

Peter Brooks

Branje zaradi zgodbe

I

Naše življenje se nenehno prepleta s pripovedništvom, z zgodbami, ki jih pripovedujemo ali slišimo od drugih, ki jih sanjamo ali si jih predstavljamo, in s tistimi, ki bi jih radi povedali. Vse te zgodbe pa so predelane v zgodbo našega življenja, ki jo pripovedujemo sami sebi v epizodnem, včasih le deloma zavednem, vendar dejansko nepretrganem monologu. Živimo zatopljeni v pripovedništvo, vedno znova pripovedujemo o pomenu svojih dejanj in jih ocenjujemo, predpostavljamo izid svojih prihodnjih načrtov in se postavljamo na mesto, kjer se nedokončane zgodbe srečajo. Nagon po pripovedovanju je star toliko kot najstarejša književnost: kaže, da smo skozi mit in ljudsko povest razlagali in razumevali tisto, česar ne bi mogli drugače razložiti. Želja in sposobnost pripovedovanja zgodb se pojavita v zgodnjem razvoju posameznika, okoli tretjega leta starosti, ko otrok pokaže, da zna povezano oblikovati in razpoznavati zgodbe ter oceniti, kako dobro so oblikovane. Otroci hitro postanejo prav aristotelski, saj od vsakega pripovedovalca zgodb zahtevajo, da se drži "pravil", pravilnega začetka, sredine in še posebej konca. Pripovedništvo je posebna sposobnost ali spretnost, ki se je naučimo. Je določena podmnožica splošnega jezikovnega koda, ki ga moramo dobro obvladati, da lahko povzamemo in na novo posredujemo pripovedi z drugimi besedami in v drugih jezikih, lahko jih prenesemo v različne medije, pri tem pa zgradba in sporočilo izvirne pripovedi ostaneta prepoznavni.

Kaže, da ima pripovedništvo posebno mesto med literarnimi oblikami – nekaj več kot običajni "žanr" – zaradi svoje zmožnosti povzemanja in ponovnega posredovanja: dejstvo, da lahko "zgodbo" še vedno razpoznamo, čeprav je bil posrednik znatno spremenjen. Ta značilnost pripovedništva je nekatere teoretike

pripeljala do domneve, da je pripovedništvo svojevrsten jezik, ki ima svoj kod in pravila za oblikovanje sporočil iz koda. Hipoteza verjetno ne drži, ker kaže, da je pripovedništvo pri ustvarjanju pomenov vedno odvisno od drugega jezikovnega koda. Moramo pa ga jemati kot postopek, ki ima velik pomen za vsakogar. Ko "pripovedujemo zgodbo", navadno spremenimo višino glasu, zgodbo ovijemo in okrasimo v slogu tradicionalnih "nekoč pred davnimi časi" in "srečno sta živelata do konca svojih dni". Pripovedništvo razmejuje, zaokroža ter uvaja skrajne meje in pravila. Morda je ugotavljanje, kaj je pripovedništvo, zelo tvegano početje, vendar je lahko zelo koristno in vredno je razmisliti o različnih vrstah ponovnega oblikovanja, ki se v pripovedništvu pojavlja in nastaja, ter o oblikah, ki pri tem nastajajo. Mislim, da lahko tukaj najdemo točko, ki je vredna največje pozornosti. Že stoletja jo poznamo pod imenom zgodba.

"Branje zaradi zgodbe" je, kot smo se nekoč učili v šoli, manjvredna oblika dejavnosti. Moderna kritika, še posebej anglo-ameriške smeri, je pripovedništvo ocenjevala po merilih lirike in pri obravnavah poudarjala vprašanja "gledišča", "tona", "simbola", "prostorske oblike" ali "psihologije". Struktura pripovedništva je bila tako zanimiva, če je dosegla strnjenost poezije. Zgodbo so kot sestavino pripovedništva zavračali, saj naj bi najmanj prispevala k visoki umetnosti – zgodba je res tista, ki zaznamuje popularno književnost za širok krog bralcev: zaradi zgodbe beremo *Čeljusti* in ne Henryja Jamesa. Kljub vsemu moramo po zdravi meri razuma trditi, da ima zgodba prednostno mesto pred preostalimi sestavinami, o katerih govori večina kritikov, saj prav zgodba pelje k urejenosti, je rdeča nit vzorca, ki omogoča pripovedništvo, ker je dokončna in razumljiva. Aristotel je priznal logiko prednostne vloge zgodbe in sodobna kritiška tradicija, ki se začneja z ruskimi formalisti in se nadaljuje s francoskimi in amerišskimi "pripovedniki", je oživila pomen zgodbe po vzoru Aristotela. Ko je E. M. Forster v nekoč vplivnem delu *Vidiki romana* (*Aspects of the Novel*) zatrdil, da je Aristotelovo poudarjanje zgodbe zmotno, da naše zanimanje ni usmerjeno v "posnemanje dejanja", temveč predvsem v "skrivno življenje, ki zaznamuje zasebnost vsakega posameznika", nas je gotovo spodbudil k vprašanju. Če naj bi bila "skrivna življenja" primerna za pripoved, morajo biti nekako povezana v zgodbo, razkrivati vzorec in biti dosledna.¹

Kot kaže, je veliko načinov, kako se lahko lotimo razlage pojma zgodbe in njene vloge v okviru pripovednih oblik. Zgodba je predvsem stalnica vseh pisanih in govornih pripovedi, ker bi bila pripoved brez vsake zgodbe nerazumljiva. Zgodba je temelj notranje povezanosti in namena, brez katerega ne moremo povezati ločenih sestavin – dogodkov, epizod, dejanj – pripovedi: celo tako ohlapno členjene oblike, kot je pustolovski roman, vsebujejo sredstva za notranjo povezanost, ponavljajoče se elemente v zgradbi, ki nam pomagajo sestaviti celoto; smisel lahko poiščemo tudi pri zgoščenih in na videz kaotičnih besedilih, kot so sanje, ker uporabljamo interpretacijske kategorije, ki nam

¹ Forster, E. M., *Aspects of the Novel* (Harcourt, Brace, New York, 1927, str. 126).

omogočajo sestaviti namen in povezavo ter zgraditi sanje v pripoved. Tako je povsem mogoče vzeti tipologijo zgodbe in njene sestavine iz *Iliade* in *Odiseje* ter jih povezati v nov roman in "metafikcije" današnjega časa.² Vendar se zdi jasno, da so v nekaterih zgodovinskih obdobjih zgodbi pripisovali večji pomen kot v drugih. Bila so obdobja, ko so nekatere kulture kar hlastale za zgodbami in iskale izraz osrednjega posameznega in skupnega pomena skozi pripovedniško obliko. Približno od sredine 18. do sredine 19. stoletja so zahodne kulture čutile neznansko potrebo ali željo po zgodbah, tako v leposlovju, zgodovini in filozofiji kot tudi v drugih družbenih vedah, kar se je pojavilo predvsem z razsvetljenstvom in romantiko. Kot je že Voltaire zatrdil, in romantiki so njegovo izjavo potrdili, zgodovina nadomešča teologijo kot ključni diskurz in osrednjo predstavo, ker zgodovinska razlaga postane skoraj nujen dejavnik vsake misli o človeški družbi: vprašanje, kaj smo, ne more mimo vprašanja, kje smo, iz česar nato sledi vprašanje, kako smo prišli sem. Ne le zgodovina, temveč tudi zgodovinopisje, filozofija zgodovine, jezikoslovje, bajeslovje, diahronična lingvistika, antropologija, arheologija in evlucijska biologija razvijajo svojo pravico do raziskovanja na tem področju in vse potrebujejo razlagalno pripoved, ki išče veljavo z vrnitvijo h koreninam in z iskanjem povezane zgodbe od korenin pa do danes.

Veliko število pripovednih del, ki so nastala v 19. stoletju, morda kaže skrb zaradi izginotja preroških zgodb: snovanje zgodbe posameznikovega, družbenega ali organiziranega življenja privzame nov pomen, ko se nihče več ne more zanašati na posvečeno, vnaprej predvideno zgodbo, ki ureja in pojasnjuje svet. Pojav pripovedne zgodbe kot prevladujočega načina urejanja in razlage je morda del obsežnega procesa laizacije, ki se je pojavil v renesansi in se okrepil v razsvetljenstvu, in označuje odmik od zgodb o razodetju – izbrano ljudstvo, odrešitev, ponovno vstajenje –, ki so govorile o minljivosti človeškega časa v nasprotju z neskončnostjo. V zadnjih dveh knjigah *Izgubljenega raja* je Miltonov angel Mihael lahko predstavil Adamu celoten spekter človeške zgodovine in sklenil pripoved z odrešitvijo in večno blaženostjo v prihodnosti. Adam odgovori:

O, videc blaženi, kako prerokba
je naglo ves minljivi svet
izmerila in čas, dokler ni obstal!
Onstran je brezno, večnost, ki oko
je ne dozre.

(Dvanajsta knjiga, vrstice 560–64,
prev. Marjan Strojjan, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.)

² Eden od namenov Northopa Frya v *Anatomiji kritike* (*Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New York 1957) je bil ustvariti tako tipologijo z *mythoi*. Kljub temu obstaja pri Fryu dvoumnost pri pojmu *mythoi* v pomenu zgradba zgodbe in v pomenu miti ali pravzori, kar po mojem mnenju delu jemlje vrednost, ki bi jo sicer lahko imelo.

Ob koncu razsvetljenstva vera v to prerokbo ni več enotna, tako kot ni kulturne enotnosti o trdni podlagi, ki misli in pogledu omogoča premagati čas. To morda pojasni obsedenost z vprašanji o izvoru, evoluciji, napredku, rodoslovju in osrednji položaj zgodovinske pripovedi kot najpomembnejšega načina razlage in razumevanja v 19. stoletju.³

Danes še vedno živimo v obdobju pripovednih zgodb, hlastamo za okrašeno romantiko, televizijskimi nadaljevankami in stripi, ustvarjamo in zahtevamo pripovedno obliko pri predstavitvah ljudi, vesti in športnih tekmovanj. Kljub vsem široko propagiranim nepripovednim in antipripovednim oblikam misli, ki naj bi zaznamovale današnji čas, od komplementarnosti in nedoločnosti v fiziki do sinhronih analiz strukturalizma, smo bolj zaznamovani s pripovedjo, kot bi lahko verjeli. Vseeno pa vemo, da je s prihodom modernizma nastopilo obdobje dvoma v zgodbo, ki se je morda pojavil zaradi pretiranega poudarka in odvisnosti od zgodb v 19. stoletju. Brez zgodb ne moremo živeti, kljub temu pa vanje dvomimo in čutimo, da bi morali dokazati njihovo naključnost, posmehljivo posnemati njihove mehanizme, hkrati pa priznati, da smo od njih odvisni. Dokler se ne bomo nehali sporazumevati v obliki zgodb, bomo ostali odvisni od logike, s katero oblikujemo in razumemo zgodbe, kar pomeni, da smo od zgodbe odvisni. Kritika zgodbe kot načina, kako izražamo razumevanje sveta, nam lahko nekaj pove o tem, kako in zakaj smo toliko osrednjih družbenih in življenjskih vprašanj oprli na pripovedništvo.

II

Daljnosežna posploševanja bodo deležna podrobnejše obravnave v nadaljevanju. Na tej točki se moramo poglobiti v način, kako bomo govorili o zgodbi, kako bomo z njo ravnali, da nam bo služila kot učinkovito orodje za analizo in kritiko pri raziskovanju pripovedništva. Rad bi ustvaril predstavo zgodbe kot naravni del logike pripovednega diskurza, kot gonilno silo, ki ureja neko obliko človeškega razumevanja. To iskanje nas bo hitro popeljalo do razprav o pripovedništvu številnih kritikov (tistih, ki smo jih krstili za pripovednike). Morda bi bilo najbolje začeti s kratko vajo na star in močno grajan način, s povzetkom zgodbe. V našem primeru gre za zelo staro zgodbo. To je povzetek zgodbe bratov Grimm, ki je v njuni različici izšla pod naslovom *Kosmatinka*⁴:

Umirajoča kraljica od moža zahteva, naj ji obljubi, da se bo ponovno poročil le z dekletom, ki bo tako lepo kot ona in ki bo imela prav take zlate lase. On ji

³ O zgodovinski pripovedi kot obliki razumevanja piše Louis O. Mink v zanimivi razpravi z naslovom *Pripovedna oblika kot spoznavno orodje* (*Narrative Form as Cognitive Instrument*) v delu *Pisanje zgodovine* (*The Writing of History*, ur. Canary, R. H. in Kozicki, H., University of Wisconsin Press, Madison 1978, str. 129–49). Mink imenuje pripovedništvo "prvotna in najosnovnejša oblika človeškega razumevanja" (str. 132). Zanimivo je tudi delo Dala H. Porterja *Pojav preteklosti* (*The Emergence of the Past*, University of Chicago Press, Chicago, 1981).

