

PRIPOVEDNOTEORETSKI VIDIKI V KOSOVIH LITERARNOTEORETSKIH DELIH

Alenka Koron

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Članek skuša s pregledom Kosovih literarnoteoretskih del zarisati razvoj njegovega pripovednoteoretskega instrumentarija, razbrati njegovo teoretično-metodološko ozadje in upoštevati tudi okvir sorodnih prizadevanj v sodobni slovenski literarni vedi do približno sredine osemdesetih let. Pri tem se posveča predvsem tistim Kosovim načelnim pogledom na literarno vedo, njen predmet in naloge, ki so bistveno sooblikovali razvoj instrumentarija in njegovo sedanjo sestavo.

Narratological perspectives of Kos' work on literary theory. Through an overview of Kos' work on literary theory, the paper explores the development of his narratological apparatus and analyzes its theoretical and methodological background, taking into account the framework of other, similar tendencies in modern Slovene literary studies up to the mid-1980ies. The article focuses mainly on those of Kos' principal views on literary studies, their subject and tasks, which made a vital contribution to the development of analytical tools and their present structure.

Ob splošnejših razlogih za pretresanje v naslovu izbrane problematike, pomenu in vplivnosti Kosovega dela na področju literarne teorije ter »ekskluzivnosti«¹ njegovih dosežkov – kljub povojnemu razmahu literarnoteoretskih refleksij in razcvetu domačih specialističnih študij so v tem času pri nas nastali le trije pregledi celotnega področja literarne teorije – obstajajo tudi bolj specifični. Med njimi so važnejši predvsem trajnost njegovega interesa za ta vprašanja in aktualnost pripovednoteoretske¹ problematike v sklopu njegovih novejših literarnoteoretskih prizadevanj, o kateri pričajo razširjene in dopolnjene obravnave področja v njegovih najnovejših objavah, pa tudi odmevnost njegove morfološke sistematike, njena vsesplošna razširjenost v metodičnih in didaktičnih pripravkih srednješolskega književnega pouka in vpletenost v kurikularno zasnovu.

Kosova literarnoteoretska razpravljanja in sistemske rešitve pripovednoteoretskih vprašanj so nedvomno vplivala na njegovo raziskovalno

in interpretativno prakso. In obratno, ukvarjanje s številnimi pripovednimi besedili in še zlasti z romani iz različnih obdobij svetovne in slovenske književnosti je gotovo spodbujalo teoretsko artikulacijo vprašanj, povezanih s pripovedno formo, strukturo, tehniko in vrstno/zvrstnimi karakteristikami. Zato bi bilo seveda zanimivo spremljati razvoj in tematizacijo pripovednoteoretske problematike v obojestranskem prepletanju, hkrati pa smiselno upoštevati še sočasni literarnovedni in družbeno-zgodovinski kontekst, v katerem so se oblikovala Kosova literarnovedna stališča, teoretska izhodišča in presoje. V žarišču tako zasnovane raziskave bi bilo mogoče v opusu eminentnega znanstvenika opazovati menjave študijskih poudarkov v slovenskih povojnih literarnovednih refleksijah in kombinacije teoretično-metodoloških osvetlitev pripovedništva v teoriji in praksi ter njihovo vpetost v mreže individualnih literarnoznanstvenih in nadosebnih historičnih ozadij; izpeljati bi bilo mogoče tudi raznovrstne primerjave s podobnimi procesi in usmeritvami v stroki drugod po svetu. Vendar je moj interes ožji in bolj specifičen, usmerjen je predvsem k pripovednoteoretski problematiki kot področju literarne teorije oziroma predvsem morfologije (mišljena je morfologija v Kosovem smislu),² ob katerem se na vzorčnem primeru lepo pokažejo narava, razsežnosti in način vpeljevanja novejših teženj v historični empirizem opuščajočo in posodabljačo se slovensko literarno teorijo. Moja pozornost bo, skratka, usmerjena predvsem k metateoretskim vprašanjem, Kosove številne in raznovrstne obravnave pripovedništva in vključevanje pripovednoteoretskih konceptov vanje pa ostajajo predmet nadaljnjih možnih raziskav.

V nadaljevanju bom torej skušala opazovati predvsem formiranje in strukturiranost Kosovega pripovednoteoretskega instrumentarija in pri tem preverjati izhodiščno domnevo, da so pripovednoteoretski zastavki v njegovih literarnoteoretskih delih vpeljeni predvsem kot dopolnilo drugim oz. ostalim teoretično-metodološkim težnjam in hotenjem, ki jih je uveljavljal v svojem raziskovalnem delu, in niso koncipirani kot izhodišče za posebno, imanentno interpretacijsko proceduro ali celovit teoretični model oziroma sistematično avtonomno teorijo pripovedi.³ Takšna artikulacija pripovednoteoretske problematike in z njo povezana raziskovalna praksa, ki z eno izjemo sicer ostaja zunaj okvira pričujoče raziskave, pa je seveda (implicitno) osmišljena s Kosovimi načelnimi stališči in pogledi na predmet in naloge literarne vede.

Že na začetku raziskave je treba seveda poudariti, da Kos pripovednoteoretske problematike ni razvijal v praznem prostoru, ampak v kontekstu sočasnih dogajanj v slovenski literarni vedi in metodoloških preusmerjanj, ki so se začela in krepila s strokovnim delovanjem in univerzitetno institucionalizacijo generacije literarnih znanstvenikov, ki je študirala po vojni in začela s strokovnim delom v petdesetih letih ter se uveljavila v šestdesetih. Preusmerjanja so se manifestirala v odmiku od pretežno pozitivističnega historičnega empirizma, značilnega za nacionalno literarno zgodovino, in oddaljevanju od tako imenovanih »zunanjih« pristopov, h katerim se štejejo npr. biografika, proučevanje psihologije avtorjev oz. tako imenovanih »duševnih profilov«, kulturna in družbena zgodovina,

zgodovina idej ter zveze z drugimi umetnostmi. Povečal se je interes za samo literarno delo in njegovo estetsko in umetniško strukturiranost, širilo zgledovanje pri usmeritvah, ki sta jih Wellek in Warren (1949) odmevno poimenovala za »notranji« pristop, in okrepilo ukvarjanje z literarno teorijo in metodologijo literarne vede. Ker so bile obsežne literarnozgodovinske sinteze razvoja slovenske književnosti že izdelane, so se literarni znanstveniki v novejših raziskavah pogosteje posvečali posameznim literarnim vrstam oziroma zvrstem, predvsem proznemu pripovedništvu, ki je bilo do tedaj manj raziskano od poezije. Tudi izrazitejši interes za literarnoteoretsko in sploh formalno analizo in predvsem za interpretacijo, izpričan v delih avtorjev te generacije, je po eni strani odraz teh premikov. Po drugi strani pa je težnja k »imanentizmu« in bolj ali manj avtonomnemu pojmovanju literarnega dela vsaj delno mogoče videti tudi kot obrambni refleks stroke pred zunanjimi ideološkimi pritiski, zlasti pred poseganjem diamatskega marksizma in dogmatičnih marksistov v stroko, in kot prestop na nevtralnejši teren.⁴ Delno primerljive razmere so npr. botrovale tudi razmahu imanentne interpretacije Kayserja in Staigerja v okviru nemške filologije, potem ko se je ta kompromitirala v obdobju nacionalsocializma.

Pri vpeljevanju novejših teženj v literarno vedo se je stroka skorajda polarizirala, ker se je slovenistika, ki se je povezala tudi s tako imenovano zagrebško šolo (A. Flaker, Z. Škreb, I. Frangeš, F. Petrè in drugi) in se kasneje navezala še na ruski formalizem in praški strukturalizem, bolj odprla imanentni interpretaciji, obenem pa jo je skušala kombinirati z zgodovinsko razvojno perspektivo. Nasprotno pa se je primerjalna literarna veda kljub Ocvirkovemu odklanjanju in pridržkom do vsega, kar ni historizem, v večji meri odpirala novjšim filozofskim tokovom in smerem: od marksističnih npr. mladomarksovstvu in Goldmannovemu tako imenovanemu genetičnemu strukturalizmu, sicer pa predvsem eksencializmu, fenomenologiji, mišljenju biti in hermenevtiki, medtem ko je bila do teoretično-metodoloških implikacij »imanentizma« in pretenzij strukturalizma razmeroma kritična in previdna.

Zato ni presenetljivo, da se je interes za pripovednoteoretsko problematiko nekoliko prej izrazil v slavističnem krogu. Avtorji so se s prvimi nastavki tovrstnih pogledov zgledovali predvsem pri nemški literarni vedi in jih sporadično vpeljevali v obravnave pripovedništva: Paternu je npr. že 1957 v svoji *Slovenski prozi do moderne* pisal o »morfološki strukturi«, vendar brez podrobnejše razdelave kategorij (prim. Koron 1993a: 32), tako da je mogoče sklepati na njegovo poznavanje nemške ali morda tudi ruske morfološke usmeritve, Skaza se je v svoji zborniški predstavitvi epike (1965) skliceval na Staigerja, Toporišič pa je v svoji disertaciji o Finžgarjevih pripovednih delih, knjižno objavljeni 1964, med drugim obširno razpravljal o pripovednih sestavinah, načinih, zgradbi in plasteh in pri tem že uporabljal Stanzlove pojme in kategorije.⁵ Prvo eksplicitno tematizacijo pripovednoteoretske problematike, pojmov in kategorij je prispeval Matjaž Kmecl (1971); z njo je referenčno ozadje formalno naravnanih raziskav pripovedništva z nemških literarnoteoretskih virov (Walzla, Petersena, Petscha in drugih) razširil na angloameriško novo

kritiko in ruske formaliste, jo kasneje še nekoliko razpredel v knjižno objavljene disertaciji *Novela v literarni teoriji* (prim. 1975: 34–56), nato pa jo uvrstil tudi v svoj učbenik literarne teorije ter osnovni nabor pojmov ponudil še v leksikonski obliki skupaj z navedbo osnovne literature (Kmecl 1976).⁶ Toda vseeno je v njegovih kasnejših razpravah o slovenskem proznem pripovedništvu (Kmecl 1975a; 1981) delež formalnoanalitičnih in pripovednoteoretskih tem precej manj opazen od ostalih obravnavanih, pretežno empirističnih zgodovinskorazvojnih vprašanj in problemov.

V drugi polovici sedemdesetih let je bilo uvajanje pripovednoteoretske terminologije in »optike« v monografskih raziskavah pripovednih opusov ali delov opusov domačih piscev že kar utečeno; še posebej priljubljena je bila Stanzlova tipologija pripovednih situacij oz. pripovedovalcev (prim. Bernik 1976; Glušič 1975). Toda ogrođa teh in kasnejših podobnih raziskav (Bernik 1983; Kocijan 1983) so večinoma bila in ostajala zasnovana pretežno historičnorazvojno, ne glede na razpon, širino in domet pripovednoteoretskih opazovanj in ugotovitev. Pač pa sta bila proučevanje pripovedne tehnike in analiza pripovedne strukture povsem v ospredju dveh Dolganovih raziskav pripovedništva (1979; 1983), ki sta se po svoje obe odmaknili od imanentne interpretacije. Prva raziskava je pobude nemške morfološke šole, imanentne interpretacije in zgodnjih pripovednoteoretskih sintez spojila s teoretičnimi koncepti starejših in novejših ruskih teoretikov, formalistov, Uspenskega in Bahtina. Avtor je v njej izhajal iz stališča, da je pripovedovalčevo posredno ali neposredno vrednotenje pripovedovanega del vnaprejšnjega idejno-vrednostnega sistema, spoznati pa ga je mogoče prek kombinacije pripovednih položajev, ki sestavljajo pripovedni način obravnavanega dela (Dolgan 1979: 125–126; 11–13). Vendar končni cilj raziskave ni bil tolmačenje singularnosti sedmih obravnavanih pripovednih del, ki naj bi bila reprezentativna za diferenciranost slovenske povojne proze, ampak prej težnja k ugotavljanju tipoloških značilnosti njenega povojnega razvoja. Razbrati jo je mogoče v določanju stopnje, ki so jo v svojem vrednotenju pripovedovanega pripovedovalci dosegli pri odpravljanju enega samega vrednostnega sistema (= monološkosti) pripovedi, ali, kakor bi temu najbrž danes rekli, v doseženi stopnji dialoščnosti.

