

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

IZTOK MRAK

Nezanesljivi pripovedovalec v spekulativni fikciji

Diplomsko delo

Mentorica:
red. prof. dr. Vanesa Matajc

Univerzitetni študijski program prve stopnje:
Primerjalna književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2018

Zahvala

Zahvalil bi se rad mentorici profesorici Vanesi Matajč, ne samo zaradi njene strokovnosti, ki me je poslala na pot raziskovanja literarne teorije, ampak tudi človečnosti, ki dela ta oddelek *najboljši od vseh možnih oddelkov*.

In pa seveda Jasni, brez nje ne bi naredil niti enega izpita. Hvala.

Povzetek

Nezanesljivi pripovedovalec v spekulativni fikciji

V literarnih delih spekulativne fikcije se pogosto srečamo z nezanesljivim pripovedovalcem.

Ker spekulativna fikcija kot izraz za literarni žanr v slovenskem jeziku doslej ni bila definirana, se v začetku diplomskega dela osredotočim na predstavitev izvora izraza in polemik glede ustrezne definicije zanj v tujih strokovnih krogih.

V nadaljevanju vzpostavim teoretski aparat, s katerim definiram nezanesljivega pripovedovalca in postopke fokalizacije. Dva različna načina uporabe te narativne tehnike v spekulativni fikciji prikažem na primerih lika Charlija Gordona iz romana *Rože za Algernona* ameriškega pisatelja Daniela Keyesa in lika Jimmyja iz romana *Zadnji človek* kanadske pisateljice Margaret Atwood.

Ključne besede: spekulativna fikcija, znanstvena fantastika, nezanesljivi pripovedovalec, Daniel Keyes, Margaret Atwood

Abstract

Unreliable narrator in speculative fiction

Speculative fiction is a literary genre, closely connected to science fiction, where we often encounter an unreliable narrator.

The term speculative fiction was thus far not used in Slovenian literary theory, so the first part of my thesis revolves around establishing the origin of the term and presents the polemical discussion that followed the various definitions of it by experts in the field.

The second part of the thesis is focused on theoretical analysis of unreliable narrator and methods of focalization. I present two different examples of this type of narration in speculative fiction, focusing on Jimmy from the Margaret Atwood novel *Oryx and Crake* and on Charlie Gordon from Daniel Keyes novel *Flowers for Algernon*.

Key words: speculative fiction, science fiction, unreliable narrator, Daniel Keyes, Margaret Atwood

Vsebina

1. Uvod	9
2. Kaj je spekulativna fikcija?	10
2.1 Znanstvena fantastika	10
2.2 Robert A. Heinlein in spekulativna fikcija	13
2.3 Margaret Atwood in spekulativna fikcija	15
2.4 Spekulativna fikcija kot nadžanr	16
2.5 Nezanosljivi pripovedovalec v spekulativni fikciji	18
3. Nezanosljivost in pripoved	19
3.1 Kosova tipologija pripovedi	20
3.2 Pripovedovalec in fokalizacija	21
3.3 Nezanosljivi pripovedovalec po Wayneju C. Boothu	23
3.4 Kasnejše teorije nezanesljivega pripovedovalca	24
3.5 Tipologije nezanesljivega pripovedovalca	25
4. Razvoj pripovedovalca v spekulativni fikciji	27
4.1 Jimmy, pripovedovalec v romanu <i>Zadnji človek</i>	29
4.2 Charlie, pripovedovalec v romanu <i>Rože za Algernona</i>	32
5. Zaključek	35
6. Viri in literatura	37

1. Uvod

Spekulativna fikcija je izraz, s katerim v našem prostoru ne operiramo pogosto. Razlog za to je preprost: kljub temu da gre v svetovnem merilu za z naskokom najbolj popularen literarni žanr, ga v Sloveniji praktično ne poznamo. V določeni točki je sicer živel, predvsem po zaslugi skupnega jugoslovanskega trga, kjer je bila spekulativna fikcija veliko popularnejša kot pri nas in so ljudje imeli dostop do literature v srbohrvaščini. Po propadu skupne države se je tudi produkcija spekulativne fikcije ustavila do te mere, da trenutno morda izide samo še nekaj naslovov letno. To je fenomen, ki bi si zaslužil svoje diplomsko ali celo magistrsko delo.

Analiza nezanesljivega pripovedovalca v spekulativni fikciji bo v tem diplomskem delu omejena izključno na tujo produkcijo. Problem, ki se pri tem pojavlja, je v tem, da obstaja več definicij tako nezanesljivega pripovedovalca, kot tudi spekulativne fikcije. V osnovi se bom pri opredelitvi spekulativne fikcije naslonil predvsem na delo kanadske avtorice Margaret Atwood, ki je morda najpomembnejša živeča avtorica na tem področju (drugi dve pomembni predstavnici sta pokojni avtorici Doris Lessing in Ursula K. Le Guin). Za ustrezno analizo teme diplomskega dela pa širina žanra zahteva še pojasnilo doprinosa številnih drugih del in avtorjev.

V diplomskem delu bom predstavil različne definicije spekulativne fikcije in nezanesljivega pripovedovalca, pri čemer bom izhajal iz teorije, da je nezanesljivi pripovedovalec temeljni element spekulativne fikcije oziroma vsaj literarne veje tega žanra. V tem kontekstu bo poudarek tudi na povezavi med spekulativno fikcijo in *novim valom znanstvene fantastike*, saj je ta povezava izjemno močna.

V definiciji nezanesljivega pripovedovalca bom izhajal iz teorije Wayneja C. Bootha, ki je še danes, kljub novim spoznanjem, dovolj aktualna, da jo je potrebno uporabiti. Nadgradil jo bom s teorijami dveh novejših literarnih teoretikov, ne bom pa se ustavljal pri kognitivni naratologiji, saj se mi zdi manj primerna za analizo spekulativnih del.

Kot praktični prikaz uporabe nezanesljivega pripovedovalca v spekulativni fikciji bom v zaključku diplomskega dela analiziral deli Margaret Atwood *Zadnji človek (Oryx and Crake)*, prevod je izšel leta 2005) in Daniela Keyesa *Rože za Algernona (Flowers for Algernon)*, 1959, prevod je izšel leta 2002). Sploh roman *Rože za Algernona*, klasika spekulativne fikcije, je pri nas dosegel zelo medel odmev in pričujoči sestavek je prvo diplomsko delo, ki se ukvarja z njegovo vsebino.

2. Kaj je spekulativna fikcija?

V slovenski strokovni literaturi se izraz spekulativna fikcija do sedaj ni uveljavil, čeprav ga določeni žanrski pisci, predvsem pisatelj in urednik Bojan Ekselenski (2017), uporabljajo kot nek skupni označevalec za vso fantastično literaturo.

Tako se poraja zanimivo vprašanje: ali je prav, da izraz spekulativna fikcija uporabljamo kot nekakšen krovni naziv za številne žanre, ki so med seboj zelo različni?

Raziskovalec spekulativne fikcije Marek Oziewicz (1) navaja tri historične definicije izraza:

- gre za podžanr znanstvene fantastike, ki se ukvarja s težavami ljudi in ne tehnologije;
- gre za žanr, ki je nasproten žanru znanstvene fantastike in naj bi se izključno ukvarjal z možnimi prihodnostmi človeštva;
- gre za nekakšen nadžanr, ki vključuje vse oblike pisanja, ki se zavestno odmikajo od dogovorne realnosti (vse nemimetične oblike pisanja). Vključuje vse oblike fantazije, znanstvene fantastike, nadnaravnega hororja in tudi vse hibridne oblike, kot so na primer alternativno zgodovinski roman, *weird fiction* in *slipstream* (2–3). Ta definicija je najbližje razumevanju spekulativne fikcije pri Ekselenskem.