⁴ Glej pravljico *Kosmatinka* (*Allerleirauh*) v delu Grimmove pravljice, prev. Polonca Kovač, Mladinska knjiga, Ljubljana 1993, str. 352–57.

obljubi in kraljica umre. Čas teče in njegovi svetovalci ga silijo k ponovni poroki. Išče dekle, ki bi bilo enako pokojni kraljici, a ga ne najde, dokler se čez leta njegove oči ne ustavijo na njegovi hčeri, ki je povsem podobna materi in ima prav tako zlate lase. Hoče se poročiti z njo, čeprav mu svetovalci to močno odsvetujejo. Hči pod pritiskom privoli in postavi pogoj, da oče izpolni tri na videz nemogoče naloge: dati ji mora tri obleke, ena naj bo zlata kot sonce, druga srebrna kot mesec, tretja lesketajoča se kot vse zvezde na nebu, povrhu pa še plašč iz tisočerih koščkov krzna. Kralju res uspe najti vse, kar je zahtevala, in vztraja pri poroki. Hči nato pobegne, obraz in roke si počrni s sajami, ovije se v krzneni plašč in se skrije v gozd, kjer jo ulovi kralj iz sosednje dežele, misleč, da je nenavadna žival. Postane kuhinjska pomočnica v kraljevi kuhinji, na treh zaporednih kraljevih zabavah pa se pojavi oblečena v svoje čudovite obleke in pleše s kraljem. Trikrat skuha kralju kruhovo juho in na dnu posode vsakič pusti eno od dragocenosti, ki jih je prinesla od doma (zlat prstan, zlato vretence in zlato motovilce). Ko se to tretjič ponovi, ji kralj med plesom natakne prstan, in ko se vrne v kuhinjo, v naglici pozabi počrniti en prst. Kralj jo poišče, opazi bel prst in prstan, jo prime za roko, ji sleče plašč, da se pod njim razkrijeta obleka in zlati lasje, ter jo prosi, naj postane njegova žena.

Kaj smo videli in razbrali? Kako smo prešli od ene želje, za katero vemo, tako kot kraljevi svetovalci, da je prepovedana, do zakonite želje, ki z uresničitvijo označuje konec pravljice? Kakšen je pomen postopka med začetkom in koncem – trojna preskušnja z dodatnim pogojem, plaščem; beg in krinka (z uporabo plašča, da bi postala nečloveška, skoraj pošastna); sledi nekakšno razkritje s striptizom, tudi trikratno, s pomočjo treh oblek, ki ji jih priskrbi oče, in tremi zlatimi predmeti, ki jih prinese od doma (spominki, morda na mater), temu pa sledi razkritje? Kako smo prišli iz enega kraljestva v drugo – skozi gozd, ki meji na obe, kakor sklepamo? Na taka vprašanja ne moremo odgovoriti, vendar bi se verjetno strinjali, da osrednji del pravljice prinese vsaj za silo zadovoljiv postopek, ki reši vprašanje izkrivljene želje in jo ozdravi. To je postopek, pri katerem pretirano erotični predmet – hči postane očetov predmet poželenja – izgubi vse erotične in ženske lastnosti, postane željam nedostopen, nato pa počasi, s ponavljajočim se številom tri (kar je morda najmanjše število, ki daje pomen vrste in postopka), ponovno razkrije svojo erotično naravo, tokrat v okoliščinah, kjer je erotika dovoljena in primerna. Pravljico zaznamuje nepojasnjena čistost, za katero je Walter Benjamin ugotovil, da je značilna za dobre govorjene zgodbe, brez psihološke razlage in motivacije.⁵ V pravljici osrednja vprašanja kulture – incest, potreba po eksogamiji – dejansko

⁵ Glej spis Walterja Benjamina *Pripovedovalec zgodb* (*Der Erzähler*) v delu *Illuminations* v prevodu Harryja Zohna (New York: Schocken Books, 1969, str. 91). O položaju incesta in incestnega tabuja v Grimmovih pravljicah glej razpravo: Robert, M. *The Grimm Brothers* (v delu *The Child's Part*, ur. Peter Brooks, Beacon Press, Boston, 1972, str. 44–56).

V pravljici *Kosmatinka* bi lahko naredili takšen diagram o premiku zgodbe od začetne pretirane erotiziranosti hčere (kot predmeta prepovedanih želja), prek podcenjevanja ženskosti (ko se pretvarja,

ostanejo brez komentarja. Tako kot v številnih Grimmovih pravljicah se, kot kaže, pojavi vprašanje: Zakaj dekleta odrastejo, zapustijo domove in očete ter se poročijo z drugimi moškimi? V pravljici je odgovor brez pojasnila, s pomočjo opisa, kaj se mora zgoditi, postopka, ki se odvija, ko so običajne oblike ogrožene in zaidejo na krivo pot: kot pri pravljici *Hawthorn Blossom* (Grimmova različica *Trnuljčice*) nam ponudi nekakšen protiprimer, zdravo rešitev. Pravljica je kot vrsta razlage, ki jo damo, kadar se logična razlaga zdi nemogoča ali nepotrebna. Tako torej prenaša neko modrost, ki je tudi sama del prenosa: Kako posredujemo svoje znanje o tem, kako poteka življenje?

Ljudska povest in mit sta pripovedi v obliki razmišljanja, razpravljanja o situaciji. Claude Lévi - Strauss je trdil, da je mit o Ojdipu morda res "o" nerešenem vprašanju človekovega izvora – rojen kot plod zemlje ali staršev? – vprašanje "piščanca" in "jajca", ki najde svojo mitsko "rešitev" v zgodbi o rodovni zmedi: Ojdip krši pravila rodu, postane "nemogoča" kombinacija sina/moža, očeta/brata in tako naprej, uniči (in s tem morda tudi vsili) tako kulturne značilnosti kot tudi kategorije misli. S pomočjo ureditve nerazločljivega in nemogočega položaja kot pripovedi, ki posreduje in prepričljivo povezuje nepovezane člene, sprejememo nujnost tistega, o čemer ne moremo logično razpravljati. Kljub temu menim, da s krajšanjem pripovedi pravljice *Kosmatinka* ali mita o Ojdipu na "brezčasno kalupno strukturo", vrsto temeljnih kulturnih paradoksov, ki jih pripoved posreduje, ne ravnamo prav – Lévi - Strauss trdi, da vse mitske pripovedi lahko okrajšamo.⁶ Teh pripovedi gotovo tudi ne moremo analizirati le kot golo sosledje dogodkov ali pripetljajev. Zavedati se moramo, na primer, da je med začetkom in koncem sprememb v pravljici *Kosmatinka* navzoča dinamična logika, ki daje smisel časovnemu sosledju, in zaradi katere se na začetku ustvari težava: da je pomen, s katerim se ukvarja pripoved, in tako morda tudi razlog za pripoved, skladen in v časovnem sosledju. Zgodba, s katero se ukvarjam, pa ni vprašanje tipologije ali ustaljenih zgradb, temveč predvsem zgradbeni postopek, značilen za sporočila, ki se razvijejo skozi časovno sosledje, in uporabna logika določenega načina človeškega razumevanja. Začnimo z uvodno definicijo zgodbe. Zgodba je logika in dinamika pripovedi, pripoved pa je oblika razumevanja in razlaganja.

Tako pojmovanje zgodbe se zdi nezdržljivo z Aristotelovim razumevanjem *mitosa*, pojma iz *Poetike*, ki ga navadno prevajamo kot "zgodba". Aristotel je trdil, da imata zgodba (*mitos*) in dejanje (*praksis*) nujno prednost pred preostalimi elementi dramske umetnosti, tudi pred značajem (*ethos*). *Mitos* je definiran kot "zgradba dogodkov oziroma tistega, kar se v zgodbi pripeti".

da je zver), do stanja ravnotežja na koncu: + + / - - / + -. Tudi če tej formuli ne pripisujemo prevelikega pomena, vidimo, da opisuje postopek reševanja in premagovanja, ki je pogost v številnih pravljicah.

⁶ O Ojdipovem mitu glej razpravo Clauda Lévijsa - Straussa *The Structural Study of Myth* v delu *Structural Anthropology* (Anchor-Doubleday, Garden City, New York, 1967, str. 202–228). O "brezčasni kalupni strukturi" glej Lévi - Strauss, *La Structure et la forme* (Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée 99, série M, št. 7, 1960, str. 29).

Aristotel trdi, da je najpomembnejši element med elementi tragedije zgradba dogodkov. Citirajmo njegove trditve:

Predmet posnemanja v tragediji niso osebe, marveč njihova dejanja in življenje, sreča in nesreča. Vsa človekova sreča in nesreča pride do izraza v njegovi dejavnosti; dejavnost – in ne le pasivna eksistenca – je tudi njegov končni smoter. Zato nastopajoče osebe ne delujejo z namenom, da bi prikazale takšen ali drugačen značaj; nasprotno, le v toku dejanja privzamejo tudi poteze svojega značaja. Dejanja, to je *mitos*, so končni smoter tragedije: smoter pa je pomembnejši kot vse drugo.⁷

V istem odstavku nato ponovi z drugimi besedami, ki bi nam lahko pomagale pri razmišljanju o zgodbi: "*Mitos* je torej počelo, lahko rečemo, duša tragedije. Značaji so šele na drugem mestu. To je podobno kot v slikarstvu: če bi kdo namazal na kupe najlepših barv brez enotne kompozicije, ne bo zbudil takšnega ugodja, kot če bi zarisal samo bele konture na črnem ozadju." Zgodbo razume kot obris ali oklep pripovedi, ki podpira in ureja vse drugo. Iz tega vidika Aristotel izpelje tri posledice. Dejanje, ki ga tragedija posnema, mora biti zaokroženo. To pa pomeni, da mora imeti začetek, sredino in konec – kar se zdi samoumevno, vendar se bo izkazalo, da ima v praksi zanimive učinke. Tako kot pri upodabljanju umetnosti, kjer celota ne sme presegati obsega, ki ga lahko objamemo s pogledom, mora imeti tudi zgodba obseg, "ki ga je mogoče zadržati v spominu". To je pomembno, saj je spomin – tako pri branju romana kot pri gledanju igre – odločilna sposobnost za sprejemanje povezave začetka, sredine in konca skozi čas, sila, ki oblikuje pripovedništvo.

V angleščini ima izraz "zgodba" svoje semantično polje, ki je nenavadno široko in morda tudi poučno. V slovarju angleškega jezika *Oxford English Dictionary* najdemo sedem definicij, ki jih v slovarju *American Heritage Dictionary* najdemo v priročni skrajšani obliki štirih definicij:

1. a) Majhen kos zemlje, namenjene za določeno uporabo. b) Izmerjen kos zemljišča; parcela.
2. Gradbeni načrt, na primer za zgradbo; skica; grafični prikaz.
3. Zaporedje dogodkov, ki je sestavljeno iz dejanj v pripovedi ali drami.
4. Skriven načrt, kako narediti nekaj slabega ali nezakonitega; zarota.

