

NARATOLOŠKI VIDIK KRATKE IN ŠE KRAJŠE ZGODBE

Prispevek prikazuje nekatere lastnosti narativnega diskurza treh različnih kratkih zgodb, dveh od njihju še posebej močno določenih z omejenim, skrčenim prostorom. Opazuje naratološke pojme, kot so pripovedovalec, fokalizator, mimetični segmenti, čas, tempo in ritem, pri katerih se področje narativne strategije zaradi skrčenega prostora kratke (in najkrajše) zgodbe še dodatno izostri.

naratologija, narativni sistem, narativna strategija, pripovedovalec, fokalizator, mini zgodba

The paper describes some features of narrative discourse as represented in three different short stories, two of which are particularly strongly defined by a limited, restricted space. The focus is on narratological concepts such as narrator, focalisator, mimetic segments, time, tempo and rhythm, where the field of narrative strategy becomes even more tense and sharp because of the restricted space of the short (and mini-) story.

narratology, narrative system, narrative strategy, narrator, focalisator, mini-story

0 Prispevek se ukvarja z nekaterimi osnovnimi naratološkimi pojmi in njihovo uporabo. Skozi prizmo naratologije se posveča kratki zgodbi – tovrstnih analiz na Slovenskem namreč ni zaslediti. Posege v naratološko problematiko (če omenimo le najvidnejše razprave) najdemo pri Matjažu Kmeclu, Janku Kosu, Ladu Kralju, ki je obravnaval Greimasov aktantski model, Marjanu Dolganu, ki se je ukvarjal s pripovedovalcem, Miranu Štuhec, ki je med drugim obravnaval narativno strukturo sodobnega slovenskega zgodovinopisja, nekaterih slovenskih romanov in romantičnih pesnitev, Nataši Bavec, ki je naratološke pojme obravnavala na primeru esejističnega romana, ter Jelki Kernev Štrajn, ki je vzela pod drobnogled različne naratološke modele.

Skozi prizmo naratologije osvetljujem tri besedila, ki jih uvrščamo med kratko pripovedno prozo: značilno kratko zgodbo *Površje* Andreja Blatnika, mini zgodbo¹ *Bobnarjev zamah* istega avtorja in ekstremni primer mini zgodbe z naslovom

¹ Vrsto oznako si izposojam iz španskih in hispanoameriških raziskav, ki se posvečajo izredno kratki zgodbi. Venezuelska teoretičarka Violeta Rojo v študiji z naslovom *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997) išče možne definicije te vrste, dolge največ dve strani, ki je v španskem jeziku poimenovana s terminom »minicuento«. Za najkrajše zgodbe špansko govoreči literarni teoretiki še vedno niso našli primernega poimenovanja – imenujejo jih mini zgodbe, bonsaji, embriji, minutne zgodbe ipd.

Dinozaver gvatemalskega pisatelja Augusta Monterrosa - Tita, ki je po vsem svetu znan kot avtor najkrajše zgodbe v svetovni literaturi. Med poznavalci kratke proze Monterroso velja za začetnika drugega latinskoameriškega prodora izjemno kratke (za mnoge teoretike kratke proze prekratke) zgodbe.

1 Predmet preučevanja teorije pripovedovanja je pripoved. Teoretiki so težili k podobnemu cilju, ki si ga je zastavila naratologija: odkriti univerzalni vzorec pripovedne strukture oz. najti »narativni model, ki utripa v vseh besedilih« (Štuhec 2000: 18). Težnja po odkrivanju t. i. gramatike pripovedi, ki naj bi postala osnovno izhodišče za ugotavljanje strukturnih lastnosti vseh možnih pripovednih oblik, je bila nedvomno bistvena novost, ki jo je na področje raziskovanja pripovedi vnesla nova disciplina. Ali kot si je prizadevala Balova: neskončno število pripovednih besedil bi morali opisati s končnim številom konceptov, ki jih vsebuje narativni sistem. Pri tem pa opozarja, da teorija ni stroj, v katerega bi samo vstavili besedilo in čakali na opis. Poudarja, da so ti koncepti le orodje, opis pa ni le edini mogoč (Bal 1990: 11).

Teoretično ogrodje, iz katerega izhajam v pričujočem besedilu, je predvsem naratološki vidik pripovedovalca, kot so ga zasnovali Gérard Genette, Franz Stanzel in Mieke Bal. Opiram pa se tudi na razprave Mirana Štuheca, v katerih avtor ugotavlja status pripovedovalca in premike v narativnem sistemu. Opazujem naratološke pojme, kot so pripovedovalec, mimetični segmenti, fokalizator, čas, tempo in ritem. Predvidevala sem namreč, da se pri naštetih pojmi področje narativne strategije zaradi skrčenega prostora kratke (in najkrajše) zgodbe še dodatno izostri.