V drugi študiji, *Kompoziciji Pregljevega pripovedništva*, je Dolgan radikaliziral svoja predhodna teoretično-metodološka izhodišča v smeri Jakobsonovega strukturalizma, strukturalne poetike in semiotike Lotmana, Uspenskega in Ivanova, komunikacijske teorije, generativne gramatike in matematične poetike. V dosledno sinhroni raziskavi korpusa sedmih najpomembnejših Pregljevih del si je močno prizadeval za eksaktnost in vpeljal kompleksno razvejan model pripovednoteoretskih kategorij. S temeljnimi postulati, da je kompozicija, ki je v bistvu sopomenka za hierarhizirano strukturo pripovedi, sistem binarnih relacij med elementi, ki pripadajo posameznim ravnem pripovedovanih kategorij, da binarne relacije semantizirajo kompozicijo pripovedi in da ponavljajoča se dominantna kompozicijska relacija predstavlja invariantni model kompozicije, ki ga je mogoče zapisati kot algoritem (Dolgan 1983: 7–16), pa

je vzpostavil izviren in v jedru raziskave razmeroma dosledno izpeljan poskus strukturalne analize pripovedi. Namen in cilj njegove analize je bil »določiti kompozicijski model« (oziroma strukturiranost pripovedi), torej ugotavljanje občin značilnosti Pregljevega literarno-umetniško najzanimivejšega dela pripovednega opusa, »ne pa njegova vsestranska idejna interpretacija«, torej tolmačenje pomena oziroma smisla (prim. n. d.: 191–192).

Kratek pregled uvajanja pripovednoteoretske problematike, pojmov, kategorij in procedur v slovenistično raziskovanje pripovedništva torej odkriva zgodnje z gledovanje domačih strokovnjakov pri nemški literarni teoriji, morfološki šoli, imanentni interpretaciji, Stanzlu in angloameriški novi kritiki in kasnejšo razširitev obzorja, ki jo je spodbudilo seznanjanje z izhodišči in koncepcijami ruskega formalizma, Bahtina in Jakobsona, strukturalne poetike, semiotike, komunikacijske teorije, generativne gramatike in matematične poetike. Med različnimi pristopi v bistvu ni najti realizacije ali sistematične aplikacije čistega teoretičnega modela, temveč le bolj ali manj reducirano prevzemanje posameznih vidikov in delov pojmovnikov, izdelani pa so bili tudi prvi precej sinkretični poskusi bolj celovite artikulacije. Ponavljajoča se značilnost teh prispevkov so še spoji in prepleti pripovednoteoretske problematike z drugimi vidiki, problemskimi sklopi, področji oz. disciplinami, npr. s historičnorazvojnimi vidiki izbranih pripovednih korpusov, in z interpretiranjem, ki se mu posveča celo Dolgan, čeprav so sicer temeljni cilji njegovih raziskav splošnejši. Celotno področje je bilo nekajkrat obravnavano in tematizirano v prepletu z genološkimi vprašanji, kot da sodi v sklop teorije literarnih vrst in zvrsti. Umestitev pripovednoteoretskih vprašanj v sklop literarne teorije pri Kmeclu prav tako kaže razdrobljenost tega področja na več območij, razkosanost med več disciplin in sklopov. Toda, strukturno gledano, takšno stanje ni bila kakšna izstopajoča slovenska posebnost, ampak se ga da videti kot zgoščen, malce poenostavljen in nekoliko preurejen transfer že v širšem evropskem kontekstu izpričanih faz formiranja pripovednoteoretskih koncepcij in modelov oziroma kot delno prilagojeno preslikavo teh razvojnih faz na dano (domačo) podlago.⁷

Medtem ko je ostal Ocvirkovim in Pirjevčevim posegom na metodološkem in literarnoteoretskem področju horizont raznih pripovednoteoretskih konceptualizacij že v izhodiščih oddaljen in v bistvu tuj – Ocvirk se je v specialni literarni teoriji posvečal predvsem verzologiji in »jezikovnim izraznim sredstvom«, področjema torej, ki sta ju tradicionalno pokrivali poetika in stilistika in sta bili nekako »rezervirani« za poezijo oz. liriko, Pirjevec pa je razvijal sodobnejše filozofske, estetiške in filozofične aspekte literarnovedne metodologije in prav ti so ga vodili tudi v njegovih prispevkih k teoriji romana, kjer bi bilo sicer možno pričakovati kakšne konvergence s teorijo pripovedi – je Kos ubiral svojo, srednjo pot. Sklepajoč iz *Očrta literarne teorije*, ki je izšel leta 1983, je nadaljeval, razvijal in sistematiziral Ocvirkovo delo, izhodišča in nastaveke na področju literarne teorije, in sicer predvsem v tistem sklopu, ki ga je ta s trodelitvijo območij znanstvenega proučevanja besedne umetnosti na dobo, osebnost in literarno delo podelil temu slednjemu (Ocvirk 1978)

ter razvijal že na začetku šestdesetih v univerzitetnih predavanjih, postumno objavljenih v *Literarnem leksikonu* (Ocvirk 1981). Vendar je pri tem bistveno preuredil, dopolnil in preoblikoval njegovo sistematiko ravno v sozvočju s formalističnimi težnjami nemške predvojne literarne teorije in z istimi morfološkimi, »imanentističnimi«, novokritičskimi in strukturalističnimi težnjami, ki so navdihovale tudi sloveniste, ne glede na to, da jih je Ocvirk kot zagovornik historičnega empirizma proklamativno odklanjal. To je razvidno že iz osnovne Kosove razmejitve literarne vede od drugih ved in vseh metaraziskav in iz opredelitve predmeta literarne teorije, iz tega, da je npr. iz *Očrta* povsem izvzel »zunanje pristope«, ali tudi iz tega, da je močno razvejal in sistematično razdelal celoten Ocvirkov sklop posebne ali specialne literarne teorije in še posebej temeljito tisti del, kamor naj bi po Ocvirku sodile »... značilnosti literarnih vrst ali morfološka analiza literarnih del s kompozicijskimi vprašanji (poetika)« (prim. Ocvirk 1978: 13). Nova teoretično-metodološka razdelava je tako lahko postala ustrezno okolje za eksplicitno tematizacijo pripovednoteoretske problematike in njeno umestitev v literarno teorijo. Z nekaj poenostavljanja bi se dalo reči, da se je Kos kljub ohranjanju tradicije (navezavi na Ocvirka) lotil njenega prenavljanja. Hkrati se ni odrekel svojemu interesu za neempirična, filozofsko-spekulativna vprašanja in probleme, saj je svoj *Očrt* dopolnil s temami, kot so vprašanja o bistvu literature, o načinu obstajanja literarnega dela in o literarnem vrednotenju, ki so pretežno filozofske narave in se jih slovenisti niso lotevali, poskrbel pa je tudi za notranjo povezanost in medsebojno usklajenost z vsemi ostalimi področji, tudi morfološkim. Tako so fenomenologija (v Kosovem smislu) in ontologija literarnega dela ter literarna aksiologija ob literarni morfologiji postale del sistema literarne teorije.

Približevanje sistematičnemu razvitju pripovednoteoretskega instrumentarija v literarnoteoretski sintezi *Očrta* je potekalo postopno, prek več pripravljalnih faz in v stičišču različnih dejavnosti, intenzivneje predvsem približno od sredine šestdesetih let naprej. V ta proces je nekje na obrobju najbrž treba všteti tudi interpretacijo, kakršno je razvil v monografiji *Prešernov pesniški razvoj* (Kos 1966), desetletje intenzivnega ukvarjanja s slovenskim pripovedništvom, predvsem s Cankarjem in moderno slovensko prozo ob pripravljanju Cankarjevih *Zbranih del*, preučevanje teorije romana in številne študije o romanih, napisane kot spremne besede v zbirko *100 romanov*, kajti ob stiku z modernimi romani se mu je ravno pripovedna tehnika morala pokazati kot eden od ključnih indikatorjev njihove specifikke. Eksplicitno tematizacijo pa sta nedvomno spodbudila še poznavanje ustreznih raziskav v domači in tuji stroki in najbrž tudi priložnost, da teoretične koncepte praktično preizkusi v pedagoškem in mentorskem delu na univerzi, kjer je na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo začel predavati v šolskem letu 1970/71. Sredi sedemdesetih let je npr. pripravil seminar, v okviru katerega je s teoretičnimi *Izhodišči za analizo pripovedovalca v epskih strukturah* že vzpostavil osnoven pripovednoteoretski instrumentarij, ki naj bi ga študenti rabili pri obravnavah pripovednih besedil. Naslednje leto so seminaristi z analognim, toda vrstno specifičnim naborom kategorij po nekaj

uvodnih teoretičnih predavanjih in na ozadju preglednih literarnozgodovinskih predavanj o liriki samostojno analizirali še lirska besedila. Svojevrstno sintezo teh »aplikativnih«¹ prizadevanj predstavlja razprava *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji* (1976), kjer je izrecno pojasnjeno, da je analitični instrumentarij za obravnavo lirskega subjekta razvit po analogiji z epskim subjektom, kakor je bil oblikovan v teorijah pripovedovalca in pripovedne perspektive (Kos 1991: 90–91). In končno je bila za formiranje pripovednoteoretskega instrumentarija seveda važna literarnoteoretska, epistemološka in metodološka refleksija, prepletena s pripravami in delom za fakultetna predavanja in seminarje. Slediti ji je mogoče od zgodnjega poskusa določitve specifike literarne vede v razmerju do filozofije, znanosti, literature in kritike v *Znanosti in literaturi* (Kos 1972) prek pretresa ključnih vprašanj fenomenologije in ontologije literarnega dela v študijah *Literatura* (Kos 1978) in *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem* (Kos 1979) do prve sistematične zaokrožitve in teoretičnih preliminarij prenovljene specialne literarne teorije v *Morfologiji literarnega dela* (Kos 1983).

Osnovno smer in logiko formiranja ter umeščanja pripovednoteoretske problematike v sistem literarne teorije so v nekaterih pogledih začrtala že premišljevanja o problemu interpretacije, predmetu literarne vede in vprašanju metode v *Znanosti in literaturi* ter implikacije predstavljenih stališč. V razmisleku o interpretaciji je npr. poudarjena načelna misel, da v sodobni literarni vedi, ki postaja znanost v modernem pomenu besede, tako imenovana imanentna interpretacija dejansko niti ni možna oziroma ne pripelje do singularnega. Zato je zanjo primeren in legitimen le tisti tip interpretacije, ki jo vodi k odkrivanju literarnozgodovinskih in literarnoteoretskih občosti v literarnih besedilih; ta tip interpretacije temelji na normativnih načelih ter stremi k objektivnosti, korektnosti in preverljivosti spoznanj (1972: 1006–1011; 1014). Stališče o občostih v literarnih besedilih kot glavnem predmetu literarne vede je Kos nato ponovil in ekspliciral v razpravljanju o spoznavnem predmetu stroke. Med občosti v literarnem delu je uvrstil strukture vseh vrst, od najožjih do najširših, pa tudi elemente in razmerja med njimi, pri čemer so znotrajtekstne strukture in elementi v »posebnem razmerju«² z zunajtekstnimi strukturami (psihologijo avtorja, družbo, kulturo, nizom drugih literarnih del, ostalimi umetnostmi itd.). Tudi ta razmerja so pri njem načelno priznana za legitimen predmet literarne vede, če ustrezajo pogoju, da jih obravnava s stališča literature, vendar jih ni podrobneje razčlenil (1972, 1973: 179–180). V nadaljevanju je skušal na novo razrešiti še tradicionalno opredelitev razmerja med (duhovno) vsebino in (čutnomaterialno) formo in jo nadomestiti s pravzaprav imanentističnim kriterijem konstantnosti oziroma variabilnosti: k formi sodi vse, kar je variabilno, vsebina pa je tisto, kar ohranja istovetnost teksta in je torej konstantna. Kljub strukturalistični terminologiji v izteku njegovega razmišljanja preseneti holistično stališče, ki je pravzaprav bližje fenomenološkemu kot strukturalnemu mišljenju, namreč da konkretno literarno delo kot celota vendarle ni struktura, ampak kvečjemu enkratna in neponovljiva konfiguracija struktur in elementov, ki se daje kot taka v literarnem doživljanju, in lahko postane spo-

znavni predmet literarne vede šele s svojim razpadom, ko se v njej razpre tisto, kar je obče (n. d.: 181–183). Z dopolnjevanjem in razvijanjem te zastavitve je kasneje (Kos 1978) postala možna vključitev ontoloških aspektov literarnega dela v literarno teorijo.