Morda se za temi raznolikimi pomeni skriva podtalna logika, ki pomene povezuje. Izvirnemu pomenu besede je skupna omejitev, meja, zarisane linije, ki nekaj razmejujejo in urejajo. To zlahka povežemo s skico in grafičnim prikazom omejenega območja, ki zlagoma prehaja na zasnovo literarnega dela. Iz načrtovanega prostora zgodba postane urejena črta, ki označuje in prikazuje tisto, kar je bilo prej nerazložno. Ob tem lahko pomislimo na geometrijo, točke

⁷ Aristoteles, *Poetika*, prev. Kajetan Gantar, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982, str. 70–71.

ali ukrivljene linije zgodbe, ki ležijo na koordinatah grafa, kot bi hoteli nečemu določiti lego, morda sebi. Četrty pomen izraza, spletko ali zaroto, je, kot kaže, prišel v angleški besednjak kot tujka, pod vplivom francoskega izraza *complot*. Razširil se je na začetku 17. stoletja, v času zarote proti kralju v parlamentu (*Gunpowder Plot*). Mislim, da se v sodobni književnosti ta pomen zgodbe skoraj vedno dotika drugih: vodilna nit zgodbe je najpogosteje nekakšen naklep ali nakana, skupen načrt za doseg nekega cilja, ki je usmerjen proti namišljenim ali prevladujočim zakonitostim leposlovja, je uresničenje zatrite ali neizpolnjene želje. Zgodbe pa niso le urejene zgradbe, temveč tudi zgradbe, ki imajo svoj namen, so ciljno usmerjene in se razvijajo.

Zgodba je po naših željah in potrebah torej pojem, ki obsega načrt in namen pripovedi, zgradba za pomene, ki se razvijejo v časovnem sosledju, ali morda še bolje: gradbeni postopek, ki je posledica in nujnost pomenov, ki se razvijejo v časovnem zaporedju. Nadaljnja analiza vprašanja temelji na razlikovanju ruskih formalistov. To je razlika med izrazoma *fabula* in *sjužet*. *Fabula* je definirana kot zaporedje dogodkov, na katere se nanaša pripoved, *sjužet* pa je zaporedje dogodkov, ki so predstavljeni v pripovedni obliki. Razlika ima očitno analitično moč, če govorimo o Conradu ali Faulknerju. Odsotnost običajne kronologije je pri njiju zelo izstopajoča in pomembna, razmišljati pa moramo tudi o na videz bolj neposrednih pripovedih, saj vsaka pripoved predstavlja izbor in ureditev snovi. Vedeti pa moramo, da navidezna prednost *fabule* pred *sjužetom* izvira iz narave posnemovalne iluzije, saj je pravzaprav *fabula* – “kaj se je res zgodilo” – duševna stvaritev, ki jo bralec izpelje iz *sjužeta*, ki predstavlja vse, kar bralec neposredno izve. Različen pomen izrazov nikakor ne zabriše same razlike, ki je pri razmišljanju o pripovedi temeljna in nujna za analizo te, saj nam omogoča, da vzporedno primerjamo načina ureditve ter ugotavljamo, kako tako urejanje poteka. Po zgledu ruskih formalistov so francoski strukturalistični analitiki pripovedi predlagali svoj par izrazov, predvsem *histoire* (ki ustreza *fabuli*) in *récit* ali *discours* (ki ustreza izrazu *sjužet*). Angleška raba ni tako natančno določena. Pripoved in zgodba sta večinoma ustrezna prevoda, čeprav pri strukturalni in semiotični analizi lahko najdemo prednosti pri semantično ožjih izrazih *pripoved* in *diskurz*.⁸

⁸ Glej: S. Chatman, *Story and Discourse* (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1979). V Chatmanovem delu je uporaben povzetek oziroma strnitev pripovedne analize, ki sledi tradiciji strukturalistov; najdemo tudi razširjen seznam bibliografije. V delu Roberta Scholesa *Structuralism in Literature* (Yale University Press, New Haven, 1974) so razlage številnih vprašanj, s katerimi se srečujemo v naši razpravi. *Fabulo* in *sjužet* sta Lee T. Lemon in Marion Reis v antologiji *Russian Formalist Criticism* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1965), primerjala s pripovedjo in zgodbo. Izenačevanje *fabule* / *sjužeta* in *pripovedi* / *zgodbe* je Meir Sternberg v prvem poglavju dela *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978) ostro obsodil. Sternbergovo razumevanje pojma zgodba temelji izključno na Forsterjevi definiciji iz dela *Aspects of the Novel*, kjer se zgodba razlikuje od pripovedi v poudarku na vzročnosti. Poudarjanje vzročnosti kot ključne značilnosti zgodbe nas lahko zavede v *post hoc ergo propter hoc*, kot je Roland Barthes zapisal v delu *Introduction à l'analyse structurale des récits* (Communications 8, 1966), v angleškem prevodu Stephena Heatha (Barthes Reader, ur. Susan Sontag, Hill in Wang, New York, 1982).

Občutek imam, da *zgodba* preseka razliko med *fabulo* in *sjužetom*, saj pri zgodbi govorimo o elementih pripovedi, hkrati pa tudi o njihovem vrstnem redu. O *zgodbi* lahko govorimo kot o interpretativnem dejanju, ki je posledica razlike med *sjužetom* in *fabulo*, načina, kako *uporabljamo* eno proti drugemu. Da bi ločili izraze, ne da bi pri tem žrtvovali prednosti semantičnega polja *zgodbe*, recimo, da lahko na splošno razumemo pojem *zgodba* kot en vidik *sjužeta*, saj njena živa oblikovalna sila spada v pripovedni diskurz. *Zgodba* pa je smiselna (tudi *sjužet* je v glavnem smiseln), ker se odraža v *fabuli*, v našem dojemanju *zgodbe*. *Zgodba* je zatorej dinamična oblikovalna sila v pripovednem diskurzu. Ta pogled potrjuje tudi definicija *zgodbe* Paula Ricoeurja: "*Zgodba* je razumljiva celota, ki vodi sosledje dogodkov v vsaki pripovedi." Ricoeur v nadaljevanju uporabi izraza *dogodek* in *pripoved* namesto izrazov *fabula* in *sjužet*: "Ta začasna definicija takoj pokaže vlogo *zgodbe*, in sicer povezovanje dogodka ali dogodkov ter pripovedi. Pripoved je sestavljena iz dogodkov, tako da *zgodba* spremeni dogodke v pripoved. *Zgodba* nas zatorej postavi v stičišče časovnosti in pripovednosti ..." ⁹ Ricoeurjevo poudarjanje tvorne vloge *zgodbe* in njene dejavne, oblikovalne vloge služi kot popravek strukturalnih pripovednikov, ki so zapostavljali dinamičnost pripovedi, in nas usmerja k bralčevi dejavni vlogi pri razumevanju *zgodbe*.

Ruski formalisti so predstavili "konstruktivistični" pogled na književnost, če ga lahko tako imenujemo. Pozornost so namenili snovi in načinu ustvarjanja, da so pokazali, kako neko književno delo nastaja. Eden najpogostejše uporabljenih izrazov pri njih je "sredstvo" – izraz, ki kaže tehnično uporabnost nekega motiva, dogodka ali teme. Zelo značilna je dobro znana ilustracija o tehničnem pomenu "motivacije" Borisa Tomačevskega: če v prvem dejanju igre lik zabija žebelj v steno, se bo moral on ali kateri od preostalih likov v tretjem dejanju obesiti nanj. Dela Tomačevskega, Viktorja Šklovskega in Borisa Eichenbauma so za študente pripovedništva neprecenljiva, ker zelo pogosto secirajo

in kot je Vladimir Propp logično pokazal v delu *Morphology of the Folktale* (University of Texas Press, Austin 1970, 2. izd., angl. prev. Laurence Scott): če *zgodba* spremeni učinek v posledico, je to navadno le navidezno; vzročnost je lahko posledica nove snovi, sprememb načina ali vzdušja, naključja, ponovne razlage preteklosti itd.

Sternberg trdi, da je *sjužet* celotno besedilo, medtem ko je *zgodba* samo povzetek ali obnova besedila. Jaz menim, da je *sjužet* v pomenu, ki so ga uporabljali ruski formalisti, kot sta Boris Tomačevski in Viktor Šklovski, podoben povzetku in obnovi logike v pripovednih besedilih in da je na ta način blizu Aristotelovemu pomenu. Zelo dobra razprava o pomenu *zgodbe*, še posebej v povezavi z *mimesis*, je v delu Elizabeth Dipple *Plot* (Methuen, London, 1970).

⁹ Paul Ricoeur, razprava *Narrative Time* v delu *On Narrative* (ur. W. J. T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago, 1981, str. 167). Primerjaj s trditvijo Louisa O. Minka o zgodovinski pripovedi, in sicer, da preteklost "ni neizrečena *zgodba*, temveč lahko postane razumljiva samo kot snov v *zgodbah*, ki jih pripovedujemo" (*Narrative Form as Cognitive Instrument*, str. 148). Ricoeur bolj obširno predstavi svoje zamisli v delu *Temps et récit* (Editions du Seuil, Pariz, 1983). Tu se ukvarja predvsem z zgodovinsko pripovedjo, temu delu pa bo sledil še drugi zvezek, v katerem se bo posvetil leposlovju.

tematsko snov, da bi pokazala nosilno konstrukcijo, ki služi za oporo.¹⁰ Morda je za naše potrebe najprivlačnejši del raziskav ruskih formalistov njihovo prizadevanje, da bi osamili in identificirali najmanjše enote pripovedništva in nato oblikovali načela za njihovo združevanje in notranje povezovanje. *Morfologija ljudske povesti* (*The Morphology of the Folktale*) Vladimirja Proppa je še posebej vredna pozornosti kot zgoden in prepričljiv primer, kaj lahko storimo, da bi študij pripovedništva spravili v obliko in mu določili pravila.

Ko se je Propp soočil z obsežnim gradivom, ki so ga zbrali folkloristi, in ko mu gradiva ni uspelo urediti po tematskih sklopih ali po izvoru, se je lotil dela podobno kot Ferdinand de Saussure na začetku moderne lingvistike. Izognil se je vprašanjem izvora, nastanka in vira, da bi odkril načela morfologije snovi, ki jo je imel pred sabo. Vzel je približno sto zgodb, ki so jih folkloristi označili kot pravlјice. Hotel je poiskati opis pravlјice glede na njene sestavne dele, medsebojni odnos posameznih delov in delov do pravlјice v celoti, iz tega pa je želel izpeljati temelj za primerjavo pravlјic med seboj. Propp trdi, da sta nujni morfološki sestavini funkcija in zaporedje. Funkcijo lahko razkrijemo, če pravlјico razstavimo na sestavne dele, ki jih ne določajo tema ali značaji, temveč predvsem dejanja: funkcija je "dejanje lika, definirana s stališča njegovega vpliva na potek dejanja".¹¹ Funkcije se bodo torej v analizi pojavile kot oznake za vrste dejanj, na primer "prepoved", "preizkušanje", "pridobivanje pravlјične moči" itd; zaporedje pa označuje vrstni red vlog in logiko njihovega zaporedja. Kot rezultat svoje študije je Propp drzno postavil štiri teze, ki se nanašajo na pravlјico:

1. Funkcije so stalni, konstantni elementi, ne glede na to, kdo jih izpolnjuje.
2. Število funkcij je omejeno (v ruskih pravlјicah jih je le enaintrideset).
3. Zaporedje funkcij je vedno enako (ni vseh v vseh pravlјicah, zaporedje tistih, ki so, pa je vedno enako).
4. Pravlјice imajo le eno vrsto zgradbe.

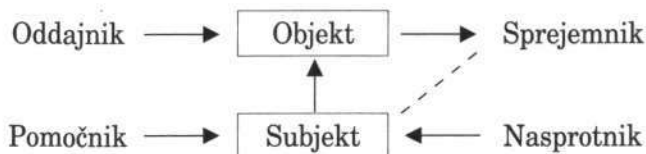
Ne glede na veljavnost Proppovih tez zamisel o funkciji in "funkcionalistični" pogled na pripovedno zgradbo poudarja na uporaben način pomen glagolov dejanja kot kalupa pripovedi, njihovo logiko, preglednost (izpeljavo) in zaporedje. Propp predlaga, da bi dejanja v pripovedi analizirali tako, da bi dali prednost *mitosu* pred *ethosom* (značajem), in sicer tako, da bi zgradbo zgodbe ločili od oseb, ki jo vodijo. Po Proppovem mnenju so značaji nosilci dejanja; njihove vloge skrči na sedem možnih *dramatis personae*, ki jih definirajo

¹⁰ Delo, na katerega se tukaj sklicujem, je dostopno v angleškem prevodu predvsem v dveh antologijah: Lee T. Lemon in Marion Reis (ur.), *Russian Formalist Criticism*, v kateri je povzetek razprave Tomačevskega *Thematics*; in Ladislav Matejka in Krystyna Pomorska *Readings in Russian Poetics* (MIT Press, Cambridge, 1971). Temeljna študija ruskih formalistov ostaja delo Victorja Erlich *Russian Formalism* (Mouton, Haag, 1955). Glej tudi antologijo v francoskem prevodu *Théorie de la littérature* (Editions du Seuil, Pariz, 1965, ur. Tzvetan Todorov).