2 Prvo izbrano besedilo je kratka zgodba Andreja Blatnika – razvoj njegove proze so mnogi primerjali z razvojem slovenske proze osemdesetih in devetdesetih. Druga zbirka Blatnikove kratke proze nosi naslov *Biografije brezimenih* (1989), njen podnaslov, *Majhne zgodbe 1982–1988*, nas opozori na konec oz. na postmodernistično destrukcijo velikih zgodb in Blatnikov zasuk k 'majhnim' (intimnim) zgodbam, ki jih nikakor ne smemo meriti po njihovem fizičnem obsegu (in zato jih ne moremo enačiti s t. i. mini zgodbo). V spremni besedi k zbirki Tomo Virk ugotavlja, da se premik k majhnim zgodbam najizraziteje pokaže na ravni teme, ki je v primerjavi z velikimi zgodbami obrobna in nepomembna. Poudarja, da premik nikakor ni naključen, ampak je na njem nekaj izrazito zeitgeistovskega: spoznanje o enakovrednosti in enaki pomembnosti globalnega in marginalnega, velikega in majhnega, centralnega in perifernega, totalnega in fragmentarnega itd. (Virk 1989: 127). Začutimo vpliv Raymonda Carverja in premik od postmodernističnih postopkov k minimalistični prozi. Tako usmerjene zgodbe so izšle leta 1990 v tretji zbirki kratke proze z naslovom *Menjave kož*.

3 Natančneje se posvečam prvi zgodbi iz zbirke *Menjave kož*, *Bobnarjev zamah*, ki bi jo lahko označili kot t. i. mini zgodbo.² Zanima me področje narativne strategije na močno skrčenem prostoru mini zgodbe, še posebej fokalizacijski kot, lega in vrsta pripovedovalca, njegovi posegi v pripovedno dogajanje in pomemb-

nost t. i. mimetičnih segmentov, kjer so pripovedovalci upovedene osebe. Najprej pa se bom dotaknila narativnih elementov, kot sta čas ter tempo pripovedovanja.

3.1 Čas je, poleg pripovedovalca in fokalizacije, v naratoloških teorijah ena od najpomembnejših sestavin besedila. Eden konceptualnih parov, ki je nastal na podlagi dihotomnega pojmovanja pripovedi (ločevanja med ravnijo zgodbe in ravnijo diskurza), je razmerje med časom diskurza in časom zgodbe. Čas gradi besedilo (diskurz) in zgodbo. V pripovednem tekstu se torej čas pokaže dvakrat, po Eco celo trikrat (Eco 1999: 55). Rimmon-Kenanova, ki opozarja na neizogibne težave pri definiranju časa pripovednega besedila, ugotavlja, da čas tvorijo sredstva predstavitve (jezik) in predstavljena predmetnost (fabulativni pripetljaji) (Rimmon-Kenan 1983: 44). Eco omenjenima dejavnikoma doda še čas branja. Čas zgodbe (Genette, Rimmon-Kenan: story-time; E. Lammert: Erzählzeit; Eco: čas fabule), pojmovan kot linearno zaporedje dogodkov, je le shematična konstrukcija. Še bolj problematičen je čas besedila (Genette, Rimmon-Kenan: text-time; Lammert: Erzählzeit; Eco: čas diskurza). Večina meni, da gre za čas, potreben za branje teksta, ki ga lahko izenačimo z njegovim obsegom. Nataša Bavec povzema Rimmon-Kenanovo, ki ugotavlja, da gre v resnici za prostorsko, in ne časovno dimenzijo, saj se nanaša na linearno (prostorsko) razporeditev jezikovnih segmentov v kontinuumu besedila, ki je enosmerna in nespremenljiva (Bavec 2001: 50). Günther Müller je meril hitrost, s katero so predstavljeni dogodki: štel je besede, vrstice in strani, ki jih zavzame določen dogodek (citirano po Bal 1990: 77).

Mini zgodba *Bobnarjev zamah* je »minimalna« z vidika forme oz. prostora, ki ga zajema na malo več kot eni strani zbirke. Čas besedila je močno skrčen, besedilo lahko brez premora preberemo v enem zamahu (v približno minuti in pol), pri čemer se Ecova sintagma čas branja lahko pokrije s časom besedila oz. z njegovim obsegom. Omenjena zgodba namreč vsiljuje izrazito hiter ritem branja. Obravnavano besedilo gradi ena sama dolga poved, v kateri so stavki ločeni z vejicami. Bralca prisili, da jo hlastno prebere in v mislih sledi zamahu palice, ki se približuje bobenski opni. Čas, ki ga predstavlja mini zgodba *Bobnarjev zamah*, je trenutek. Zunanje dogajanje je močno skrčeno. Takšno omejevanje je značilno za kratko prozo, še posebej pa za mini zgodbo. Kaže pa tudi na pripovedovalčevo povečano zanimanje za posameznikov notranji svet: »... trobentač je izbuljil oči in misli na rdeči športni avtomobil, ki ga je skoraj povozil, ko je imel tri leta in se je iznenada iztrgal mami in stekel na cesto ...« (Blatnik 1990: 7).