Oziewicz (4) predlaga, da se spekulativna fikcija danes uporablja kot širši termin, čigar pomenski obseg se nenehno širi in ki s časom nenehno raste ter spreminja svoj pomen. Po njegovem mnenju področje spekulativne fikcije medsebojno združuje različne nemimetične fikcije, različne medije, predvsem zato, ker imajo skupno kulturno vlogo in vzpostavljajo nek kontrast mimetični, realistični fikciji.

2.1 Znanstvena fantastika

Da bi sploh lahko razumeli izraz spekulativna fikcija, se moramo posvetiti izrazu znanstvena fantastika, saj sta, tako v našem jeziku kot širše, neločljivo povezana. Metka Kordigel (5) piše, da je izraz znanstvena fantastika prvi uporabil William Wilson leta 1851, leta 1929 pa se je preko Huga Gernesbacka, ustanovitelja prve znanstvenofantastične revije *Amazing Stories*, uveljavil v današnji obliki predvsem kot oznaka za romane Julesa Verna, Herberta Georgea Wellsa (v nadaljevanju H. G. Wellsa) in Edgarja Allana Poeja. Šlo naj bi za zgodbe, v katerih se znanstvena dejstva prepletajo z napovedovanjem prihodnosti. Kordigelova je opozorila tudi na

problematičnost tega izraza, saj je ob domnevnem nastanku nove zvrsti ta že imela zgodovino in tradicijo (prav tam).

Glede na to definicijo so zgodovinsko gledano že romani antične Grčije »znanstveno fantastični«, poleg tega pa lahko s tega vidika v znanstveno fantastiko uvrstimo Swiftovo satiro *Guliverjeva potovanja* iz leta 1776. Raziskovalec Thomas (29) celo piše, da je to delo »temeljno seme« žanra, ki mu danes pravimo znanstvena fantastika. Omeni tudi motiv odisejade in ga izpostavi kot enega glavnih motivov v znanstvenofantastičnih delih, na katerem temelji popularen podžanr vesoljskih popotovanj (na primer *Zvezdne steze*, v izvorniku *Star Trek*) (prav tam).

Po Thomasu (30) je bil drugi večji premik na področju znanstvene fantastike po antiki v 17. stoletju, ko se je po svetu razširil pomemben napredek na znanstvenem področju, predvsem v astronomiji. Astronom Johann Kepler je, tako je zapisal Thomas, poleg znanstvenih del pisal tudi romantično literaturo, ki je bila nekakšna protoznanstvena fantastika. Stoletje prej, v 16. stoletju, se pojavi še eno seminalno delo: leta 1516 izide *Utopija*, ki jo je napisal Thomas More in je še danes ključen tekst utopične (in iz te izhajajoče distopične) literature. Iz tega obdobja Thomas omenja tudi *Cyranoja de Bergeraca* in njegova *Potovanja na Luno* (29).

Glavni del formacije žanra se je po Thomasu zgodil v 19. stoletju. Avtor izpostavi predvsem dela Edgarja Allana Poeja in roman *Frankenstein*, ki ga je napisala Mary Shelley. Ravno delo *Frankenstein ali Moderni Prometej* večina literarnih raziskovalcev razume kot prvo znanstvenofantastično delo. Kordigelova (8) zapiše, da to mnenje delijo že zgodnji angleški raziskovalci, saj v nasprotju s svojimi ameriškimi kolegi v znanstveni fantastiki ne vidijo nove literarne zvrsti, ampak gre po njihovem mnenju le za naravno nadaljevanje grozljivega romana. Kordigelova sicer zatrdi, da je nesporno dejstvo, da se je znanstvena fantastika kot samostojna literarna zvrst začela razvijati šele po letu 1926 (prav tam).

Na prelomu 19. in 20. stoletja Thomas (31) navede predvsem vpliv H. G. Wellsa, ki je svoja dela imenoval znanstvene romance oziroma znanstveno romantične zgodbe. Pravi, da je sam žanr znanstvene fantastike (kot tudi stripov in romanov v stripu) usmerjen predvsem tržno. Na tem mestu se strinja s Kordigelovo (9), ki pravi da lahko »o pravi znanstveni fantastiki kot uzaveščeno tržnem žanru govorimo šele po letu 1926, ko izide prva številka revije *Amazing Stories*, ki je bila prva revija, posvečena izključno znanstveni fantastiki« (31). Ta revija je preko svojega urednika Johna W. Campbella in avtorjev Isaaca Asimova, Lesterja Del Raya, Roberta A. Heinleina,

Theodorja Sturgeona in Alfreda Eltona Van Vogta omogočila nesluten razvoj žanra znanstvene fantastike, kar je po letu 1938, ko se je preimenovala v *Astounding Science-Fiction*, vodilo v *zlato obdobje znanstvene fantastike*, ki je trajalo vse do konca petdesetih let (Thomas 24).

Thomas (25) v nadaljevanju pravi, da se je znanstvena fantastika kot žanr formirala predvsem preko socialnih in političnih problemov, kar naj bi nasprotovalo literarni fikciji, ki se je formirala preko močne karakterizacije likov. Poudarek je bil torej v večji meri na zgodbi.

V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se je v znanstveni fantastiki uveljavil tako imenovani *novi val znanstvene fantastike*. Za raziskovanje spekulativne fikcije je to zagotovo najpomembnejše obdobje. Sodobni slovenski teoretik Janez Steble je svojo doktorsko disertacijo *Novi val v znanstveni fantastiki ali eksplozija žanra* posvetil ravno tej eri. Po njegovem mnenju je prva polovica 20. stoletja sicer res čas, ko je postal žanr znanstvene fantastike samostojen in pomemben, a ga je zavirala predvsem navezanost na revijalni prostor ter obsedenost s tehnologijo, ki so jo delili pisci, ki so ustvarjali v *zlati dobi* (Steble 11). Po tej eri se je žanr izjemno hitro razvil, kar Steble imenuje eksplozija žanra,

Znanstvena fantastika se nenadoma začne razvijati v vse smeri, iz revij skače v druge medije, iz umetnosti šunda se spremeni v priznano literarno zvrst, uporablja modernistične in nato postmodernistične tehnike, tematsko pa se pisci namesto v vesolje obrnejo navznoter, v človeka in iščejo razloge za njegovo obnašanje. Znanstveno fantastiko zaradi zakladnice motivov in simbolov tudi prevladujoči literarni tokovi sprejmejo za svojo. (Steble 11)

Po mnenju Stebleta (12) obstaja kljub temu, da so se v teh letih pojavile različne definicije znanstvene fantastike, potreba, da se njeni okviri strožje zamejijo. Na tem mestu se nasloni predvsem na Darka Suvina: »Znanstvena fantastika je literarni žanr, čigar nujna in zadostna pogoja sta prisotnost in interakcija odtujitve in spoznanja in čigar glavni formalni mehanizem je namišljeno ogrodje alternative avtorjevemu empiričnemu okolju« (Suvin 7–8). Tej definiciji Steble doda, da je žanr po Suvinu še bolj zamejen s tem, da se njegov glavni formalni del reducira na »novum«: »Znanstveno fantastiko odlikuje pripovedna dominanca ali hegemonija fiktivnega “novuma” (novost, izum), ki jo potrjuje kognitivna logika« (Suvin 63).