¹¹ Propp, Vladimir, *The Morphology of the Folktale*, str. 21.

“območja vpliva” njihovih dejanj: falot, darovalec, pomočnik, princesa in njen oče (ki sta enoten dejavnik), oddajnik, junak in lažni junak. Imena, ki jih imajo v posameznih pravljicah – in kako so združeni ali razdeljeni –, so razmeroma nepomembna. Nepomembne so tudi njihove lastnosti in gibalna. Pomembna je le njihova gonilna vloga v dejanju, njihova umeščenost in videz, ki poskrbi, da je na primer junak odposlan ali da ima slabe namene, ki jih je treba odkriti in jih premagati. Proppova analiza je seveda omejena na razmeroma preprosto in po ustaljenem obrazcu oblikovano pripoved. Kljub temu pa je nekakšna zamisel o “funkciji” nujna v vsaki razpravi o zgodbi, saj nas spodbudi k razmišljanju, kaj se v pripovedi zgodi z vidika vpliva zgodbe na potek dejanja kot celote, na preglednost pripovedi kot zgradbe dejanj.

Proppa so analize, temelječe na zaporedju in funkciji, pripeljale do “sintagmatske” analize, ki se ukvarja z združevanjem enot po vodoravni osi kot na primer v stavku. V francoskem strukturalizmu so močno poudarjali “paradigmatiko”, navpično os, ki predstavlja slovnico in besedišče pripovedi, elemente in skupek odnosov, na katere se mora posamezna pripoved sklicevati in jih udejaniti.¹² Kot primer služi raziskava “brezčasne kalupne zgradbe” pripovedi Lévija - Straussa, temeljne celote odnosov, ki podpirajo in omogočajo nastanek katere koli mitske pripovedi. Še en primer je delo semiotika A. J. Greimasa, ki je vzel Proppovo analizo in v duhu Lévija - Straussa skušal ponovno oblikovati sedem *dramatis personae* v obliki kalupne zgradbe, celote simetričnih nasprotij, ki definira nekakšno področje vpliva. Greimas je oblikoval model, pri katerem vrojene napetosti povzročajo nastanek pripovedi. Model je videti tak:



Ne da bi razlagali Greimasov *aktantski model* – *dramatis personae* so bile preimenovane v *aktante*, da bi poudarili njihovo delovanje –, lahko vidimo, da je pravljico predstavil kot skupino vektorjev, kjer junak (subjekt) išče objekt (na primer princeso), pri tem pa naleti na pomoč ali oviro. Objekt iskanja (ona) je poslan, dan ali postavljen tako, da je dosegljiv. Prekinjena črta med subjektom in sprejemnikom kaže, da ta dva večkrat sovpadata: junak dela zase.¹³

¹² Paradigmatična os je pri Romanu Jakobsonu “os izbora”, vrsta pravil in mogočih izrazov, ki delujejo vzdolž sintagmatske osi oziroma “osi združevanja”. Podrobnejši opis rabe teh dveh osi je v Jakobsonovi razpravi *Closing Statement: Linguistics and Poetics* v delu *Style in Language* (ur. Thomas Sebeok, MIT Press, Cambridge, 1960, str. 350–77).

¹³ Glej delo A. J. Greimasa *Sémantique structurale* (Larousse, Pariz, 1966). Ena od Greimasovih duhovitejših ilustracij je ilustracija Marxovega *Kapitala*, ki ima glede na model te “aktante”: subjekt – človek, objekt – brezrazredna družba, oddajnik – zgodovina, sprejemnik – človeštvo, pomočnik – proletariat, nasprotnik – buržoazija.

Greimasovi izrazi – še posebej subjekt in objekt, pa tudi oddajnik (*destinateur*) in sprejemnik (*destinataire*) – kažejo, da je Greimas raziskoval tudi pod vplivom jezikoslovnega modela, ki je bil vedno središče strukturalistične misli. Dela Proppa in drugih ruskih formalistov so se izkazala kot primerna za preoblikovanje jezikoslovnega modela strukturalistov, ki so želeli ustvariti splošno poetiko pripovedi (ali pripovedništva), vlogo pomena, slovnice in skladnje pripovednih oblik. Tzvetan Todorov (ki je vpeljal največ zamisli ruskih formalistov v francoski strukturalizem) izhaja na primer iz domneve, da obstaja "univerzalna slovnica" pripovedi.¹⁴ Todorov izhaja iz splošne analogije pripovedi s stavkom v širšem pomenu besede in domneva, da je temeljna enota pripovedi (kot je pri Proppu funkcija) stavek, gibalna sila so samostalniki, ki pa so brez povedkov semantično prazni. Povedki so izraženi kot glagoli (dejanja) in pridevniki (deležniki stanja). V analizi se ukvarja predvsem s študijem glagolov, najpomembnejšimi sestavnimi členi pripovedi, ki imajo status (pozitiven, negativen), naklon (velelni, želelni, trdilni itd.), vidik (povedni, konjunktiven), način (trpni, tvorini). Stavki se združujejo na različne načine in s tem tvorijo zaporedja. Celotno pripovedno zaporedje razpoznamo takrat, ko ima začetni glagol spremenjen status, naklon, vidik ali pa ima ob sebi pomožni glagol.

Todorov je najbolje predstavil jezikoslovni model, ki se navezuje na analizo pripovedi, v najrazvitejši obliki. Tako delo pa nedvomno nima tolikšnega pomena kot sistematičen model za analizo, temveč predvsem kot spodbudna metafora, ki nas opozarja na pomembno podobnost med stavčnimi členi in deli pripovedi. Služi kot spodbuda, da bi začeli razmišljati o pripovedi kot o sistemu nečesa, kar je podobno slovnici in pravilom, ki se približujejo skladnji. V delu, ki je morda najzanimivejše in izhaja iz pripovedništva, je avtor uporabil jezikoslovni model na igriv način in ga sprejel kot obvezni miselni temelj, njegov vpliv pa razširil na branje besedila. V mislih imam predvsem delo Rolanda Barthesa *S/Z*, v katerem so združene nekatere stroge zahteve strukturalistične analize. Potrpežljivo sledi petim kodam skozi pravljico, razčlenjeno na 561 *lexias*. Delo je posejano s teoretičnimi oddaljevanji, ko govori o pripovedi in branju pripovedi.¹⁵

Če se natančneje vprašamo, kje v delu *S/Z* najdemo opise, ki bi ustrezali "zgodbi", bi se odgovor glasil: v neki kombinaciji Barthesovih dveh nezamenljivih kodov – ki morata biti uspešno dekodirana, možna je le ena smer –

¹⁴ Glej predvsem delo Tzvetana Todorova *Grammaire du Décameron* (Mouton, Haag, 1969) in razprave v delu *Poétique de la prose* (Editions du Seuil, Pariz, 1971), v angleškem prevodu Richarda Howarda je delo izšlo pod naslovom *The Poetics of Prose* (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1977). O Todorovem prispevku k poetiki pripovedi glej razpravo Petra Brooksa *Introduction to Todorov* v delu *Poetics* (prev. Richard Howard, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1981). Glej tudi delo Geralda Princa *A Grammar of Stories* (Mouton, Haag, 1973).

¹⁵ Roland Barthes, *S/Z* (Editions du Seuil, Pariz, 1970); angl. prev. Richard Miller (Hill in Wang, New York, 1974).

proairetični in *hermenevtični*. In sicer: kod dejanj ("glas empiričnega") in kod ugank in odgovorov ("glas resnice"). Proairetični se dotika logike dejanj, torej, kako bi iz začetka izpeljali konec in kako dejanja tvorijo zaporedja. Skrajni primer gole proairetične pripovedi bi bil dosežen s slikovito pravljico ali povsem pustolovskim romanom: pripovedi, ki dajejo prednost dogajanju. Hermenevtični kod se ukvarja predvsem z vprašanji in odgovori, ki sestavljajo zgodbo, z negotovostjo, delnim razkritjem, začasno oviro, morebitno rešitvijo, s posledičnim nastankom "prostora zakasnitve" – prostora za negotovost. S temi vprašanji se ukvarjamo in se bližamo tistemu, čemur v klasični pripovedi rečemo razkritje pomena, ki se pojavi, ko pripovedni stavek postane dokončna trditev. Najjasnejši in najčistejši primer hermenevtičnega koda je nedvomno detektivska zgodba, saj sta njena zgradba in časovnost odvisni od rešitve uganke. O zgodbi lahko torej razmišljamo kot o "prekodiranju" proairetike s hermenevtiko, pri čemer hermenevtika sestavlja prikrita elemente proairetike v večje razlagalne celote in razrešuje igro pomena ter vloge. Če rečemo, da je hermenevtika splošen skrivnostni kod, ki se ne ukvarja z ozkim poljem enigmatike in njenih rešitev, temveč bolj splošno z našim razumevanjem, kako dejanja postanejo semiotično zgrajena, s spraševanjem o njihovem bistvu, cilju in pomenu ugotovimo, da je Barthes prispeval k našemu razumevanju zgodbe kot sestavnega dela dinamike branja.

Največji pomen dela *S/Z* je morda prelom z nekako okorno predstavo zgradbe in prehod k bolj tekoči in dinamični predstavi grajenja. Na besedilo gleda kot na tkanino ali prepletanje kodov (uborablja "besedilo" v etimološkem smislu besede), ki jih bralec razvršča in ureja samo začasno, saj mu nikoli ne uspe ustvariti popolnega. Bralec je deloma "neuspešen" ob poskusu, da bi razvozlal besedilo. Vid kodov je po Barthesovem mnenju v *déjà vu-ju*, tistem, kar smo že prebrali (in kar je bilo že napisano), v pisateljevi in bralčevi izkušnji druge književnosti ter v celotnem znotrajbesedilnem prepletanju. Z drugimi besedami lahko rečemo, da so zgradbe, funkcije, zaporedja, zgodba, možnost sledenja pripovedi in odkrivanja smisla v njej del bralčeve književne izurjenosti in njegove spretnosti pri branju pripovedi.¹⁶ Bralec je po njegovem mnenju tudi sam namišljeno besedilo, skupek vsega, kar je prebral ali slišal brati nekoga drugega, ali pa si je predstavljal, da je bilo napisano. Zgodba kot vzajemna igra Barthesovih kodov prikaže sredinsko pot, na kateri mi kot bralci poiščemo smisel, najprej iz besedila, nato pa iz življenja, saj uporabimo besedilo kot razlagalni model. Zgodba je – če nadaljujem Barthesovo misel – izvabljen razlagalen tvorski postopek, nujno potreben v besedilih, ki jih zaznamo kot pripovedna, pri katerih vemo, da se

¹⁶ Izraz "književna izurjenost", ki označuje Barthesov pogled na branje, je zelo dobro opisan v delu Jonathana Cullerja *Structuralist Poetics* (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975, str. 113-130). Cullerjeva knjiga v celoti pa je jasna in uporabna razprava o strukturalističnih prostopih pri študiju književnosti.

pomeni razvijejo v časovnem zaporedju v pričakovanju sklepnega dela. Barthes je v svoji zgodnejši razpravi (*Uvod v strukturalistično analizo pripovedi*) zapisal, da nas pri branju pripovedi bodri *le passion du sens*, kar bi prevedel na dva načina: "strast za iskanje pomena" in "strast pomena" – aktivno prizadevanje bralca za oblikovne cilje, dokončanje dinamičnega bralnega postopka, ki dodelijo pomen in vlogo na začetku in v sredini.¹⁷

Barthes posveti manj pozornosti odnosu med postopki, ki tvorijo smisel pri branju, in kodu zunaj besedila – gradnjo "resničnosti" z besedilnimi sistemi. Odklanja referenčni ali kulturni kod ("glas znanosti") kot "blebetanje", ki izraža sprejeta mnenja družbe in stereotipe. Ne ukvarja se niti z vprašanji časovnosti, ki se postavijo ob nezamenljivi naravi proairetičnega in hermenevitičnega koda. V *Uvodu v strukturalistično analizo pripovedi* Barthes trdi, da čas v pripovedi pripada denotatu (*fabuli*) in nima nič skupnega s pripovedništvom. Celo v delu *S/Z*, v katerem je izražena manjša podložnost paradigmatičnemu modelu, Bathesa zvestoba "besedilu, ki se ga da napisati" (*texte scriptible*: besedilo, ki dopušča in zahteva od bralca največji tvorni trud), in praksi "novejših novih romanopiscev" pripelje do podcenjevanja svojih nezamenljivih kodov, ker naj bi pripadali zastareli ideologiji, ter do občudovanja simbolike ("glas besedila"), ki mu dopušča, da v besedilo vstopa kjer koli in se igra z nivoji samega jezika.