Zaradi izrazite skrčenosti prostora in s tem časa zgodbe (ter posledično tudi Ecovega časa branja) lahko *Bobnarjevemu zamahu* prilepimo oznako mini zgodba. Če pa vzamemo pod drobnogled temo obravnavane zgodbe, lahko *Bobnarjev*

² Tomo Virk jo je v spremni besedi k Blatnikovi zbirki kratkih zgodb *Biografije brezimenih* poimenoval kratka kratka zgodba (Virk 1989: 126). Mini zgodbo, to posebno obliko kratke proze, dolgo največ dve strani, je poskušala natančneje določiti Violeta Rojo, ki je poudarila, da mini zgodba vedno vsebuje zgodbo, ki pa je lahko eksplicitna ali implicitna, ter da zaradi svoje kratkosti zahteva izredno aktivnega bralca.

zamah uvrstimo tudi med majhne zgodbe, katerih tema je vedno »marginalija, (v primerjavi z velikimi zgodbami nepomemben) trenutek, gib, gesta, ki ne odloča o ničemer« (Virk 1989: 126). Virk ugotavlja, da Blatnikove kratke-kratke zgodbe, kakršna je *Bobnarjev zamah*, funkcionirajo na način fotografije in predstavljajo »ideologijo« majhnosti (Virk 1989: 127).

Virk *Bobnarjev zamah* primerja z zgodbo *V mrežnici časa* iz zbirke *Šopki za Adama venijo* (1983), kjer je čas zgodbe prav tako trenutek (med odzivom samomorilca s pečine in raztreščanjem na obalnih čerih), zadnji trenutek človekovega življenja, ko se človeku kot na filmskem traku odvije vse njegovo življenje.³ *V mrežnici časa* še vsebuje elemente velike zgodbe: temo človekovega življenja in smrti, temo smisla življenja. Tema *Bobnarjevega zamaha* ni nek usodnejši, ampak povsem marginalen, v resnici brezimen trenutek (Virk 1989: 127).

Dramatično pričakovanje nečesa velikega je Blatnik dosegel z nizanem kratkih stavkov, ločenih z vejicami in podpičji, ki so pomembno zaznamovali ritem besedila. Ritem je enakomeren, ponavljajoč, monoton. Izredno intenzivni tempo je dosegel z izbiranjem sestavin in s fragmentarnim razvrščanjem ter s stopnjevanjem in z napetostjo, ki se takoj, ko obrnemo stran v zbirki, sprosti, razreši. Blatnik v tej zgodbi parodira klasični velikozgodbarski efekt pričakovanja: med sopihanjem in hlastanjem po besedilu pričakujemo nekaj katastrofalnega, zdi se, da se bo svet dokončno ustavil, če bobnar ne bo zamahnil. A ritem se umiri, bobnar zamahne, stavki postanejo daljši, svet spet teče naprej po ustaljenih tirih, nič usodnega se ni zgodilo: »... k sreči pa bobnar v zadnjem trenutku upočasni zamah, palica se blago uleže na opno in vsi zaigrajo, kot je treba ...« (Blatnik 1990: 7).

3.2 Pripovedovalec, ki je bil dolgo izenačen z avtorjem,⁴ je stopil v središče teoretskih raziskav na začetku 20. stoletja, natančneje leta 1910, ko je izšlo delo Käte Friedmann *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Friedmannova v njem podčrtuje, da je pripovedovalec tisti, ki si prizadeva, da bralec ne dojema sveta v pripovedi takšnega, kakršen je sam na sebi, temveč s pomočjo pripovedovalčevega posredništva (citirano po Dolgan 1979: 5). Poudarjala je posredovalno vlogo pripovedovalca, ki vrednoti, čuti in gleda: z besedami Friedmannove je pripovedovalec »Bewertende, Fühlende und Schauende« (citirano po Stanzel 1979: 29). Za nevidno masko pripovedovalca pa seveda stoji roman, ki po trditvi Stanzla sam sebe pripoveduje (Stanzel 1979: 112). Prvo pravo tipologijo pripovedovalca je s tričlensko shemo treh tipov pripovedovalca oblikoval Franz Stanzel v delu *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955). Njegova tipologija je doživela širok sprejem in tudi kritične odzive, ki so mu očitali mešanje različnih tipoloških ravni. Na isto

³ Enako temo najdemo v mini zgodbi *Como ánimas en pena* G. G. Marqueza, kjer človek pada iz desetega nadstropja, pa tudi v kratki zgodbi *Med padcem* Aleša Bergerja iz zbirke *Zagatne zgodbe* (2004).