Steble (18) pravi, da se ta definicija trudi zaobjeti bistvo žanra v vsej njegovi širini in ga primerjati z drugimi literarnimi žanri. Opredelitev po njegovem predvidi tako vključevanje kot izključevanje,

Suvin pa je bil odločen, da bo postavil sistem, ki bo znanstveno fantastiko formiral kot samostojen žanr, ki se loči od ostalih žanrov, ki se ukvarjajo s fantastiko (prav tam).

Steble zameji *novi val znanstvene fantastike* predvsem na 60. in zgodnja 70. leta prejšnjega stoletja. Glavna stebra tega obdobja sta britanska revija *New Worlds*, ki jo je med letoma 1964 in 1973 urejal Micheal Moorcock, in ameriška antološka zbirka *Dangerous Visions* iz leta 1967, ki jo je uredil Harlan Ellison. Campbell in Moorcock sta se zelo razlikovala v stilu, Campbell se je ukvarjal predvsem z velikimi idejami, Moorcocku pa je bila pomembna predvsem estetska plat pisanja (18).

V tem času se zgodi nenaden in prvi kakovostni preskok iz »šundovskega sloga« (Steble 215), avtorji začnejo uporabljati tehnike, ki so jih uporabljali že v modernizmu ter kasneje v postmodernizmu. Avtorji so začeli črpati iz preteklosti in sedanjosti lastnega žanra. Uporabljali so nove narativne tehnike, tok zavesti in notranji monolog, dvignila pa se je tudi sama kakovost pisanja (prav tam). Raziskovalci *novega vala* niso nikoli razumeli kot gibanja, saj ni bil dobro organiziran. Tudi avtorji med seboj niso imeli nič skupnega. Šlo je predvsem za reaktivno pisanje, odgovor na dela *zlate dobe*. Pisatelji so uporabljali mnogo aluzij, tematsko so se obrnili nazaj proti bibličnim, antičnim in srednjeveškim temam, kar je dvignilo kakovost tekstov (Steble 61–62).

Dandanes je znanstvena fantastika precej drugačna, kot je bila v *zlati eri*. Zaradi uspeha romanov in zgodb *novega vala* so se z določenimi deli začeli ukvarjati tudi literarni raziskovalci, predvsem pa, kot opozarja Thomas, se je znanstvena fantastika preselila tudi v drug medij, kjer je dosegla nesluten uspeh – na televizijo. Spekulativna fikcija, katere del je tudi znanstvena fantastika, je danes najpopularnejši prodajni žanr. V kinih so velike uspešnice filmi, posneti po stripih založb Marvel in DC, s televizije pa vsak gledalec pozna *Igro prestolov*. Uspeh *Dekline zgodbe*, adaptacije romana Margaret Atwood, ki je postala najbolj popularna serija leta 2017, je presenetil samo ljudi, ki ne vedo, do kolikšne mere se je v tem času žanr prestavil v popularno kulturo.

2.2 Robert A. Heinlein in spekulativna fikcija

Kot že omenjeno, obstajajo najmanj tri definicije spekulativne fikcije. Prvo je oblikoval morda najbolj znan pisatelj *zlate dobe znanstvene fantastike* – Robert A. Heinlein, ki je izraz uporabil že leta 1941, dokončno pa ga je populariziral v svojem eseju iz leta 1947 *On the Writing of Speculative Fiction*.

Esej na petih straneh pod pretvezo svetovanja programsko zariše Heinleinovo teorijo spekulativne fikcije, v kateri obstajata dva modela: lahko pišemo o *napravah* ali o *ljudeh*. Obstajajo sicer še druge teme, ampak Heinlein meni, da sta ta dva pristopa osrednja. Trdi, da sam piše predvsem o ljudeh, v večini zgodb pa naj bi šlo za mešanico obeh pristopov (Heinlein 13).

Avtor razlaga, da obstajajo le tri različice okvirnih zgodb o ljudeh (»plot«): *Fant spozna dekle*, *Mali krojaček* in *Mož, ki ga je izučilo* (Heinlein 14). *Fant spozna dekle* je po njegovem mnenju tipiziran romantični okvir, ki se v znanstveni fantastiki premalo uporablja, najdemo pa ga na primer v *Iliadi*. Primer za različico okvirne zgodbe *Mož, ki ga je izučilo*, je Dickensova *Božična pesem*. Zadnji tip, *Mali krojaček*, govori o liku, ki tekom zgodbe postane pomemben oziroma izgubi vse. Kot primer Heinlein ponudi Hitlerjevo delo *Moje življenje* in zgodbo o svetopisemskem Davidu (prav tam).

V tem daljšem uvodu v esej Heinlein (15) razloži, da večina znanstvene fantastike ne govori o ljudeh in njihovih problemih. Večina tedanjih znanstvenofantastičnih zgodb je po njegovem mnenju sestavljena iz shematskega okvirja, na katerega so nalepljeni kartonasti liki. Drug tip, ki po njegovem tudi ni znanstvena fantastika, je zgodba, ki se dogaja na drugem planetu oziroma v prihodnosti, vendar samo dogajanje ni prilagojeno okolici. Če bi ljudi preoblekli nazaj v današnje obleke in jim vzeli laserske pištole, zgodba ne bi izgubila vrednosti in bi enako dobro funkcionirala (prav tam).

Tretji tip zgodb pa je po Heinleinu spekulativna fikcija. Šlo naj bi za zgodbe, katerih »znanost in etablirane okvirje ekstrapoliramo na neko novo situacijo, kar prinese novo ogrožje, novo situacijo, ki vpliva na človeško dogajanje« (16).

Oziewicz (5) kot največji problem Heinleinove definicije spekulativne fikcije izpostavi, da je obenem subjektivna in elitistična – Heinlein sam določa katera dela so spekulativna fikcija in katera ne, kriteriji za to pa niso določeni. Oziewicz pravi, da so avtorji, kot je Delaney, celo uživali v tem, da jih je Heinlein uvrščal med »sovražnike«; po njegovem mnenju je ta elitizem pomagal, da so se mlajši avtorji otresli Heinleinovega vpliva. Heinlein s svojo definicijo namreč iz žanra spekulativne fikcije izključi šund in razne žanre, ki jih danes poznamo pod izrazi trda znanstvena fantastika, fantazija, nadnaravni horor in kot nekatere ostale nemimetične žanre. V to ozko definicijo žanra spekulativne fikcije Oziewicz recimo uvršča Heinleinovo delo *Tujec v Tuji deželi*, Sturgeonovo delo *Več kot človek* (moj prevod) in Clarkov roman *Konec otroštva* (prav tam 5–6).

Za *Tujca v Tuji deželi* Steble zapiše, da je šlo za »samo po sebi ikonoklastično delo« (Steble 191). Zgodba gre takole: mož po imenu Micheal Valentine Smith, ki so ga vzgojili Marsovci, pride na zemljo, kjer povzroči ogromno spremembo družbenih vrednot samo s tem, ko ljudi uči univerzalne ljubezni in razumevanja. Ljudi uči psihokineze in ko ustanovi lastno Cerkev, ki pomeni hud udarec katoliški Cerkvi. Smitha ubijejo, po smrti pa se vzpne v nebesa (Steble 191).

Po Stebletu (192) je Sturgeonov *Več kot človek* eden od predhodnikov *novega vala* znanstvene fantastike. V njem Sturgeon drastično radikalizira temo človeške evolucije, ukvarja se predvsem s tem, da se razvija skupina ljudi (mutantov), ki čutijo in doživljajo kot en sam človek, *homo gestalt* (192). »Preskok iz *homo sapiens* v *homo gestalt* (po pojmovanju gestalt–psihologije) pomeni preskok v drugačno percepcijo in moralnost« (228).