Gérard Genette vnese nekaj popravkov perspektive v delu *Pripovedni diskurz* (*Narrative Discourse*), ki skupaj z deli Todorova in Barthesa pomeni najpomembnejši prispevek francoske strukturalistične tradicije k razmišljanju o pripovedi. V natančni in rafinirani študiji odnosov med pripovedjo, zgodbo in pripovedovanjem Genette namenja posebno pozornost delovanju menjalnika, ki se nenehno prestavlja in povezuje povedano, načine, kako je nekaj povedano, ter kako pripovedni diskurz – za primer mu služi predvsem Proustov *A la recherche du temps perdu* – deluje, da omaja, ponovi ali celo obrne običajno minevanje časa.¹⁸ Genette opazi neizbežno linearnost jezika kot nosilca pomena in se najbolj neposredno sooči z nasprotjem med obliko in časovnostjo, ko poudari, da je pripoved, kakršno navadno poznamo – kot na primer knjigo –, dobesedno prostorska oblika, predmet, da pa je njegovo uresničenje odvisno od izpeljave po vrsti in v pravem zaporedju, ter da si tako pod drugim imenom "izposodi" časovnost od časa, ko je delo brano: v besedilu to imenuje "psevdočas".¹⁹

¹⁷ Barthes, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, str. 27.

¹⁸ Glej razpravo Gérarda Genetta *Discours du récit* v delu *Figures III* (Editions du Seuil, Pariz, 1972), v angleškem prevodu Jane Lewin *Narrative Discourse* (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980). Razliki med *histoire* / *récit* (*fabula* / *sužjet*) Genette doda še tretjo kategorijo, ki jo poimenuje naracija – "pripovedovanje". To je raven, na kateri pripovedi včasih poudarijo sredstvo in učinek (dejanski ali namišljeni) pripovedovanega. Ta kategorija se bo v nadaljevanju izkazala kot uporabna. O "sprevrženem" času pri Proustu glej *Discours du récit*, str. 182.

¹⁹ Genette, G., *Discours du récit*, str. 77–78.

Genette zato ponuja nekakšno minimalistično rešitev vprašanja o zgradbi in časovnosti. Delno se ne strinja s pretiranim poudarjanjem paradigmatske strukturalnih pripovednikov, njihovim neuspehom, da bi spodbudili potek gibanja in dinamičnost pripovedi. Genette je bil morda pri rešitvi preveč previden, kajti branje pripovedi vzame čas. Čas, ki ga porabimo, da pridemo od začetka do konca – še posebej tiste pripovedi, ki najnatančneje določajo naš občutek za razporeditev, romani iz 19. stoletja –, je predvsem del našega občutka za pripoved, kaj je dosegla, kaj pomeni. Občutek imamo, da lirična poezija teži k popolni sočasnosti pomena in da nas spodbuja, da bi brali tako nazaj kot tudi naprej (na primer rime in ponovitve), da bi doumeli celotno vizualno in glasovno podobo. Interpretativni del, ki je lahko pripoveden, na splošno želi potlačiti svojo moč v korist brezčasne zgradbe razumevanja; pripovedne zgodbe pa so odvisne od zakasnjenih, delno napolnjenih in razširjenih pomenov. Kot nasprotje filozofskih silogizmov so pripovedi (na primer *Kosmatinka*) časovni silogizmi, ki zadevajo povezovalne postopke časa. Mislim, da ni naključje, da je večina dobrih pripovedi dolgih in da pri njih porabimo za branje dneve, tedne ali celo več časa. Če pomislimo na pripovedi, ki izhajajo v nadaljevanjih (mesečno, tedensko ali celo dnevno, kot so bili pogosto objavljani veliki romani 19. stoletja), lahko morda поблиže začutimo neizbežno enakost časa predstavitve in časa predstavljenega. Rousseau v predgovoru k romanu *La Nouvelle Héloïse*, ki na številne načine napoveduje tradicijo 19. stoletja, trdi, da moramo za razumevanje njegovih junakov junake poznati, ko so mladi in ko so stari. Poznati jih moramo skozi proces staranja in sprememb, ki nastanejo v tem času. Ta proces poteka na več straneh.²⁰ Proustov pripovedovalec izrazi podobno misel na koncu dela *Le Temps retrouvé*, kjer – v senci neizbežne smrti – sklene, da se bo posvetil ustvarjanju romana, ki bo nujno imel "obliko časa".²¹

Zgodba bi bila zatorej kot logika pripovedi podobna skladnji pomenov, ki so začasno razkriti in vzpostavljeni, pomenov, ki sicer ne bi mogli nastati ali biti tako razumljeni. Genetta je študija pripovednega diskurza v povezavi s Proustom pripeljala do opazke, da je mogoče sestaviti zgodbo, ne da bi v njej določili kraj pripovedovanja, kraj, od koder nam je zgodba ponujena, da pa ne moremo povedati zgodbe, ne da bi omenili čas pripovedovanja glede na čas povedanega: uporaba glagolskih časov in njihovih medsebojnih odnosov nas neizogibno časovno umesti glede na zgodbo. To neskladje med časom in prostorom Genette poimenuje "nesorazmernost" jezikovnega koda, "katerega globlji razlogi so nam nedoumljivi".²² Genettova opazka je tehtna in pomembna v jezikoslovnem

²⁰ Rousseau, J. - J., *Seconde Préface* v delu *La Nouvelle Héloïse* (Bibliothèque de la Pléiade, Pariz 1964, str. 18).

²¹ Proust, M., *A la recherche du temps perdu* (Bibliothèque de la Pléiade, Pariz, 1954, 3. zvezek, str. 1045).

²² Genette, G., *Discours du récit*, str. 228.

kontekstu in filozofiji jezika. Po smislu zdrave pameti lahko ugotovimo, da so globoki razlogi jasni, tako da so že plehki, četudi precej mračni: človek je gibljiv, vendar smrtnik. Časovnost je težava in nespremenljivi faktor vsake pripovedne povedi, medtem ko kraj ni: *Kosmatinka* bi bila lahko povedana kjer koli, moramo pa upoštevati sosledico časov in zaporedje dogodkov. Moje skromno mnenje je, da ima pripoved nekaj skupnega s časovno omejenostjo in da je zgodba notranja logika diskurza o smrtnosti.

Walter Benjamin je to izrazil preprosto in s skrajnim primerom, ko je trdil, da v pripovedništvu iščemo znanje o smrti, ki je v našem življenju nedostopno: smrt, ki na naša življenja zapiše *finis* in zato življenju dà svoj pomen. "Smrt," pravi Benjamin, "je posledica vsega, kar lahko pripovedovalec pove."²³ Benjamin tako predlaga skrajni dokaz za nujnost pogleda nazaj v pripovedi: samo konec lahko dokončno določi pomen in sklence stavek kot pomensko celoto. Številni priznani pripovedni analitiki se strinjajo, da konec piše začetek in oblikuje sredino: na primer Propp, Frank Kermode in Jean - Paul Sartre. Slednji je pri razlikovanju med življenjem in pripovedovanjem v delu *La Nausée* (Gnus) trdil, da je v pripovedovanju vse spremenjeno zaradi določujočega vpliva neizbežnega konca, pripoved pa se odvija "v obrnjeni smeri"; ali pa po Sartrovih besedah iz avtobiografske pripovedi *Les Mots* (Besede), kjer pravi, da bi povedal svojo zgodbo v pomenu, ki bi ga pridobila šele s koncem: "Postal sem svoja lastna osmrtnica."²⁴ K nekaterim trditvam se bomo morali še vrniti in jih podrobneje pojasniti. Na tem mestu moramo opozoriti, da več analitikov tudi nasprotuje temu mnenju; kot na primer Claude Bremond in Jean Pouillon, ki sta pred leti trdila (kot privrženec Sartra, ki pripoved skuša rešiti omejitev, ki jih je v njej odkril Sartre), da preteklik, ki je v romanu uporabljen klasično, bralec dekodira kot vrsto sedanjika, tako da sta dejanje in osrednji pomen bralcu pred očmi, v rokah, če se lahko tako izrazimo.²⁵ Po mojem mnenju je zanimivo, a ne povsem rešljivo vprašanje, koliko in kako si pri branju predstavljamo preteklost predstavljenih dejanj, ki so večinoma izražena z glagoli v pretekliku. Če po eni strani dejanje dojemamo stopnjujoče, odlomek za odlomkom, kot neke vrste sedanjik glede na našo izkušnjo ob dejanju – sedanjik neke trditve, kot v moji obnovi *Kosmatinke* – ali se ne odzovemo ravno v pričakovanju njegove širše pomenske zgradbe z zaključki? V zadrego nas spravi pripovedna brezmejnost, čeprav vemo, da je vsaka omejenost umetna in da vsiljevanje končnosti lahko pripelje do odpora proti koncu, kar je Freud odkril pri svojih bolnikih in kar je pomembna značilnost dinamike

²³ Benjamin, W., *The Storyteller*, str. 94.

²⁴ Glej Kermode, Frank, *The Sense of the Ending* (Oxford University Press, New York, 1967); Sartre, Jean - Paul, *La Nausée* (Gallimard, Pariz, 1947, str. 59–60); *Les Mots* (Gallimard, Pariz, 1968, str. 171).

²⁵ Pouillon, Jean, *Temps et roman* (Gallimard, Pariz, 1946). Glej tudi Bremond, Claude, *Logique du récit* (Editions du Seuil, Pariz, 1973).

romanov pri pisateljih, kot sta Stendhal in Gide.²⁶ Če naj preteklost beremo kot sedanjost, je nenavadna sedanjost, za katero vemo, da je preteklost glede na prihodnost, za katero vemo, da se že odvija in čaka, da jo dohitimo. Morda bi bilo najbolje, če bi govorili o *pričakovanju preteklosti* kot o temeljnem orodju, s katerim ustvarjamo smisel pripovedi, genialnem tropu z nenavadno logiko. Nedvomno smo izpustili večne pripovedne konce in celo značilni konci iz 19. stoletja so odvisni od sramežljivih poigravanj s koncem, kljub temu pa še vedno beremo samozavestno in v nekakšni odvisnosti, da bo tisto, česar še nismo prebrali, spremenilo začasne pomene tistega, kar smo že prebrali.

(se nadaljuje)

Prevedla Nina Zabukovec

²⁶ O odporu proti koncu glej Miller, D. A., *Narrative and Its Discontents* (Princeton University Press, Princeton, New York, 1981). Po Millerju sem povzel izraz in zamisel o "pripovedovanem", ki ju bom pogosto uporabil.

Odnos preteklosti in prihodnosti do sedajosti je osrednja tema znane meditacije svetega Avguština v 11. knjigi *Izpovedi*, kjer najde "rešitev" težave z odgovorom, da je sedanjost preteklosti v obliki spomina, sedanjost prihodnosti pa v obliki pričakovanja ali čakanja – to ilustrira s primerom recitiranja psalma. Če Avguština s tem ne reši vprašanja časovnosti, pa je to gotovo spodbudna razlaga časovnosti pri recitaciji ali branju ter igre spomina in pričakovnja. Glej obširno analizo Avguštinove meditacije v Ricoeurjevem delu *Temps du récit*, str. 19–53.

