

Typy rozprávača a jeho inovácie (na príklade súčasného slovinského románu)

Alojzija Zupan Sosič

ZUPAN SOSIČ, A.: Narrator Types and Innovations
(on the Example of Contemporary Slovenian Novel)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 69, 2022, no. 2, pp. 95-113

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2022.69.2.1>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2259-5861>

Key words: narratology, narrator,
narrator types and their innovations,
Slovenian novel

The article tackles the function of the narrator in contemporary fiction. After outlining the position of the narrator in classical and post-classical narratology, it analyses several innovative approaches to this category as found in contemporary Slovenian novel. The article provides an overview of general determinants of the narrator and attempts at showing that the category is still viable and offers possibilities for systematising. It looks at the narrator in the context of narratology and provides a definition and typology of this category. Given the syncretic character of the category of narrator, the knowledge of its multiple types – not restricted to the ones outlined by structuralist narratology – proves to be fruitful. The wider current definition of the narrator is most concisely outlined in the standard model of communication and consists of such elements as the real author, implied author, narrator, narratee, implied reader and real reader. The model, unlike older conceptualisations, is based on mediation and the activity of the narrator, not on the notion of the narrator as the speaker.

Kľúčové slová: naratológia, rozprávač,
typy a inovácie kategórie rozprávača,
slovinský román

V uplynulých štyroch desaťročiach sa zvýšil záujem o literárnovedný výskum rozprávania a jeho teoretickú reflexiu, ktorá sa často orientuje na otázky vzťahu rozprávania k jednotlivým identitným skupinám (rozdelným vzhľadom na pohlavie, rasu či národnosť) alebo k určitému typu diskurzu. Internacionalizácia a interdisciplinárizácia skúmania vplývali na popularitu naratológie, nazvanú aj ako renesancia teórie a analýzy rozprávania (Nünning, A. – Nünning, V. 2002; Richardson 2000: 168-175). Táto previazanosť umožnila, že v 21. storočí naratológia nielenže ožila, ale dokonca v plnosti rozkvitla, kým rozvoj rozmanitých prístupov, metód a smerov ku koncu storočia (Fludernik 2009: 12), ktoré v krátkosti nazývame ako „naratologický obrat“, vplýval na členenie naratológie na klasickú a postklasickú. Teória rozprávania sa spájala nielen s inými disciplínami, napríklad kognitívnou psychológiou, psychoterapeutikou, antropológiou či sociológiou, ale ukázalo sa, že platí tvrdenie Roya Sommera, že naratológia môže fungovať ako užitočné teoretické rozhranie medzi naratologickými štruktúrami a interpretačnými prístupmi (Koron 2014: 13). Aj keď teória rozprávania v analyzovaných dielach vytvorila koncepty, ktoré sú dôležité pre interpretáciu literárnych textov, niektorí ju vnímajú iba ako teoretickú disciplínu, iní ako pomocnú disciplínu pri interpretácii, ďalší zasa zdôrazňujú jej heuristickú hodnotu a využiteľnosť jej koncepcií a modelov v rôznych interpretačných prístupoch (Koron 2014: 125).

Problematika rozprávača bola v minulosti najsystematickejšie prítomná v nemeckej literárnej vede, kde sa jej venovali početné výskumy, kým angloamerická a ruská literárna veda sa ňou zaoberali skôr nepriamo, pretože sa sústreďovali viac na analýzu perspektívy a aspektu rozprávania. Medzi prvé dôležité texty nepochybne patrí práca Käte Friedemannovej *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), medzi najvplyvnejšie zasa typológia Franza Karla Stanzela (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955), ktorá už krátko po svojom vydaní zaznamenala viaceré kritické ohlasy (upozorňujúce najmä na „nesprávne“ zaradenie rozprávača v prvej osobe, nakoľko bol situovaný na rovnakú úroveň ako auktoriálny a personálny rozprávač, čo znamenalo miešanie rozličných typologických úrovní). Jeden z najvýraznejších kritikov Stanzelovho miešania úrovní Wayne C. Booth zároveň patrí medzi ďalších významných bádateľov teórie rozprávača – v knihe *The Rhetoric of Fiction* (1961) nahradil výraz auktoriálny pojmom autoritatívny a zaviedol tiež novú, dôležitú kategóriu nespoľahlivého rozprávača. Určité elementy Stanzelovej a Boothovej typológie vplývali aj na najvýraznejšie súčasné naratologicko-teoretické príspevky o rozprávačovi. Možno spomenúť aspoň nespoľahlivého rozprávača v práci *Narrative fiction: Contemporary poetics* (1983) od Shlomith Rimmon-Kenanovej a v knihe *The Cambridge introduction to narrative* (2002) od Portera H. Abbotta a vševediaceho rozprávača (ako akúsi paralelu k Stanzelovmu auktoriálnemu rozprávačovi) a rozprávača v prvej osobe, ako ich predstavila Monika Fluderniková v knihe *Einführung in die Erzähltheorie* (2006). Posledné dve desaťročia priniesli vo svetovom výskume (a takisto v slovinskom výskume) teórie rozprávania viaceré nové štúdie, preto je potrebné opätovne premyslieť koncept rozprávača a jeho typológie. Vzhľadom na to, že rozprávač sa nikdy v úplnosti nestiahol z literárnych textov, objavuje sa v poslednom období opäť v základných metaliterárnych textoch – nie je ešte zastaraným javom a aj rozkvet naratológie mu umožnil ďalší vývin.

Definície rozprávača

Na rozdiel od drámy alebo filmu, v ktorých sú k dispozícii prostriedky na bezprostredné zobrazovanie udalostí, próza nemôže vďaka závislosti od jazykového média imitovať činy a fakty, ale musí ich povedať, respektíve vyrozprávať (Peleš 1999: 61). Nositeľ tejto výpovede v naratívnom texte sa nazýva rozprávač, Gérard Genette ho dokonca pomenúva ako „hlas“, respektíve „ten, kto v texte hovorí“ (Genette 1980: 212). Aj keď sa rozprávač často antropomorfizuje, predstavuje sa ako osoba, ktorá rozpráva príbeh, stotožňuje sa s autorom alebo s jednou z postáv, Wolf Schmid vysvetľuje rozprávača ako literárny postup, ktorý je podobný iným naratívnym postupom (Schmid 2010: 59). Rozprávač je kategóriou, ktorej sa pri čítaní, analýze alebo interpretácii textu nevenujeme hneď: zvyčajne sa najskôr sústreďujeme na príbeh, následne na charakterizáciu, rozprávačovi sa venujeme súbežne s týmto výskumom alebo na jeho konci. Keď rozprávač rozpráva v prvej osobe, sme pripravení stotožniť ho s literárnou postavou, niekedy aj s autorom textu (Grdešić 2015: 85). Aj keď rozpráva v tretej osobe, často ho identifikujeme s autorom – namiesto formulácie „Cankarov rozprávač“ používame napríklad iba krátke označenie „Cankar“. Prostredníctvom rozprávača, ktorý je často aj hlavnou literárnou postavou, sa totiž výskum môže venovať vnútrotextovým potrebám: analýze naratívnych prvkov, analýze štruktúry a štýlu textu, autoreferenčnosti a univerzálnosti, kým pri mimotextových aspektoch alebo rešpektovaní kontextu je rozprávač dôležitý predovšetkým v rámci obnoveného záujmu o autora a jeho hodnotenie, „znovuzrodeného“ v etickom obraze vo filozofii.

Rozprávača možno teda vnímať ako literárny postup, čo je najvšeobecnejšia a najjednoduchšia definícia tejto pomerne zložitej kategórie, pričom v teórii rozprávania je situovaný ako naratívny element popri príbehu a rozprávaní, literárnej postave, literárnych udalostiach a chronotope. Termíny literárny postup a naratívny element nedefinujú rozprávača ako zložitý koncept presne, preto ďalej predstavím viac možností jeho charakterizácie. Najjednoduchším spôsobom, ako to urobiť, je diferencovanie medzi širšou a užšou definíciou rozprávania a rozprávača, a zároveň medzi tradičnou a súčasnou teóriou rozprávača. Rozprávač je totiž ešte stále dôležitou kategóriou v rámci širšej i užšej definície výpovede a rozprávania, umiestnenou do dvojúrovňovej¹ alebo trojúrovňovej koncepcie. Vzhľadom k tomu, že rozprávač má dôležitú funkciu tak v tradičnej, ako aj v súčasnej definícii, je potrebné položiť si otázku, či má každý naratívny text rozprávača. Vzhľadom k rozličným dilemám súčasná naratológia ponúka tézu (Popović 2010: 577), že každý naratívny text má rozprávača, aj keď je (napríklad v listoch, v nájdených rukopisoch a vo vnútorných monológoch) zdanlivo neprítomný. Najlepší návrh ohľadom prítomnosti, respektíve zdanlivej neprítomnosti rozprávača ponúka S. Rimmon-Kenanová, ktorá rozprávača člení na zjavného (overt) a skrytého (covert) (Rimmon-Kenan 1983: 90-97).

1 Terminologický zmätk v definíciách príbehu, rozprávania a výpovede možno najlepšie ovládnuť pomocou dvojúrovňovej koncepcie rozprávania, ktorá je tiež najčastejšou, i keď jestvuje aj trojúrovňový model, to jest príbeh – výpoveď – rozprávanie. Dvojúrovňová koncepcia je založená na dichotómii príbeh – rozprávanie, ktoré sa v minulosti označovali ako fabula – sujet, príbeh – (naratívny) diskurz, príbeh – naratívny text (Zupan Sosič 2013b: 61-83). Rozlišovanie medzi príbehom a rozprávaním je následok formalistického páru fabula – sujet, ktorý je pokračovaním ich dichotómie: príbeh je akousi základnou štruktúrou, usporiadanou chronologicky a kauzálnou, rozprávanie je spôsob jej realizácie.