V svojem razpravljanju o metodah v literarni vedi se je Kos jasno zavzel za pragmatični tradicionalizem. Načelno težnjo k učinkoviti preprostosti pa je kombiniral s kritičnim racionalizmom in težnjo h koherentni sistemskosti. Izhajal je iz stališča, da so pri formiranju literarnovednih pojmov v rabi isti postopki kot v obči metodologiji znanosti. Vendar jo mora pri številnih pojmi, na katerih pravzaprav temelji, ki pa so predznanstveni, saj so nastajali spontano, iz praktične rabe ter so utrjeni z zgodovinskim razvojem in tradicijo, voditi načelo kontinuitete in spoštovanja tradicije in ne le občemetodološki znanstveni postopki. Zgolj strogo racionalnemu pojmovnemu konstruiranju namreč manjka spontano intuitivno dojetje zvez, ki praviloma nastaja v daljši pojmovni rabi. Zato je preprostejši, s tradicijo potrjeni in udomačeni rabi po njegovem celo bolje dati prednost pred močno kompliciranimi, preveč očitno samo racionalnimi konstrukcijami, da bi bilo za njimi čutiti pravo intuitivno gotovost (n. d.: 329–331). Za literarno vedo sta pomembni rekonstrukcijska metoda in znanstvena dialektika kot preplet induktivne in deduktivne metode, s pričakovani glede aktualnih teženj k matematični kvantifikaciji pa vendarle ne bi smeli pretiravati, kajti znanstvenost ji zagotavlja logično pravilna in smotrna uporaba vseh primernih metod (n. d.: 332–336). Temu ustrezno lahko svoja dognanja verificira s preverjanjem koherentnosti in logičnosti pojmov, preverjanjem skladnosti hipotez s pojmovno tradicijo, iz katere nastajajo, in ne le s kvantitativnim ter eksperimentalnim, temveč z deduktivnim preverjanjem medsebojne skladnosti in neprotislovnosti svoje celotne pojmovne zgradbe (n. d.: 337–338). Ta stališča so pomembno sooblikovala tako Kosove poglede na celotno literarno vedo kot tudi njegovo zamisel sistema literarne teorije, izpeljano v *Očrtu*.

Na ozadju skiciranega teoretično-metodološkega premisleka se zdi logično, da je bilo Kosovo uvajanje sodobnejših interpretativnih postopkov za obravnavo pripovednih besedil v njegovih teoretičnih *Izhodiščih za analizo pripovedovalca v epskih strukturah* naravnano k odkrivanju občosti, torej struktur, elementov in razmerij med njimi, ne pa npr. k interpretativnemu razbiranju smislov posameznih besedil. Navsezadnje je bil tudi sam postopek poimenovan analiza in ne interpretacija. Konstitutivne občosti pripovedne strukture je povsem v sozvočju s tedanjo terminologijo poimenoval elemente in kot temeljne za epsko strukturo navedel tri, epski subjekt oziroma pripovedovalca, pripovedno realnost in bralca ter razmerja med njimi. Vendar je dodal, da so vsi elementi, predvsem pa pripovedovalec, tudi sami kompleksne strukture. Ko je podrobneje razčlenjeval pripovedovalca, je nato razločil še naslednje elemente: **osebo pripovedovalca, kontaktno smer, čas in prostor pripovedovalca, izvor pripovedovalčevega govora, način ali modus pripovedovalčevega govora in perspektivo ali gledišče.**

Osnovna razčlemba je že prav takšna, kakršno je mogoče videti v kasnejših Kosovih razdelavah tega področja. Vsak od elementov pa je še

nadrobneje razčlenjen in tudi ta členitev je skoraj povsem podobna kasnejšim. **Oseba pripovedovalca** se v razmerju z epsko realnostjo še naprej členi na eksternega, zunanjega oziroma v epski realnosti odsotnega, in internega pripovedovalca, ki je v tej realnosti navzoč, in sicer je lahko ekspliciten, kar pomeni, da lahko nastopa kot v tekstu vidna, lahko tudi v času in prostoru konkretizirana oseba, ali pa je impliciten, kar pomeni, da je oseba pripovedovalca vključena v tekst, vendar pa ni vidna, tako kot je to značilno npr. v Prešernovem *Povodnem možu*. Implicitna oseba pripovedovalca, ki ga je Kos tedaj do neke mere še istovetil z avtorjem oziroma je pri razlagi nekoliko nihala, a vendarle govoril o avtorskem pripovedovalcu, se najpogosteje veže na tretjo in redko na drugo slovnično osebo, v prvi osebi pa naj ne bi bila možna. Eksplicitni pripovedovalec je spet lahko avtorski in takrat prevladuje tretja oseba, možni pa so tudi prehodi v prvo in drugo osebo; obrača se lahko neposredno na bralca, na samega sebe, na osebo iz epske realnosti ali izven teksta, lahko pa bralca postavi v vlogo priče. Eksplicitni pripovedovalec pa je lahko tudi avtorski osebni, in sicer je takšen takrat, ko govori v prvi osebi in je v epski realnosti konkretiziran kot realni avtor. **Kontaktna smer** izhaja iz razmerja osebe pripovedovalca in bralca in pomeni naravnost osebe pripovedovalca k nekemu recipientu. Lahko je izrecno usmerjena k bralcu ali pa je ta prisoten le kot priča pripovedi in ga samo predpostavljamo, oseba pripovedovalca lahko pripoveduje zase, sama sebi, pripoved je lahko naravnana tudi k osebi izven teksta ali k osebi v sami epski realnosti. Ko opredeljuje čas pripovedovalca, zgodbe oz. epske realnosti in bralca, ga predvsem zanima tako imenovani temeljni čas; medtem ko je za bralca to sedanjost, je za zgodbo to vedno preteklost, ne glede na dejansko rabljeni gramatikalni čas. **Prostor** pripovedovalca razen izjemoma ni realen, mogoče pa ga je prostorsko v razmerju do zgodbe opredeliti z večjo ali manjšo distanco, še posebej v povezavi s perspektivo. **Izvor** pripovedovalčevega govora lahko predstavljajo tradicija, stari rokopisi, lastni spomini, domišljija, dialoška inscenacija prizora ali, nasprotno, beleženje vidnega dogajanja po principu filmske kamere (brez dialoga). Med **načini** pripovedovalčevega govora o epski realnosti, ki so lahko vključeni v dele pripovedi (naracijo, deskripcijo, dialog in refleksijo), je treba upoštevati govor v prvi, drugi in tretji slovnični osebi ter direktni, indirektni govor in tako imenovani doživljeni govor, možen pa je tudi notranji samogovor v monološki ali dialoški obliki. **Perspektiva** ali **gledišče** pa je povezana z drugimi elementi, gre za časovno in prostorsko distanco do epske realnosti in ta je lahko panoramska (bolj oddaljen razgled) ali pa scenska (bližina epski realnosti). Vsaka od teh dveh perspektiv pa je lahko notranja, če pripovedovalec govori o epski realnosti tako, kot jo lahko vidi in čuti literarna oseba (personalna pripoved), ali zunanja, kar pomeni, da pripovedovalec govori o epski realnosti tako, kot jo vidi od zunaj. Perspektiva se v pripovedi lahko tudi menja, prehaja iz zunanje v notranjo.

Pregled Kosovih *Izhodišč* torej pokaže celovit sklop pripovednoteoretskih pojmov, ki sestavljajo njegov osnovni pripovednoteoretski instru-

mentarij. Teoretično-metodološko se navezuje predvsem na Kayserja, angloameriško novo kritiko, nemško predvojno literarno teorijo in morfološko šolo, stik z novjšimi pobudami, predvsem z lingvistiko, pa je opazen v prenosu osnovne komunikacijske sheme na generične značilnosti pripovedništva. Prav to je lahko eden od razlogov za značilno asimetričnost tega instrumentarija, saj je osrediščen predvsem na pripovedovalca in njegova razmerja z ostalima dvema temeljnima elementoma epske strukture. Nasprotno pa ostajata ta dva elementa, torej bralec in zlasti epska realnost (ali zgodba), sama na sebi strukturalno nerazčlenjena. Seveda je treba še poudariti, da njegov postopek kljub strukturalnemu izrazju nikakor ni strukturalističen. Skladno s svojimi metodološkimi izhodišči se je namreč Kos izognil strogo racionalnemu konstruiranju kategorij s tvorjenjem opozicij in namesto tega dal prednost v tradiciji uveljavljenim metaforičnim in predznanstvenim pojmom, sklicujoč se pri tem na evidenco empiričnih fenomenov.

Nekakšno predstavo o (možni) praktični uporabnosti pripovednoteoretskega instrumentarija si je mogoče ustvariti posredno v razpravi *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji*, kjer je Kos z aplikacijo prilagojenega instrumentarija na Prešernovo lirsko pesništvo nedvomno uspešno prikazal svojim koncepcijam ustrezno literarnovedno interpretacijo, naravnano k odkrivanju občosti. Izhodišče te razprave je v splošni teoriji lirskega subjekta,⁸ ki jo je izpeljal iz nastavkov teorije pripovedovalca in zanjo predvidel enako sestavo kategorij: subjektovo »osebo«, njegovo kontaktno smer, časovno in prostorsko določenost, izvor subjektovega govora, način, v katerem govori, in perspektivo, iz katere se mu kaže lirska realnost, ki jo s svojim govorom postavlja. Naslednja ključna teoretska poteza je načelno razlikovanje med realnim avtorjem in pesniškim avtorjem (lirskim subjektom). Številni romantični avtorji, vključno s Prešernom, so večinoma, vendar pa ne vsi in tudi Prešeren ne v celoti, poudarjali istovetnost realne osebe in lirskega subjekta, in torej realizirali osebni lirski subjekt, medtem ko je v moderni liriki od konca 19. stoletja dalje izrazitejša težnja k depersonalizaciji lirskega subjekta. Z vpeljanimi kategorijami lirskega subjekta je Kos ob konkretnih pešmih v kronološkem zapovrstju vseh obdobjih Prešernovega pesnjenja preverjal izhodiščno hipotezo, da se v Prešernovi liriki realizira avtorsko osebni lirski subjekt, zasnovan kot oseba in hkrati postavljen v najtesnejšo zvezo z realnim avtorjem kot njegova »podoba«, alter ego ali morda idealna transformacija (1991: 90–93). To hipotezo je z analizo pesmi potrdil na strukturalni ravni, vendar s prilagoditvami v mladostnem in rahlimi odstopanju v zadnjem obdobju ustvarjanja, v prerezu posameznih elementov, kategorij in aspektov pa je nakazal še druge razlike med mladostnim, zrelim in poznim obdobjem. Raziskavo je sklenil s sklepom, da je bil lirski subjekt pri Prešernu »... na začetku zasnovan pretežno v smislu klasične poezije, tj. lirike rimske antike, renesanse in še 18. stoletja, nato je prešel v izvorno formo, ki se da opisati kot klasično-romantična, ta forma pa je v pozni Prešernovi dobi sprejela vase še nekatere močnejše, pristnejše romantične poteze, ne da bi bistveno predružačila svojo temeljno, za Prešerna več kot tipično strukturo« (n. d.: 114). Tako je iz

zasnove razprave kot iz izpeljav mogoče sklepati, da je Kos videl uporabnost po svojem izvoru »imanentističnega«, predvsem formalnoanalitičnega orodja v povezavi s historičnorazvojnim razmišljanjem in uvrščanjem, usmerjal pa ga je tudi v ugotavljanje tipičnih značilnosti, od koder ni daleč do snovanja tipologij in duhovnozgodovinske perspektive.