Peter Brooks

Branje zaradi zgodbe, 2

III

V nadaljevanju razprave bom skušal razložiti, kako lahko govorimo o pripovedni zgodbi, pri čemer se bom oprl na dve kratki besedili. Prvo sodi med skrajno hermenevtična besedila, če lahko Barthesova koda uporabimo kot "skrajni točki" pripovednega jezika, drugo pa je proairetično. Prvo nedvomno sodi med detektivske zgodbe: *Obred rodbine Musgrave* Arthurja Conana Doylea, eden zgodnejših primerov Sherlocka Holmesa – še preden se je pojavil Watson –, o katerem bo Holmes poročal Watsonu, da bi mu pojasnil, kaj je v leseni škatlici, namreč: "zmečkan košček papirja, starinski medeninast ključ, lesen količek, na katerega je bila pritrjena v klobčič zvita vrstica, in tri stare zarjavele okrogle kovinske ploščice".¹ Zmečkan košček papirja je kopija vprašanj in odgovorov, ki jih mora vsak moški član rodbine Musgrave deklamirati med obredom, s katerim postane polnoleten. Ta list je bil v središču pozornosti neprevidnega Bruntona, služabnika Reginalda Musgrava, ki so ga odpustili zaradi vsiljive radovednosti – potem je izginil, kmalu zatem je izginila tudi služkinja Rachel Howells, ki jo je ljubil in jo potem zapustil. Njene stopinje so vodile na obrežje ribnika, iz katerega je okrajna policija potegnila platneno vrečo, polno "stare zarjavele in potemnele kovine in več obledelih koščkov kamna in stekla". Vse delce zapletene uganke – tako kot pri vseh Holmesovih hipotezah – je treba zdaj povezati v enotno "verigo dogodkov". Holmes pove, da mora "poiskati skupno nit, na katero lahko vse skupaj obesiš": prav to je razlagalna nit zgodbe.

¹ Sir Arthur Conan Doyle, *Obred rodbine Musgrave*, v delu *Prigode Sherlocka Holmesa* (prev. Nina Grahek - Križnar), Didakta, Radovljica, 1995, str. 100.

Ključ se skriva v obredu, ki se Musgravu zdi "precej nesmiseln", besedilo, katerega edini pomen je obredni blagoslov, obred prehoda. Holmes meni drugače, in sicer zato, ker tako meni tudi drugi radovednež, Brunton. Da bi rešili primer, moramo vzeti na videz nepomembno metaforo obreda – kot nanj gledajo Musgravovi, saj jim obred simbolizira le starost njihove hiše in nadaljevanje njihovega rodu – in ga razvozlati kot metonimijo.² V osrednjem delu zgodbe se problem razkrije v trigonometriji dogajanja, ko Holmes razlaga pomen obreda kot navodila, s pomočjo katerih zariše pot po senci bresta, ko je sonce nad hrastom, meri razdaljo s koraki itd. Na trati dobesedno označi točke, kot jih narekuje obred, če ga razlaga kot navodila za določanje točk, s pomočjo katerih pride do spoznanja o geometričnem pomenu načrta in starodavnem pomenu zgodbe kot omejenem območju. Pri tem postopku ponovi načrtovanje, ki ga je pred njim že opravil Brunton: ko zapiči količek v zemljo, pride do "zmagoslavnega" odkritja. Pet centimetrov stran namreč zagleda vdrtno, kjer je Brunton zapičil svoj količek. Detektivsko delo v tej zgodbi še posebej poudarja zgradbo vseh klasičnih detektivk, kjer gre detektiv ponovno skozi postopek, dogodke in kraje, kjer je bil njegov predhodnik, zločinec. Tzvetan Todorov je ugotovil, da je namen detektivskega dela v detektivski zgodbi, ki ji je bralec priča, razkritje, odkritje kriminalne zgodbe, ki ji bralec ni priča, vendar je kljub temu pomembna za pripoved, saj je nosilka pomena.³ Todorov ugotavlja, da sta navzoči dve vrsti zgodbe, preiskava in zločin, kot *sjuzet* in *fabula*. Zato je zanj detektivska zgodba pripoved pripovedi, njena klasična zgradba pa razgalja zgradbo vsake pripovedi, saj dramatizira vlogo *sjuzeta* in *fabule* ter značaj odnosa med njima. Dodal bi, da se zgodba znova pojavi kot aktivni proces *sjuzeta*, ki gradi *fabulo*, dinamiko razlagalne ureditve zgodbe.

Pri ponovitvi dejanj zločinskega predhodnika Holmes natanko obnovi dejanje, kar naj bi bila naloga vsake pripovedi, saj pripoved vedno in neizbežno – že zaradi uporabe preteklika – predstavlja tisto, kar se je že zgodilo, kot repeticijo in ponovitev (kar v francoščini pomeni isto). To še ne pomeni, da se je nekaj res zgodilo – ne zanima nas dokazovanje resnice – in lahko bi zamenjali vrstni red in trdili, da zahteva po ponovitvi pravzaprav ustvari dogodek, ki je predstavljen kot poprejšnji: zgodba je vendarle zgradba, ki jo ustvarita bralec in detektiv kot posledico pripovednega diskurza, to pa je vse, kar ima bralec na razpolago. Ne glede na našo odločitev, kaj je pomembnejše, je treba poudariti tvorno, semiotično vlogo ponovitve: funkcijo zgodbe kot dejavno ponovitev in obnovo zgodbe v diskurzu in z njegovo pomočjo.

V okviru pravil detektivske zgodbe – in številnih drugih oblik pripovedi – je posledica ponovitve odkritje in razumevanje prvotnega snovalca zgodbe, zlo-

² Raba metafore in metonimije, ki predstavljata selektivne ali substitucijske in kombinacijske pole jezika (ali paradigmatske in sintagmatske), izvira iz vplivne razprave Romana Jacobsona *Two Types of Language and Two Types of Aphasic Disturbances* (Vrsti jezika in nemih motenj), ki je izšla v delu Romana Jacobsona in Morrisa Halleja *Fundamentals of Language* (Temelji jezika), Mouton, Haag, 1956.

³ Todorov, T., *Typologie du roman policier*, v delu *Poétique de la prose*, str. 225–240.

činca: v tem primeru Bruntona, ki ga Holmes nazadnje najde, ko zadušen leži ob skrinji v kleti, v katero se je spustil, da bi našel zaklad, notri pa ga je zaprla vročekrvna waleška služkinja Rachel Howells. Kljub temu pa je v tej rešitvi, odkritju *fabule* in njenega pobudnika, velika mera hipotetičnega tolmačenja, saj je Brunton mrtev, Rachel Howells pa je zbežala: potrditev *fabule* moramo iskati v njeni verjetnosti in v tem, da ustreza potrebam razlage. Takoj ko ustvarimo to raven *fabule* – kriminalne zgodbe –, se nam odpre nova raven, ko Holmes in Musgrave ponovno pregledata vsebino vreče, ki naj bi jo Howellsova vrgla v ribnik, in Holmes o odkritju potemnelih kosov kovine in stekla govori, kot bi našel zlato in dragulje s krone rodbine Stuart. Zato na koncu določi pomen obreda, ki smo ga do zaključka preiskave z zadovoljstvom sprejeli le kot trigonometrično uganko, vodilo zgradbe, tako da na koncu spet dobi svoj prvotni pomen obreda prehoda – vendar v bolj svetovnozgodovinskem pomenu, saj je bil namenjen kot spominska opora Cavalierjem, da bi prihodnji Karl spet pridobil krono svojih očetov, ko bi sedel na prestol. Na začetku zgodbe Watson vpraša Holmesa: “Imajo te relikvije zgodovino?” In Holmes odgovori: “Takšno, da so same postale zgodovina” (str. 100). Razlika med “imeti zgodovino” in “biti zgodovina” nas popelje na globljo raven *fabule*. Prostorsko-časovna uresničitev zgodbe, ki smo ji priča, ko Holmes na koncu začrta svoje točke na trati, odpre veliko časovno in zgodovinsko nišo, novo zgodbo, zgodovino umora kralja in ponovne vzpostavitve prejšnje oblasti, ki se razkrije le zaradi poskusa nasilne prilastitve služabnika Bruntona. Holmes na koncu pove, da se je obred, kate-rega skriti pomen se je izgubil, prenašal z očeta na sina, “dokler naposled niso prišle do moža, ki je razvozlal skrivnost in svojo drznost plačal z življenjem” (str. 118). Pred tem izvemo, da je bil Brunton, ko se je zaposlil pri Musgravovih, “šolski učitelj brez službe”, kar lahko potrdi našo domnevo, da je nasilna prilastitev dejanje intelektualne dojemljivosti za razburljivi ustvarjalni potencial zgodb. Z nasilno prilastitvijo je prekršil red, želel zamenjati prostor, prav to pa je potrebno za nastanek pripovedi: da bi premaknili Holmesa iz otopelosti – ki je opisana na začetku zgodbe, “ko se s svojo violino in knjigami seli med kavčem in mizo” – in pognali zgodbo v tek.

Pri branju detektivke *Obred rodbine Musgrave* kot prispodobе zgodbe bi rad predvsem poudaril, kako moramo nerazumljivo metaforo prenosa razvozlati kot metonimijo, tako da na travniku naredimo načrt skrivnostnih znakov. Pripoved je dramatizacija pomena metafore. Ko razvozlavamo prvotno metaforo, se le-ta udejanja prostorsko (načrt, ki ga naredi Holmes) in časovno (ko spremljamo Holmesa pri štetju korakov in meritvah). Če načrtovanje razpleta vodi na določen kraj – v grobnico z Bruntonovim truplom –, nam to odpre tudi časovno razsežnost – dogajanje, ki poteka kot odnos med Bruntonom in Rachel Howells; to preusmeri našo pozornost k cilju Bruntonovega iskanja, ta pa nato odpre novo časovno nišo in nas popelje v zgodovino. Če metaforo razumemo kot paradigmatično os, ki označuje sintetično razumevanje ali predstavitev dogodka, nam odločilna mesta v pripovedi ponujajo prikrito metaforo sporočila

(obred kot nekaj "nesmiselnega") in razkrito metaforo sporočila (obred kot del zgodovine angleške kraljevine): začetek in konec sta dober primer Todorove "pripovedne transformacije", kjer sta začetek in konec v odnosu – ki je že sam po sebi metaforičen – "različnega, a vseeno enakega".⁴ Todorov ne pove dosti o dinamičnih procesih transformacije. Med povezanimi poloma leži uresničitev prve metafore kot metonimije – nato pa hipotetična in miselna uresničitev zaključkov, ki so pri tem doseženi –, da bi odkrili drugo, bolj semiotično metaforo. Začnemo pri nedejavni, "porušeni" metafori in gremo proti ponovno dejavni, spremenjeni metafori, ki je s pomočjo metonimičnega procesa ponovno pridobila drugačnost. Zgradba je podobna tisti iz *Kosmatinke*. Po začetnem rušenju napetosti, ki je za metaforo grozečega krvoskrustva nujna, sledi nadomestna sprememba hčere, ki se (pod krinko) prelevi v zver. Konča se po načelu "različno, a vseeno enako" z zakonito erotično zvezo. V delu *Obred rodbine Musgrave* smo bolj do potankosti priča skupnemu diskurzu spremembe, ki je za detektivko nedvomno nujen. Pri detektivski zgodbi je poglobitveno spoznanje, zavestno ustvarjanje pomena. Lahko rečemo, da mora biti v vsaki pripovedi uresničitev, da lahko pride do spremembe: dramatizacija začetnih danosti (obred, brezizhodnost napačno usmerjene želje), da lahko spremenimo njihov cilj. Zgodba je dejavno razlagalno delo diskurza o pripovedi.