Kým širšia definícia vykladá výpoveď/rozprávanie ako celistvý proces komunikácie alebo diskurzu medzi autorom a čitateľom či medzi rozprávačom a fiktívnym adresátom, užšia definícia vymedzuje rozprávanie ako produkciu vypovedaného v zmysle verbálneho rozprávania rozprávača (Zupan Sosič 2013b: 78). Obidve teda zdôrazňujú jeho centrálnu úlohu. Dôležitý je aj rozdiel medzi tradičnou a súčasnou teóriou rozprávača: tradičná teória ho vníma ako antropomorfný zdroj rozprávania, súčasná teória ho vykladá širšie, teda ako pozíciu, z ktorej sa rozpráva (Popović 2010: 577). Ako nositeľa poznania o fikčnom svete istého naratívneho literárneho diela ho rozdeľuje na „hlas“, ktorý hovorí, a „oči“, ktoré vidia (O'Neill 1996: 84), čo je v podstate Genettov objav. Kým tradičná definícia vysvetľuje rozprávača v podobe vzorca: rozprávanie = príbeh + rozprávač, pre súčasnú definíciu je dnes aktuálna idea rozprávača ako sprostredkovateľa. Rozprávač (anglicky *narrator*, francúzsky *narrateur*, nemecky *Erzähler*) je totiž v širšej súčasnej definícii pozícia, ktorá preberá zodpovednosť za naratívnu výpoveď (Biti 1997: 320), a ako vnútrotextovú inštanciu ho odlišuje od implicitného autora, autora a v konečnom dôsledku aj fokalizátora ako nositeľa výpovedného modu. V teórii rozprávania (v opozícii voči staršej literárnej teórii) sa rozprávač striktné oddeľuje od autora (Lešić 2010: 275), pretože rozprávač je štruktúrnou súčasťou textu alebo jazykovým subjektom (ako funkcia, nie ako postava), ktorá sa vyjadruje slovami, komponentmi naratívneho textu; odlišujeme ho tiež od implicitného autora a fokalizátora.

Širšia súčasná definícia rozprávača je najkomprimovanejšie predstavená v štandardnom komunikačnom modeli (Herman – Jahn – Ryan 2008: 388):

skutočný autor → [implicitný autor → rozprávač → fiktívny adresát → implicitný čitateľ] → skutočný čitateľ

Základom tohto modelu sú sprostredkovanie a aktivita rozprávača, na rozdiel od minulosti, keď prevládala predstava rozprávača ako hovorcu. V predstavenom modeli sa sprostredkovanie rozprávania začína skutočným autorom, ktorý vytvorí implicitného autora, ten následne konštruuje rozprávača oslovujúceho fiktívneho adresáta. Implicitný autor komunikuje prostredníctvom tejto konštrukcie a oslovovania implicitného čitateľa a skutočný autor prostredníctvom tohto všetkého komunikuje so skutočným čitateľom. Na uľahčenie pochopenia tejto logickej schémy je potrebné vysvetliť niekoľko pojmov: implicitný autor, implicitný čitateľ a fiktívny adresát.

Implicitný autor (implied author), tiež naznačený, predpokladaný autor, ešte dodnes nie je pevne definovaný. Pojem uviedol W. C. Booth vo svojej knihe *The Rhetoric of Fiction*, aby jasnejšie vymedzil rozprávača voči autorovi, čo sa pred zrodom naratológie nerobilo. Predstavoval si ho ako „druhé ja“ alebo ako masku či postavu, ktorú je možné rekonštruovať z textu. W. C. Booth totiž rozlišoval medzi „pravým“ a implicitným autorom, pričom implicitného autora definoval ako súhrn toho, čo čítame, ako podstatu noriem a ustanovení, pre ktoré možno použiť ešte tri výrazy: štýl, tón a technika, navyše veľký dôraz kládol na etické dimenzie (Booth 2005: 70). Keďže vzhľadom k abstraktnosti je ťažké si ho presne predstaviť, aj ostatní teoretici ho zväčša vysvetľujú ako náznakový obraz autora, ktorý je zodpovedný za celkovú formu, hodnoty a kultúrne normy textu. P. H. Abbott mu

pripisuje osobitú senzibilitu, kombináciu citovosti, inteligencie, vedomostí a určitých stanovísk, ktoré sú osnovou celostnej interpretácie rozprávania, pretože čitatelia si počas čítania vytvárajú vlastnú predstavu o ňom (Abbott 2002: 77). To by legitimizovalo Abbottov výraz „predpokladaný autor“. Táto predstava je veľmi podobná výkladu Chrisa Baldicka, že implicitný autor je zdrojom vytvárania a zvýznamňovania textu, ktorý si z tohto textu odvodí čitatelia. Ak môže mať text viacero rozprávačov alebo dokonca autorov, je naznačený autor vždy iba jeden, pretože je normou literárneho diela (Baldick 1996: 107). Dokonca rozprávanie, v ktorom nejestvuje rozprávač, vytvára implicitný obraz autora, ako keby stál za stenou (Prince 1987: 42). Najlogickejšiu predstavu ponúka S. Rimmon-Kenanová, keď porovnáva rozprávača s implicitným autorom: ak rozprávača môžeme určiť iba rámcovo ako hlas alebo hovorca textu, potom je v protiklade k nemu implicitný autor, podľa definície už bez hlasu, alebo ako tichý autor, teda útvar, ktorý vytvorí čitateľ zo všetkých komponentov textu (Rimmon-Kenan 1989: 82).

Pojmu implicitný autor je podobný termín **implicitný čitateľ**, pretože je tiež abstrakciou prameniaca v ustálenom pojme čitateľ, ktorého Wolfgang Iser určil za komunikačného partnera implicitnému autorovi (Biti 1997: 44; Herman – Jahn – Ryan 2008: 240). Aj pojem naznačený čitateľ, podobne ako termín naznačený autor, sa dá vysvetliť ako druhé ja čitateľa alebo predpokladaného čitateľa, vytvoreného v súlade s hodnotami a kultúrnymi normami implicitného autora.

Termín implicitný čitateľ však nemožno zamietať s pojmom **fiktívny adresát** alebo adresát rozprávania, ktorý je komunikačným partnerom rozprávača. Fiktívny adresát je prekladom výrazu narratee/narrataire pre literárnu postavu, ktorej rozprávač rozpráva. Je to figúra vo vnútri textu ako fiktívny poslucháč, ktorému rozprávač rozpráva svoj príbeh, do ktorého je tiež vpísaný (Baldick 1996: 108; Lešić 2010: 280; Prince 1987: 57). Do teoretického diskurzu ho uviedol Gerald Prince, ktorý pre jeho identifikáciu bral do úvahy jeho prítomnosť: najľahšie ho rozoznáme, ak je zároveň postavou príbehu. Fiktívny adresát je vždy na druhej strane komunikačného kanála, je dramatickou druhou postavou, na ktorú je zameraný rozprávač a vzhľadom ku ktorej usporadúva svoj príbeh. Je rozprávačov partner a adresát, spolu s ním sa nachádza na rovnakej rozprávačskej rovine vo vnútri samého príbehu. Fiktívnych adresátov môže byť vo vnútri príbehu viac, podobne ako rozprávačov, všetci však môžu byť predstavení ako literárne postavy, aj keď práve fiktívnym adresátom je menej často pridelená úloha postáv. Fiktívny adresát ako textový konštrukt sa teda odlišuje od čitateľa, prijímateľa a taktiež od implicitného čitateľa.

Implicitný autor a čitateľ i fiktívny adresát sú javy, ktoré pomáhajú ozrejmiť rozprávača a prispievajú k presnosti jeho definície, hoci v súčasnosti v dôsledku synkretizmu rôznych foriem a javov, vrátane rozprávača, táto nemôže byť úplne konečná. Na komplexnosť definície bezpochyby vplýva taktiež **fokalizácia**,² úzko spätá s oblasťami perspektívy, hľadísk a rozprávača vo všeobecnosti.

2 Fokalizácii som venovala väčšiu pozornosť vo svojej štúdií *Rozprávač a focalizácia*. Aby som neopakovala rovnaké tvrdenia, v tejto štúdií sumarizujem iba všeobecné vedecké fakty a pokúšam sa ich aktualizovať. Som presvedčená o tom, že pri tradičnom rozprávaní s jednoduchou alebo nulovou focalizáciou nemá význam uvádzať typológiu focalizácie, je však vhodná v súčasnej próze, v ktorej sa objavuje premenlivá a/alebo viac ohnisková focalizácia a v ktorej rozlišujeme medzi rozprávačom, postavou a istou neutrálnou, nezosobnenou perspektívou, zvyčajne známou ako oko kamery.

100 S ohľadom na súčasné členenie naratívneho systému na naráciu a fokalizáciu sa zdá včlenenie problematiky fokalizácie do oblasti rozprávača (k čomu dochádzalo v slovinskej literárnej vede) zmysluplné len vtedy, ak si uvedomíme dichotómiu zacielenia rozprávania prostredníctvom hlasu a očí – naratívny systém rozlišuje subjekt prehovoru, to jest rozprávača, a subjekt pozerania, čiže fokalizátora. Taktiež je potrebné uvedomiť si, že ani oblasť fokalizácie nie je jednotná. V súčasnosti je otázka, ktorú si kladie každý teoretik narácie (Herman – Janh – Ryan 2008: 176), stále rovnaká: „adoptovať“ si Genettovu alebo Balovej terminológiu alebo dokonca použiť zmiešaný model.