V času pred *Očrtom literarne teorije* so nastale še tri študije, ki jih je mogoče vzvratno videti kot pripravljalne zanj. V prvi z naslovom *Literatura* (1978), kjer je najprej historiziral naslovni pojem, se ukvarjal s problematiko literarno-estetskega doživljanja, nato pa pretresal pretežno filozofska ali filozofsko-umetnostna vprašanja, povezana z eksistenco literarnega dela in bistvom literature, se zdijo za formiranje in umeščanje pripovednoteoretske problematike v sistem pomembna tista mesta, ki se odpirajo organicističnemu in holističnemu pojmovanju literarnega dela (1978: 72–81), napovedanemu že v zgodnejših Kosovih delih (prim. 1972, 1973: 183) in dokončno uveljavljenemu v *Očrtu*.⁹ To pojmovanje je osnova za Kosovo kritično zavračanje lingvističnih in semiotičnih pojmovanj literature in sploh vsakršnega »reduciranja literarnega dela zgolj na jezikovno realnost« in spodbuda za implementacijo fenomenološkega modela literarnega dela, ki pa ga je v razpravi *Eksistenca literarnega dela in moderni materializem* kritično preuredil in sistematično prilagodil tradicionalnejšim pogledom. V tej razpravi so poleg sklepov o »resnični strukturi literarnega dela«, izpeljanih iz kritike Ingardnovih pojmovanj, s pripovednoteoretskega vidika zanimivi še sklepi, ki posledično zadevajo načelne poglede na literarno vedo in njene naloge. V svojem razmisleku o dvoplastni eksistenci literarnega dela je namreč Kos prišel do sklepa, da je bralcu dostopna le njegova drugotna bit, ki prvotne, kakršno je delo dobilo ob svojem nastanku, »s svojo prvotno bitjo iz avtorja in z avtorjem«, ne dosega, saj je kvečjemu njena približna obnova. Prvotno bit, ki je bila določena s historičnim položajem avtorja, torej s historičnostjo njegove osebnosti, časa, družbe, kulture, literarne tradicije ipd., je mogoče rekonstruirati samo iz takšne historičnosti. Zato je bistvena naloga stroke – Kos jo sicer izrecno pripíše literarni zgodovini, vendar s tem implicitno razkrije tudi svoje stališče do interpretacije – ta, da »raziskuje, odkriva in rekonstruira literarno delo v njegovi prvotni eksistenci«, in sicer s »historično-teoretično analizo samega teksta in vsega, kar sodi v pogoje njegovega nastanka«. Interpretacija smisla literarnega dela, ki izhaja iz bralčevega subjektivnega doživljanja, po njegovem seveda ne sodi v območje znanosti (prim. Kos 1979: 10–11). Tako svoj razmislek (po drugi poti) vnovič pripelje k stališču, da so prave naloge interpretacije v odkrivanju občosti.

Svojo ontološko in hermenevitično refleksijo je Kos kmalu dopolnil še z novo literarnoteoretsko tematizacijo sestave literarnega dela v *Morfologiji literarnega dela* (1981). Za artikulacijo pripovednoteoretske problematike v tej študiji ni zanemarljivo, da je literarna morfologija v njej opredeljena še zelo splošno teoretično, saj »... je njen predmet specifična formalna struktura nasploh, značilna za vsa literarna dela in s tem za literaturo kot tako«, pri čemer »formalna« pomeni le izključitev filozofskih aspektov (vprašanj o biti in umetniškem bistvu literature) (n. d.:

5), ne pa odstranitev vsebinskih aspektov literarnega dela. Kos literarno morfologijo izrecno vidi kot (n. d.: 6) »... tisti del poetike, ki opredeljuje temeljne pojme, s pomočjo katerih lahko razumemo zgrajenost literarnega dela. S tem je podlaga še drugim vejam poetike, zlasti teoriji literarnih vrst, zvrsti in oblik.« Zato je glavnino svojih prizadevanj logično usmeril v sistematizacijo in medsebojno pomensko usklajevanje pojmov za sestavo literarnega dela, od katerih je večina izvorno predznanstvenih in tradicionalnih, in jih skušal (v skladu z že od *Znanosti in literature* znanim načelom kontinuitete) postaviti v sistematičen okvir ter jih prilagoditi za sodobno znanstveno-teoretično literarnovedno rabo. Ob takšni zastavitvi razpravljanja je tudi razumljivo, da je ključen prispevek študije k artikulaciji pripovednoteoretske problematike mogoče videti v umestitvi te slednje v sistem. Shema kategorialnega aparata (n. d.: 71–72) pa je znana že od prej, saj je Kos od *Izhodišč za analizo pripovedovalca* ni bistveno spremenil.

V *Morfologiji* je torej skušal pomensko na novo opredeliti in sistematizirati naslednje temeljne pojme: snov, motiv in tema, vsebina, forma in notranja forma ter zunanja in notranja zgradba, stil in ritem. Delno je izhajal iz nove določitve razmerja med vsebino in formo v smislu konstantnosti (vsebine) in variabilnosti (forme). Predvsem pa je teoretizacijo tradicionalnih pojmov, ki jih je sprejel prek izročila nemške literarne teorije, zlasti Ermatingerja in Walzla, morfološke šole, literarnoteoretskih dosežkov predstavnikov imanentne šole in romantičnega esteticizma ter njihovega zaledja v Gestalt teoriji in evropskem metafizičnem mišljenju, skušal razrešiti mimo njihovih dihotomičnih protipostavitvev. Pri tem se je oprl na teorijo elementov oziroma prvin literarnega dela in se navezal delno na Ermatingerja, predvsem pa na Ocvirka (n. d.: 24). Teorija, po kateri tako vsebinsko kot formalno plat literarnega dela gradijo snovno-materialne, idejno-racionalne in afektivno-emocionalne prvine, je tako postala izhodišče nove sistematizacije celotnega področja literarne morfologije (kakor je v teoretičnih izhodiščih študije pravzaprav implicitno predvideno) in tudi razčlemba notranje forme, ki obsega zgradbo, stil in ritem. Pripovednoteoretski sklop je sistematiziran v okvir notranje zgradbe kot sestavni del genološke problematike oziroma teorije literarnih vrst, ki jo je Kos ravno tako razvil v okviru notranje zgradbe. Literarne vrste je namreč razločil glede na tip razmerja, ki ga vzpostavljata govoreči subjekt in predmet njegovega govora, in tako postavil notranjo zgradbo v odvisnost od subjekta, ki je lahko lirski, epski in dramski. Vsakega od teh pa je mogoče podrobneje določiti z istim instrumentarijem, kot ga je razvil za pripovedništvo in prenesel na obravnavo Prešernove poezije ter ga tokrat razširil še na dramatiko. Ti subjekti odločajo tudi o tem, kako se v vsebini literarnega dela povezujejo elementi, motivi in teme, in od tod se po Kosu odpirajo povezave onkraj literarnoteoretične morfološke problematike z literarnozgodovinskim raziskovanjem tekstov, duhovnozgodovinskimi in literarnorazvojnimi pogledi ter družbenozgodovinskimi okoliščinami (prim. n. d.: 68–72). Sklepati je mogoče, da si je to povezovanje zamišljal nekako tako, kot je že sam nakazal v študiji o *Vlogi in ustroju lirskega subjekta v Prešernovi poeziji*. Razlogi za pripisovanje

tolikšne vloge subjektom so torej bistvenega pomena: očitno so utemeljeni v Kosovi ontološki strukturi literarnega dela in vzdržujejo vez z njegovo »prvotno bitjo«, historičnostjo njegovega nastanka in avtorja, usklajeni pa so tudi z njegovimi načelnimi stališči in pogledi na literarno zgodovino (prim. Kos 1979: 10–11).

V *Očrtu literarne teorije* je vnovič vidno, da sta umestitev v sistem in težnja h koherentnosti po sprejetju začetnih odločitev¹⁰ v marsičem pogojevali iskanje teoretskih rešitev, ki me tu predvsem zanimajo. Pripovednoteoretska problematika in instrumentarij sta dokončno vpeta v sistem literarne teorije tako, da je njuna artikulacija notranje povezana in medsebojno usklajena z vsemi ostalimi področji literarne morfologije, predvsem s tematološkimi in genološkimi ter poetičnimi vprašanji, obenem pa ne spodnaša Kosovih filozofskih rešitev ter pogledov na bistvo in eksistenco literature. Kos skuša pri tem spodbude iz Ocvirkovih literarnoteoretičnih snovanj in novejših formalno-analitičnih raziskav pripovedništva uskladiti s fenomenološkimi in strukturalističnimi pogledi na govorno oziroma jezikovno komunikacijo. Izhodišče za razvitje sklopa je spet v teoriji notranje forme, ali natančneje, v presečišču tematoloških in genoloških vidikov oziroma v načinu povezovanja vsebinskih elementov, motivov in tem z generičnimi značilnostmi treh temeljnih literarnih vrst, lirike, epike in dramatike, v strukturo notranje zgradbe. Razlike med tremi vrstami skuša Kos vzpostaviti z naslednjimi merili (n. d.: 103): z načinom povezovanja snovnih, idejnih in emotivnih sestavin v vsebinske elemente, motive in teme, z razmerjem med subjektom govora in (literarno) realnostjo, o kateri govori, z načinom subjektovega govora oziroma tipom subjekta in z razmerjem med časom govorečega subjekta in časom govorjene realnosti ter bralčevim časom oziroma časom njegovega branja. Za epiko ali pripovedništvo naj bi bilo tako značilno (prim. n. d.: 109–110), da v njej prevladujejo snovne sestavine, ki se povezujejo v večje sklope dogajanja in predmetnosti v okvirih objektivnega prostora in časa. S tem naj bi nastajala zgodba ali fabula, ki jo opredeljuje kot potek dogajanja v konkretnem časovno-prostorskem kontinuumu, običajno razčlenjen na začetek, sredo in konec. V poteku dogajanja naj bi bilo mogoče razločevati tudi rast, vrh in upad ali več takih vrhov. Ob glavnih črtah dogajanja so možne tudi stranske črte in mesta, imenovana epizode. V primerjavi z liriko so teme v pripovedništvu manj razvidne, značilno pa je kopičenje motivov. Tudi razmerje med subjektom in govorjeno realnostjo je po Kosu drugačno kot v liriki, saj ima govorec do govorjene predmetnosti distanco. Distanca je tudi časovna: epski subjekt o pripovedni realnosti vedno govori kot o nečem preteklem.

Ostale v *Očrtu* vpeljane pripovednoteoretske entitete so zbrane okrog kategorije epskega subjekta ali pripovedovalca, ključnega Kosovega izhodišča za preseganje imanentističnih okvirov, hkrati pa vezi s prejšnjimi, bolj tradicionalnimi pogledi na stroko; prek te vezi je s strukturalno in tipološko prenovljeno rabo biografsko-psihološke metode očitno mogoče vzpostaviti stik literarnega dela s širšimi idejnimi, duhovnozgodovinskimi procesi. Literarna teorija skuša, kot pravi avtor, opisati in sistematizirati več različnih tipov pripovedovalcev, ki so se uveljavili v zgodovini pri-

povedništva. Tip vsevednega pripovedovalca, ki ima pregled nad celotnim dogajanjem, zunanjim in notranjim, saj pripoveduje tudi o mislih in čustvih junakov, je bil npr. značilen za starejšo epiko in romane od antike do novega veka. Nato pa Kos povzema Stanzlovo teorijo o treh tipih pripovedovalca (prim. n. d.: 111–112), avktorialnem, ki je podoben vsevednemu, značilen pa je npr. za Fieldingovega *Toma Jonesa*, prvoosebne, kjer izstopa razlika med pripovedujočim in doživljajočim »jazom«, ta tip pripovedovalca je npr. uporabljen v *Visoški kroniki* in ima dolgo, v antiko segajoče izročilo, ter personalnem, ki o dogajanju pripoveduje tako, kot ga lahko vidi, doživi ali izkusi le ena od oseb, včasih tudi neimenovana, nevtralna oseba; ta tip je značilen za novejše, vse bolj subjektivno pripovedništvo 19. in 20. stoletja, spremlja pa ga raba polpremega govora ali notranjega monologa.