Lahko bi trdili, da je tudi cilj, h kateremu stremimo pri snovanju zgodbe, širše gledano vedno enak: obnova možnosti spremembe, cilj, ki je dosežen z uspešnimi spremembami v delih *Kosmatinka* in *Obred rodbine Musgrave*. Še zlasti v romanih iz 19. stoletja se vedno znova pojavlja in nadrobno razčlenjuje problem prehoda in odnosa med očeti in sinovi (in tudi med materami in hčerami, tetami, noricami in drugimi), pri tem pa se postavlja vprašanje, od kod prihaja podedovana modrost in kako naj bi posredovali njeno izročilo. Če je po Benjaminovi trditvi, na katero sem se skliceval v drugem poglavju, "smrt posledica vsega, kar lahko pripovedovalec pove", je to zato, ker v trenutku smrti življenje postane *spodobno posredovanje*. Prevodi pripovedi, njeni zdrsi pri procesu preoblikovanja zgodbe, njeni premiki naprej, ki oživijo znamenja iz preteklosti v igri pričakovanja in spominov, nas privedejo do sklepnega položaja, kjer je zahteva po razumevanju združena z zahtevo po *spodobnosti posredovanja*. Nekaj najzgovornejših primerov, ki potrjujejo to trditev, bi lahko našli v 19. stoletju v pogosti rabi uokvirjene zgodbe, ki dramatizira odnose med poročevalci in poslušalci, pripovedovalci in tistimi, o katerih pripovedujejo, in v katerih se pogosto pojavlja problematika posredovanja, iskanje znamenj prepoznanja in možnosti nadaljevanja, hkrati pa tudi razkriva globoko bojazen o možnosti posredovanja, kot Marlowe sporoča svojim poslušalcem v delu Josepha Conrada *Temno srce* (*Heart of Darkness*): "Vidiš zgodbo? Vidiš kar koli?" To sta vprašanji, ki bosta v nadaljevanju potrebovali podrobnejšo razlago.

⁴ Todorov, T., *Les Transformations*, v delu *Poétique de la prose*, str. 225–240.

Posvetiti se moramo še enemu spoznanju, ki ga lahko izpeljemo iz branja zgodbe Sherlocka Holmesa *Obred rodbine Musgrave*. Jonathan Culler v razpravi *Zgodba in diskurz v analizi pripovedi* (*Story and Discourse in the Analysis of Narrative*) trdi, da se moramo zavedati, da se pripoved odvija v skladu z "dvojno logiko", saj je videti, da v določenih problematičnih trenutkih dogodki v zgodbi nastanejo zaradi potreb pripovednega diskurza, potrebe po pomenu, in ne nasprotno, kot bi navadno predpostavljali.⁵ Z drugimi besedami lahko rečemo, da moramo navidezno pravilno trditev, da je *fabula* pred *sjužetom*, ki predstavlja predelana dejstva *fabule*, obrniti v težavnih, kritičnih točkah pripovedi. Tako lahko pokažemo, da *fabula* nastane zaradi zahtev *sjužeta*: Nekaj se je moralo zgoditi zaradi posledic, ki so nam znane – kot pravi Cynthia Chase o judovstvu Daniela Deronde: "Njegovo poreklo je posledica posledic porekla."⁶ Culler opozarja kritike, da teh dveh pogledov ne moremo združiti, ne da bi nastalo protislovje. Po mojem mnenju najbolj dojemljivi analitiki pripovedi in romanopisci že dlje časa opazajo tako "protislovje": v številnih uvodnih besedah Henryja Jamesa lahko začutimo protislovje v njegovi skrbi, kako naj se umetnik skriva ali zakriva; in Sartrovo razmišljanje o dokončnostih pripovedovanja, ki spremenijo povedano, se dotika istega vprašanja.

Vendar nisem zadovoljen s tem, da bi kritika preprosto zmagoslavno razglasila "protislovje" za nekakšno književno aporijo. Nezdržljivost "dveh logik" kaže na svojevrstno pojmovanje, da bi morala pripoved nekaj povedati, in na nelogičen položaj njenih "rešitev". Problem bom pojasnil še na drug način: predhodni dogodki, razlogi, so tako le retrospektivni, pri branju od zadaj naprej. V tem pomenu metaforika morebitnega povzemanja odloča o pomenu in položaju metonimije zaporedja – čeprav moramo povedati, da so sredinske metonimije ustvarile in omogočile končno metaforo. Protislovje je morda že v sami naravi pripovedi, ki ne uporablja dvojne logike, temveč je dvojna logika. Detektivska zgodba je kot cenena sodobna različica "književnosti modrosti" zelo primerna za jasno prikazovanje dvojne logike: s pomočjo zgodbe o preiskavi z namenom odkriti ali sestaviti zgodbo o zločinu, ki bo imela le lastnosti, nujno potrebne za tematsko povezanost, ki ji pravimo rešitev, medtem ko seveda trdimo, da je rešitev nujna posledica zločina. Citiral bom Holmesa, ki na koncu enega od primerov v zgodbi *Pomorski sporazum* (*The Naval Treaty*) pravi: "Glavna težava v vašem primeru ... je dejstvo, da imamo preveč dokazov. Bistveno je bilo prikrito in skrito pod tistim, kar je bilo nepomembno. Izmed vseh dejstev, ki so nam bila predstavljena, smo izbrali le tista, za katera smo menili, da so bistvena, in jih nato pravilno razvrstili, da smo lahko ponovno

⁵ Johnatan Culler, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*, v delu *The Pursuit of Signs*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981, str. 178. Cullerjeva razprava se deloma navezuje na mojo razpravo *Fictions of the Wolfman*, *Diacritics* 9, št. 1, 1979, str. 72–83, ki je jedro desetega poglavja pričujoče razprave.

⁶ Cynthia Chase, *The Decomposition of the Elephantus: Double Reading Daniel Deronda*, *PMLA* 93, št. 2, 1978, str. 218.

sestavili to neverjetno zaporedje dogodkov.”⁷ To je lep primer *ars poetice*, detektiva in romanopisca, snovanja pripovedi kot primera umske dejavnosti, ki jo je Wallace Stevens opisal kot “Pesem uma v dejanju odkrivanja / kaj bo zadoščalo”.⁸

Nadalje trdim, da nam narava pripovedi kot dvojna logika protislovij pove nekaj o tem, zakaj imamo in potrebujemo pripoved in zakaj potreba po snovanju pomenov sama po sebi ustvarja pripoved. To trditev lahko razložimo s pomočjo besedila, ki je navidez popolnoma drugačno od detektivke, o kateri sem razpravljal – zdi se, da je bliže proairetičnemu polu pripovedi, saj narahlo povezuje enote dejanj in dogodkov ter pogosto jasno namiguje na junaka po vzoru pustolovskega romana. To je Rousseaujevo delo *Izpovedi*. Za primer bom uporabil znan odlomek s konca 1. zvezka 2. knjige, zgodbo o ukradenem traku. Rousseau je delal kot lakaj pri grofici de Vercellis. Kar je čutil (podobno kot Musgravov služabnik Brunton), da to delovno mesto ni primerno zanj, je venomer oprezal za znamenji posebne naklonjenosti, ki bi dokazala, kako se grofica de Vercellis zaveda, da si zasluži kaj boljšega. Vendar ona umre in Rousseauja niti z besedo nikjer ne omeni, ničesar mu ne zapusti. Pri deljenju njenega premoženja Rousseau ukrade majhen rožnat in srebrn trak, ki ga potem najdejo v njegovi sobi. Ko ga vprašajo, kje ga je dobil, se zlaže, češ da mu ga je dala Marion, mlado kmečko dekle, ki je delalo v kuhinji. Ko ga soočijo z Marion, ona mirno zavrne njegovo trditev, Rousseau pa vztraja pri svojem, zato Marion vzklikne: “Hudo si me onesrečil, vendar ne bi bila rada na tvojem mestu.”⁹ Ker je grof de la Roque (dedič grofice de Vercellis) v dvomu, kateri govori po pravici, oba odpusti. Rousseau si nato zamisli najverjetnejši scenarij Marioninega življenja: odpuščena zaradi obtožb, brez ficka, brez priporočil ali zaščite, kaj lahko postane? Rousseau si z domnevno gotovostjo naslika njeno kariero, ki naj bi pomenila, da je “slabša od njega”, torej verjetno prostitutka. Ta boleči spomin ga trpinči. V sanjah se mu prikazuje Marion in ga obtožuje zločina, kot da bi se zgodil komaj dan prej, vendar se ne more pripraviti do tega, da bi krivdo priznal, tudi svojemu najboljšemu prijatelju ne. Želja, da bi se rešil bremena tega zločina, ki ga pesti, kot nam potem pove, je veliko prispevala k temu, da je napisal svoje izpovedi.

Podatke o zločinu in njegovih posledicah izvemo od pripovedovalca Rousseauja. Trdi, da bralec ne more zanikati dejstva, da je njegova pripoved odkrita in iskrena. V naslednjem odstavku trdi, da ne bi bil zvest cilju knjige, če bralcu ne bi razodel svojih čustev ob teh dogodkih, svojih *dispositions intérieures*, in se ne bi upal opravičiti z resnico. Nobenega namena ni imel, da bi prizadel Marion. Zanimivo je, da jo je obtožil prav zaradi njunega prijateljstva. Mislil je nanjo. Izgovoril se je na prvi predmet, na katerega je pomislil: “*Je m’excusai*

⁷ Sir Arthur Conan Doyle, *The Naval Treaty*, v delu *The Complete Sherlock Holmes*, 1. knjiga, str. 540.

⁸ Stevens, Wallace, *O moderni poeziji*, v zbirki izbranih pesmi *Planet na mizi* (prev. Veno Taufer), Cankarjeva založba, Ljubljana, 2000, str. 117.

⁹ Jean Jacques Rousseau, *Izpovedi*, 1. zvezek, 2. knjiga (prev. Silvester Škerl), Slovenska matica, Ljubljana, 1955, str. 123.

sur le premier objet qui s'offrit." Ta navidez neutemeljena in čudaška izbira osebe, ki je postala njegova žrtev – vznemirljiva zaradi namigovanja na ključne nosilce zapleta – potem pridobi nekaj, kar je bližje motivaciji, ko Rousseau pojasni, da je Marion obtožil tistega, kar je sam želel storiti: želel si je, da bi mu dala trak, saj ga je hotel podariti njej. Iz tega sledi, da je njegova *amitié* do Marion podobna ljubezni in Rousseau si sebe predstavlja kot prejemnika tistega, kar je on hotel podariti. To nas vodi k naslednjemu preobratu, ko vir ljubezni zastrupi ljubezenski dar: ljubezen se prelevi v sadizem. Rousseau noče priznati krivde in poravnati nesporazuma zaradi traku iz strahu pred sramoto, ne iz strahu pred kaznijo: "Strah me je bilo le tega, da me bodo spoznali, v moji navzočnosti javno razglasili za tatu, lažnivca, krivoprisežnika." V *Izpovedih* se pogosto pojavi strah pred obsodbo okolja, obsodbo tistih, ki ne morejo videti *dispositions intérieures*, ki je očitno povod za neprimerno vedenje in za priznanje, ki ga tako vedenje zahteva: strah, da bi ga obsojali zato, ker je nekje, kamor ne spada, prikliče na dan laži in izpovedi. Kot potujoči glasbenik, na primer, Rousseau vedno znova pripoveduje svojo izmišljeno zgodbo domnevnim dobrotnikom, da lahko potem pove pravo zgodbo kot izpoved. Na tem mestu Rousseau konča pripoved o ukradenem traku s trditvijo, da nikoli več ne bo govoril o tem: odločitev, ki jo pozneje prelomi v četrtih sanjah samotnega sprehajalca (*Rêveries d'un promeneur solitaire*).

Kot nasprotje zgodbi o ukradenem traku, kot je predstavljena v *Izpovedih*, imamo iskreno predstavitev pripovednih dogodkov, kot si sledijo v časovnem zaporedju; poznejša pripoved o notranjih čustvih v izrazitem nasprotju s pripovedjo o dogodkih; halucinacijska pripoved o domnevni prihodnosti druge junakinje Marion; in pripoved o nastanku besedila *Izpovedi*, saj potreba, da bi bila zgodba ali zgodbe povedane, terja ustvarjalno moč. Je mogoče te štiri elemente povezati v logičen diskurz? Očitno ne, saj neskladnost med pripovedjo o dogodkih in pripovedjo o notranjem stanju temelji na osnovnem pomanjkanju usklajenosti, nesposobnosti katere koli od teh pripovedi, da bi se popolnoma skladala z drugo ali jo pojasnjevala. Nedvomno bi lahko med njima našli motiv za povezavo s pomočjo psihoanalitičnega diskurza: Rousseau nam da ključ za dostop do tega, ko v zgodbo vpelje svoje hrepenenje po Marion in trdi, da je njegovo hrepenenje povzročilo nasproten učinek od tistega, ki ga je želel doseči. Osebek in predmet hrepenenja sta se zamenjala, zato je ljubezen postala sadistična. Vse to bi lahko na novo poimenovali na freudovski način, najbolj primerno z zanikanjem, zatajitvijo. Če pa bi hoteli uporabiti tak psihoanalitičen diskurz – glede na naravo Freudovih analiz problema –, bi to pomenilo, da plastem, ki jih je Rousseau že postavil, dodajamo še eno plast pripovedi, četudi zelo poučno. Ne bi pa omogočilo pobega iz pripovedi.