⁴ Pripovedovalec ni nikoli avtor oz. konkretni pisatelj, temveč je avtorjeva »figura«, ki je osvobodjena avtobiografskosti, je trdil tudi W. Kayser v študiji iz leta 1958 *Wer erzählt den Roman?* Pripovedovalec po Kayserju nima ničesar zemeljskega, je vseomogočen, ker pozna, kar je »navadnim« ljudem skrito (citirano po Stanzel 1979: 112).

raven namreč Stanzel postavlja tri različne tipe pripovedovalca: avktorialnega, prvoosebnega in personalnega.

Stanzlov model je s kritično analizo razstavil tudi Janko Kos v razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998), kjer je raziskoval možnost treh različnih tipologij pripovedovalca, »od katerih je vsaka tričlena in postavljena na drugačno raven: prvo-, drugo-⁵ in tretjeosebni; avktorialni, personalni in virtualni; lirski, dramski in epski pripovedovalec« (Kos 1998: 1–19).

Pripovedovalec zaseda pomembno mesto na ravni naracije. Združuje posebni fokalizacijski kot in ustrezne slogovne postopke (na primer zagotavlja živost neke pripovedi). V skladu s skrčenim prostorom kratke in najkrajše zgodbe mora pripovedovalec izbirati med danimi in zato omejenimi upovedovalnimi in jezikovnimi možnostmi.

Če poskušamo določiti pripovedovalca zgodbe *Bobnarjev zamah*, ugotovimo, da je pripovedovalec dvignjen nad pripovedne osebe in dogajanje. Čas, ki ga ima na razpolago, je seveda zaradi močne omejenosti prostora, skrčen na trenutek, na hip. Tudi prostor, v katerem se giblje skozi zgodbo, je omejen na neko restavracijo in na malo število oseb: na člane glasbene skupine, šefa strežbe in nekaj gostov. Pripovedovalec ima nad osebami ves čas pregled, nadzira vsak njihov gib, vzdihljaj, dovoljen mu je tudi vpogled v misli, čutenje in čustvovanje oseb, zato se zdi vseveden: ve, da »saksofonist prezigodaj zajema sapo«, da se mož za kontrabasom obnaša, »kakor da bi se mu inštrument v roki kar na lepem spremenil v krepelce«, da je trobentač izbuljil oči in »misli na rdeči športni avtomobil, ki ga je skorajda povozil, ko je imel tri leta ...« (Blatnik 1990: 7). Ta drža je po Stanzlu značilna za avktorialnega pripovedovalca. Avktorialno pozicijo pripovedovalec poudarja tudi z vtikanjem v pripoved (z velelnikom »glej«, s katerim se obrne k bralcu) in s komentarji na račun pripovednih oseb. Kos si postavlja vprašanje, v kakšnem pomenu besede naj bi bil vseveden avktorialni pripovedovalec oz. s čim naj obvladuje, nadzira in komentira pripovedne osebe in dogajanja med njimi. Ali ve zares vse in na kakšen način? (Kos 1998: 7.) In pripominja, da je pripovedovalčeva vednost v izkustvenem smislu vendarle omejena na tisto, kar nam avktorialni pripovedovalec pove o svojih osebah, njihovih prigodah in doživljajih. V tem smislu pa gotovo ne ve »vsega«, saj lahko seveda domnevamo, da ve o njih še marsikaj drugega, o čemer ne spregovori, ker za pripoved morda ni pomembno. Kategorija vsevednosti je torej negotova in izmuzljiva. Za določitev avktorialnega statusa je za Kosa pomembnejša neka druga značilnost pripovedovalca, ki je pri Stanzlu morda nakazana, ne pa razvita. Tisto, kar iz njega naredi višjo pripovedno avtoriteto, je dejstvo, da vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, zaokrožene in trdne resnice (Kos 1998: 7).

⁵ Kosovo razlikovanje med drugoosebno pripovedjo in drugoosebnim pripovedovalcem je sporno, če upoštevamo spoznanje, da je tisti, ki govori, vedno »jaz« ali »mi«. Janko Kos drugoosebnega pripovedovalca povezuje z nagovornim načinom, pri čemer pa prezre dejstvo, da vedno govori pripovedovalec, ki je jaz-oseba in izraža svoja stališča, in ne ti-oseba. V drugoosebni pripovedi pripovedovalec namreč govori drugemu, lahko pa na način notranjega monologa tudi sebi.

Pripovedovalec v *Bobnarjevem zamahu* deluje tako, kot da ni lastnik popolne resnice o svojem svetu, saj se pričakovanje, ki ga stopnjuje, na koncu razblini, ne zgodi se nič nepričakovanega; zdi se, kot da se je samo pretvarjal in simuliral dogajanje. V tem smislu torej ni avtoritativen, ampak je njegova vsevednost samo navidezna. Zato lahko sklepamo, da pripovedovalec v *Bobnarjevem zamahu* ni pravi avktorialni, je omejen in ne pozna dokončne resnice, ne pozna na primer vzrokov za dejanja oseb niti posledic oz. jih zaradi skrčenega prostora ne predstavi. Ali bi bilo torej pripovedovalcu v *Bobnarjevem zamahu* primerneje prilepiti oznako »nezanesljivega pripovedovalca«?

