumevanja verbalnega pripovedovanja pripovedovalca do širše sodobne rabe, ki zaobseže celotni pripovedni diskurz (Herman, *Encyclopedia* 339). Ožje, tradicionalno razumevanje pripovedovanja se navezuje predvsem na verbalno (ustno ali pisno) produkcijo pripovedi pripovedovalca (Cohn, Genette, Prince).

Če za zaključek definicijo pripovedovanja primerjam z definicijo pripovedi, ugotovim, da sta k širši in ožji definiciji obeh prispevala opisni in definicijski pristop, umeščena v dvoravninsko in troravninsko koncepcijo. Medtem ko je prvi izpisal širšo določitev pripovedi kot spoznavno, identitetno, performativno in inventivno kategorijo, jo je drugi ožje določil skozi naratološko prizmo kot konkretizacijo dane narativne strukture ter kot enkratno literarno organizacijo, kjer so posamezne prvine razporejene glede na literarni učinek. Tudi pripovedovanje lahko definiramo podobno: širša določitev razlaga pripovedovanje kot zbirni pojem za vse epske vrste in žanre, imenovane pripovedna ali epska književnost oz. epika, ter kot celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem. Ožja določitev zameji pripovedovanje kot produkcijo pripovednega v smislu verbalnega pripovedovanja pripovedovalca ali kot enega izmed treh ubeseditvenih načinov pripovedi. Obe določitvi pa je potrebno nujno umestiti še v kontekst zgodbe, saj so področja vseh treh naslovnih terminov prepletena in pretočna, njihove definicije pa se spreminjajo glede na različne usmeritve ali metode.

OPOMBE

¹ Današnja teorija pripovedi je poimenovanje za naratologijo v širšem smislu, za tisto naratologijo, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj poudarek iz raziskovanja proze na preučevanje pripovedi. Njeni različni pristopi, metode in smeri so ob koncu prejšnjega stoletja vplivali na delitev naratologije na klasično in postklasično teorijo pripovedi, ki jo je pri nas prva sprejela Alenka Koron v svoji disertaciji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*, v kateri je razvoj naratologije razdelila na tri faze; predklasično ali predstrukturalistično, klasično ali strukturalistično in postklasično ali poststrukturalistično

fazo. Klasična naratologija je osnova za postklasično naratologijo; med najpomembnejšimi predstavniki klasične naratologije so strukturalizem, poststrukturalizem, semiotika in dekonstrukcija; med najpomembnejšimi predstavniki postklasične teorije pripovedi pa kulturna, kognitivna, retorična in feministična naratologija ter naratologija družbenih spolov. Alenka Koron je v svojih prispevkih sicer uveljavila oznako teorije pripovedi, sama pa se bolj zavzemam za edninsko obliko, ki je tudi zasidrana v svetovni literarni vedi (Herman npr. uporablja obliko *narrative theory*, Fludernik pa *the theory of narrative*).

² O dvoravninski konceptiji je pri nas prva pisala Jelka Kernev Štrajn (1995: 92). Pri delitvi modelov na dvoravninsko in troravninsko konceptijo se navezujem na poimenovanje Jelke Kernev - Štrajn, v študiji »Naratološki modeli in dvoravninska konceptija narativne strukture« (1995).

³ Termina diskurz in narativni diskurz sta v slovenščini le delno prevedena kot pripovedni diskurz, podobno stanje je tudi v drugih evropskih jezikih.

⁴ Šklovski in Tomaševski sta pojem siže prevzela od Veselovskega – do takrat so ruski formalisti uporabljali pojma snov in postopek. Ker sta ga različno razlagala, sta to različnost prenesla tudi na razlago fabule. Tomaševski je opredelil siže glede na fabulo, ki je njegovo nasprotje, kajti siže je po njegovem sestava istih dogodkov, vendar upoštevanih po zaporedju njihovega pojavljanja v delu, Šklovski pa je fabulo še vedno razlagal kot zunajliterarno dejstvo.

⁵ Shen (*What* 136) predstavi razliko med kaj in kako rahlo drugače, ko vključi v razlikovanje tudi stilistiko in diskurz naveže na »kako je zgodba povedana« in stil na »kako je vsebina predstavljena«. Razmejitev med diskurzom in stilom je rezultat različnih načinov poetoloških analiz v naratologiji in stilistiki. Stilistična analiza proze se namreč bistveno ne razlikuje od stilistične analize poezije, saj se obe osredotočita na rabo jezika in različne oblike, za razliko od naratološke analize, ki pa se usmeri na razmerje med zgodbenimi dogodki in njihovo prerazporeditev.