Rousseaujeve pripovedne plasti kažejo, da ni našel enovitega odgovora na vprašanje, kje je njegovo pravo mesto, kaj naj bi bilo njegovo pravo ime, položaj in značaj. V očeh drugih ljudi vedno na nepravem mestu, nikoli v soglasju s svojim notranjim jazom – in zato tudi ne z vedenjem –, se vedno vrača po sledeh vedenja in notranjega razpoloženja, ne da bi ju uskladil – kar je

nemogoče –, temveč da bi priznal njuno nezdržljivost, katere posledica je zgodba Marionine prihodnosti in Rousseaujeve prihodnje izpovedi. Z drugimi besedami, edina ureditev ali rešitev težave razumevanja, ki jo je Rousseau tukaj ustvaril, je nadaljevanje pripovedi. Vprašanja, zakaj sem se tako vedel, ne moremo rešiti z analitično moralno logiko, tako kot ne bomo dobili odgovora na vprašanje, kako naj najdem svoje pravo mesto, pa tudi ne na njima nasprotujoče vprašanje, kdo sem. S takimi vprašanji se ne moremo spopasti – tako kot so se morda včasih, v Rousseaujevem obdobju – s *portretno moralo*, neke vrste analitično topografijo določene osebe. Rousseau trdi, da o vprašanju identitete – in zato je vsaj na simbolni ravni *začetnik* moderne pripovedi – lahko govorimo le v pripovednem okviru, tako da opišemo celo življenje, v zgodbo povežemo njegov pomen, tako da se vrnemo v preteklost in posnamemo njegovo postopno napredovanje, zdrse iz določene definicije. Rousseau v *Izpovedih* večkrat poudari, še najbolj izrazito na koncu 4. knjige, da mu mora bralec slediti na vsakem koraku njegovega obstoja, če ga želi razumeti; braleca, ne Rousseaujeva naloga je, da zbere vse sestavine pripovedi in določi njihov pomen. Prav zato se je moral Rousseau pri pisanju *Izpovedi* bati tega, da ne bi povedal vsega, in ne tega, da bi povedal preveč ali pisal laži. Pri trditvi, da je treba *povedati vse*, Rousseau jasno pove, da nasprotja, na katera naleti pri poskusu, da bi sebe razumel in predstavil v vsej resnici, omogočajo močan pripovedni mehanizem. Vsakič, ko premlevamo neki trenutek iz preteklosti, se lahko zanesemo, da bo ta mehanizem vsakokrat ustvaril novo pripoved – ne le različnih zgodb iz preteklosti, temveč tudi scenarije prihodnosti in pripovedi samega pisanja. Pripoved je na ta način neskončna, saj “zločin” nima “rešitve”.¹⁰ Gradnja zgodbe pripovedi je v svoji celovitosti rešitev, in ker celovitost pri samem pisanju nima končne točke – v nasprotju z biološko končnostjo –, je Rousseau prisiljen braleca prositi za dovoljenje, da tukaj *naredi* konec: “*Qu’il me soit permis de n’en reparler jamais.*” (“Naj mi bo dovoljeno, da o tem nikdar več ne spregovorim.”)

V *Izpovedih* je še veliko drugih domislic pri zaključkih in končnih točkah: zamenjava, padec (iz otroštva, usmiljenja, v avtorstvo, v javnost itd.) in celo navidezna smrt, saj Rousseau večkrat pravi, da je postal nekdo, ki “ni vreden nič več od mrtvega”, ki bi moral zdaj nanovo zaživeti v posmrtnem življenju. Kar naprej se poudarjajo na posebne izkušnje in enkratni trenutki, ki odpirajo in končujejo obdobja v Rousseaujevem življenju, kot bi hotel potegniti in utrditi minevanje življenja in časa. Sartre je trdil, da mora človek, ki hoče pripovedovati o svojem življenju, postati svoja lastna osmrtnica. Rousseau je napisal toliko osmrtnic, da je na koncu uničil to obliko: ponovno je rojen v večnost, ne sicer s protejsko spremembo oblike (nasprotno, medtem ko zagovarja

¹⁰ O “besedilu kot mehanizmu” pri Rousseauju in o pripovedi o ukradenem traku kot celoti glej pomembno razpravo Paula de Mana *The Purloined Ribbon* v delu *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Heaven, 1979, str. 278–301. Čeprav sem se v razpravi pripovedi lotil povsem drugače kot Man, sem mu nadvse hvaležen za to izredno analizo.

številne začetke in konce, trdi tudi, da se ni nikoli spremenil), temveč bolj kot Antej, ki se vedno znova dotika domače zemlje z vizijo pravega Jeana-Jacquesa. Skrajna končnost postane knjiga sama, ki je le enkrat predstavljena v svoji sklepni obliki, na prvi strani *Izpovedi*, natanko v scenariju prihodnosti branja in sodbe: "Naj zapoje trobenta sodnega dne kadar koli hoče, jaz se bom prikazal s tole knjigo pred najvišjim sodnikom. Odkrito bom rekel: 'Glej, to sem počel, tako mislil, takšen sem bil [...] Večno bitje. Zberi okoli mene nešteto množico mojih bližnjih, naj poslušajo moje izpovedi [...]' " Da si predstavljaš branje svoje osmrtnice, ki si jo sam napisal, na sodni dan, predstavlja najskrajnejšo obliko slutnje retrospektivnega pripovednega razumevanja. K temu gotovo stremijo vse pripovedi: da bi imele vse pripovedne trditve, če že ne vrhovnega sodnika, pa vsaj Sherlocka Holmesa, sposobnega obnoviti dogajanje in tako spoznati pomen skrivne šifre, ki jo je za seboj pustilo življenje. Tako je videti, da pripoved vnaprej predpostavlja posredovanje, trenutek branja in razumevanja, ki ga sama ne bo nikoli poznala, saj to dejanje vedno pride po tem, ko je pripoved napisana, v trenutku posmrtnosti.

Naš primer iz "proairetičnega" konca pripovednega vidika se je izkazal za tako zelo "hermenevtičnega" kot detektivska zgodba. To nas ne sme presenečati, saj ima vsaka pripoved, tudi najpreprostejša, hermenevtičen namen, ker skuša znova zarisati vsak dogodek, da bi bil dostopen zavesti. Sociolingvista William Labov in Joshua Waletzky sta pri raziskovanju ustnih pripovedi mestnih mladostnikov poudarila, da imajo zgodbe vedno določen trenutek "ocenjevanja": trenutek, ko pripovedovalec opozori na tisto, o čemer govori, na pomembnost tega mesta, in poudari pomen, ki ga je potegnil iz izkušnje in ga pripovedno oblikoval.¹¹ V bolj zapletenih pripovednih leposlovnih delih so namišljeni bralci vključeni v besedilo, vključujejo tudi poskuse dešifriranja in razlage, kar lahko na primer opazimo v večini poznih del Henryja Jamesa, v Proustovih in Faulknerjevih delih ali pa v Flaubertovem delu *Bouvard in Pécuchet* (ki je še posebej zanimiv primer). Morda je od same zgodbe, še zlasti kadar govorimo o bolj zapletenih zgodbah, zanimivejša gradnja zgodbe, trenutki, ko se nam v besedilu aktivno pokaže sama gradnja ali kadar je gradnja v besedilu dramatizirana. Po mojem mnenju je lep primer prizor iz filma Michelangela Antonionija *Blow-Up* (posnetega po delu Julia Cortázarja), v katerem junak, fotograf, skuša s pomočjo povečanih fotografij – in nato povečav izsekov s povečanih fotografij –, ki jih je posnel v londonskem parku in s pomočjo urejanja fotografij po določenem vrstnem redu, obnoviti tisto, kar se je tam zgodilo tistega dne. K obnavljanju dogodkov ga spodbudi pogled dekleta na fotografiji, smer, v katero so zazrte njene oči: videti je, da oči iščejo neki predmet, in če sledi

¹¹ O tej najbolj zgoščeni trditvi moje razprave pišeta William Labov in Joshua Waletzky v razpravi *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience* v delu *Essays on the Verbal and Visual Arts*, spisi iz leta 1966, letno spomladansko srečanje Ameriškega etnološkega društva, ur. June Helm, University of Washington Press, Seattle, 1967, str. 12–44. Na splošno Labova in Waletskyjeva analiza oblike ustne pripovedi potrjuje delo strukturalnih pripovednikov. Njuno odkritje samoreflektivnega trenutka "ocene" nam ponuja zelo uporaben dodatek.

pogledu – in njegovemu cilju –, odkrije zasenčen in komaj viden obraz v grmičevju in svetlikajočo se cev pištola. Ko sledi smeri cevi – njenemu cilju ali namenu –, pride do senčnega predela pod drevesom, kjer bi bilo lahko truplo moškega, ki ga je dekle vodilo proti grmovju, morda v past. V prizoru obnavljanja je iskanje pravega vrstnega reda dogodkov, sestavljanje zgodbe, ki bo razkrila pomen, odvisno od ugotavljanja "smeri pogleda", cilja in namena, ki bodo pokazali, kako so dogodki povezani. Odkrivanje ali ustvarjanje zgodbe, ki je videti prikrita v senci parka in nejasni temni lisi na fotografijah, bi lahko že samo po sebi dogodkom vdihnili pomen, ki med snemanjem skozi stvarne in prodorne "objektivne" leče fotoaparata ostaja nedostopen za razlago, dokler dogodkov ne povežemo v zgodbo.

Gradnjo zgodbe poudarjam bolj kot samo zgodbo, ker glagolnik najbolj poudarja dinamičen vidik pripovedi, ki me najbolj zanima: tisto, kar nas kot bralce pripovednega besedila pomika naprej; tisto, zaradi česar hrepenimo in čutimo potrebo – tako kot si pogosto želijo junaki v besedilu, prav gotovo pa njegovi avtorji – po gradnji zgodbe, ko raziskujemo pripovedno besedilo, ki se razvija pred nami, in iščemo nenadno spremembo oblike in pomena, nekakšnega privida razumevanja, kako si lahko skozi čas in z njegovo pomočjo razlagamo pomen. Prepričan sem, da mora raziskovanje pripovedi preseči različne formalistične kritike, ki v našem času prevladujejo: formalizmi, od katerih smo se veliko naučili, vendar se je na koncu izkazalo – kot je v svojem delu ugotovil že Barthes –, da se ne morejo ukvarjati z dinamiko besedil, do katere prihaja pri procesu branja. Moje zanimanje – to bo v nadaljevanju razprave postalo bolj jasno – me je vedno močneje vodilo k psihoanalizi, še zlasti pa k Freudovemu besedilu: ker psihoanaliza pomeni dinamični model duševnega procesa, ponuja model, ki bi lahko ustrezal dinamiki besedila. Veljavnost tega pristopa seveda lahko preizkusimo samo na primerih, z branjem zaradi zgodbe, ki bo sledila.

Že v uvodu sem povedal, da pričakujemo zблиžanje psihoanalize in literarne kritike, ker čutimo, da bi morala biti med literarno in duševno dinamiko neka povezava, saj si samopodoba večinoma ustvarjamo in jo opisujemo s pomočjo svojih namišljenih idej, v območju omejitev nadosebnega simboličnega reda. V poskusu, da bi presegla čisti formalizem – čeprav ne bi zavrgli njegovih nauk –, psihoanaliza obljublja in od nas zahteva, da poleg običajnega ukvarjanja s pripovedjo, kot so vprašanja funkcije, zaporedja in zgleda, v raziskavo zajamemo tudi dinamiko spomina in zgodovino hrepenenja, saj sodelujeta pri oblikovanju novega pomena v okviru časa. Onkraj formalizma, je pred nekaj leti zapisala Susan Sontag, potrebujemo erotiko umetnosti.¹² V nadaljevanju sledi prispevek k tej erotiki, ali bolj stvarno rečeno, besedilo o našem nagonu po branju.

Prevedla Nina Zabukovec

¹² Sontag, S., *Against Interpretation*, Straus and Giroux, New York, 1966, str. 14.