Kosova iznajdba virtualnega pripovedovalca se gnoseološko veže na svojega uveljavljenega predhodnika, nezanesljivega pripovedovalca, ki se Alojziji Zupan Sosič kot tretji člen v slovenskem romanesknem kontekstu – avktorialni ali vsevedni, personalni in nezanesljivi – zdi najprimernejši. Kot navaja, je nezanesljivi pripovedovalec pripovedovalec, v čigar prikazovanje zgodbe ali v njen komentar bralec posumi, saj se njegove norme in obnašanje razlikujejo od vrednot (okusa, sodb, moralnega občutka) implicitnega avtorja (Zupan Sosič 2003: 52). Glavni izvori nezanesljivosti so po ugotovitvah Rimmon-Kenanove omejeno znanje pripovedovalca, zožana vednost zaradi starosti, bolezni, pomanjkljive izobrazbe ter časovne ali krajevne oddaljenosti, pripovedovalčeva zmedenost ... (Rimmon-Kenan 1999: 97).

Zaradi skrčenega prostora mini zgodbe pripovedovalec seveda nima možnosti, da bi izrazito oblikoval pripovedno perspektivo, a z oznako nezanesljivi pripovedovalec se ne moremo strinjati, saj sta zanesljivost oz. nezanesljivost lahko le načina (modusa) pripovedovanja, ne moreta pa biti kriterija za presojanje tipov, kakor ju razume A. Zupan Sosič. Avktorialni pripovedovalec namreč ni le vseveden, ampak je tudi vsega sposoben in v tem smislu lahko tudi omejuje svojo vednost. Zanesljivost pripovedovalec zmanjšuje tudi s premiki v narativnem sistemu, kamor lahko uvrstimo številne intervencije v besedilu: »se zdi«, »kakor da bi«, »vse kaže« ...

3.3 V tretjem razdelku v povezavi s pripovedovalcem v izbranem besedilu opazujem še fokalizacijo.⁶ Pripovedovalec in fokalizator sta najpomembnejši sestavini narativne strukture, ki v medsebojni povezavi tvorita narativni sistem.⁷ Tvorijo ga različna medsebojna razmerja med avktorialnim in prvoosebним pripovedovalcem ter zunanjo in notranjo fokalizacijo (Štuhec 2002: 62).

⁶ Sandri Bašič se zdi termin fokalizacija oz. gledišče problematičen: ima močne psihološke konotacije, zato brez koncepta zavesti ne more biti fokalizacije. Sprašuje se, kako bi lahko pojem fokalizacije uporabili za analizo novega romana, postmodernističnih ali metafizičnih tekstov, za katere je značilna fragmentarnost ter razpršene osebe, kjer (kot ugotavlja Dina Scherzer) je »pripovedovalec prisoten in hkrati odsoten, nevtralen, neangažiran. Besede pa prihajajo iz nekega nedoločene izvira, niti eksplicitno niti implicitno besedilo ne specificira, ali pripovedovalec vidi, opazuje, sanja ali si izmišlja tisto, kar je napisano.« (Citirano po Bašič 1982: 225.) Ob raziskovanju take literature se Bašičeva sprašuje, ali je termin gledišče postal neuporaben in ga lahko proglasimo za mrtvega (Bašič 1982: 226).

⁷ Narativni sistem je uvedel Štuhec v *Das Problem des Fokalisation* (2000), da je situacijo systemske povezanosti pripovedovalca in fokalizatorja ločil od Stanzlovega razumevanja pripovedne situacije.

Predvidevam, da je zaradi skrčenega prostora tudi fokalizacijski kot omejen in zato tudi zapletenejši. Naloga pripovedovalca je seveda določanje odnosa do zunajliterarne podstave, izbiranje ustrezne narativne strategije, stilnih in jezikovnih postopkov in izključevanje spora med etičnim in estetskim. Tej sestavini znotraj-literarne strukture je podrejena tudi kategorija fokalizacije. Pripovedovalec namreč izbira tudi medije, s pomočjo katerih pripovedovani objekt spremlja (Štuhec 2000: 56). Pripovedovalec je vrhovna kategorija pripovedi, fokalizator pa je tisti, ki usmerja njegovo perspektivo. Pojem fokalizacije omogoča znotraj pripovedi izločiti tistega, ki usmerja pripovedno perspektivo. Akt gledanja in akt pripovedovanja sta torej tesno povezani sestavini narativne strategije.