V klasickom modeli G. Genetta možno akceptovať tri veci (Zupan Sosič 2014a: 64): dôraz na diferenciáciu medzi tým, „kto hovorí“, a tým, „kto vidí“, vyhýbanie sa chybám predchádzajúcich naratológov (napríklad W. C. Bootha), ktorí pomiešali fokalizujúce postavy s rozprávačmi, a pripustenie kombinatorickej slobody, pokiaľ ide o koexistenciu rôznych typov a charakteristík fokalizácie. V modeli Mieke Balovej mnohí oceňujú tvrdenie, že fokalizácia je vždy prítomná v rozmanitých podobách, a myšlienku o vnútornej a vonkajšej fokalizácii. M. Balová pripísala fokalizácii mimoriadnu dôležitosť, nakoľko ju interpretovala ako najpodstatnejší, najpenikavejší a subtilný prostriedok manipulácie (Bal 2000: 138). Zavedením rozlišovania medzi fokalizujúcim (objektom) a fokalizátorom (subjektom) postavila rozprávača na úroveň diskurzu alebo rozprávania a fokalizátora na úroveň príbehu. O niečo menej potešujúce je prekryvanie niektorých zistení a chaos v prípade niektorých pojmov, napríklad pri vonkajšej a vnútornej fokalizácii: Hemingwayovu poviedku *Vrahovia* napríklad G. Genette označil za čisto vonkajšiu fokalizáciu (Herman – Jahn – Ryan 2008: 176), obmedzenú na vonkajšie pohľady, prípadne na to, čo môže byť viditeľné kamerou, M. Balová ju, naopak, definovala ako vnútornú fokalizáciu takzvaných vnímateľných predmetov. Vďaka rozdielu medzi rozprávaním a fokalizáciou, ktorú zaviedol G. Genette (Popović 2010: 578), je otázka o existencii, respektíve o charaktere a obsahu údajov, s ktorými disponuje rozprávač, oddelená od otázky charakteru rozprávačského hlasu. Napríklad James Joyce v *Portréte mladého umelca* používa tretiu osobu a Marcel Proust v *Hľadaní strateného času* si vyberá prvú osobu, aj keď je fokalizácia rovnaká, pretože v oboch spomenutých prípadoch je sprostredkovaná cez povedomie postavy, ktorá je súčasťou fiktívneho sveta. Aby bola ľahšie viditeľná syntéza tradičného a súčasného či užšie a širšie vymedzeného rozprávača previazaného aj s fokalizáciou, pripájam tu „možnú“ definíciu rozprávača:

Rozprávač je sprostredkovateľ a hýbatel, v menej antropologickej predstave tiež subjekt alebo inštancia pre rozprávanie alebo sprostredkovanie skutočnosti, stavu a udalostí v rozprávaní fiktívneho adresáta (narratee). K tradičnej podobe hovorcu (rozprávanie = príbeh + rozprávač), ktorý obecnstvu rozpráva príbeh, sa teda v súčasnej definícii pripojí ešte dvojité sprostredkovanie: rozprávač je hlas, ktorý hovorí, a/alebo oči, ktoré vidia.

Typy rozprávača

Možno si viacerí položia otázku, prečo nie je táto časť nazvaná Typológia rozprávača. Vzhľadom na vedeckú systematiku, ktorá by typmi rozprávača mohla prehĺbiť jednotlivé analýzy rozprávania, by som si aj ja sama priala vytvoriť viac alebo menej stálu typológiu rozprávača. Tá však v postklasickej naratológii, ktorá

obhajuje definíciu rozprávača ako sprostredkovateľa a hýbateľa rozprávania a tiež jeho konštruovanosť, nie je viac možná. Taktiež je dnes markantné prelínanie alebo splývanie rôznych rozprávačov, vďaka ktorému nie je možné vytvoriť „čisté typológie“, nakoľko súčasného rozprávača by sme mohli pomenovať synkretickým rozprávačom. Preto nebudem ďalej vytvárať nové typológie, ale vysvetlím skôr rôzne typy rozprávača s využitím už etablovaných či črtajúcich sa nových možností, ako ich signalizuje slovinský i zahraničný výskum. Delenie rôznych typov rozprávača považuje aj Tanja Popovićová (Popović 2010: 577) za jednu zo základných úloh naratológie. Pri téze o nemožnosti pevnej typológie sa stotožňujem s mienkou Seymoura Chatmana, že nie je možná ani všetko obsahujúca teória rozprávača, ani takáto typológia (Chatman 1980: 183). Práve preto sa nemôžem pridať k tým vedcom, ktorí za najaktuálnejšiu považujú Genettovu typológiu, široko prijatú v klasickej naratológii, v ktorej po Genettovi realizovali menšie modifikácie M. Balová a S. Rimmon-Kenanová. Táto typológia vychádza z dvoch základných kritérií (Gradesić 2015: 94): z naratívnej roviny a rozsahu participácie na príbehu. Ak rešpektujeme prvé kritérium, rozprávač je extradiegetický, intradiegetický alebo hypodiegetický. Ak ide o jeho participáciu na príbehu, členíme ho na heterodiegetického (neparticipuje na príbehu) alebo homodiegetického (participuje na príbehu). G. Genette tiež kombinuje obe kritériá, preto používa štyri základné typy rozprávača: extradiegetický-heterodiegetický, extradiegetický-homodiegetický, intradiegetický-heterodiegetický a intradiegetický-homodiegetický.

Najväčším deficitom tejto typológie je detekčný charakter hľadania typov rozprávača a nerešpektovanie jeho rôznych kategórií. Práve vďaka synkretickému charakteru rozprávača je vhodné poznať viac jeho typov, nielen tie, ktoré využívala štrukturalistická naratológia – poznávanie rôznych typológií tiež ponúka jeho komplexnejšie uchopenie. Za týmto účelom predstavím viac modelov rozprávača, ktoré som vytvorila vzhľadom na ustálené alebo aktualizované typológie a kritériá tak, že popri detekcii je umožnená aj spomenutá analýza exponovaných naratívnych pozícií a interpretácia prelínania rozprávačov alebo ich modifikácií. Prelínanie, plynulosť alebo synkretickosť rôznych druhov rozprávača môže pôsobiť veľmi neprehľadne, preto niektorí teoretici (napríklad M. Fluderniková) radšej používajú výraz rozprávačské situácie. Momentálne najuznávanejšia naratologička týmto výrazom iba nasledovala nemeckú tradíciu, predovšetkým dvoch najvplyvnejších teoretikov: F. Stanzel svoju typológiu taktiež prepojil s naratívnymi situáciami, kým K. Friedemannová rozlišovala medzi personálnou a nepersonálnou naráciou.

Rozprávač v prvej, druhej a tretej osobe

Precízne čítanie nám odhaľuje, že naratívne situácie a definície rozprávača sa v skutočnosti prekrývajú alebo dokonca vzájomne dopĺňajú, preto budem využívať termín rozprávač, nie situácia, občas aj výraz narácia alebo rozprávanie. Začnem etablovanou diferenciáciou medzi rozprávaním v prvej a tretej osobe alebo medzi rozprávačom v prvej a tretej osobe. Binárna opozícia nie je len jednou spomedzi najstarších typológií, ale je zároveň aj základom najčastejšej typológie rozprávača, ktorá bola v druhej polovici 20. storočia obohatená ešte rozprávačom v druhej osobe. Trojčlenné delenie na rozprávača v prvej, druhej a tretej osobe je koncipované na diferenciacii (gramatickej) osoby, čo Ch. Baldick nazýva diferenciáciou vzhľadom na rôznu participáciu na príbehu (Baldick 1996: 146). Mohli by sme to

102 nazvať aj ako rozmanité spôsoby, pomocou ktorých rozprávač sleduje udalosti v príbehu, alebo spôsoby motivácie na výber toho, čo rozpráva.

Rozdiel medzi rozprávačom v prvej a tretej osobe je teda v spôsobe pozorovania: rozprávač v tretej osobe rozpráva v tretej osobe o niečom, čo nie je preň tak existenciálne dôležité, preto F. Stanzel uvažuje, že naratívna motivácia u rozprávača v tretej osobe je vždy literárnoteoretická, nie existenciálna, ako je to u rozprávača v prvej osobe (Stanzel 1992: 182). Výber rozprávania v tretej osobe prináša silnejší efekt neosobnosti a presvedčivosti, čo si uvedomovali aj spisovatelia, keď váhali medzi oboma možnosťami. Jane Austenová napríklad svoj román *Pýcha a predsudok* najskôr skoncipovala ako román v listoch v prvej osobe, následne ho však pretransformovala a rozprávanie zmenila na tretiu osobu, podobne ako Franz Kafka v románe *Zámok* a Henry James v románe *Vyslanci*. H. James vnímal túto zmenu ako správne rozhodnutie, pretože rozprávanie v prvej osobe sa zdalo príliš slabé, neurčité, zároveň však koncipované s fluidnosťou sebaodhalenia (Stanzel 1992: 182). Rozprávačovi v tretej osobe je ťažké presne určiť všetky jeho funkcie, omnoho ťažšie je to však pri rozprávačovi v prvej osobe.