V Clarkovem *Koncu otroštva* Nezemljani brez pravega odpora prevzamejo nadzor nad človeštvom. Zgodba je precej kompleksna, v srži pa gre za to, da Nezemljani ljudi vodijo v prihodnost, v kateri ljudje ne bodo več imeli konkretne identitete, ampak bodo združeni v globalno morje, ogromno skupinsko zavest.

2.3 Margaret Atwood in spekulativna fikcija

Po drugi definiciji, ki jo je popularizirala in jo v svoji zbirki esejev in kritik *In Other Worlds* (2011) zapisala Margaret Atwood, je spekulativna fikcija žanr, ki je povsem ločen od žanra znanstvene fantastike. Oziewicz (6) meni, da sta si ta žanra nasprotna. Po Oziewiczu naj bi ta (implicitirano napačna) definicija izhajala iz eksplozije raznolike znanstvene fantastike, ki se je zgodila v *novem valu*. Žanri nadnaravnega hororja, fantazije in znanstvene fantastike so se začeli mešati med seboj. Tako je avtorica Margaret Atwood začela za svoje distopične romane (vse od *Dekline zgodbe* iz leta 1986 do *Zadnjega človeka* iz leta 2003 in tudi še dandanes) uporabljati izraz spekulativna fikcija (prav tam). Izraza verjetno ni povzela po Robertu Heinleinu, temveč po urednici Judith Merril, ki je z njim popularizirala feministično spekulativno fikcijo 70. let minulega stoletja (LeGuin, Lessing, Atwood).

»Znanstvena fantastika« je zame žanr, ki izhaja iz H. G. Wellsove *Vojne svetov*, žanr, ki prikazuje Marsovece, ki jih v jeklenih kanistrih izstreljujejo na Zemljo, torej govori o stvareh, ki se ne morejo zgoditi, medtem ko zame »spekulativna fikcija« pomeni *zaplet*, ki izhaja iz Vernovih romanov o podmornicah in potovanjih z baloni. Torej govori o stvareh, ki bi se lahko zgodile, vendar se morda še niso popolnoma uresničile, ko so avtorji napisali knjigo. Svoje knjige bi rada postavila v to, drugo kategorijo: *nič Marsovcov*. Ne, ker jih ne

maram ali ker bi imela kaj proti njim, zdi se mi le, da bi jim delala krivico, saj bi bil vsak Marsovec, ki bi prišel izpod mojih rok, zares zelo neroden. (Atwood, *In Other 7*)

Atwoodova glavno razliko vidi v verjetnosti, da se bo nekaj zgodilo. Tako je po njenem spekulativna fikcija ideološko drugačna od znanstvene fantastike. Središče njene teorije so *možne prihodnosti*, ki naj bi jih spekulativna fikcija opisovala, ostali žanri pa opisujejo nekakšne fiktivne prihodnosti. Atwood v svoji recenziji serije knjig o Zemljemorju LeGuinove ne zna žanrsko uvrstiti in pravi, da je v nekem smislu že *fantazija* (moj poudarek), vendar je daleč stran od šole za čarovnike Harryja Potterja (kljub temu da prizna, da si obe seriji delita motive) (prav tam).

Eden najbolj znanih dvobojev se je zgodil ravno med Ursulo K. LeGuin in Margaret Atwood. Pokojna Ursula K. LeGuin je verjetno najvplivnejša avtorica spekulativne fikcije vseh časov. Znana je predvsem po fantazijski seriji knjig o Zemljemorju in po znanstvenofantastični seriji knjig, ki jo sama imenuje Hainishev cikel: ta vključuje eno prvih modernih feminističnih distopij *Mož praznih rok* (izšla je leta 1974, 10 let pred *Deklino zgodbo*) in enega pri kritikih najbolj sprejetih znanstvenofantastičnih romanov *Leva roka teme*.

Kljub temu da sta bili z Margaret Atwood dobri prijateljici, se glede žanra nikoli nista strinjali. LeGuinova je menila, da Atwoodova svoja dela imenuje spekulativna fikcija samo zato, da se izmakne stigmi, ki jo nosi izraz znanstvena fantastika.

Zelo očitno je, da ima Atwoodova težave z žanrskim uvrščanjem tekstov. Ko je začela pisati, je bil znanstvenofantastični *novi val* že v polnem teku. Čeprav v zbirki esejev *In Other Worlds* piše o tem, da je bila že zelo zgodaj izpostavljena »pravi« znanstveni fantastiki, je zelo očitno, da je 10 let razlike, ki loči LeGuinovo in Atwoodovo, pomembnih, saj se glede te definicije nista nikoli uskladili. Za Atwoodovo je to, kar piše, še danes spekulativna fikcija, LeGuinova pa je vedno trdila, da piše fantazijo in znanstveno fantastiko. Vmes se je zgodil tektonski premik v dojemanju žanrov.

2.4 Spekulativna fikcija kot nadžanr

Tretja in zadnja definicija spekulativne fikcije se po Oziewiczu (10) vrti okrog tega, da se je izraz prilagodil za opisovanje izredno širokega področja nemimetične pripovedne fikcije. Oziewicz meni, da ne označuje žanra v smislu, kot ga označuje pri Heinleinu, Merrilovi in Atwoodovi, ter da ni omejen samo na literaturo. Spekulativna fikcija naj bi operirala skozi vse narativne medije,

film, računalniške igre, stripe, romane v stripu, poezijo. Kot takšna naj bi bila nadžanr – Oziewicz (prav tam) jo celo imenuje superžanr – fantazije, znanstvene fantastike in ostalih nemimetičnih žanrov, ki so lahko njihovi derivati. Po Oziewiczu (10–12) so to: utopija, distopija, evtopija, nadnaravni horor, gotska pripoved, *steampunk*, *slipsteam*, alternativna zgodovina, kiberpank, *time slip*, magični realizem, nadnaravna romanca, *weird* fikcija, postapokaliptična fikcija, miti, legende, tradicionalne pripovedi, ustno izročilo, pravljice, pripovedi o duhovih in različni marginalizirani žanri, dokler vsebujejo nek nemimetični impulz, torej da napravijo nek odmik od naše realnosti.

Oziewicz (13) dodaja, da so raziskovalci v moderni dobi bolj pripravljeni sprejemati nove izraze za uveljavljene žanre. Ta sprememba je prišla nekje v začetku 21. stoletja, ko se je začel termin spekulativna fikcija uporabljati kot naziv za superžanr vse nemimetične literature in umetnosti. To je pomagalo predvsem zato, ker se žanri niso več borili za svojo domovinsko pravico, poleg tega je skrajšalo obseg besedil, ki bi sicer morala utemeljevati opredelitev tega ali onega žanra (čeprav je očitno, da so si žanri med seboj zelo podobni). Pomagalo je tudi pri tem, da so žanri, ki prej niso imeli patine literarnosti, to sedaj dobili. Zdi se celo, da so primernejši za opisovanje določenih pojavov, kot jih je bila sposobna zajeti neka klasična realistična fikcija (prav tam).