Fokalizacija pomeni posredovanost zgodbe v besedilu, torej nekako isto kot perspektiva, zorni kot ali gledišče, le da so bili pred Genettom, ki je v razpravi iz leta 1972 uvedel razlikovanje med kriterijem glasa in kriterijem modusa, ti pojmi pomanjkljivo opredeljeni. Avtorji so pred njim mešali dva različna kriterija oz. vprašanja, kdo vidi in kdo govori. Za perspektivo oz. fokalizacijo je vseeno, kdo govori, zanjo je relevantno samo, kje je nameščen fokus naracije, če uporabimo Genettov termin.⁸ Medtem ko je Genette ločil ničto, zunanjo in notranjo fokalizacijo in mešal med objektom in subjektom, je Balova leta 1977 utemeljila obstoj zgolj zunanje in notranje fokalizacije. Po Balovi ima fokalizacija svoj subjekt in objekt, fokalizatorja in fokalizirano. Pri zunanji je upovedeni objekt gledan od zunaj, subjekt gledanja pa ne more biti hkrati objekt pripovedovanja. Med njima je distanca. Pri notranji fokalizaciji pa je subjekt, ki gleda, hkrati tudi objekt pripovedovanja. Subjekt je upovedena oseba. Po Balovi se fokalizacija ne dotika zgodbe, ampak osebe. Čim se neka oseba pojavi v besedilu, je nujno fokalizirana – ali s strani pripovedovalca ali nekega drugega lika.

Kje najdemo fokalizatorja, figuro, skozi katero prihajajo podatki o dogajanju do pripovedovalca, v mini zgodbi *Bobnarjev zamah*? S katerega vidika so predstavljeni dogodki? Ko poskušamo odgovoriti na zastavljena vprašanja, govorimo, kot Balova, o fokalizirani osebi, ne o zgodbi (Bal 1990: 108–119). Fokalizacijo seveda tesno povezujemo s kategorijo pripovedovalca. Če to razumemo, lahko rečemo, da so osebe – fokalizatorji tiste osebe, ki privlačijo našo pozornost na neki predmet, dogodek ali drugo osebo skozi lasten pogled.

Fokalizacija je v *Bobnarjevem zamahu* najprej zunanja: omogoča globalni, panoramski pogled pripovedovalca, ki se povezuje z avktorialno pripovedno situacijo. O fokalizatorju ne izvemo skoraj ničesar, s sabo prinaša polovičnost in omejenost. Do objekta pripovedovanja (posameznih članov orkestra) obstaja predvsem prostorska razdalja. V omenjenem primeru gre za globinsko fokalizacijo, ki omogoča percepcijo tako zunanosti kot tudi notranosti opazovanega objekta: pogled ne ostaja na površini, ampak je usmerjen globoko – v misli, čutenje in čustva upovedenih oseb.

⁸ Citirano po Bašić 1982: 221.

Na koncu besedila se zunanja pripovedovalčeva fokalizacija postopno zožuje, dokler se bralec ne preseli v notranjost oseb in skozi njihovo prizmo spoznava dogodke, občutja, način mišljenja, ki jih sicer še vedno podaja tretjeosebni pripovedovalec. V narativnem sistemu opazimo premik v varianto personalnosti, fokalizacija je notranja, saj je subjekt, ki gleda, hkrati tudi objekt pripovedovanja. Subjekt je upovedena oseba: to so gostje restavracije. Fokalizirajo glasbo, šefa strežbe. Lahko bi rekli, da gre za objektivni pogled, če ne bi naleteli na rabo prve osebe množine, ki jasno poudari prisotnost notranjega fokalizatorja in s tem osebnega videnja. Notranja fokalizacija seveda pomeni oženje vidnega polja, torej slabšo preglednost in manj podatkov. Pripovedno perspektivo usmerja percepcija upovedene osebe: »gostje zadovoljno rožljajo s priborom, tudi jutri nam prihranite mizo, prosim, šepetajo šefu strežbe, ta glasba je tako prijetna, prišli bomo, še bomo prišli« (Blatnik 1990: 8). Zgodi se premik v dialog, premik v notranjo fokalizacijo pa tudi v prvoosebno pripoved. Premiki vsekakor poživijo recepcijo, dosežena je tudi večja prepričljivost. Replika je last upovedene osebe – v isti figuri sta združena subjekt pripovedovanja in subjekt gledanja. Omogoči nam neposreden (tesnejši in natančnejši ter pristnejši) pogled v dogajanje. S premikom fokalizacijskega kota je poudarjena neposredna bližina, živost in vključenost v literarno dogajanje. Večkratno in hitro menjavanje fokalizacije zaradi omejenosti in skrčenosti znotraj besedila seveda ni mogoče.