Rozprávač v prvej osobe je veľmi starým a rozšíreným typom rozprávača. F. Stanzel využitie tohto druhu rozprávača v románe nazýva ja-román. Tento typ románu rozpráva o udalostiach, stavoch a náladách v prvej osobe, vyskytuje sa už v antike (Gaius Arbiter Petronius: *Satirikon*, Lucius Apuleius: *Zlatý somár*) a siaha až k najnovším súčasným textom (Charles Bukowski: *Ženy*, Maruša Kreseová: *Že by som sa bála?*). Keďže je ľahko rozpoznateľný a očividný, zaraďujeme ho k odhalenému rozprávačovi, ktorý sa objavuje v príbehu ako aktívny participant alebo pasívny pozorovateľ diania. Rozprávač v prvej osobe vystupuje v prvoosobovej naratívnej situácii, v ktorej rozprávajúce „ja“ (Herman – Jahn – Ryan 2008: 364) rozpráva príbeh o sebe, to jest mladšom, prežívajúcom „ja“ (napríklad Charles Dickens v románe *Veľké nádeje* a Lojze Kovačič v románe *Chlapček a smrť*). Rozlišovanie medzi prežívajúcim a rozprávajúcim „ja“ je hlavným znakom tohto rozprávača, ku ktorému sa pripája tiež obmedzené poznanie (Zupan Sosič 2014a: 55). V dôsledku obmedzenej perspektívy a hľadiska nemá možnosť priameho prístupu k udalostiam, na ktorých neparticipoval, preto je odsúdený na osobnú a subjektívnu perspektívu, a tým na čiastkovú alebo úplnú nespoľahlivosť.

V súvislosti s naratívnou situáciou v prvej osobe sa objavilo pomerne veľa výhrad. Jedna z nich vyplývala napríklad z nesprávneho stotožnenia osoby rozprávača v prvej osobe s autorom v 19. storočí a prispela k zneváženiu autobiografickej formy výpovede. Pretože väčšina spisovateľov odmietala rozprávanie v prvej osobe pre jeho podriadenosť „vyšším“ formám, mnohí sa domnievali, že je primeraná iba pre spisovateľky. Richard Holt dokonca navrhoval teóriu o obmedzenej imaginačnej schopnosti žien, ktoré sa nemôžu projektovať do povedomia svojich hrdinov, preto si vyberajú najmä rozprávača v prvej (autobiografickej) forme (Sniader Lanser 1981: 24).

Rozprávač v prvej osobe sa často spája s rozprávačom v druhej osobe. V rámci trojčlennej skupiny rozprávač v prvej, druhej a tretej osobe je najmladším práve rozprávač v druhej osobe. Najmladší je vzhľadom na prítomnosť v naráciách a teoretických výskumoch, nakoľko sa objavuje až počnúc románmi v listoch z 18. storočia a do naratologických výskumov sa dostáva v súvislosti so zrodom naratológie, ktorá túto obchádzanú kategóriu konečne prestala interpretovať iba

ako podskupinu narácie v prvej osobe. Osamostatňovanie rozprávania v druhej osobe je teda vzájomne závislé a prepojené: keď sa v 20. storočí intenzívnejšie presadilo a stalo sa častejším (napríklad Michel Butor: *Modifikácia*, Italo Calvino: *Keď cestujúci jednej zimnej noci...*, Vladimír Bartol: *Kantáta o tajomnom uzle*), pritiahlo aj viac odbornej pozornosti. Najväčší význam získalo v postmoderne, keď nastolilo ilúziu paralelného písania a komunikácie s čitateľom. Druhá osoba ešte silnejšie ako prvá totiž oznamuje prítomnosť komunikačného kruhu (McHale 1987: 223-224), pričom sa obmedzuje na adresáta a príjemcu. Tento naratívny spôsob otvára neznámu ruptúru medzi príbehom a diskurzom alebo medzi čitateľovým skutočným a textovým svetom, lákajúc ho, aby sa premietol do tejto ruptúry. M. Fluderniková (Fludernik 1994: 457) dokazuje jej vážnosť a vitálnosť pri vytváraní emocionálnej hĺbky v dialogických vzťahoch na príklade osvedčenej definície rozprávania, založenej na dichotómii príbeh – diskurz, respektíve príbeh – rozprávanie: celistvá narácia je mediáciou základného príbehu, v ktorom rozprávač v druhej osobe oslabuje dichotómiu príbehu a diskurzu. Oslabovanie spôsobuje jeho nezvyčajná forma, keď rozpráva fiktívnemu adresátovi príbeh. Kým typické naratívne situácie umožňujú čitateľovi, aby si sadol a užíval si rozprávanie o trápeniach a radoostiach druhého, čím podmieňujú základnú existenciálnu a rozlišujúcu ruptúru medzi príbehom a jeho recepciou, texty v druhej osobe sa správajú inak – aj keď len vnútorne. Prerušia totiž konvenciu vzdialenosti, imaginárne začleňujú reálneho čitateľa do rámca textového sveta a takto dodatočne zdôvodňujú procesualný charakter príbehu. M. Fluderniková v nadväznosti na Stanzelov termín ja-román nazýva tento spôsob rozprávania tiež ty-texty (Fludernik 2009: 31).

Auktoriálny a personálny rozprávač

Dvojčlenná typológia auktoriálny – personálny rozprávač vychádza zo Stanzelovej trojčlennej typológie auktoriálny rozprávač – rozprávač v prvej osobe – personálny rozprávač, vytvorenej vzhľadom na spôsob sprostredkovania naratívnej informácie. Keďže už v čase svojho vzniku bola predmetom viacerých kritík týkajúcich sa rozprávača v prvej osobe, pretože tento nepatrí na rovnakú úroveň a je potrebné ho umiestniť inam (sama som ho zaradila do „personálnej“ schémy), onedlho sa zmenila na dvojčlennú typológiu. Medzi obidvoma rozprávačmi je najstarší auktoriálny, ktorý sa nazýva tiež autoritatívny alebo vševediaci rozprávač, aj keď auktoriálnosť a vševedúcnosť nie sú úplne prekrývajúce sa pojmy. Auktoriálny rozprávač je typickým rozprávačom staršej naratívnej tradície (napríklad William Makepeace Thackeray: *Trh márnosti*, Josip Jurčič: *Desiaty brat*). Tento rozprávač má prehľad nad celistvým dianím a je blízko vševedúcnosti (aj keď je „pravá“ vševedúcnosť otázná), preto sa tiež nazýva vševediacim rozprávačom (Zupan Sosič 2017: 311). Auktoriálny rozprávač suverénne bdie nad rozprávaním a vstupuje doň s časovými pohľadmi smerom späť alebo vpred. Vševediaci rozprávač je nástupcom mýtického rozprávača, ktorý po rozpade mýtu stratil dôveru a bol prinútený hrať rozličné úlohy (Solar 1989: 91-92), počnúc nadšeným pevcom a končiac filozofom, historikom, učiteľom životných múdrostí a psychológom alebo kombinácie rozličných úloh. Auktoriálny, autoritatívny alebo vševediaci rozprávač má totiž prehľad o tom, čo sa deje, preto jeho vševedúcnosť presvedča čitateľov, aby „oddychovali“ – v primeranej chvíli sa totiž všetko dozvedia, lebo rozprávač

104 kontroluje a vedie dianie a postavy. Podskupinou auktoriálneho rozprávača je dotieravý rozprávač, pomocník veľkých spisovateľov 19. storočia, ktorí ponúkali čitateľom všeobecné moralizujúce komentáre, občas vo forme zhustených krátkych digresívnych esejí ako prerušení rozprávania.

Ak má auktoriálny rozprávač prehľad nad dianím, a je teda prevažne vševediaci, je personálny rozprávač vo svojom vedení obmedzený. Vychádza totiž z personálnej naratívnej situácie (Stanzelov výraz je „personale Erzählsituation“) a z predpokladu, že vďaka ústupu rozprávača, jeho komentárov a osobného zapájania sa do príbehu sa vytvorí „objektívnosť“ výpovede. Personálny rozprávač rozpráva z pozície literárnych postáv, ich skúseností, vnemov a predstáv. Jeho perspektíva je obmedzená na vedomie a poznanie jednotlivkej postavy (Zupan Sosič 2017: 353). Jeho uhol pohľadu je zasadený do individuálneho vedomia a sprostredkúva naratívne dianie a stav iba skrz oči postáv alebo z ich perspektívy, často pomocou precíteného prehovoru alebo vnútorného monológu. Personálny rozprávač môže vystupovať vo všetkých troch gramatických osobách – v románoch M. Prousta a Vitomila Zupana je prevažne v prvej osobe, v románoch Virginie Woolfovej v tretej osobe, kým v Butorovom románe *Modifikácie* vystupuje v druhej osobe (Zupan Sosič 2014a: 57). Prelínanie typológie si môžeme všimnúť aj v súvislosti s personálnou typológiou a jej dvojicou zjavný – skrytý rozprávač (rozprávač v tretej osobe je zvyčajne skrytý, rozprávač v prvej osobe zasa zjavný). Keďže práve auktoriálneho rozprávača si vieme najľahšie predstaviť ako osobu alebo aspoň ako personifikovaný bod, môžeme ho nazvať zosobneným alebo personifikovaným rozprávačom, kým pre personálneho je najčastejšie rezervovaný výraz depersonifikovaný rozprávač. Zdenko Lešič ho nazýva aj depersonifikovaným subjektom, pretože rozpráva príbeh, no on sám sa neprejavuje ako osobnosť (Lešič 2010: 275). V rámci kategórie nezosobneného alebo nepersonifikovaného rozprávača vystupuje tiež takzvaný skrytý rozprávač, ktorý vytvára dojem, ako keby sa narácia odvíjala sama od seba (napríklad Hemingwayova novela *Hory ako biele slony*).