Poleg tipov pripovedovalca v *Očrtu* na novo ponazori že znane kategorije epskega subjekta s po nekaj primeri in dodatno razlago. Pri osebi pripovedovalca navaja možnosti, da je pripovedovalec osebne, neosebne ali brezosebne. Osebne pripovedovalec je lahko tudi avtorski, če je (skoraj) izenačen z realnim piscem (npr. v *Očetu Goriotu*), lahko pa je tudi fiktiven; eden od navedenih primerov takega fiktivnega pripovedovalca je npr. Hoffmannov roman *Življenjski nazori mačka Murra*. Neosebni ali brezosebni pripovedovalec se pojavlja v modernem romanu in verbalno posreduje vidne zaznave dogajanja, kot bi jih ujela brezosebna filmska kamera; primer takega romana je npr. Robbe-Grilletov roman *Ljubosumnost*. Ob kategoriji **kontaktna smer** pravzaprav obravnava naslovljenca pripovedne komunikacije. Pripovedovalec lahko neposredno nagovarja bralca, ta pa je lahko tudi samo priča njegove pripovedi. V dnevniški pripovedi je pripovedovalčev govor namenjen samemu sebi ali tudi bralcem. V pisemskih romanih je več pripovedovalcev, piscev pisem, njihov govor pa je namenjen drugemu piscu pisem in s tem drugemu pripovedovalcu. Možno pa je tudi, da pripovedovalec v drugoosebni pripovedi naslavlja junaka ali se morda sam nase kontaktno obrača s »ti«, kar spet postavlja bralca za pričo govora. Čas in kraj pripovedovalca sta običajno nedoločena in splošna, kot npr. v Tolstojevi *Vojni in miru*, v pisemskem, dnevniškem in kronikalnem romanu ali npr. v okvirni zgodbi *Dekameronu* pa lahko postaneta konkretna in natančno določena. **Izvor** pripovedovalčevega govora je lahko historična stvarnost, avtorjevo osebno izkustvo, domišljija, sanje ali pripovedno izročilo. **Način** pripovedovalčevega govora naj bi bil po Kosu največkrat glasni zunanji govor, lahko mešan z glasnim ali tihim samogovorom in dialogom, ki je lahko povzet ali dobesedno citiran. V načinu pripovedi pa se tako v notranjem monologu kot dialogu lahko prepletajo naracija ali poročilo, deskripcija ali opis, premi, odvisni ali polpremi govor. **Perspektivo** razločuje na panoramsko in scensko; pri tej slednji pripovedovalec prikazuje prizorišče in dogajanje nazorno in od blizu ter natančno povzema dogajanje ter govore oseb oziroma jih citira. Pri panoramski pripovedovalec podaja dogajanje bolj v splošnih črtah in od daleč, iz »ptičje« perspective in v širokih potezah. Opozarja pa tudi na previdnost pri povezovanju pripovednega načina in perspektive, saj po njegovem citirani dialog ni edini pogoj za

scensko pripoved, o čemer pričajo npr. obsežni dialogi v Goethejevih *Učnih letih Wilhelma Meistra* ali veliki prizori v romanih Dostojevskega. Ločiti pa je mogoče še zunanjo in notranjo perspektivo ali gledišče; zunanje gledišče predpostavlja razvidno prikazovanje vseh sestavin predmetnosti v pripovedi in je npr. značilno za Scottove, Balzacove in Tolstojeve romane, notranje gledišče pa pripovedovalčevo optiko prilagodi gledišču katerega od junakov v pripovedi, pri čemer dogajanje zgublja predmetno razvidnost in se spreminja v zaporedje junakovih doživljajev, zaznav in predstav, tako kot npr. v modernih romanih. V kasnejši izdaji *Očrta* je razvitje pripovednoteoretskega instrumentarija dopolnil še s pripombo, da se ta in druga vprašanja o pripovedovalcu in pripovedništvu umeščajo v naratologijo, kot se po Todorovu imenuje teorija pripovednih struktur, zasnovana na podlagi strukturalne lingvistike in poetike. Med vidnejšimi avtorji s področja teorije pripovedništva pa je poleg Stanzla in Todorova navedel še Bahtina, Barthesa, Bootha, Genetta, Greimasa, K. Hamburger, Kayserja, Lämmerta, Lubbocka, Müllerja in Uspenskega (Kos 1996: 103).

Istega leta kot *Očrt* je v okviru *Literarnega leksikona* izšla Kosova študija *Roman*, iz katere se vidi, da je bil pomemben vir za oblikovanje njegovih pripovednoteoretskih izhodišč še teorija romana. Med različnimi tipološkimi sistemi obravnava tudi teorije romana, ki temeljijo na pripovedovalcu oziroma njegovi glediščni točki (Lubbock, Stanzel, Markiewicz), največ pozornosti pa posveti prav Stanzlu.¹¹ Ta je svojo teorijo o treh tipih pripovedovalca sicer razširil predvsem v tipologijo treh glavnih tipov romana, avktorialnega, romana »jaza« in personalnega romana, vendar naj bi opis kategorij, kot poudarja Kos, veljal tudi za druge oblike pripovedne proze.

Kosove literarnoteoretske težnje in rešitve so podprte tudi z njegovo novejšo metodološko refleksijo in samorefleksijo (Kos 1988; 1989a; 1991), za oblikovanje in sistematizacijo pripovednoteoretskega sklopa, ki me tu predvsem zanima, pa so v razpravi *Uvod v metodologijo literarne vede* bistveni naslednji poudarki: zavzemanje za literarnovedni metodološki pluralizem, kar pomeni »uravnoveženo« uveljavljanje logičnoanalitičnih, znanstvenih in filozofskih metod v stroki, in »trodelna« določitev predmeta literarne vede; predmet njenega raziskovanja ni le literarno delo, ampak tudi njegov avtor in bralec oziroma recepcija dela. Tako pojmovanemu predmetu ustreza heterogenost metod, njihovo medsebojno povezovanje in prepletanje pa je odvisno od tega, kaj je v ospredju raziskave. Če je v žarišču literarno delo, predvideva Kos možnost uporabe historičnih metod, genetične, tudi biografske, periodizacijske in drugih, ob njih in v povezavi z njimi ali katero od njih pa tudi psihološke, psihoanalitične in sociološke metode. Te slednje so še posebej primerne, če ne gre za izolirano obravnavo dela, kakršno lahko najbolj opravijo »imanentne« metode (t. i. formalnoanalitična ali strukturalna), ampak za njegovo povezanost z drugimi literarnimi deli ali vrstami in zvrstmi besedil. Pomembna je uskladitev metod z interpretacijsko, ki se opira na formalnogične, znanstvene in filozofske metode; toda po njegovem je analizo in deskripcijo literarnega dela oziroma njegovih empiričnih dano-

sti treba ločiti od prave interpretacije, ki jo opredeljuje kot tolmačenje smisla, ki je dokazljiv in ga je mogoče verificirati, kot razlago poglavitne »ideje« ali teme literarnega besedila. Interpretacijska metoda je nasploh neogibno pluralistična, konkretno pa vidi Kos njene možnosti v povezovanju naslednjih metod: strukturalne (strogo jo loči od strukturalistične), ki je lahko speta s semiotično, lingvistično, psihoanalitično, fenomenološko, duhovnozgodovinsko in historičnomaterialistično; fenomenološke metode – npr. na področju literarne teorije, v literarnosmernih raziskavah jo je potrebno dopolnjevati z duhovnozgodovinsko; eksistencialistične in bitnozgodovinske; duhovnozgodovinske metode (ta lahko prejšnji dve metodi bistveno dopolni pri razlagi historičnih procesov); formalnoanalitične, ki lahko bistveno dopolni duhovnozgodovinsko metodo, če spričo težnje k čisti znanstvenosti ne izključi povsem svojih filozofskih aspektov; in končno historičnomaterialistične metode, ki je prav tako primerna predvsem za raziskovanje procesov in globalnih razmerij med literarnimi pojavi (Kos 1988: 6–15).

V Kosovem razmisleku o interpretacijski metodi je bistvena usmeritev, ki se jo da razbrati iz njegove obravnave raznovrstnih uporabnih prepletov metod. Namesto težnje k pravi interpretaciji, ki naj bi, če sklepam iz definicije (prim. n. d.: 13 in povzetek zgoraj), težila k tolmačenju singularnosti literarnega dela, namreč s povezavami metod iz spektra interpretacijske metode, npr. eksistencialistične, duhovnozgodovinske, fenomenološke, historičnomaterialistične in formalnoanalitične, dejansko predvideva usmeritev interpretacijske metode k razmerjem literarnega dela z drugimi deli, literarnim smerem, procesom itd., torej očitno k »občostim«. Usmeritev interpretacije k občosti pa je znana že iz njegovih zgodnejših epistemoloških razpravljanj in hermenevtičnih premislekov (prim. Kos 1972; 1979) in je pri njem očitno trajnejša. S svojo logiko med drugim soodloča tudi o položaju in rabi pripovednoteoretskega sklopa: kolikor ta sodi k postopkom iz sklopa formalnoanalitične metode, lahko predvsem dopolnjuje duhovnozgodovinsko metodološko usmeritev, je mogoče razbrati iz Kosovih metodoloških razpravljanj. Prav tako posredno je mogoče v duhu Kosovih izvajanj sklepati, da bi se pripovednoteoretski sklop kot svojevrsten vzorčni model strukturalne metode prek nje lahko povezoval še s semiotično, lingvistično, psihoanalitično, fenomenološko, duhovnozgodovinsko in historičnomaterialistično metodo, medtem ko ima, kot je videti, do strukturalizma in poststrukturalizma več pridržkov (n. d.: 13–14). Tudi zaradi težnje po preseganju »imantizma« pa je horizontu njegovih razmišljanj tako ali tako morala biti tuja misel na osamosvajanje pripovednoteoretskega sklopa v avtonomno disciplino.

Podobne poglede je zastopal tudi v bolj zgodovinsko zasnovanih pregledih metodološkega razvoja slovenske literarne vede, kjer je npr. v nasprotju z Ocvirkom branil tipologije, zagovarjal filozofske metode (Kos 1989a: 80), dvomil v zanesljivost zgolj empiričnih, formalno-stilnih kriterijev (n. d.: 82) in poudarjal potrebo po literarnovednem obravnavanju tega, kar je pri njenem predmetu splošno ali nadčasovno oziroma ahistorično (n. d.: 86). V znanstvenoraziskovalnih delih prve povojne

generacije je kot novost opažal izrazit metodološki pluralizem (Kos 1991: 38) in ugotavljal, da so bili nekateri med njimi usmerjeni pretežno k interpretaciji (npr. Pirjevec, Kermauner, zvečine Paternu in delno Bernik), drugi (npr. Zadravec, Kos, Pogačnik in Kmecl) pa so interpretacijski model povezovali z literarnozgodovinsko empiričnimi, socialnohistoričnimi in duhovnozgodovinskimi tipi razlaganja. Tako za literarno teorijo kot za metodologijo literarne vede, ki jo je razvila ta generacija, pa naj bi bila pri odmiku od historično-empirične metode bistvena naslonitev na fenomenološko in logično-analitično metodo (n. d.: 37).