⁶ Diskurz je v bistvu sociološki pojem, ki pa se je trdno zasidral tudi v literarno vedo. Čeprav so nekateri predlagali zanj slovensko prevedenko (npr. Nežmah besedo govor), sama zaradi večplastnosti in že utrjenosti tega pojma uporabljam kar diskurz, vzporedno z izrazoma narativni diskurz in pripovedni diskurz.

⁷ V širšem smislu razlaga pripovedovanje tudi Miran Štuhec (23–29), ko ga razume kot enega osnovnih ustvarjalnih postopkov v literaturi z vsemi pripadajočimi slogovnimi prijemmi, hkrati pa tudi kot oblikovanje jezikovne tvarine v jezikovno sporočilo, torej proces, ki vključuje referiranje dogodkov v njihovem naravnem poteku.

⁸ Pripovedovanec je prevod angleške besede *narratee*, ki se v slovenski literarni vedi zaradi svoje specifičnosti zelo redko uporablja, prav tako se ne uporablja beseda *narater*, ki je v nekaterih jezikih (npr. v srbsčini) bolj pogosta. Pripovedovanec je poimenovanje za literarno osebo, ki ji pripovedovalec pripoveduje.

⁹ Pri delitvi na tri ubeseditvene načine se navezujem na besediloslovno izhodišče Beaugranda in Dresslerja (129), ki sta besedila delila glede na način posredovanja izjav ali informacij na tri vrste besedil in glede na to tudi utemeljila tri ubeseditvene načine, pripovedovanje, opisovanje in argumentiranje. Sama zadnjega prilagajam specifikam pripovednega besedila in ga preimenujem v posredovanje govora, čeprav s tem ne menim, da pripovedna besedila ne morejo vsebovati prvin argumentativnosti: ravno obratno, saj tudi argumentativna besedila temeljijo na pripovedni strukturi dokazov in prav govorno posredovanje je pretežno argumentativno.

LITERATURA

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
[= *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.]
- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt, 1997.
- Agíć, Nihad. *Naratoški portreti*. Tuzla: Off - set, 2005.
- Altman, Rick. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia UP, 2008.
- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. New York: Penguin, 1988.
- Baldick, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1996³.
- Barthes, Roland. »Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta.« *Republika* 39.7–8 (1983): 102–131. [=Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits. Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977].
- Beaugrande, Robert Alain de; Dressler, Wolfgang Ulrich. *Uvod v besedilostroj*. Ljubljana: Park, 1992.
- Biti, Vladimir. »Performativni obrat teorije pripovijedanja.« *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska vseučilišna naklada, 2002. 7–33.
- — —. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Brooks, Peter. "The Law as Narrative and Rhetoric." *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*. Ur. Peter Brooks and Paul Gewitz. New Haven: Yale UP, 1996.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1986.
- Cohn, Dorit. *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Culler, Jonathan. »Priča i diskurz u analizi pripovjednog teksta.« *Republika* 40.2–3 (1984):130–145. [=Culler, Jonathan: "Story and Discourse in the Analysis of Narrative". *The Narrative Reader*. Ur. Martin McQuillan. New York: Routledge, 2004. 104–108].
- Currie, Mark. »Resnične laži.« *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska vseučilišna naklada, 2002. 191–207.
- Dijk, Teun. A. Van. "Story Comprehension. An introduction." *Poetics* 9.1–3 (1980):1–23.
- Doloughan, Fiona, J. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London, New York: Continuum International, 2011.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC, 2010.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2009.
- — —. "Mediacy, Mediation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles". *Postclassical narratology. Approaches and analyses*. Ur. Jan Alber, Monika Fludernik. Ohio: Ohio UP, 2010. 105–137.
- — —. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge, 1996.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie - Laure. *Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2008².
- Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Juvan, Marko: »Vprašanje o literarnosti.« *Vezi besedila. Študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti*. Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Novi pristopi), 2000. 27–46.
- Kernev - Štrajn, Jelka: »Naratoški modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture.« *Primerjalna književnost* 23.2 (1995): 31–58.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995⁴.
- Koron, Alenka. *Novejše teorije priprave v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih knji-*