Spôľahlivý a nespôľahlivý rozprávač

Všetky typy spomenutých rozprávačov, teda rozprávač v prvej, druhej a tretej osobe a auktoriálny – personálny rozprávač, sa navzájom líšia aj v otázke spoľahlivosti. Spoľahlivosť sprostredkovanej naratívnej informácie ako prvý pre potreby typológie využil W. C. Booth vo svojej knihe *The Rhetoric of Fiction*. V nej je spoľahlivý rozprávač veľmi všeobecná a takmer samozrejmá kategória v zmysle dôvery v rozprávača, pretože koná v súlade s normami implicitného autora. Dôkladnejšie sa venoval nespôľahlivému rozprávačovi – kategórii, ktorá chybné prezentuje alebo hodnotí postavy a udalosti.³ Podobne ako W. C. Booth, teda ako chybné predstavenie alebo hodnotenie postáv či udalostí, definuje nespôľahlivého rozprávača Ch. Baldick. Vysvetľuje, že nie je dôveryhodný pre chybné alebo neúplné prezentovanie postáv a udalostí, prostredníctvom narácie identifikovaných ako klamlivých, jednostranných alebo neúplných (Baldick 1996: 234). Veľmi všeobecnú definíciu

3 Aj sama sa budem podrobnejšie venovať iba nespôľahlivému rozprávačovi, ktorým sa slovenská literárna veda ešte dostatočne nezaoberala. Nespôľahlivého rozprávača som (nesystematicky) vysvetlila v roku 2003 v monografii *Zavetie zgdbe* (Úkryt príbehu) na viacerých miestach, kým jeho prvú „typológiu“, skoncipovanú na podklade zahraničných systemizácií, publikoval Aljoša Harlamov (2010).

nespolahlivého rozprávača ponúka aj M. Fluderniková – označuje ho ako rozprávača, ktorý v špecifických okolnostiach stratil dôveryhodnosť, pretože porušovaním platných spoločenských noriem sprostredkoval pokrivenú podobu (fiktívnej) skutočnosti ako výsledok určitej myšlienky alebo obsesie (Fludernik 2009: 27).

Pre určenie nespoľahlivého rozprávača sú najviac prínosné definície S. Rimmon-Kennanovej a Ansgara Nünninga. Prvá z nich (Rimmon-Kennan 1982: 100-103) uvádza rôzne dôvody nespoľahlivosti, ako je rozprávačovo obmedzené poznanie, osobná zainteresovanosť či problematický hodnotový rebríček, druhá (Nünning 1998) spomína dva konceptuálne rámce – mimoliterárny a vnútoliterárny. Kým mimoliterárny rámec sa vzťahuje na spoznávanie skutočného sveta, kultúrnych kódov i ľudského správania, na uvedomovanie si spoločenských, morálnych a jazykových noriem v narácii a individuálnych perspektív čitateľa, vnútoliterárny rámec sa spája s poznávaním stereotypov, žánrov, štýlov a intertextuality i osobitej štruktúry textu. Z vymenovaných kritérií považuje Vladimír Biti kritérium osobnej zaangažovanosti za natolko dôležité, že ho vysvetľuje ako podmienku nespoľahlivosti, a rozprávača podľa nej nazýva zapojeným rozprávačom, ktorý informuje priebežne, bez časovej, priestorovej alebo hodnotovej dištancie voči vlastnej narácii (Biti 1987: 14-16). Zapojený rozprávač je zvyčajne aj rozhodcom „posadnutým“ dianím, ktoré ho obklopuje, preto sa do jeho narácie zapájajú vplyvy reality: okolnosti, malebné scenérie, detaily. Podľa V. Bitiho oproti tomu nezapojený alebo vzdialený rozprávač presne vie, čo chce spraviť so svojim predmetom, pretože v procese rozprávania vďaka odstupu od predmetu samostatne disponuje svojim záujmom namiesto toho, aby záujem vplýval na neho.

Niektoré typy nespoľahlivého rozprávača sú už štandardné, napríklad psychiatrický pacient (blázon), jedinec na vývinovom stupni dieťaťa, dieťa, šialenec, naivný človek, hlupák, klamár, pokrytec, podvodník a morálne otázky rozprávač (Zupan Sosič 2014a: 59). Práve otázka, prečo spisovateľ vôbec zveril rozprávaniu nespoľahlivému rozprávačovi, je kľúčovou otázkou, ktorú si musíme pri čítaní položiť popri tých oveľa konkrétnejších ako napríklad: Sú údaje, ktoré rozprávač uvádza, vôbec presné? Do akej miery môžeme dôverovať jeho interpretácii alebo hodnoteniu? Zavedenie nespoľahlivého rozprávača totiž predpokladá identifikáciu ruptúry medzi príbehom a rozprávaním prostredníctvom znakov nespoľahlivosti. Najmarkantnejším z nich je irónia. Kategória spoľahlivosti sa tiež spája s javmi hlasu, vzdialenosti a fokalizácie (Abbot 2002: 129). Všeobecný účinok nespoľahlivej narácie (Herman – Jahn – Ryan 2008: 496) teda pramení zo zmeny orientácie čitateľovej pozornosti z úrovne príbehu na úroveň narácie, ktorú zaujíma rozprávač, a tým sústredenie sa na rozprávačove zvláštnosti. Podobné zameranie čitateľovej pozornosti bolo typické už pre starších nespoľahlivých rozprávačov, ktorí najčastejšie vystupovali v satirických alebo pikareskných románoch (napríklad Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Život nie je pre kocúra*, Jonathan Swift: *Guliverove cesty*). Najviac sa tento typ rozprávača rozvinul v 20. storočí (napríklad v románe Williama Faulknera *Blabot a bes* vystupujú až traja nespoľahliví rozprávači, konkrétne infantilný muž, študent so samovražednými sklonnami a rasistický svätuškar, v slovinskom prostredí napríklad v románe Marka Sosiča *Balerina, Balerina*).

Pri určovaní nespoľahlivosti sa mnohým teoretikom zdá dôležité rozlišovanie medzi chybovosťou a neúplnosťou, ktorá môže byť dôsledkom chybnej alebo

106 nesprávnej prezentácie udalostí alebo diania v príbehu a rozprávačovho nepostačujúceho, prípadne neúplného chápania, pochybných úsudkov a absentujúcich výkladov. V tejto súvislosti James Phelan a Mary Patricia Martinová vymenúvajú šesť typov nespoľahlivosti: chybné informovanie, chybné vysvetľovanie, chybné hodnotenie, neúplné informovanie, neúplné vysvetľovanie a neúplné hodnotenie (Zupan Sosič 2017: 174). Zdôrazňovanie synkretickosti, ktorú vysvetlil už J. Phelan ako súbežné a/alebo následné plnenie troch úloh, to jest informovania, vysvetľovania a hodnotenia (Phelan 2004: 50), navrhujem využiť tiež pri ďalších typoch rozprávača, nielen pri nespoľahlivom rozprávačovi. Popri synkretickosti nespoľahlivého rozprávača je dôležité zdôrazniť aj podiel nespoľahlivosti pri iných typoch rozprávača, ktorí síce nie sú definovaní ako nespoľahliví, no nespoľahlivosť je dôležitým znakom ich zmeny alebo nestálosti, ktoré si vyžadujú analytickú reflexiu. Pre ľahšie určovanie a porovnávanie nespoľahlivého rozprávača s ostatnými rozprávačmi sa pokúsim tieto myšlienky syntetizovať do nasledujúcej definície:

Nespoľahlivý rozprávač je výsledkom rôznych procesov, ktoré prebiehajú v akte literárnej komunikácie, keď usmerňujú čitateľovu pozornosť na rozprávačove osobitosti, a tým upriamujú jeho pozornosť z roviny príbehu na rovinu rozprávania. Jeho nespoľahlivosť pramení v rôznych príčinách, v rozprávačovom obmedzenom poznaní, osobnej zainteresovanosti, otáznej hodnotovej alebo morálno-etickej schéme i v rozličnom poznaní vnútroliterárneho a mimoliterárneho rámca.

Informátor, vykladač a hodnotiteľ

Aj keď sa táto trojčlennosť v svetovej teórii rozprávania vzťahuje predovšetkým na nespoľahlivého rozprávača, zdá sa byť využiteľná aj pre rozprávača mimo kategórie nespoľahlivosti. Dané členenie vnímam ako univerzálny alebo spoločný bod, ktorý spája vyššie menované typy rozprávača. Vzhľadom na typický deklaratívny akt alebo typ rozprávania môže byť rozprávač vždy informátorom, vykladačom či hodnotiteľom – viac ako základné úlohy informovať, vykladať či hodnotiť je dôležitejšie zdôrazniť ich vzájomnú previazanosť a posuny od informovania smerom k vykladaniu, respektíve k hodnoteniu, a tieto presahy obsahovo interpretovať. Zdôrazňovanie synkretickosti je dôležité, aj keď jedna spomedzi troch uvedených úloh je v jednotlivých úsekoch textu dominantná; synkretickosť v celom texte je zaručená tak, že sa dominancia konkrétnej úlohy rozprávača logicky mení. Tento vzťah systematicky zdôraznili J. Phelan a M. P. Martinová v rámci výkladu troch hlavných typov rozprávania, umiestnených na tri rozličné osi komunikácie medzi autorom a čitateľom: informovanie na osi faktov, postáv a udalostí; interpretácia alebo výklad na osi pochopenia a percepcie; hodnotenie na osi etiky (Phelan – Martin 1999). Aj keď tieto tri úlohy vysvetľovali najmä preto, aby ich aplikovali v prípade nespoľahlivého rozprávania a pomocou nich definovali šesť typov nespoľahlivosti, ich členenie je vhodné aj pre ostatné druhy rozprávania a rozprávača.