3.4 Pomembna sestavina, s pomočjo katere pripovedno delo nastaja, so t. i. diegetičnimi segmenti pripovedi oz. pripovedna dejavnost, ki se lahko izmenjuje z govornimi nastopi upovedenih oseb oz. mimetičnimi segmenti, kjer so pripovedovalci upovedene osebe. Mimetični segmenti močno poudarjajo osebno perspektivo upovedenih oseb; vrednost in pomen pripovedovalca sta zmanjšana. Omogočajo neposreden stik bralca z dogajanjem, recepcijo poživijo in poglobijo ter povzročijo globlje doživetje literarne snovi.

Če mini zgodbo *Bobnarjev zamah* primerjamo s kratko zgodbo *Površje iz Blatnikove zbirke Zakon želje (2000)*, ugotovimo razliko v statusu pripovedovalca ter v rabi dialoga. Več »prostora« omogoči očitno uvajanje dialoga v daljši zgodbi *Površje*, s tem pa seveda močnejše poudarjanje osebne izkušnje upovedenih oseb. Del narativnih funkcij je prenesen nanje. Pripovedovalec se umakne v ozadje, osebam prepusti, da spregovorijo in se prikazujejo same. Z glasom se je ukvarjala Ann Banfield; po njenem mnenju je pisanje, vključujoč pripovedovanje, transparentno, brez akcentov, govor pa ni tak nikoli. Jezik pripovedovanja je vedno »ločen od osebe svojega avtorja in subjektivne obarvanosti. Edino mesto znotraj pripovedovanja, kjer se lahko pokaže glas, ki govori, se nahaja nekako že izven njega – v navednicah.«⁹ Barthes je menil, da v narativnem tekstu govori edino bralec (»seul parle le lecteur«) (Gibson 1999: 321), Bahtin pa je o dialogu zapisal, da je mesto

⁹ Citirano po Gibson 1999: 316.

kontakta, stika v besedilu. Je borbena arena, v kateri se zbrani elementi nenehno borijo za oblast, za prevlado (Gibson 1999: 324).

4 *Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.* (Ko se je prebudil, je bil dinozaver še vedno tam.) (Monterroso 1999: 14.) Citirana mini zgodba z naslovom *El dinosaurio* (Dinozaver) iz leta 1959 je ekstremni primer mini zgodbe gvatemalskega pisatelja Augusta Monterrosa - Tita, ki je povzročila številne polemike in interpretacije. *Dinozavra* citira tudi Italo Calvino v *Ameriških predavanjih*, ki jih je posvetil vrednotam in posebnostim književnosti ter jih skušal umestiti med šest predlogov za literaturo novega tisočletja. Monterrosa obravnava v predavanju z naslovom *Hitrost*, kjer beremo: »Rad bi sestavil zbirko zgodb iz enega samega stavka ali iz ene same vrstice, če bi bilo mogoče. Toda doslej nisem našel nobene, ki bi prekosila zgodbo gvatemalskega pisatelja Augusta Monterrosa.« (Calvino 1997: 59.) Monterroso je avtor, ki drzno briše meje med tradicionalnimi književnimi vrstami.¹⁰ Nekateri so *Dinozavru* prilepili oznako mini zgodbe, drugi so zatrjevali, da gre za aforizem, ki so ga razlagali kot prebujenje latinskoameriške družbe iz spanca oz. diktature, katere sledi še niso povsem izbrisane.

Z naratološkega vidika se mini zgodbi, sestavljeni iz sedmih besed, težko približamo. Pripovedovalec se zdi avktorialen, z njim povezana fokalizacija pa zunanja. Čas besedila je skrajno skrčen, besedilo lahko zaobjamemo z očmi in ga preberemo naenkrat, ali kot pravi Fernández Ferrer: »Mini zgodbe ne preberemo, kot pravi Poe 'at one sitting', ampak naenkrat, na 'en pogled'.« (Fernandez Ferrer 1990: 10.) Čas, ki ga predstavlja mini zgodba *Dinozaver*, je težko določiti: lahko ga razumemo kot trenutek, v katerem se je nekdo prebudil, ali pa ga interpretiramo kot daljše obdobje, ki zajema čas daleč v preteklost. Tudi kraj je zaradi skrajno omejenega prostora težko določiti. Mini zgodba deluje s pomočjo elipse, ki ji prinaša posebno ekspresivno moč.

5 V zadnjem delu primerjam še narativno strategijo kratke zgodbe *Površje* in ugotavljam, da zaradi večjega prostora in manjše omejenosti omenjena kratka zgodba že dovoljuje ambivalentno lego pripovedovalca, premike fokalizacijskega kota in večjo mero mimetičnih segmentov, v katerih pripovedovalec stopi v ozadje, upovedene osebe pa imajo možnost, da spregovorijo same.