Pri seminarskem delu s študenti, kjer ni šlo predvsem za sistematično artikulacijo literarnoteoretskih pojmov in tez in so konkretna literarna besedila rabila le kot gradivo za njihovo ponazoritev ter so bila prizadevanja bolj interpretacijsko naravnana, se je Kosu najbrž pokazala potreba po spreminjanju, prilagajanju in dopolnjevanju v *Očrtu* razvitega literarnoteoretskega oziroma predvsem morfološkega instrumentarija. In ker sta *Očrt literarne teorije* in Kmeclova *Mala literarna teorija*, ki sta bila oba namenjena začetnemu visokoškolskemu študiju, postala tudi teoretični podlagi za pouk literarne teorije v srednji šoli, kjer naj bi bilo analitično in interpretacijsko ukvarjanje z literarni teksti prav tako v središču pouka književnosti, je nekatere najprimernejše in dijaški dojemljivosti najbolj dostopne literarnoteoretske pojme iz *Očrta*, ki so pri takem pouku lahko v pomoč in med katerimi so tudi pomembni koncepti pripovednoteoretskega sklopa, sam prilagodil za tovrstno rabo. Dopolnitve pripovednoteoretskega instrumentarija so vpeljane v spisu *Literarna teorija pri pouku književnosti* (Kos 1996b), in sicer ob pojmihi pripovedovalca in notranjega ritma. Ob Stanzlovi tipologiji treh tipov pripovedovalca, ta je pač doživela številne kritike, priporoča Kos drugačno razdelitev. Formalno slovniško je mogoče razlikovati med prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalcem, toda za določitev pripovedovalčevega gledišča je po njegovem odločilna predvsem razlika med pretežno avktorialno in pretežno personalno pripovedjo. Vsaka od teh dveh pa je lahko s formalno slovniškega vidika realizirana kot prvo-, drugo- ali tretjeosebni tip pripovedovalca. Tako je tretjeosebna pripoved v Jurčičevem *Desetem bratu* tretjeosebna in hkrati avktorialna, medtem ko je v Šeligovem *Trip-tihu Agate Schwarzkobler* pretežno personalna. Tudi prvoosebna pripoved *Visoške kronike* je po Kosu v veliki meri avktorialna, medtem ko je prvoosebna pripoved v Grumovi črtici *Ljubezen na podstrešju* povsem personalna. Kot primer drugoosebne avktorialne pripovedi je navedel Bartolovo *Kantato o zagonetnem vozlu*, medtem ko naj bi bila drugoosebna Butorjeva *Modifikacija* in Calvinov *Če neke zimske noči popotnik* personalna (prim. n. d.: 10).

Obsežnejši poseg oziroma daljnosežnejšo preureditev sistemskih rešitev iz *Očrta* predstavljajo dopolnitve pojma notranjega ritma,¹² ki ga skuša Kos na novo opredeliti s pomočjo pojma dogajanja. »Dogajanje« je lahko zunanje, kakršno poznata pripovedništvo in dramatika, ali notranje, značilno predvsem za liriko, v vsakem primeru pa je to izraz za celoto elementov, med katerimi so pglavitni stanje, pripetljaj in dogodek. Stanja ne definira natančneje, pripetljaj je tisto, kar se zgodi, a stanja osebe

ali več oseb bistveno ne spremeni, dogodek pa predstavlja bistven preobrat stanja. Z elementi dogajanja skuša Kos nadgraditi znano Aristotelovo ugotovitev, da zgodbo sestavljajo začetek, sredina in konec; za zgodbo je potreben dogodek, ki je lahko sestavljen iz več pripetljajev, če pa gre za dogajanje, ki vsebuje eno samo stanje in samo pripetljaje, ni prave zgodbe. Pojmi, s katerimi je mogoče opisati dogajanje v liriki, pripovedništvu in v dramatik, so uporabni tudi za natančnejše razločevanje pripovednih zvrsti, romana, celo za razločevanje bolj tradicionalnih romanov od modernih, povesti od novele in črtice (n. d.: 12–13). Kos je tako z »dogajanjem« in »zgodbo«, važnima konstituantama literarnega in niti ne zgolj pripovednega sveta, napravil tudi korak k bolj uravnoteženi tematizaciji pripovedne problematike. Ta je bila dotlej tudi iz razlogov, ki so pač povezani z njegovimi načelnimi pogledi na predmet in naloge literarne vede, v *Očrtu* osrediščena predvsem na pripovedovalca in razčlenbo njegovih kategorij, zapostavljajoč pri tem do neke mere pripovedno realnost in bralca, konstitutivna elementa njegove zgodnje, strukturalne koncepcije pripovedne strukture.

Dopolnitve tipologije pripovedovalca, nakazane v zgornjem spisu, je v razširjeni, sistematično razdelani obliki predstavil v razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (Kos 1998). V razpravi je sicer še vedno izhajal iz Stanzla in nekaterih njegovih kritikov, vendar je skušal, očitno z naslonitvijo na Bootha (1976) in prilagajanjem njegovih izvajanj lastnim teoretsko-metodološkim izhodiščem, podgraditi Stanzlovo pretežno formalnoanalitično zasnovano tipologijo z idejnimi, spoznavno-vrednostnimi komponentami, zraven pa se je za izhodiščno razločevanje treh temeljnih literarnih vrst oprl na Heglovo konceptualizacijo čiste subjektivnosti v liriki. Tako je razvil novo, izvorno tipologijo s trikrat tremi tipi pripovedovalca ali pravzaprav tri tipologije s po tremi tipi ter jih ponazoril s primeri iz domače in svetovne zgodovine pripovedništva. Hkrati je prikazal osnutek diahronega prereza razvoja pripovednih zvrsti in pripovedovalskih tipov in opozoril na raznovrstna medsebojna križanja in preplete tipov pripovedovalcev.

Prvi niz pripovedovalcev oziroma prvo tipologijo, ki je ahistorična in predvsem formalna, sestavljajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec. Drugi niz, ki ga tvorijo avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec, pa je historičen in implicira pripovedovalčeva spoznavno-vrednostna gledišča, kar pomeni, da so za prepoznavnost posameznega tipa bistvena pripovedovalčeva razmerja do »resnice« oziroma resničnosti in, posledično, njegova temeljna metafizična in gnoseološka opredeljevanja in duhovnozgodovinska umeščanja. Od Stanzla prevzeti termin avktorialni pripovedovalec ima torej v novi tipologiji drugačen obseg in označuje avtoritativnega pripovedovalca,¹³ »ki je zares v posesti popolne 'resnice' o svojem svetu«; resnica pa je lahko različna in je historično spremenljiva (Kos 1998: 7). Ta tip pripovedovalca se lahko povezuje tako s prvo-, drugo- kot s tretjeosebnim in je npr. značilen za številne pomembne Cankarjeve pripovedi, npr. za *Nino*, romane *Na klanecu*, *Hišo Marije Pomočnice*, *Novo življenje* in črtice od *Vinjet do Podob iz sanj* (n. d.: 8). Personalni pripovedovalec pripoveduje iz zavesti, izkustva

oziroma horizonta osebe v pripovedni realnosti, biti mora del resničnega, izkustvenega in verjetnega sveta, resničnost, kakršno s svojim pripovedovanjem ustvarja, pa nima podlage v resnici kot kateri od možnih nadosebnih, presežnih perspektiv, ki bi eksistencialno osmišljala doživljanje in delovanje pripovednih oseb. Personalni pripovedovalec je lahko križan z vsakim tipom iz prejšnjega (slovniško opredeljenega) niza, podobno kot tudi zadnji tip tega niza – virtualni pripovedovalec. Ta slednji naj bi se praviloma pojavljal v postmodernističnih pripovedih in samo simuliral vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca ter tako gradil sicer (virtualno) možne svetove, ki pa niso oprti na sistemsko veljavnost »resnice« niti »merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prezence 'jaza' in njegove zavesti«; hkrati naj bi nakazoval nejasnost, negotovost in nerazvidnost »resnice« (n. d.: 11). Uporabnost tipologije vidi Kos pri literarnosmernem uvrščanju.

Tretjo tipologijo oziroma tretji niz, ki je spet ahistoričen, sestavljajo lirski, epski in dramski pripovedovalec: prvi epsko strukturo v nekaterih pogledih prilagaja liriki, drugi ohranja pripovedništvu lastne funkcije, tretji pa se delno približuje govoru dramskega subjekta. Sledeč Heglovi opredelitvi, da je lirika samopredstavljanje čiste subjektivnosti, naj bi bil po Kosu lirski govor predvsem tihi notranji samogovor subjekta o lastni notranji resničnosti; pripoved pa naj bi bila lirski, če ima tako pojmovana čista subjektivnost v pripovedovalčevi pripovedi večji delež od v glasni dvogovor ali samogovor povnanjene, objektivirane subjektivnosti, katere prevlada je sicer značilna za dramskega pripovedovalca, in čiste objektivnosti zunanjega sveta, oziroma je lirski, če je ta subjektivnost v njej dominantna (n. d.: 14). Toda dramski pripovedovalec opušča predvsem pripovedne orise, opise in poročila, ne pa subjektivnosti, kajti poleg glasnega dialoga in monologa je njegov govor po svojem izvoru lahko tudi notranji in tihi (n. d.: 16–17). Epski pripovedovalec lahko po Kosu »enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti«, torej tudi o čisti objektivnosti zunanjega sveta, ki jo druga dva tipa pripovedovalca iz tega niza izpuščata, povezuje pa se lahko z vsakim tipom pripovedovalca iz obeh drugih nizov. V konkretnih besedilih lahko prihaja do vmesnih prehodov in prekrivanj tipov pripovedovalca iz prvega in tretjega niza: npr. v Cankarjevi *Nini*, kjer sicer prevladuje lirski pripoved, ta zaniha k dramskemu pripovedovalcu, v vloženi zgodbi pa postane epski. Taki prehodi pa naj v okviru ene same pripovedi ne bi bili možni na ravni avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, ker bi okrnili njeno umetniškost.

Kosovi posegi na obravnavano področje so presenetljivi, kolikor presegajo sistemske okvire, ki jih je zastavil že v *Morfologiji literarnega dela* v poglavju o notranji formi, kjer je v razdelku o notranji zgradbi razločevanje literarnih vrst formuliral še nekoliko drugače, glede na tip razmerja, ki ga vzpostavljata govoreči subjekt in predmet njegovega govora, in ga utrdil tudi v *Očrtu literarne teorije*.¹⁴ S teoretično-metodološkega vidika pa se njegovi posegi vendarle skladajo z njegovo splošno usmeritvijo in načelnimi prizadevanji po povezovanju »znanstvene empirije« s filozofsko pojmovnostjo. V novi tematizaciji s pripovedovalcem

povezane problematike sta poleg odmika od Ocvirka vidna še odmik od strukturalne obravnave pripovednoteoretskega sklopa in izrazita težnja k povezovanju formalnoanalitičnega pristopa s historičnim in duhovnozgodovinskim: namesto nove ali drugačne strukturalne razdelave v *Očrtu* obravnavanih (pod)kategorij pripovedovalca, ta bi bila pač neogibno bolj ali manj »immanentistična«, se je namreč lotil oblikovanja tipologij, saj so prav te presečišče, v katerem so literarnoteoretska spoznanja najlažje združljiva z duhovnozgodovinskimi tipi razlaganja. Nove teoretične temelje razlikovanja literarnih vrst in njihovo nadgradnjo v tretjem tipološkem modelu lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca je postavil z opiranjem na filozofsko, fenomenološko in logično-analitično metodo, kar mu je pač bližje od navezovanja na semiotiko in lingvistiko, pri tem pa kot dodatni kriterij vpeljal v fonocentризmu zasidrano razlikovanje med glasnim in tihim govorom subjekta. Ne glede na to, da se je pri oblikovanju lastnih tipoloških rešitev navezoval na Stanzla, Bootha in Hegla, je torej v svojem snovanju ostal izviren in samosvoji.