Traja rozprávači sa líšia už podľa svojej základnej činnosti, pretože informátor informuje o udalostiach, stavoch alebo postavách objektívnejšie, bez osobitných výkladov alebo poznámok a ako zoraďovanie jednotlivých faktorov alebo domnienok, kým vykladač a hodnotiteľ pôsobia skôr subjektívne. Ak vykladač spája jednotlivé prvky a ozrejmúje ich z rôznych perspektív práve preto, aby im bolo ľahšie rozumieť, pričom používa rozličné metódy, postupy a spôsoby, hodnotiteľ je ten, kto hodnotí najmä hodnoty a snaží sa ne/objektívne hodnotiť

určitý jav. Tak ako sa môžu v jednom texte preplietaf rozprávač v prvej, druhej alebo tretej osobe, auktoriálny a personálny, spoľahlivý a nespoľahlivý, môžu sa strieďaf aj ich úlohy alebo typy rozprávania, čiže informovanie, výklad a hodnotenie. V románe *Filio nie je doma* (1990) od slovinskej spisovateľky Berty Bojetuovej sa napríklad logicky striedajú rozprávač v prvej osobe (sú dokonca dvaja, pretože do situácie v prvej osobe sú postavení Filio a Helena) s rozprávačmi v druhej a tretej osobe, a taktiež informátor, vykladač a hodnotiteľ. Na začiatku kapitoly uvedeného románu s názvom Uri má ústrednú úlohu informátor, v ktorom rozprávač v tretej osobe, respektíve zapisovateľ informuje o vzťahu medzi Urim a Poveljníkom. Keď informátor popisuje jeho vnútorný stav (chvenie, strach, bezmocnosť), správa sa mení na výklad, ktorý pred čitateľmi odkryje patologické vzťahy medzi Urim a Poveljníkom. Práve prechod od informácie smerom k výkladu ukáže, ako je Uri rozorvaný, nepokojný a prestrašený, a čitateľa upriami smerom k hľadaniu výkladov tohto stavu. Aby sme ľahšie prijali alebo/a porozumeli ich vzájomnému vzťahu, v ďalšej časti textu si vezme slovo rozprávač v druhej osobe s potenciálom vytvoríť pocit blízkosti, čo čitateľa ešte viac zaväzuje k väčšej pozornosti a empatii. Tento rozprávač informovanie stále prepája s výkladom, hodnotí ho paralelne a nepriamo, keď opisuje Uriho a Poveljníkovu správanie, preto ho možno označiť za synkretického rozprávača, nie iba za jeho jeden typ.

Dominanciu informovania nad výkladom a hodnotením v narácii nedokazuje iba výber informátora za ústredného rozprávača, ale aj osobitá perspektíva narácie. To, že rozprávač nechce alebo si neželá hodnotiť, je špecifické osobitné rozhodnutie, ktoré presúva etickú dimenziu na čitateľa, keď mu zároveň umožňuje veľkú kreatívnu voľnosť. Takto aj v románe Rudiho Šeligu *Triptich Agáty Schwarzkoblerovej* (1968) napríklad rozprávač v tretej osobe prevažne informuje a vykladá iba do takej miery, pokiaľ si želá z objektívnej vzdialenosti vysvetliť určité javy banálnej skutočnosti. Informátor tieto udalosti neodôvodňuje, ale ich vizuálne opisuje bez rôznych duchovných a psychologických výkladov, čo je vplyv antipsychologizmu a fenomenologického deskriptivizmu (Zupan Sosič 2017: 177), v Slovinsku ukotveného vo vtedajšom novom smere nazývanom reizmus. Románový informátor podľa modernistického spôsobu konštruje identitu Agáty ako hlavnej postavy a prevládajúcu tému tohto románu – odcudzenosť. Úplne iná informátorka v prvej osobe je v románe kubánskej autorky Karly Suárezovej *Mlčanie* (1999). Tá rovnako nehodnotí svoje ani cudzie rozhodnutia, pretože má úlohu pozorovateľky, tichej svedkyne a ženy, ktorá hľadá ticho, no od reistického informátora v Šeligovom románe sa líši tým, že empaticky, emocionálne a zmyslovo opisuje obdobie zmätku na Kube, teda obdobie od sedemdesiatych do deväťdesiatych rokov 20. storočia, v ktorom si literárne postavy hľadali vlastný spôsob úteku – hudbu, alkohol, drogy, improvizované plavidlá, samovraždu.

Inovativnosť rozprávača v súčasnom slovinskom románe

Nehľadiac na to, či rozprávača vnímame ako subjekt alebo iba akési centrum rozprávania, ako hýbatela alebo iba sprostredkovateľa skutočnosti, stavu a udalostí, v súčasnej literatúre zaujíma stále dôležitú pozíciu. V súčasnom slovinskom

108 románe⁴ je práve rozprávač tou kategóriou, ktorá zavádza veľa inovácií a pomáha čitateľovi odpútať pozornosť od príbehu a presunúť ju smerom k narácii, čo je podstata hĺbkového čítania. Keďže podob inovátného rozprávača je v súčasnom slovinskom románe veľa, budem sa venovať iba tým príkladom, ktoré znamenajú prelomovú zmenu, respektíve prinášajú inováciu určitého naratívneho elementu.

Začnem predchodcom súčasného slovinského románu – románom *Dom Márie Pomocnej* (1904) Ivana Cankara (1876 – 1918). Román je síce príkladom synkretického symbolizmu, teda zmesi realizmu, dekadencie a symbolizmu, no svojou štruktúrou a zmyselnosťou je taký moderný, že ho Taras Kermauner zaradil do modernistickej literatúry (Kermauner 1974: 107) a Erwin Köstler je vo všeobecnosti presvedčený, že Cankarova estetika odzrkadľuje obdobie, v ktorom sa rodia nové podoby modernizmu (Köstler 2010: 1268). I. Cankar nielenže premysleným spôsobom buduje celostnú kompozíciu tohto románu, ale v ňom uviedol aj úplne novú formu rozprávača. V rámci prevládajúceho rozprávania v tretej osobe sa jeho perspektíva inovátnve posúva od jedného dievčaťa k druhému tak, že Malči ako ústredná literárna postava sa nejaví ako klasický konektor románu, ale skôr ako sprostredkovateľka či svedkyňa, teda je síce v románe prítomná, no zároveň nie je úplne ústrednou postavou. Okrem osobitej štruktúrovanosti rozprávača v Cankarovom románe *Dom Márie Pomocnej* je inovátna už základná črta, že rozprávač sprostredkúva príbehy štrnástich nevyliciteľne chorých dievčat: až do vystúpenia I. Cankara v slovinskom románe ženská literárna postava nebola hlavnou postavou v románoch mužských autorov, rovnako sa pred ním žiaden autor nerozhodol odovzdať slovo deťom v románe pre dospelých. Osobitosť Cankarovo inovátného rozprávača spočíva aj v tom, že nefiltrované podáva detskú perspektívu, a to tak, že príbehy štrnástich dievčat pôsobia ako úprimné výpovede a zároveň aj kritické facky malomeštiackej spoločnosti na začiatku 20. storočia.

Aj keď sa v prejave dievčat v Cankarovom románe odrážajú stopy nespoľahlivosti, prvým nespoľahlivým rozprávačom v súčasnom slovinskom románe je rozprávač v prvej osobe Bubi v románe *Chlapček a smrť* (1968), autorom ktorého je Lojze Kovačič (1928 – 2004), v zahraničí známy ako „slovinský Proust“. Rozprávač v prvej osobe svoju nespoľahlivosť získal vďaka detskej perspektíve – z troch rozličných prameňov nespoľahlivosti podľa S. Rimmon-Kenanovej sú v románe prítomné dva, to jest rozprávačovo obmedzené poznanie a osobná zainteresovanosť. Bubi je totiž ešte dieťa a už musí prevziať zodpovednosť za starostlivosť o otca, ktorý v nemocnici pred jeho očami pomaly umiera. Výber dieťaťa Bubiho vnáša do narácie jedinečnú subjektivitu, zafarbenú ambivalentnosťou: na jednej strane infantilita detskej perspektívy odcudzí a relativizuje naráciu, na strane druhej realistické opisy s náznakom autobiografickosti prehĺbujú dojem presvedčivosti a opodstatnenosti. Samotná technika autobiografického románu, ktorá spája realistickú a modernistickú poetiku do realistického modernizmu (Zupan Sosič

4 Súčasný slovinský román je viacvrstvový jav slovinskej literatúry od polovice päťdesiatych rokov 20. storočia do súčasnosti. Poznačili ho rôzne kultúrne podmienky, spoločenské zmeny, literárne smery a javy, skupiny a jednotliví autori. Jeho počiatky sa kryjú so začiatkami modernistických tendencií, predovšetkým modernistického a existenciálneho románu. Slovinská literárna veda za jeho začiatky považuje dva romány: *Cierne dni a biely deň* (1958) Dominika Smoleho a *Cestovanie na koniec jari* V. Zupana (autor tento román napísal už v roku 1940, no pre objektívne i subjektívne dôvody ho nepublikoval hneď, ale až v roku 1972).