Najboljša lastnost tega nadžanra je po Oziewiczu (prav tam) njegova odprtost in inkluzivnost. Vsi raziskovalci, avtorji, uredniki in ostali uporabniki izraza ga vedno definirajo kot žanr, ki vključuje fantazijo, nadnaravni horor, znanstveno fantastiko ter druge žanre. Tu so do določene mere našli svoj dom avtorji, ki morda izhajajo iz nekoliko bolj marginaliziranih podžanrov (kot so na primer paranormalna erotika, različne *weird* fikcije) oziroma so marginalizirani sami avtorji, ker so denimo (v določenem okolju) druge rase, etnične pripadnosti oziroma so zaradi svoje kulture potisnjeni na obrobje. Spekulativna fikcija, kot zapiše Oziewicz (14), ne razlikuje niti med različnimi žanri,¹ ki so označeni le kot nekakšna opomba v zgodovinskem razvoju izraza.

Spekulativna fikcija po tej, tretji definiciji torej ne nadomesti izraza znanstvena fantastika, ampak v kulturnem prostoru prevzema veliko pomembnejše mesto. Dela spekulativne fikcije se razprostirajo vse od japonskih »mang« do popularnih zahodnih filmskih hitov. Gre za enega izmed redkih žanrov, ki je univerzalno priljubljen med vsemi starostnimi skupinami.

¹ Bolje rečeno spekulativna fikcija ne dela razlike med literarnoumetniškimi in lahkimi popularnimi konkretizacijami svojih podžanrov.

2.5 Nezanosljivi pripovedovalec v spekulativni fikciji

Kot sem opisal, je dandanes izraz spekulativna fikcija najsplošneje sprejet kot naziv za nekakšen superžanr, vendar širina te definicije predstavlja problem pri raziskovanju nezanesljivega pripovedovalca v tem žanru. Za nadaljnjo analizo se zdi najbolj primerna uporaba hibridne definicije spekulativne fikcije, ki jo sestavlja opredelitev Margaret Atwood (*In Other 6*). Ta pravi, da gre za nemimetično pripoved, ki govori o neki prihodnosti, ki bi se lahko zgodila ali pa je že zgodila in ne vključuje nerealističnih, nadnaravnih ali fantastičnih elementov, z modifikacijo in dodatkom del *novega vala znanstvene fantastike*, ki imajo zaradi svoje unikatne pozicije znotraj žanra določen privilegij: pripovedovalec je v tej fikciji pogosto veliko pomembnejši.

Za večino literarnih pripovednih žanrov velja, da je najpomembnejše v samem besedilu to, kako so izdelani liki, kako verjetna je njihova zasnova in kako močno se lahko z njimi poistovetimo. Žanr spekulativne fikcije je zaradi svoje trdne navezanosti na svet malce drugačen. Zgodnja fantastična pripoved je bila v svoji srži povezana z inovacijo, s tem, čemur je Suvin (67) rekel *novum*, liki so bili sekundarnega pomena in so bili velikokrat tudi shematski.

Če kot temelj spekulativne fikcije, kot je to naredila Atwoodova (*In Other 6*), razumemo romane avtorja Julesa Verna, lahko opazimo, da so vsi njegovi liki stereotipni. Govorimo o glasnem Američanu, pametnem Francozu, premišljenem Angležu. O njihovi motivaciji na nobeni točki ne moremo podvomiti, ker nam navsezadnje pripovedovalec tega ne dovoli, liki so tu samo zato, da bralcu olajšajo prehod v nek drug svet, svet prihodnosti, kjer so pod nami podmornice in kjer globoko v središču zemlje še zmeraj živijo dinosavri. Verne je uporabljal postopek avtomatizacije, like je tipiziral, da bi nam olajšal branje, kar je ravno nasprotno temu, kar poskuša doseči umetniška literatura. Kot pravi Viktor Šklovski: »v vsakdanjem življenju se naše zaznave avtomatizirajo. Ko neka zaznava ali stvar za nas postane avtomatična, je sploh ne zaznamo več, vsekakor ne v njeni polnosti« (Vir 65). Šklovski tako definira umetnost kot obrat k temu, da neko že avtomatizirano zaznavo prikažemo iz drugega zornega kota in jo tako *potujimo*. Meni, da je smisel umetnosti potujevanje stvari, zaradi katerega jih je težje razumeti, saj to povečuje dolžino dojetja (prav tam).

Dan Shen definira nezanesljivega pripovedovalca takole: »V naratološkem smislu je nezanesljivost *lastnost naratološkega diskurza*. Če pripovedovalec ne poroča o vsem,

nezadovoljivo interpretira in podcenjuje situacije, potem takšnemu pripovedovalcu ne smemo zaupati, lahko mu rečemo tudi nezanesljivi pripovedovalec« (Shen 2011, moj poudarek).

Postopek nezanesljivega pripovedovalca je v spekulativni fikciji prisoten že od samega začetka. Če pogledamo prvi »pravi« znanstvenofantastični roman *Frankenstein*, postane jasno, da je, vsaj sodeč po Shenovi definiciji, pripovedovalec v njem nezanesljiv. Pripoved je namreč zapisana preko posrednika, ki že takoj na začetku s pismi vzpostavi svoj pristranski odnos do zgodbe. Še več, ugotovimo lahko – ob vsaj določeni seznanjenosti z žanrom –, da vzpostavi nek tip pripovedovalca, ki se ga tudi kasnejši spekulativni romani, ki uporabljajo personalnega pripovedovalca, držijo.

Zanesljivost ali nezanesljivost pripovedovalca je lahko torej takoj jasna, saj že sam pripovedovalec namigne, ali lahko njegovi pripovedi zaupamo. Če ima pripovedovalec motnjo v duševnem razvoju, manjšo intelektualno zmožnost ali je otrok z omejeno perspektivo, bomo imeli takoj občutek, da se za njegovo pripovedjo skriva nekaj več. Včasih pripovedovalec na prvi pogled izpade zanesljiv, a skozi kontekst romana in razne namige, ki jih implicitni avtor vnese v tekst, lahko pa tudi iz naših lastnih izkušenj (k raziskovanju katerih stremi kognitivna naratologija) ugotovimo, da pripoved ni zanesljiva. Roman *Frankenstein* spada v to drugo skupino, kjer vsaj na prvi pogled nimamo razloga, da bi o pripovedovalcu dvomili, a nam je na koncu pripovedi jasno, da smo dobili samo del zgodbe. Pripoved je zapisana preko posrednika, ki zapisuje zgodbo Viktorja Frankensteina, ki pa med samo pripovedjo pripoveduje tudi zgodbo svoje pošasti. Tako smo na določeni točki dvakrat odmaknjeni od vira pripovedi in moramo v zapis podvomiti, saj ne vemo, do kolikšne mere je verodostojen za prikaz celotnega dogajanja.

3. Nezanesljivost in pripoved

Sam koncept nezanesljivosti je nekaj, kar je dandanes sestavni del naratološke teorije, zato ga je potrebno teoretsko predstaviti. Tu se bom oprl predvsem na dva vira, in sicer prispevek o nezanesljivosti Dana Shena v *The living handbook of narratology*, ki vsebuje pregled vseh teorij nezanesljivosti do leta 2013, in zbirko esejev *Unreliable Narration and Trustworthiness* iz leta 2017, ki jo je uredila Vera Nünning.

Da sploh uvedemo koncept nezanesljivega pripovedovalca, se moramo najprej seznaniti s tipologijo pripovedovalcev in posledično tudi s pripovednimi ravnmi, na katerih se pripoved dogaja.

3.1 Kosova tipologija pripovedi

Pri nas sta se s tipologijo pripovedovalca največ ukvarjala Marjan Dolgan in Janko Kos, v tem delu se bomo osredotočili predvsem na slednjega, ker v veliki meri povzame ugotovitve teoretika Franza Georga Stanzla, Dolganove ugotovitve pa bomo kasneje povzeli skozi tipologijo nezanesljivega pripovedovalca, kot jo je vzpostavil Aljoša Harlamov (2010).