Svoje novejšje literarnoteoretske zastavke je končno vgradil tudi v razširjeno in predelano izdajo *Očrta*, ki je izšla pod naslovom *Literarna teorija* (Kos 2001). Razen likovne opreme, redigiranih ter dopoljenih vzporednih komentarjev na robovih strani, vnosa opomb v glavni tekst in drugih manjših posegov, ohranja nova izdaja razporeditev poglavij in besedilo večinoma nespremenjena. Največ sprememb in razširitev pa je prav na področju morfologije, in sicer v sklopih, ki so najtesneje povezani s pripovednoteoretsko problematiko. Prva od sprememb zadeva preimenovanje literarnih vrst v literarne nadvrste ali nadzvrsti,¹⁵ kot bistvena značilnost vsake od njih pa so v ustreznih razdelkih dodani še novi razlikovalni kriteriji.¹⁶ Pomenljiva je tudi uvedba pojmov stališče lirskega subjekta in stališče pripovedovalca; oba zajemata vrednostno obarvane idejne razsežnosti in ju Kos loči od zgolj formalno pojmovanih gledišč. Pomembnejše spremembe so še naslednje: že znani obravnavi epskega subjekta so v skoraj nespremenjeni obliki dodane nove tri tipologije pripovedovalcev (razvite v zgoraj povzeti razpravi) skupaj z izbranimi primeri in historičnimi skicami nekaterih razvojnih pojavnih oblik; ob čisti liriki, epiki in dramatiki s pomočjo novih razlikovalnih kriterijev za literarne nadvrste teoretsko na novo oblikuje tudi razlago za mešane tipe, epsko in dramsko liriko, lirsko in dramsko pripovedništvo ter lirsko in epsko dramatiko, s čimer na zanimiv način dopolni in predvsem na novo podlago postavi Staigerjeve zamisli o liričnem, epičnem in dramatičnem stilu; in končno, nova razdelava notranjega ritma, ki temelji na razčlembi dogodkov, pripetljajev in stanj kot elementov dogajanja, ki jo je v *Literarni teoriji pri pouku v srednji šoli* vpeljal za liriko in pripovedništvo, je tu sistematično razširjena, vpeljana še za dramatiko in ponazorjena s primeri iz zgodovine svetovne in slovenske književnosti (n. d.: 91–112; 121–126).

Pregled vnešenih sprememb, razporejenih po ustreznih poglavjih, pokaže, da je bil Kosov pripovednoteoretski instrumentarij v glavnem formiran že prej,¹⁷ v knjigi je res nova le njegova dopolnilna sistematizacija. Videti je celo, kot da so prav teoretska izhodišča njegovih dopolnil

sprožila ali spodbudila dopolnitve genološkega področja, novo tematizacijo mešanih tipov in notranjega ritma po literarnih nadvrstah oziroma nadzvrsteh v *Literarni teoriji*. Kosovo oddaljevanje od Ocvirka v procesu opuščanja historičnega empirizma v literarni teoriji se torej po razširitvi njenih področij na stične filozofske »terene« (estetiko, filozofijo umetnosti, fenomenologijo, aksiologijo in druga) delno podaljšuje še v morfologijo, kjer se je pravzaprav najtesneje navezoval nanj. Kljub nizu rektifikacij, pri katerih je včasih celo implicirana možnost prestopanja sistemskih okvirov, in še vedno zelo izraziti težnji k sistemski koherentnosti in neprotislovnosti njegove pojmovne zgradbe, pa je vendarle jasno razvidna težnja po ohranjanju izročila, saj ni sprožil plazu vzratnih preureditev celote. Tako se zdi možno, da ga bo nadaljnji premislek pripeljal še do drugih izpeljav in obsežnejših preureditev.

Razvoj Kosovega pripovednoteoretskega instrumentarija in njegova sedanja sestava imata z zgodnejšimi slovenističnimi dosežki na področju teorije pripovedi nekaj vzporednic. V njih je vidna težnja po povezovanju »immanentističnega« pogleda na literarno delo s historično razvojnim in pri Kosu predvsem z duhovnozgodovinskim, artikulacija instrumentarija ni izrecno tematizirana kot vpeljava posebnega interpretacijskega modela – čeprav je seveda jasno, da je lahko uporaben v takem interpretativnem, razlagalnem procesu, ki ustreza načelnim pogledom avtorjev na to početje –, pripovednoteoretska refleksija ni usmerjena v izdelavo kompleksnega, avtonomnega teoretičnega modela oziroma nekakšne samostojne discipline, pač pa je vidna razpršenost pripovednoteoretske problematike oziroma razdrobljenost sklopa na več področij, pri Kosu npr. nekatere »klasične« pripovednoteoretske entitete in koncepcije, ki so morfološkemu sistemu tuje (npr. osebe, prizorišča), niti niso pritegnjene v obravnavo. In končno je podobnost še v tem, da je sklop običajno tematiziran v prepletu z genološkimi vprašanji. Te vzporednosti niso presenetljive, saj so Kosova pripovednoteoretska izhodišča sprva črpala iz istega oziroma skupnega teoretskega ozadja. Nadaljnji razvoj pa je, kot sem skušala pokazati, potekal predvsem v skladu z notranjo logiko njegove literarnovedne, epistemološke in teoretično-metodološke refleksije in razvijanjem literarnoteoretske sistematike. Zdi se, da zunanji vplivi najnovejših naratoloških usmeritev in pisanje mlajših domačih raziskovalcev zanj niso bili bistveni, a to domnevo bi bilo seveda treba še preveriti s pregledom novejših prispevkov s tega področja.

Teoretično-metodološko torej Kosova razdelava temelji v metodološkem pluralizmu. Med najnovejšimi težnjami, ki jih je ob tematizaciji pripovednoteoretskih pojmov uveljavil v *Literarni teoriji*, je zlasti opazno uvajanje abstraktnofilozofskih koncepcij v literarno morfologijo. Toda pri tem je svoj sistem na novo izpostavil metafizičnim dihotomijam, kot so subjekt/objekt, duh/snov, vsebina/izraz, pisno/zvočno oziroma slušno, ki se jim je delno skušal izogniti s svojo tematizacijo notranje forme in morfologije kot krovne discipline. Vidni sta tudi težnja k tipizaciji in tipologizaciji ter na genološkem področju težnja k dopolnjevanju formalnoanalitičnih kategorij, »immanentističnih« koncepcij in strukturalnih »notranjeformalnih« pogledov z vsebinskimi razsežnostmi in idejnovred-

nostno podlago, prek njiju pa splošna težnja k vpeljavi duhovnozgodovinskih vidikov v literarnoteoretsko konceptualizacijo. Skladno s temi težnjami Kos torej ubira srednjo pot, spreminja in dopolnjuje svojo literarno teorijo z novejšimi dognanji in skuša pri tem ohranjati že doseženo.

OPOMBE

¹ Z izrazom pripovednoteoretski označujem splošne kategorije in pojme, s katerimi se sistematsko, torej nehistorično, opredeljuje strukturo pripovedi kot specifično jezikovno entiteto ter določa njene sestavne dele in njihova medsebojna razmerja, in sicer z vidikov, ki jih kompleksno ne pokriva niti stilistika, niti tematologija, niti genologija. Izraz je sopomenski pojmu **naratološki**, vendar se ta kot izpeljanka iz termina naratologija navezuje na strukturalistično in kasnejše teoretsko ozadje (prim. Koron 1988: 51–55; Koron 1993: 29–35), ki za Kosove teoretske koncepcije ni bilo odločilno.

² Že v študiji za literarni leksikon (1981: 5) je Kos opredelil morfologijo literarnega dela kot »... tisto področje sodobne literarne teorije, kjer se teoretično obravnavajo pojmi, kategorije in modeli, potrebni za razumevanje vsega, kar sodi k sestavi literarnega dela. Področje zajema torej predvsem vprašanja o tem, kako je literarno delo zgrajeno; kateri so sestavni deli te zgradbe, njeni elementi ali plasti, in kakšne so zveze med njimi.« Te opredelitve kasneje ni bistveno spremenil niti v zadnji *Literarni teoriji* (Kos 2001).

³ Izraz teorija pripovedi uporabljam kot krovni pojem za raznovrstne in tudi različno poimenovane sistematične načine literarnovednega, ali morda bolje: literarnoteoretskega proučevanja pripovedi, torej v obsegu in smislu, ki v bistvu ustreza pojmu naratologija. Takšna opredelitev bi po smislu dopuščala umestitev teorije pripovedi na področje morfologije, kakor ga je opredelil Kos (prim. zgornjo definicijo), in bi po bolj tradicionalnem poimenovanju sodila na področje poetike. Vendar sam takšne uvrstitve sprva ni predvidel, saj je (morda nekoliko sporno) hkrati določil (Kos 1981: 5), da »literarni morfologiji ne gre za sestavo zgolj posameznih besednih umetnin ali pa določene vrste takšnih del, ampak je njen predmet specifična formalna struktura nasploh, značilna za vsa literarna dela in s tem za literaturo kot tako«. Zato ni presenetljivo, da tudi v zadnji izdaji *Literarne teorije* med stranskimi disciplinami literarne morfologije ob tematologiji, genologiji, verzologiji in teoriji stila ni navedel še teorije pripovedi ali naratologije (prim. Kos: 2001: 18), čeprav je seveda vanjo (in v vse *Oërte*) vključil tudi pripovednoteoretsko problematiko. Izraz naratologija je danes že prešel v splošno rabo, za katero ni več odločilen izvoren (francoski) konceptualni okvir, medtem ko se izraz teorija pripovedi zgleduje po angleški različici (narrative theory). Ker se zdi pomensko širši od »teorije pripovedovanja« (prim. Dolinar 2001: 553), ki je prevedenka iz nemščine (*Theorie des Erzählens*), saj zaobseže tako akt pripovednega izjavljanja (pripovedovanje) kot njegov rezultat oz. produkt (pripovedovano, zgodbo), sem mu kljub Kosovi navezavi na nemške teoretske zglede dala prednost pred ostalimi. Ustrezen se mi je zdel še zato, ker Kos »naratologijo« tudi v kasnejših izdajah *Oërta* samo omenja, podobno kot sopomensko »teorijo pripovedništva« (1996: 103; 2001: 102), in ker nima strukturalizmu vsečnega scientističnega prizvoka.

⁴ Celovitejšo predstavo o teoretičnih in metodoloških premikih, vpeljavi novih in »dolgem trajanju« ter prilagajanju predhodnih, že uveljavljenih paradigem,

omogoča Dolinarjev pregled povojnega razvoja literarne vede in kritike v zadnji slovenski literarni zgodovini (Dolinar 2001), na katerega se opiram.

⁵ Za ilustracijo naj bo omenjeno, da bi kaj podobnega zaman iskali v istega leta objavljeni, povsem drugače usmerjeni Pirjevčevi disertaciji *Ivan Cankar in evropska literatura* (1964).

⁶ Srečevanje z modernimi romani in njihovimi drznimi perspektivnimi, časovnimi, kompozicijskimi, slogovnimi in drugimi inovacijami je skoraj istočasno vzbudilo zanimanje za pripovednoteoretska vprašanja tudi med komparativisti, o čemer priča v nemščini objavljena študija Darka Dolinarja o pripovedni tehniki Uweja Johnsona. Pri interpretaciji treh romanov tega nemškega pisca je skušal prav prek analize pripovednih struktur in njihove funkcionalne prepletenosti (»soigre«) z (»ostalimi«) vsebinskimi plastmi besedil pokazati možnost njihovega (»delu imanentnega«) osmišljanja (prim. 1970: 45–46). Študija, v kateri se je avtor oprl na Müllerja, Lämmerta in Stanzla in uporabljal pojme, kot so npr. pripovedni potek, predstavljeni svet, pripovedni način, dogajalno ogrodje, dogajalna raven, fabula, pripovedna situacija, pripovedovalec, perspektiva, menjavanje perspektiv, časovna zgradba, časovna raven oz. več ravni, pripovedni in pripovedovani čas, omejevanje vednosti, doživljeni govor idr., nasploh predstavlja aplikacijo razmeroma čistega modela pripovednoteoretskega »imanentizma«.

Opozoriti velja še, da so osnovne pripovednoteoretske kategorije že vključene tudi v leksikon *Literatura* (Dolinar K. 1977), ki ga je (po zgledu Herderjevega) pripravila in priredila pretežno »komparativistična zasedba«.

⁷ Razgled po evropskem kontekstu odpira npr. študija Françoise van Rossum-Guyon (1970), v kateri je obdelan razvoj teorij in koncepcij perspektive znotraj posameznih evropskih nacionalnih tradicij, med katerimi pa avtorica ni upoštevala ruske.