2009: 137), a výber nespoľahlivého rozprávača a informátora⁵ presúvajú pozornosť z roviny príbehu na rovinu rozprávania tak, že sa čitateľ môže venovať početným protikladom na rôznych rovinách, napríklad príbeh je útržkovitý a prerušovaný, no napriek tomu rešpektuje kauzálnu a temporálnu logiku, priestor a čas sú v protiklade k modernistickej logike (a v súlade s realistickou) logikou viditeľné a rozpoznateľné, v opisoch dominujú odcudzenia a ruptúry.

Detský rozprávač v románoch pre dospelých, „vynález“ modernizmu druhej polovice 20. storočia, sa stal frekventovanejším tvarom v súčasnom slovinskom románe len na prelome storočí. Osobitnú podobu detského nespoľahlivého rozprávača využil Marko Sosič (1958 – 2021) v románe *Balerina, Balerina* (1995), ktorý je prvým prípadom nespoľahlivej rozprávačky a zároveň aj mŕtveho rozprávača, respektíve rozprávačky v Slovinsku. Balerina je totiž tridsaťročná žena na úrovni trojročného dieťaťa, ktorá v románe postupne starne a zažije smrť svojej matky, od ktorej je úplne závislá, pretože pre vývinové obmedzenia sa nemôže starať o seba. Na konci zažije aj vlastnú smrť, ktorú vtipne komentuje. Nespoľahlivú rozprávačku v prvej osobe by sme podľa V. Bitiho mohli nazvať aj zapojenou rozprávačkou, pretože informuje priebežne, bez časovej, priestorovej alebo hodnotovej dištancie. V románe *Balerina, Balerina* nevystupuje len osobitý typ nespoľahlivého rozprávača, ale aj osobitý typ informátora. Balerina totiž nekontrolovane informuje o jednoduchom živote slovinskej rodiny v dedinke v blízkosti Terstu. Dôsledkom jej obmedzenosti a pasivity sú prvky neosobného rozprávača, respektíve hluchej kamery. Keď čítame tento román, ktorému hĺbku a desivosť nepochybne prináša nespoľahlivý rozprávač, pravdepodobne si položíme kľúčovú otázku, ktorú som už spomenula v súvislosti s H. P. Abbottom, prečo spisovateľ vôbec zveril rozprávanie nespoľahlivej rozprávačke (Abbott 2002: 129). M. Sosič na túto otázku odpovedal: „Román vznikol v zvláštnom období môjho pozorovania života a pocitu bezbrannosti pri reagovaní naň. Trápila ma otázka, ako komunikovať so svetom okolo seba. V tomto a tak veľmi som so svojou realitou života v prostredí tiež sám Balerinou...“ (Pezdir 1998: 7). Flaubertovu myšlienku, „Balerina to som ja“, M. Sosič na niektorých miestach potvrdil aj konkrétnejšie, keď povedal, že Balerinina bezbrannosť a jej závislosť od ostatných je podobná situácii slovinskej menšiny v Terste, súčasťou ktorej bol aj sám spisovateľ.

Informovanie o ambivalentných náladách je typické aj pre nespoľahlivého rozprávača Suzany Tratnikovej (1963) v románe *Volám sa Damjan* (2001). S. Tratniková, lesbická aktivistka a magisterka rodovej antropológie, uviedla do slovinskej prózy novú postavu, a tým aj tabuizovanú tému (Borovnik 2012: 109). Hlavná postava a súčasne rozprávač v prvej osobe nie je osobitý iba pre svoju sexuálnu inakosť, ale aj preto, že ťažko identifikujeme jeho pohlavnú identitu, čo popri inom odzrkadľuje aj nesprávne označenie, že ide o prvý slovinský lesbický román,⁶ pretože ide o prvý transrodový román v Slovinsku. Inovatívnu črtou tohto

5 Chlapček informuje o otcovom umieraní a smrti vo forme nevy povedaných myšlienok vo vnútornom monológ, pre ktorý je typické, že je prítomný v kratších segmentoch, najčastejšie ako okamžité myšlienky, pochybnosti a otázky, ktoré sa objavujú vo vedomí postavy, kde sa efektívne miešajú prítomný a minulý čas: „Cítil som v nej chvenie; teraz nosí toto, uchvátilo ma. Kúsok duše, pľúca, srdce? Potom som ho zbadal, ako sa priamočiari vydriapal z cesty na chodník a kráča...“ (Kovačič 1999: 55).

6 S. Tratniková naozaj napísala prvý lesbický román v Slovinsku, no nie je to román *Volám sa Damjan*, ale román *Tretí svet* (2007).

110 románu – aj v kontexte európskej románovej tvorby – je hádanka spojená s identitou nespoľahlivého rozprávača, vyplývajúca z naratívnej hádanky, vďaka čomu čitateľ ešte viac hlbkovo zažije existenciálnu úzkosť mladého človeka (Zupan Sosič 2017: 179). Čitateľ totiž na začiatku predpokladá, že príbeh o svojich problémoch v rámci skupinovej terapie rozpráva chlapec a až v polovici románu sa dozvie, že si Damjan zmenil meno, pretože predtým sa volal Vesna. Rozprávač je totiž mužsky cítiaca žena, teda žena uväznená do mužského tela, je veľmi ironický k lesbičkám a transvestitom, medzi ktorých by ho bolo možné na začiatku zaradiť. Odpoveď na otázku, či je rozprávač transrodovou osobou, závisí od čitateľových znalostí o sexuálnych menšinách. Tie môžu sugerovať, že nespoľahlivý rozprávač je v skutočnosti transsexuál, aj keď Damjan sám vytrvalo tvrdí, že je iba Damjan a že je to preň úplne postačujúce. Otázka rodovej hádanky ešte zosilňuje subjektivitu terapeutického informovania – pri rôznych úlohách totiž prevažuje informátor, k jeho nespoľahlivosti prispieva aj multiperspektívne rozprávanie, humor a ironia ako odstup od rozprávania. Miešanie rozmanitých perspektív – mužskej a ženskej, postavy a terapeuta (poslednú kapitolu rozpráva Damjanov terapeut Vlado), vážnej a vtipnej, mládežníckej (detskej) a dospeljej, heterosexuálnej a transrodovej – prináša nespoľahlivému rozprávačovi veľa nového.

Multiperspektivita je aj inovatívnym prvkom v románe Maruše Kreseovej (1947 – 2013) *Že by som sa bála?* (2012). Nie je síce prameňom nespoľahlivosti, ako to bolo v predchádzajúcom románe, no vďaka viacerým rozprávačom prináša veľmi dialogický náboj. Román totiž rozprávajú traja rozprávači: nepomenovaná matka a otec (ona a on) a ich dcéra, ktorých príbehy sa prelínajú, no napriek tomu si zachovávajú individuálny charakter. Aj keď prezentujú úplne rozdielne perspektívy tohto vojnového, rodinného, psychologického a autobiografického románu, spája ich rovnaký spôsob sprostredkovania príbehu: v troch príbehoch dominuje fúzia rozprávania a reči. Udalosti sú navrhnuté ako scény, v ktorých nedokážeme presne rozlíšiť medzi monológom, dialógom, vnútorným monológom a rozprávaním v prvej osobe. Nie je náhoda, že si spisovateľka vybrala súčasný dialogický román, keďže sa snaží pomocou inovatívneho multiperspektívneho rozprávača opätovne prehodnotiť staré politické rozpory v Slovinsku. Spôsob, akým rozprávači prehovárajú o konfliktných bodoch slovinských dejín (Zupan Sosič 2014b: 39), je kľúčovým hýbateľom tohto románu a zároveň jeho pridanou hodnotou: všetci traja rozprávači sú prestrašení zo slovinskej ideologickej netolerancie. Znepokojuje ich aj aktuálne popieranie oslobodzovacej úlohy partizánov v období druhej svetovej vojny a úplná devalvácia významu socializmu pre rozvoj bývalého štátu Juhoslávie. Popri traumatizujúcich bodoch slovinských dejín rozprávači inovatívne prichádzajú aj so všeobecne neuralgickými témami: postavenie žien v spoločnosti, zmena charakteru rodiny a etická (ľudská) zodpovednosť k dejinám a súčasnosti.

Osobitú kombináciu prelínania rozprávačov s lyrizáciou predstavuje román *Syn a syn* (2020) Sarivala Sosiča (1962). Prelínajú sa v ňom dvaja nepomenovaní rozprávači v prvej osobe, prvý a druhý syn. Nespoľahlivosť oboch má dve príčiny: osobnú zainteresovanosť a obmedzené vedenie. Keďže rozprávajú iba zo svojho aspektu zapojenia do diania, stavu alebo fantázie, nemajú dostatok objektívnych meradiel na vytvorenie „pravej“ spoľahlivosti, čo im neumožňuje tiež žánrový synkretizmus. Román je spojením spoločensko-kritického, antiutopického a rozprávkového románu – práve antiutópia a rozprávka detskej a dospeljej

perspektívy oboch rozprávačov prinášajú nespoľahlivosť. Rozprávači v prvej osobe svoju naráciu neustále miešajú s vnútornými monológmi, s dialógmi, so snami a s fantazijnými predstavami, súčasne sa však ticho rozplývajú jeden v druhom. Splývavosť oboch rozprávačov je zároveň najväčšou inováciou v súčasnom slovinskom románe – na viacerých miestach je ťažko identifikovateľné, čo hovorí prvý a čo druhý syn, pretože fungujú ako zdvojená (rovnaká) osoba, sú si navzájom alter egom, viackrát sa ich rozprávanie aj účelovo spojí. Čitateľ sa však nemusí zaoberať tým, aby úplne rozlišoval medzi rozprávaním prvého a druhého syna, pretože rytmus rozprávania, jeho nezvyčajné podoby a estetické sugescie pozývajú do sveta umenia špecifickým, lyrizovaným spôsobom. Lyrizácia v rovine narácie motivuje oboch rozprávačov-umelcov, ktorých spája magická⁷ sila hudby, a keďže nie sú realisticky ani psychologicky vykreslení (Korun 2020: 176-177), ich poslanstvo robiť ľudí šťastnými pomocou hudby sa naplní spôsobom euforického hľadania (umeleckej) pravdy. To je viditeľné najmä v dotyku reálneho s nereálnym, respektíve materiálneho so zmyslovo-duchovným, čo by sa dalo pomenovať pomocou Schellingovho výrazu totožnosť, čiže pomenovaním pre odstránenie rozdelenia medzi duchovným a materiálnym svetom, ktoré je možné iba v umení.