- ževnostib*. Doktorska disertacija, mentor Tomo Virk. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.
- — —. »Teorije/teorija diskurza in literarna veda, I. del.« *Primerjalna književnost* 27.2 (2004): 97–117.
- Kos, Janko; Dolinar, Darko idr. *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009⁵.
- Kintsch, Walter. "Learning from Text Levels of Comprehension or: Why Anyone Would Read Story Anyway?" *Poetics* 9.1–3 (1980): 87–99.
- Kress, Gunther R; B. Cope, M. Kalantzis: *Design and Transformation: New Theories of Meaning. Multiliteracies: Literacy, Learning and the Design of Social Futures*. New York: Routledge, 2000. 182–202.
- Liotard, Jean - Francois. *The Postmodern Condition. Theory and History of Literature*, vol. 10. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- Miall, David S. "Affect in Narrative. A Model of Response to Stories." *Poetics* 17.3 (1988): 259–273.
- Precht, Peter. »Diskurs, Diskurstheorie, Diskursethik.« *Metzler Philosophie Lexikon*. Ur. Peter Precht, Franz - Peter Burkard. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999. 115–117.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP, 1987.
- — —. "On Narratology (Past, Present, Future)." *Narrative Reader*. Ur. Martin McQuillan. London: Routledge, 2004³.
- Ryan, Marie - Laure. Towards a Definition of Narrative. *The Cambridge Companion to Narrative*. Ur. David Herman. Cambridge and New York: Cambridge UP, 2007. 22–35.
- Shen, Dan. "What do Temporal Antinomies do to the Story-Discourse Distinction? – A Reply to Brian Richardson's Response". *Narrative* 11 (2003): 237–241.
- — —. "What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other." *A Companion to Narrative Theory*. Ur. James Phelan, Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 136–150.
- Solar, Milivoj. *Ideja i priča*. Zagreb: Tehnička knjiga, 1974.
- Štuhec, Miran. *Naratologija. Med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Scripta), 2000.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistic*. London: Longman, 1989.
- Walsh, Richard. »Fabula and Fictionality in Narrative Theory.« *Style* 35.4 (2001): 592–607.
- Webster, Roger. *Studying Literary Theory. An Introduction*. New York: St Martin's Press, 1996².
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins UP, 1987.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kroner, 1989⁷.
- Winko, Simone. "Diskursanalyse, Diskursgeschichte." *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Ur. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. 463–478.
- Živković, Dragiša (ur). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992².

Story, Narrative, and Narration in the Two- and Three-Level Concept of the Narrative

Keywords: narratology / story / narration / narrating / fabula / sujet / narrative discourse / narrative text

Story, *narrative*, and *narration* are common technical terms used in research and other areas today in which the narrative predominates. They are analyzed in relation to other terms (e.g., *fable*, *sujet*, *narrative discourse*, and *narrative text*) in terms of the two- and three-level concept of the narrative, and at least a temporary definition is provided in all of this terminological confusion. Among these terms, *fable* and *sujet* are outdated; as a conceptual pair they already appeared in Russian formalism and have been replaced by *story* and *discourse*, and by *story* and *narrative text*. Today all of these terms are most commonly replaced by the pair *story* and *narrative discourse*, or simply *story* and *narrative*. In order to define the most common term and the umbrella term *narrative*, a descriptive and a defining approach were used: the former provides a broader definition of the narrative as a cognitive, identity, performative, and inventive category, and the latter defines it more narrowly through the perspective of narratology as a concretization of a given narrative structure and as a unique literary organization of the topic and events, in which individual elements are arranged according to their literary effect. This narrower (narratological) definition becomes invalid if it is not addressed in terms of the two-layer (or even three-layer) concept and in connection with the story following the double logic principle of the narrative, when the story is the predecessor of narrative discourse, while also simultaneously proceeding from it. As a sequence of events, the story is recognized as a non-discursive and non-textual feature, and as a phenomenon of the text's deep and immanent structure. It is also placed in such an important position by its relative simplicity, which defines it as the protoform of the entire body of narrative literature, the simplest literary organism, and at the same time the highest common factor of all narratives. It is well known today that it makes more sense to advocate the intermingling nature of story and discourse rather than their duality, in which the story is not primarily a sequence of events, but their later construct derived from discourse. The broader definition interprets narration as a collective term for all of the epic types and genres referred to as narrative or epic literature or epics, and as the overall process of communication or discourse taking place between the author and the reader, and the narrator and the narratee. The narrow definition delineates narration

as the production of what is narrated in the sense of the narrator's verbal narration or as one of the three message-formation processes of the narrative. In terms of the two- and three-level concept of the narrative, the connection between all three of the terms discussed (i.e., the story, narrative, and narration) proves that the terms and their fields mix and mingle, and their definitions change according to various directions and methods.

Junij 2013