Janko Kos (»Novi pogledi« 2) je po vzoru modificirane Stanzlove teorije zasnoval tri tipološke modele:

- prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec;
- avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec;
- lirski, dramski in epski pripovedovalec.

Prvi model izhaja iz slovnične prve, druge in tretje osebe in je za nas najmanj zanimiv, ker že Kos (*Literarna* 5–6) ugotavlja, da lahko v določenih tekstih (kot primer navede Butorjevo *Modifikacija*) pripovedovalčev govor prestaviš iz ene osebe v drugo.

Pri drugi tipologiji je zanimivo predvsem Kosovo (»Novi pogledi« 7) razmišljanje o avktorialnem in personalnem pripovedovalcu. Avktorialni pripovedovalec po Kosovem mnenju zagotovo ne ve »vsega«, lahko pa vzbuja tak vtis in ve več, kot nam pove, a tega mi kot bralci ne moremo vedeti. Avktorialnost nato Kos poveže s prvoosebno pripovedjo, s čimer se distancira od Stanzla, saj pravilno ugotovi, da se prvoosebna pripoved in avktorialnost ne izključujeta. Sicer tu ponudi nekaj primerov, ki so v luči kakšne druge tipologije morda vprašljivi, a v kontekstu Kosove teorije niso sporni.

Avktorialnost se izključuje s personalno pripovedno držo, ki

govori o resničnosti, ki mora biti za pripovedovalca in bralca resnična v tem smislu, da gre za dejansko izkustvo, zavest in psihično vsebino, iz katere govori personalni pripovedovalec. To pa pomeni, da je ta oseba

del resničnega, izkustvenega in v tem smislu verjetnega sveta, *ne pa izmišljija z namišljenim, na prvi pogled nemogočim in neverjetnim izkustvom.* (Kos »Novi pogledi« 9, moj poudarek)

Kos v tem delu avktorialnega pripovedovalca verjetno enači z implicitnim avtorjem oziroma med njima še ne razlikuje. Pri opisu personalnega pripovedovalca pa se vidi, da Kos upošteva fokalizacijo, a jo v sklopu te teorije ne uporablja. Vsaj v okviru te teorije možnost nezanesljivega pripovedovalca zavrača, ker so vse oblike personalnega sicer omejene, a verjetne.

Kos je sicer tu ciljaj predvsem na razliko med personalnim in virtualnim pripovedovalcem, ki pa nas tu ne zanima, saj je nezanesljivost virtualnega pripovedovalca iz Kosove tipologije povezana z ontološko negotovostjo, te problematike pa pričujoča raziskava ne bo zajela.

3.2 Pripovedovalec in fokalizacija

Tu se bomo oprli predvsem na delo Monike Fludernik, ki je nadgradila razmišljanje Gerarda Genetta in Mieke Bal. Genette je izraz koncipiral, Balova pa je v teorijo vnesla določene popravke.

Fludernikova (36) navaja tri tipe pripovedi, ki se ločijo po tem, kdo pripoved reflektira, tj. kdo je reflektor:

- perspektiva pripovedovalca,
- perspektiva lika,
- nevtralna, nepersonalna perspektiva (»leča kamere«).

Fludernikova (36–37) iz teh izpelje štiri različne možne perspektive v pripovedi: utelešeno (ang. »embodied«) in neosebno ter interno (notranjo) in eksterno (zunanjo) perspektivo:

- utelešena perspektiva izhaja iz antropomorfne figure, katere možgani interpretirajo dogajanje okrog nje (ta definicija je za nas zelo pomembna);
- neosebna perspektiva je postavljena tako, da fokalizator ne pove nič o dogajanju okrog sebe;
- notranji (diegetični) in zunanji (ekstradiegetični) nivo.

Tu Fludernikova (38) nadgradi teoriji Genetta in Balove. Pri Genettu sta osrednji dve vprašanji: *kdo govori* in *kdo vidi*, torej obstaja razlika med perspektivo ter glasom. Razlikuje med ničto fokalizacijo in interno ter eksterno fokalizacijo. Ničta fokalizacija je avtoritativna (ustreza Stanzlovi definiciji vsevednega pripovedovalca, ki smo jo omenili pri Kosovi teoriji) in nima

nikakršnih omejitev, gledišče kot tako torej ni omejeno. Interna fokalizacija je omejena na misli in občutke enega samega lika, eksterna pa na pogled od zunaj, kar ji ne omogoča vpogleda v misli lika. Tukaj se pojavi težava te teorije: če se v pripovedi mešata zunanja in ničta perspektiva, potem Genettov aparat nima sistema, ki bi to dogajanje opisal, zato ga mora rigidno uvrstiti v eno ali v drugo kategorijo. Balova je napravila pomembno razliko, ki je stvari nekoliko uredila: zunanjo in ničto perspektivo je združila v eno samo, tako je zunanja perspektiva pripovedovalec, ki je zunaj zgodbe, Genette bi ga poimenoval ekstradiegetični pripovedovalec. Takšen zunanji fokalizator lahko vidi vse, tako vidne kot nevidne predmete, za razliko od lika znotraj zgodbe, ki vidi samo to, kar vidi (prav tam).

Teorija Fludernikove se od Genettove loči predvsem tako, da ne dela več distinkcije med omejeno in neomejeno perspektivo, ampak samo med utelešeno ter neosebno. Tako lahko misli in dejanja lika vidimo samo skozi zunanjo, neosebno perspektivo. Ta teorija je v nadaljevanju natančneje predstavljena ob analizi romana Margaret Atwood *Zadnji človek*, katerega pripovedovalec je neoseben in personaliziran.

Gledišče	Utelešena perspektiva	Opisuje psihološko stanje	Neosebna perspektiva
Eksterni nivo (ekstradiegetičen)	»vsevedni« pripovedovalec	Da	neosebna »vsevedna« pripoved
	prvoosebni pripovedovalec	Ne	nevtralna perspektiva
Interni (diegetičen) nivo	reflektor	Ne	0

Tabela 1, tipi fokalizacije po Fludernikovi

3.3 Nezanesljivi pripovedovalec po Wayneju C. Boothu

Za praktično kritiko je verjetno najpomembnejša *distanca med zmotljivim ali nezanesljivim pripovedovalcem in nakazanim avtorjem*. [...] Naše izrazje za to vrsto pripovedovalske distance je malone brezupno pomanjkljivo. Zaradi pomanjkanja boljših izrazov sem označil pripovedovalca kot zanesljivega [ang. »reliable«], če govori ali ravna v skladu z normami danega dela (t.j. nakazanega avtorja), in kot nezanesljivega [ang. »unreliable«], če tega ne počne. (Booth 135, moj poudarek)