Štúdia vznikla v rámci výskumného programu č. P6-0265, ktorý spolufinancovala Verejná agentúra pre vedeckú činnosť Slovenskej republiky zo štátneho rozpočtu.

Zo slovinského originálu preložili Saša Vojtechová Poklač a Miloslav Vojtech.

Pramene

- BOJETU, Berta, 1990. *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser. ISBN 38-5129-036-4.
 CANKAR, Ivan, 1972. *Zbrano delo (ZD), enajsta knjiga. Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja*. Ljubljana: DZS.
 KOVAČIČ, Lojze, 1999. *Deček in smrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga. ISBN 978-86-1115-568-5.
 KRESE, Maruša, 2012. *Da me je strah?* Novo mesto: Goga. ISBN 978-96-1277-029-7.
 SOSIČ, Marko, 1997. *Balerina, Balerina*. Trst: Mladika. ISBN 978-88-7342-204-4.
 SOSIČ, Sarival, 2020. *Sin in sin*. Maribor: Litera. ISBN 978-96-1705-656-3.
 TRATNIK, Suzana, 2001. *Ime mi je Damjan*. Ljubljana: Založba Škuc (Lambda). ISBN 961-6085-27-1.

Literatúra

- ABBOTT, Porter H., 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP. ISBN 0-521-65969-8.
 ATTEBERY, Brian, 1991. Fantasy and the Narrative. *Style*, roč. 25, č. 1, s. 28-41.
 BAL, Mieke, 2000. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga.

7 Synovia si želajú, aby pomocou hudby prekonali smútok a zlobu ľudí, ale úplne sa im to podarí iba v rozprávkovej krajine, kde prvý syn hraním na husle takto uchváti obecenstvo: „dedinčania vykrikovali a v uzavretom kruhu sa točili okolo mňa, aj psy a mačky bujaro krúžili s nimi, dokonca kravy, kozy a ovce, ktoré sa samé vracali z pasienkov do domácich maštali, stáli na námestí a pozorne si ma prezerali, počúvali moje hranie, bučali, bečali a mečali v rytmoch skladieb, sliepky v špeciálnom zbere kotkodákali a kohúty kikirikali, až po dedine dunelo, kone ladne dupali kopytami a voľy sa kolísali a kývali obrovskými rohmi, aj kačky a husi kolembajúc pribehli z blízkeho rybníka a veselo gagotali spolu s davom, zazdalo sa mi, že sa aj prasiatka akosi uvoľnene smejú, keď pozorujú toto dedinské radostné bláznenie, a v tejto krajine som sa konečne cítil uvoľnený a žiadaný“ (Sosič 2020: 74).

- 112 BALDICK, Chris, 1996. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP. ISBN 0-19-282893-2.
- roč. 69, 2022, č. 2 BITI, Vladimir, 1987. *Interes pripovjednog teksta: prema prototeoriji pripovijedanja*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber. ISBN 86-329-0087-0.
- BITI, Vladimir, 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska. ISBN 953-150-025-8.
- BOOTH, Wayne C., 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-06558-8.
- BOOTH, Wayne C., 2005. *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. ISBN 961-6098-75-6.
- BOROVNIK, Silvija, 2012. Razbijanje stereotipov v prozi Suzane Tratnik. In *Književne študije. O vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in slovenski književnosti v Avstriji*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta v Mariboru, s. 104-114. ISBN 978-961-6656-81-8.
- CHATMAN, Seymour, 1980. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca - London: Cornell UP. ISBN 0-8014-1131-9.
- ECO, Umberto, 1999. *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: LUD Literatura. ISBN 961-6098-25-X.
- FLUDERNIK, Monika, 1994. Second person narrative as a test for narratology: The limits of realism. *Style*, roč. 28, č. 3, s. 445-479. ISSN 0039-4238.
- FLUDERNIK, Monika, 2009. *An Introduction to Narratology*. London - New York: Routledge. ISBN 978-0-415-45029.
- GENETTE, Gérard, 1980. *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell UP. ISBN 978-0-8014-9259-4.
- GRDEŠIĆ, Maša, 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Denona. ISBN 978-953-340-027-3.
- HARLAMOV, Aljoša, 2010. Nezanosljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo*, roč. 55, č. 1, s. 33-46. ISSN 0021-6933.
- HERMAN, David - JAHN, Manfred - RYAN, Marie-Laure, ed., 2008. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. ISBN 978-041-577-512-0.
- KERMAUNER, Taras, 1974. Spremna beseda in opombe. In CANKAR, Ivan. *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga, s. 99-113.
- KORON, Alenka, 2014. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. ISBN 978-96-1254-683-0.
- KORUN, Barbara, 2020. Himna glasbi - himna izpolnjenemu življenju (spremna beseda). In SOSIČ, Sarival. *Sin in sin*. Maribor: Litera, s. 175-182. ISBN 978-96-1705-656-3.
- KOS, Janko, 1998. Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost*, roč. 21, č. 1, s. 1-21. ISSN 0351-1189.
- KÖSTLER, Erwin, 2010. Cankar med moderno in avantgardo. *Sodobnost*, roč. 74, č. 10, s. 1263-1270. ISSN 0038-0482.
- LEŠIČ, Zdenko, 2010. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik. ISBN 978-86-519-0549-3.
- MCHALE, Brian, 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen. ISBN 978-04-150-4513-1.
- O'NEILL, Patrick, 1996. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-7948-2.
- NÜNNING, Ansgar, 1997. Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom? *Anglistik: Organ des Verbandes Deutscher Anglisten*, roč. 8, s. 95-116. ISSN 0947-0034.
- NÜNNING, Ansgar, 1998. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis Unglaubwürdigen Erzählens in der Englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT. ISBN-978-38-847-6316-2.
- NÜNNING, Ansgar - NÜNNING, Vera, 2002. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. ISBN 978-38-847-6546-3.
- PELEŠ, Gajo, 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor Naklada. ISBN 953-6522-17-9.
- PEZDIR, Slavko, 1998. Od profilkov k obrazom. *Delo*, č. 140, s. 7. ISSN 0350-7521.
- PHELAN, James, 1996. *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State UP. ISBN 0-8142-0688-3.
- PHELAN, James, 2004. *The Implied Author and the Location of Unreliability in Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP. ISBN 978-08-014-8928-0.
- PHELAN, James - MARTIN, Mary Patricia, 1999. The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day. In HERMAN, David, ed. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP. ISBN 978-08-142-0821-2.

- POPOVIĆ, Tanja, 2010. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art. ISBN 978-86-7360-064-2.
- PRINCE, Gerald, 1987. *Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP. ISBN 978-08-0323-678-3.
- RICHARDSON, Brian, 2000. Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory. *Style*, roč. 34, č. 2, s. 168-175. ISSN 0039-4238.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, 1982. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Methuen. ISBN 978-04-1528-022-8.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, 1989. Naracija: razine i glasovi. In KRAMARIĆ, Zlatko, ed. *Uvod u naratologiju*. Čakovec: RO Zrinski TIZ, s. 81-105.
- SCHMID, Wolf, 2010. *Narratology. An Introduction*. Berlin & New York: Walter de Gruyter. ISBN 978-31-1022-631-7.
- SNIADER LANSER, Susan, 1981. *The Narrative Act. Towards a Philosophy of Point of View*. Princeton: Princeton UP. ISBN 978-06-9106-486-4.
- SOLAR, Milivoj, 1989. *Teorija proze*. Zagreb: Vseučilišna naklada.
- STANZEL, Franz, 1992. Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu. In BITI, Vladimir, ed. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, s. 178-201. ISBN 86-343-0659-3.
- ZERWECK, Bruno, 2001. Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style*, č. 1, s. 151-178. ISSN 0039-4238.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2009. Opis v romanu Prišleki. In *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba, s. 128-152. ISBN 978-961-242-249-3.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2013a. Postklasična teorija pripovedi. *Slavistična revija*, roč. 61, č. 3, s. 495-507. ISSN 0350-6894.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2013b. Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi. *Primerjalna književnost*, roč. 36, č. 3, s. 61-85. ISSN 0351-1189.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2014a. Pripovedovalec in fokalizacija. *Primerjalna književnost*, roč. 37, č. 3, s. 47-73. ISSN 0351-1189.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2014b. Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo*, roč. 59, č. 1, s. 21-42. ISSN 0021-6933.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2017. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera. ISBN 978-961-7018-47-9.

Red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič
Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
– Oddelek za slovenistiko
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana
Slovenija
E-mail: alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si