Blatnikov dialog je kratek, povedi so odsekane in kratke – seveda v skladu z zahtevami majhne zgodbe, ki sledi postmodernistični paradigmi izčrpane literature in nakazuje obrat k minimalizmu. V ospredje se prerinejo intimni pogledi, geste, ki v t. i. majhnih zgodbah zasenčijo dogodek, za katerega predvidevamo, da bo osrednji (v tej zgodbi padec otroka). Čas ni le trenutek, hip, kot smo opazovali na skrčenem prostoru mini zgodbe, ampak je čas enega dneva, ki pa se na koncu zgodbe (v skladu z značilnim odprtim koncem kratke zgodbe) razpre.

¹⁰ Kot najbolj problematičen primer antologije mini zgodb citirajo tudi besedilo, ki ga gradi ena sama beseda: *Dios* (*Bog*) Mehičana Sergia Golwarza iz leta 1969.

6 Zgodba je (če uporabimo Štuhecovo metaforo¹¹) mreža, v kateri so razporejene najpomembnejše pripovedne sestavine, ki se prepletajo in tkejo mrežo. Prikazati sem skušala nekatere lastnosti narativnega diskurza treh različnih kratkih zgodb, dve od njih še posebej močno določene z omejenim, skrčenim prostorom. Opaziti je, da skrčeni prostor na poseben način oblikuje in določa narativne sestavine. Pripovedovalec zaradi omejenega prostora in časa, ki je skrčen na trenutek, nima možnosti, da bi izrazito oblikoval pripovedno perspektivo. Tudi večkratno in hitro menjavanje fokalizacije se zaradi omejenosti in skrčenosti mini zgodbe zdi nemogoče. Mimetični segmenti so v najkrajši kratki prozi redki; narativne funkcije so v mini zgodbi le redko prenesene na upovedene osebe. Premik v inačico personalnosti smo v dveh primerih opazili v skrajno napetih situacijah, na prelomnih mestih zgodb. Ekstremni primer mini zgodbe takega premika ne omogoča. Klasična kratka zgodba pa zaradi razširjenega prostora in manjše omejenosti že dovoljuje ambivalentno lego pripovedovalca, premike fokalizacijskega kota in večjo mero mimetičnih segmentov, v katerih pripovedovalec stopi v ozadje, upovedene osebe pa imajo večkrat možnost, da spregovorijo same.

Literatura

- BAL, Mieke, 1990: *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BAŠIĆ, Sandra, 1982: Pripovjedačko gledišče. *Umjetnost riječi* 26/3–4.
- BAVEC, Nataša, 2001: Naratološki pogledi na Musilov esejistični roman *Mož brez posebnosti*. *Primerjalna književnost* 24/1. 45–69.
- BLATNIK, Andrej, 1990: *Menjave kože*. Ljubljana: Emonica.
- BLATNIK, Andrej, 2000: *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba.
- CALVINO, Italo, 1997: *Ameriška predavanja. Šest predlogov za naslednje tisočletje*. Ljubljana: Družina.
- DOLGAN, Marjan, 1979: *Pripovedovalec in pripoved (njegovo vrednotenje pripovedovalca)*. Maribor: Obzorja.
- ECO, Umberto, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, 1990: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Ed. Fugaz.
- GIBSON, Andrew, 1999: Pripovijedanje, glasovi, pisanje. *Autor, pripovjedač, lik*. Ur. C. Milanja. Osijek: Pedagoški fakultet.
- KERNEV ŠTRAJN, Jelka, 1995: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost* 18/2. 31–57.
- KOS, Janko, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 1. 1–19.
- MONTERROSO, Augusto, 1999: *Autología personal*. Madrid: Visor.

¹¹ Štuhec 1997: 135.

- PRINCE, Gerald, 1993: *Narratology. The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. 152.
- RICOEUR, Paul, 1999: *Osobni i naravni identitet (peta studija). Autor, pripovjedač, lik*. Ur. C. Milanja. Osijek: Pedagoški fakultet.
- RIMMON-KENAN, Slomith, 1983: *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London in New York: Methuen.
- ROJO, Violeta, 1997: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- STANZEL, Franz: *Pripovjedni tekst u prvom in pripovjedni tekst u trećem licu. Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 1992.
- STANZEL, Franz, 1979: *Theorie des Erzählens*. Göttingen, Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ŠTUHEC, Miran, 2000: *Naratologija*. Ljubljana: Študentska založba.
- ŠTUHEC, Miran, 2002: *Naratološki vidik romantične pesnitve. Romantična pesnitev (Obdobja 19)*. Ur. M. Juvan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slvenistiko Filozofske fakultete. 61–73.
- ŠTUHEC, Miran, 1997: *Poetika izmikajoče se strukture (O romanu Ferija Lainščka Astralni niz)*. *Slavistična revija* 45/1–2. 135–146.
- VIRK, Tomo, 1989: *Kako so velike zgodbe postale majhne*. V: Andrej Blatnik: *Biografije brezimenih*. Ljubljana: Aleph.
- VIRK, Tomo, 1997: *Od literature izčrpanosti do literature izčrpane eksistence. Tekst in kontekst*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. 147–162.
- VIRK, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