Booth (prav tam) torej nezanesljivega pripovedovalca povezuje predvsem z implicitnim avtorjem nekega dela. Po njegovem vzpostavlja implicitni, nakazani avtor določene norme, ki jim mora pripovedovalec slediti, če želi, da ga ima bralec za zanesljivega. Če tem normam ne sledi, je avtomatično nezanesljiv. Če se tu vrnemo na primer romana *Frankenstein*, bi bil zapisovalec romana Kapitan Walton, ki je pripovedovalec (celote), po Boothovi teoriji nezanesljivi pripovedovalec: bralci njegovih zapisov nikakor ne moremo verificirati, pripovedovalec pa bi nas rad preko različnih »verodostojnih« informacij, kot je pričanje Waltona, da je videl velikega moža, in preko uporabe različnih drugih pisem, ki verjamejo v zgodbo, prepričal, da je pripoved, ki mu jo pripoveduje Viktor Frankenstein, resnična. Za nas kot bralce je takšna zgodba neverjetna, poleg tega pa jo kljub trudu, da bi izpadla verodostojno, razne neskladnosti – denimo dejstvo, da je zapisovalec izjemno navdušen nad osebo, katere zgodbo zapisuje in se mu celo smili (čeprav nam je kot bralcem jasno, da je dogajanje v knjigi sporno), ali trenutki, ki so tako ali drugače čustveno obarvani – delajo neverodostojno, nezanesljivo. Vidi se distanca, neistovetnost med implicitnim avtorjem in čustvenim pripovedovalcem celote, Kapitanom. Tu se nam kot bralcu zgodi podoben miselni preskok kot pri branju Nabokovega romana *Lolita*, v katerem pripovedovalec svoja dejanja ravno tako nenehno opravičuje, čeprav nam je kot bralcem jasno, da je njegovo razmišljanje moralno neopravičljivo.

Tu pridemo do koncepta implicitnega avtorja. Booth (117–118) zapiše, da se s pravim avtorjem lahko strinja ali pa ne, to je zanj celo postranskega pomena, implicitni avtor pa je »nekdo, s komer se moram zvečine strinjati v vseh vprašanjih, če hočem uživati v njegovem delu« (prav tam). Tu prvič omeni tudi impliciranega bralca, torej bralca, kakršnega delo predvideva.. Pravi avtor lahko piše neko delo za lastno veselje, družino, denar, implicitni avtor pa ima vedno v mislih jasno opredeljenega bralca, ki bo njegovo delo bral točno tako, kot je predvidel. »Tisti jaz, čigar prepričanja morajo sovpasti z avtorjevimi, postanem šele med branjem. Ne glede na svoja dejanska

prepričanja in navade moram svoje mišljenje in čustva podrediti knjigi, če jo hočem polno užiti« (prav tam).

Peter Stockwell (42–43) koncept implicitnega avtorja (in bralca) zelo dobro predstavi na primeru romana *Frankenstein*, ki je kot primer uporabljen tudi v tem diplomskem delu. Pravi, da verjame v pravo historično osebo, ki ji je bilo ime Mary Shelley. Verjame v zgodovinsko ozadje, ki je pripeljalo do tega, da je napisala roman z naslovom *Frankenstein*. Razume tudi, da zgodbo v knjigi pripoveduje Viktor Frankenstein, ve, da je ta pripovedovalec izumila Mary Shelley, ki je vse skupaj napisala in uredila odstavke. Čeprav vse to ve, pa nima nikakršnega dostopa do resnične Mary Shelley. Mary Shelley, ki jo pozna, je zunajfikcijski glas, ki ga je sestavil iz njenega pisanja, poznavanja zgodovinskega ozadja in literarne kritike (prav tam).

Stockwellova ideja o tem, kdo je Mary Shelley, velja torej samo za roman *Frankenstein*, če bi bral kakšen drug njen roman, bi imel ta roman drugačen glas, ideje in drugega implicitnega avtorja. V romanu *Frankenstein* je glavni pripovedovalec Viktor Frankenstein, ampak roman vsebuje tudi okvirno zgodbo, tj. pisma, ki jih piše kapitan Walton. Viktor Frankenstein Waltonu pripoveduje zgodbo, ta jo zapiše in v pismu pošlje svoji sestri. Frankenstein je obenem tudi lik v tej zgodbi, poleg tega občasno del zgodbe pripovedujejo še drugi liki, v romanu pa so reproducirana določena pisma. Tudi pošast, ki jo ustvari Frankenstein, pripoveduje svojo zgodbo, ki pa jo seveda slišimo iz ust Frankensteina, tako da je še nekoliko bolj oddaljena od nas. Liki govorijo drug z drugim in obstajajo na več pripovednih nivojih (43).

3.4 Kasnejše teorije nezanesljivega pripovedovalca

Obstaja še več interpretacij nezanesljivega pripovedovalca, ki presegajo okvirje tega diplomskega dela. To področje je odlično raziskal Aljoša Harlamov (2009), ki je dodobra predstavil teorije kognitivnega naratologa Zerwecka in popravke, ki jih je vanje vnesel Ansgar Nünning (Harlamov 20–31). Za našo analizo sta pomembna teorija naratologinje Shlomith Rimmon-Kenan in prispevek Boa Petterssona iz knjige *Unreliable Narration and Trustworthiness*, ki jo je uredila Vera Nünning. Petterssonov prispevek je močno nadgradil tipologijo, kar nam v nadaljevanju omogoča kvalitetnejšo analizo obeh del.

3.5 Tipologije nezanesljivega pripovedovalca

Shlomith Rimmon-Kenan (103–106) se še zmeraj drži okostja, ki ga je vzpostavil Booth, tudi pri njej je nezanesljivost razkorak med implicitnim avtorjem in pripovedovalcem, ki ga je potrebno nekako poiskati. Ta razkorak razdela na štiri točke:

- razkorak med pogledi pripovedovalca in resničnimi dejstvi;
- razlika med tem, kaj se je res zgodilo ter kaj nam je pripovedovalec poročal;
- problematično razmerje med vrednotami pripovedovalca in drugih likov;
- notranja nasprotja in nelogičnosti, ki jih pripovedovalec ne zna razložiti.

Obenem izpostavi tudi tri glavne vire nezanesljivosti:

- omejeno védenje pripovedovalca,
- pripovedovalčeva osebna vpletenost in
- težave s pripovedovalčevim vrednostnim sistemom.

Pri prvem viru zagotovo cilja na otroško ali drugače omejeno perspektivo; s tem vidikom nezanesljivosti se bomo ukvarjali pri analizi romana *Rože za Algernona*.

Osebno vpleteni pripovedovalec kaže čustveno vpletenost v dogajanje, njegov pogled na dogajanje je močno popačen zaradi različnih razlogov. To bomo raziskovali v romanu *Zadnji človek*, kjer pripovedovalec osebno vpliva na dogajanje, a si tega noče takoj priznati.

Glavni problem tretjega sistema je razkorak med etičnim sistemom implicitnega avtorja in pripovedovalca, kot smo že vsaj delno prikazali na primeru romana *Frankenstein*.

Tudi Pettersson (108–125) je zelo zanimivo razdelal tipe nezanesljivosti. Po njegovem mnenju sta najpomembnejša naslednja tipa:

1. *Hoteno oziroma nehoteno* raziskuje, ali ima komunikator (kot naslavlja pripovedovalca) znanje in sposobnost, da sporoči natanko to, kar je hotel ter želel sporočiti. Tu Pettersson ponudi primer različnih likov, ki so vsaj na videz umsko in telesno zdravi, a vseeno delajo in razmišljajo na način, s katerim je nekaj narobe. Butler v Ishigurovih *Ostankih dneva* se vse do konca življenja ne otrese povsem nesmiselnega občutka služabništva za vsako ceno, še boljši primer pa je verjetno

moderna satira DBC Pierra *Vernon God Little*, kjer je lik na račun določenega občutka pripadnosti družbi pripravljen tudi umreti. Pri teh likih ne moremo trditi, da imajo omejeno perspektivo po definiciji Rimmon-Kenanove, a so zaradi določene omejitve, na primer socialnega položaja, povsem nesposobni razumeti, kaj se dogaja (kot je predstavljeno v romanu). Na tem mestu bi prišli v poštev tudi razni pripovedovalci z motnjo avtističnega spektra. Kategorija je zanimiva, ker je precej bolj inkluzivna od podobnih definicij.