⁸ Obema kategorijama, lirskemu subjektu in pripovedovalcu, je Kos pripisal ključen pomen, saj izrecno pravi, da je » ... lirski subjekt – analogno 'pripovedovalcu' - bistven za notranjo in zunanjo organiziranost lirskega besedila; v njem imajo izvor nekatere bistvene značilnosti bodisi posamezne lirске pesmi bodisi celotnega pesniškega dela ali pesnika kot takega. Od tipa lirskega subjekta, v katerem je utemeljeno lirsko besedilo, je odvisna pomembnost, nazadnje pa morada celo duhovno-estetska vrednost.« (1991: 90).

⁹ Kos pravi takole (1983: 38): »Bistvo besedne umetnosti je torej istovetno z literarno-umetniško strukturo, v kateri se spoznavna, estetska in etična komponenta združujejo v celoto, ki je več kot samo vsota vsega trojega; v smislu strukture ji pripadajo značilnosti, ki se ne dajo zvesti nazaj na spoznavne, etične in estetske sestavine, ki stopajo vanjo, ampak nastajajo šele s tem, da se te sestavine zvežejo v višjo celoto. Takšno povezanost je z bolj tradicionalnim izrazom mogoče imenovati tudi organsko; s tega stališča lahko bistvo besedne umetnine vidimo v tem, da se njene različne sestavine spajajo v organizem.«

¹⁰ O notranji usklajenosti in celovito o metodoloških vidikih Kosovega *Očrta* prim. Dolinar 1983: 40–43.

¹¹ Kos povzema Stanzlovo tipologijo po njegovih prvih dveh knjigah, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) in *Typische Formen des Romans* (1964), nekoliko bolj nadrobno kot v *Očrtu* (prim. 1983a: 115–116), vendar še ne upošteva predelav in razširitev v Stanzlovi naslednji knjigi *Theorie des Erzählens* (1979). Izhodišče za to tipologijo naj bi bilo Stanzlovo razlikovanje med tremi načini pripovedi ali pripovednimi položaji oziroma tremi tipi pripovedovalca. Avktorialna pripovedna situacija pomeni pripoved osebnega pripovedovalca, ki se meša v pripovedno dogajanje ali ga komentira, ima nad njim pregled, zato lahko o njem obširno poroča, uporablja pa tudi »scensko« predstavljajanje; to, o čemer poroča, leži v preteklosti. »Jazova« pripovedna situacija pomeni, da je pripovedo-

valec eden od junakov v pripovedi; tudi tu prevladuje poročajoča pripoved. Pri tretji, personalni pripovedni situaciji, ki zbuja iluzijo neposrednosti, pripovedovalec izgine ali se umakne za same junake, tako da naj bi bralec sam stal sredi dogajanja ali pa se mu to prikazuje skozi zavest enega od likov; lik tako postane »persona«, vloga, s katero se bralec lahko istoveti. Za to vrsto pripovedi je značilna »scenska« pripovedna perspektiva.

¹² V *Očrtu* je Kos razločeval dva tipa ritma, ritem subjektivnega ali psihičnega dogajanja in ritem objektivnega dogajanja ali gibanja stvarnosti, ter dve pojavniki obliki, pravilen, enakomeren in tektonski ter nepravilen in neregularen notranji ritem (Kos 1983: 127–128; 1996: 113).

¹³ Po Boothu bi ta pripovedovalec verjetno ustrezal »zanesljivemu«, zaupanja vrednemu pripovedovalcu (prim. Booth 1976: 234–241).

¹⁴ Genologijo je tam razvijal s povezovanjem iz Ermatingerja in Ocvirka izpeljane, sicer splošno morfološke klasifikacije treh vrst elementov literarnega dela, emotivnih, racionalnih in snovnih, in strukturalno-fenomenološke opredelitve razmerij med subjektom in objektom govora v literarnem delu in realnostjo tega, o čemer je v njem govor, tipom govorečega subjekta in še razmerja med njegovim časom, časom govorenega »realnosti« in časom braleca.

¹⁵ Kos razlogov za uvedbo novega termina ne komentira.

¹⁶ Vsi so bili vpeljani že v razpravi o *Novih pogledih na tipologijo* pripovedovalca in so le malce drugače formulirani: v liriki naj bi bila torej dominantna čista subjektivnost v obliki notranjega, tihega ali pa tudi navidez glasnega notranjega govora, v dramatik je »poglavitna plast resničnosti« objektivirana subjektivnost dramskih oseb, povnanjena v njihov glasni govor, v pripovedništvu pa sta lahko zajeti obe prejšnji plasti resničnosti in še objektivne podobe zunanje stvarnosti (prim. Kos 2001: 92, 109, 98).

¹⁷ Novejša dopolnila pripovednoteoretskega instrumentarija je prvič tematiziral že v zgoraj obravnavanih spisih (Kos 1996b; Kos 1998).

LITERATURA

- BERNIK, France (1976): *Cankarjeva zgodnja proza*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- (1983): *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- DOLGAN, Marjan (1979): *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja.
- (1983): *Kompozicija Pregljevega pripovedništva*. Koper: Lipa.
- DOLINAR, Darko (1970): »Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons«. *Acta neophilologica*, 3, str. 27–47.
- (1984): »Janko Kos. Očrt literarne teorije«. *Primerjalna književnost*, 7, št. 1, str. 39–43.
- (1992): »Literarna teorija. Literarna veda. Literarna zgodovina«. V: *Enciklopedija Slovenije 6*. Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 205–210.
- (2001): »Literarna veda in kritika«. V: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, str. 509–569.
- DOLINAR, Ksenija (ur.) (1977): *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GLUŠIČ, Helga (1975): *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HILLEBRAND, Bruno, ur. (1978): *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Wege der Forschung, 488).
- JUVAN, Marko (1981): »Kosova morfološka in problem slovenske literarne teorije«. *Jezik in slovstvo*, 27, št. 4, str. 131–133.

- KAYSER, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk*. Tübingen in Basel: Francke. 1. izd. 1948.
- KMECL, Matjaž (1971): »Epika ali pripovedništvo«. V: *Lirika. Epika. Dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba, str. 39–59. 2. pred. izd.
- (1975): *Novela v literarni teoriji*. Maribor: Obzorja.
- (1975a): *Od pridige do kriminalke*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- (1981): *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOCIJAN, Gregor (1983): *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: DZS.
- KORON, Alenka (1988): »O uvodih v naratologijo«. *Primerjalna književnost*, 11, št. 1, str. 51–63.
- (1993): »Poststrukturalizem v naratologiji«. *Primerjalna književnost*, 16, št. 1, str. 27–35.
- (1993a): »Metodološki vidiki Paternujevih pripovednoproznih raziskav«. *Jezik in slovstvo*, 39, št. 1, str. 29–34.
- KOS, Janko (1966): *Prešernov pesniški razvoj*. Ljubljana: DZS.
- (1969): »Nove težnje v slovenskem pripovedništvu«. *Sodobnost*, 17, str. 465–478.
- (1972): »Znanost in literatura«. *Sodobnost*, 20, str. 661–669, 828–836, 946–956, 1003–1014, 1096–1107; 21, 1973, str. 174–183, 328–338.
- (1975): »Teorija in praksa moderne slovenske proze«. *Sodobnost*, 23, str. 203–213, 324–331.
- (1978): *Literatura*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 2).
- (1979): »Eksistenca literarnega dela in moderni materializem«. *Primerjalna književnost*, 2, št. 1, str. 1–11.
- (1981): *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 15).
- (1983): *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- (1983a): *Roman*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 20).
- (1983b): »Nove težnje v slovenskem pripovedništvu«. V: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 87–105. 1. izd. 1969.
- (1988): »Uvod v metodologijo literarne vede«. *Primerjalna književnost*, 11, št. 1, str. 1–17.
- (1989): *Literarne tipologije*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 34).
- (1989a): »Anton Ocvirk in problem literarnozgodovinske metode«. *Razprave SAZU, II. razred*, 12, str. 71–87.
- (1991): »Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji«. V: *Prešeren in njegova doba*. Koper: Lipa, str. 90–114. 1. izd. 1976.
- (1991a): »Razvojni premiki v slovenski literarni vedi po 1945«. *Razprave SAZU, II. razred*, 14, str. 23–43.
- (1996): *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS. 4. izd.
- (1996b): »Literarna teorija pri pouku književnosti«. V: *Literarna teorija pri pouku književnosti*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, str. 7–15.
- (1998): »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost*, 21, št. 1, str. 1–20.
- (2001): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- LÄMMERT, Eberhard (1955): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- MARKIEWICZ, Henryk (1977): *Glavni problemi literarne vede*. Ljubljana: DZS. 1. izv. izd. 1970.
- OCVIRK, Anton (1978): *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 1).

- (1981): *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 11).
- PATERNU, Boris (1957): *Slovenska proza do moderne*. Koper: Lipa.
- ROSSUM-GUYON, Françoise (1970): »Point de vue ou perspective narrative«. *Poétique*, št. 4, str. 476–497.
- SKAZA, Aleksander (1965): »Epika«. V: *Lirika. Epika. Dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba, str. 49–58.
- STANZEL, Franz K. (1963): *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien in Stuttgart: Wilhelm Braumüller. 1. izd. 1955.
- (1976): *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1187). 1. izd. 1964.
- (1985): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. (UTB, 904). 1. izd. 1979.
- TOPORIŠIČ, Jože (1964): *Pripovedna dela Frana Saleškega Finžgarja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- VIRK, Tomo (1989): *Duhovna zgodovina*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon, 35).
- (1999): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- WELLEK, René in WARREN, Austin (1949): *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace & Co. 1. izd. 1942.
- WILPERT, Gero von (1969): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner. (Kröners Taschenausgabe, 231). 1. izd. 1955.
- ZABEL, Igor (1990): »Literarna interpretacija v slovenistiki šestdesetih let«. *Primerjalna književnost*, 13, št. 2, str. 25–43.

■ NARATOLOGICAL PERSPECTIVES OF KOS' WORK ON LITERARY THEORY

The article treats Kos' contributions to narratology within his literary theory as a representative corpus, which sheds light on typical features, the extent and method of introducing more recent tendencies into Slovene literary studies in the process of their modernisation, and the discarding of historical empiricism. The paper starts from the assumption that Kos introduced theoretical concepts of narratology as a supplement to other theoretical and methodological tendencies which he promoted in his work, and not as a starting-point for an immanent interpretative procedure, or as a holistic theoretical model or systematic autonomous narrative theory.

The article attempts to show that such an articulation of the problems concerning the theoretical aspects of narratology is (implicitly) grounded in Kos' principal views on the subject and tasks of literary studies themselves, while a comparison is made between his achievements and other similar tendencies in Slovene literary studies up to the mid-1980ies. The development of the apparatus pertaining to the theoretical issues of narratology is traced from the first explicit thematisation in the form of a theoretical outline for Kos' university courses in the mid-1970ies, where his work correlates primarily to that of Kayser, Anglo-American new criticism, German pre-war literary theory and also, in part, linguistics, to his later work. He included it in *Morfologija literarnega dela* (A Morphology of Literary Work, 1981), but later upgraded these tools and placed them within the system of literary

theory as proposed in his *Očrt literarne teorije* (An Outline of Literary Theory, 1983), in which he carried out a theoretical improvement on Anton Ocvirk's (1907–1980) work on literary theory, and made some further corrections, until the most recent version of the topic was published in his *Literarna teorija* (Literary Theory, 2001). The article observes Kos' tendencies in his recent book towards supplementing formal-analytical and immanent conceptions with those that deal more with "content" and are idea-valued, and an increasing tendency towards introducing abstract philosophical and geistesgeschichtlich perspectives into literary morphology.

Marija Ogrič

Abstract in Slovenian literature in literature, vol. 290, Ljubljana, 2007.

Abstract in Slovenian literature in literature, vol. 290, Ljubljana, 2007.

Abstract in Slovenian literature in literature, vol. 290, Ljubljana, 2007.

Abstract in Slovenian literature in literature, vol. 290, Ljubljana, 2007.