2. *Ekspozicija kot manipulacija* (120–125): gre za strukturno nezanesljivost, ki se pojavi v notranji pripovedi, ne da bi bili bralci na to nezanesljivost neposredno opozorjeni. Na tem mestu avtor poudari, da verjetno ne gre za ironijo v pravem pomenu besede, ampak je ta nezanesljivost v zgodbo že vgrajena. Nadalje teorijo nadgradi še z več podtipi glede na to, kateri del ekspozicije je nezanesljiv:
 - a) spekulativna ekspozicija: pripovedovalec nenehno dvomi o tem, kaj se dogaja, in brez opozorila spreminja pripoved;
 - b) spekulativna ekspozicija (fokalizator): kot primer avtor predstavi lik kratke zgodbe, skozi katerega je speljana fokalizacija, a se za razliko od bralcev ne zaveda, kaj se v zgodbi zares dogaja;
 - c) »bias«: avtor kot primer predstavi Akutagawino zgodbo *V nasadu*, kjer spremljamo več verzij enakega dogodka (po tej kratki zgodbi je bil posnet film *Rashomon*);
 - d) dvoumna, nejasna ekspozicija: primer je klasična zgodba Henryja Jamesa *Obrat vijaka*, kjer se skozi pripoved ne da ugotoviti, katero od nekaj možnih dogajanj je resnično;
 - e) kontradiktorni pripovedovalec: to je ena najbolj pogostih oblik nezanesljive pripovedi, ki vključuje vse oblike pripovedovalcev, pri katerih bralci opazijo, da obstaja razkorak med tem, kaj pripovedujejo in kaj delajo;
 - f) kontradiktoren fokalizator: primer so fokalizatorji pri Virginiji Woolf, ki v notranjem monologu razmišljajo nekaj povsem drugega od tega, kar govorijo, pri čemer bralec zlahka opazi kontradikcijo;
 - g) zavajanje: tipično je za detektivske romane, v katerih avtor nastavlja pasti, v katere se bralci ujamejo – klasični detektivski romani so polni takšnih prijemov;
 - h) delna zanesljivost: pripovedovalec je lahko nekaj časa zanesljiv, nekaj časa pa ne – to je tipično za *bildungsromane*, ki so lahko delno napisani z otroškim fokalizatorjem, ki ima omejeno gledišče;
 - i) spremenljivost: o takšni nezanesljivosti govorimo, kadar je pripovedovalec večinoma zanesljiv,

obstajajo pa trenutki, ko je nezanesljiv, kar je tipično za prevarante (primer je Odisej); j) hipotetična: pripovedovalec vzpostavlja določene fiktivne dogodke in pogovore, ki se v realnosti nikoli ne zgodijo; k) nezanesljiva fantastična fikcija: Pettersson je eden redkih naratologov, ki se ukvarja s tem, da je fantastična fikcija *lahko* nezanesljiva. Že predstavljeni Viktor Frankenstein je tipičen primer pripovedovalca, ki mu ne gre zaupati.

4. Razvoj pripovedovalca v spekulativni fikciji

Neglede na to, ali razumemo spekulativno fikcijo kot od fantastike ločen žanr, kot znanstveno fantastiko, nadnaravni horor ali kot superžanr, kot predlagajo sodobni raziskovalci, je jasno, da obstaja znotraj tega žanra določen tip literature, ki žanrsko ni jasno opredeljiv, izhaja pa iz romana *Frankenstein*, ki ga je napisala Mary Shelley. *Frankenstein* je po vseh opredelitvah znanstvenofantastični roman, Suvin bi ga brez težav vključil v svojo teorijo, saj vsebuje *novum*, prav tako bi ga v svojo teorijo lahko vključila Atwoodova, saj vsebuje nekaj, kar je potencialno možno, če pa ni možno, pa lahko gre za lažnivo (nezanesljivo) pripoved, kar bi pomenilo, da delo sploh ni znanstveno fantastično. V nobeni točki ni jasno, ali so se dogodki, ki so opisani v romanu, tudi zares zgodili. Dogajanje je postavljeno na več pripovednih ravni, bralcu pa nikoli ni ponujen dokončen odgovor, kaj je res in kaj ni.

Podobnega postopka se Margaret Atwood posluži tudi v svojem romanu *Deklina zgodba* (1985). Enako kot Frankensteinova pripoved je pripoved Dekle od nas odmaknjena, tako časovno (saj se na koncu izkaže, da gre za nekakšne najdene zapiske izpred dvesto let), kot tudi preko končnega razvrednotenja s tem, da ljudje, ki so od pripovedi odmaknjeni, dogajanje, o katerem ne vedo prav veliko (oziroma poznajo samo fragmente), tudi komentirajo. Tako vzpostavijo dvom o pripovedi in to, kar sicer ve tudi pripovedovalka: da dogodkov v romanu ne more doumeti, saj je situacija, v kateri se je znašla, preveč absurdna, preveč nerealna – spekulativna. Razrešitve knjiga ne ponudi, ni resnice in ni odgovora, kaj se je na koncu z Deklo zgodilo, vse, kar nam ostane, je tekst.

Nezanesljivost pripovedi je torej v srži spekulativne fikcije. Uporaba pripovedovalca, ki v nas zbuja dvom o dogajanju, ki je drugače na prvi pogled realistično, ustvarja napetost med implicitnim bralcem in implicitnim avtorjem. Na tem mestu se ne pojavi vselej ironija, saj avtor

dogajanje prikazuje, kakor da gre za življenje in smrt (kot gre pri Atwoodovi v *Deklina zgodbi* in do določene mere tudi v trilogiji *MaddAddam*, ki vključuje še roman). V bralcih želi zbuditi določeno mero groze glede prihodnosti oziroma glede sedanjosti. Če bi bil pripovedovalec zanesljiv, mu nihče ne bi verjel, objektivni pripovedovalec, ki bi pripovedoval dogodke v romanu *Zadnji človek*, bi bil naravnost komičen. Če bi *Deklina zgodbo* nenehno komentiral nekdo izven nje in dodajal informacije, bi njena zgodba postala nekaj čisto drugega, saj ne bi več zbudila enake groze in bi postala navaden dnevniški zapis. To je tudi največji problem televizijske adaptacije *Dekline zgodbe*, ki se kljub odlični predelavi ne more izogniti dodatnim informacijam. Osrednje pripovedno sredstvo knjige, tj. zapisi, so namreč izključeni, na dogajanje pa gleda določena avtoriteta, ki ji je že vse jasno.

Pogosta prisotnost nezanesljivega pripovedovalca v spekulativni fikciji je verjetno najboljši dokaz, da ima Atwoodova verjetno vseeno prav, ko je svoje knjige skušala ločiti od »prave« znanstvene fantastike. (Verjetno sicer ni imela prav na takšen način, kot si predstavlja sama.) Teorija, da je spekulativna fikcija literatura, ki govori o dogodkih, ki se bodo zgodili (ali pa so se celo že zgodili), je seveda smešna, saj bi to pomenilo, da ni razlike med njeno spekulativno in historično fikcijo. Vsaj do določene mere moramo pritrditi Ursuli K. Le Guin in njenim besedam, da tudi Atwoodova piše znanstveno fantastiko, a po drugi strani razumemo formulacijo Atwoodove, da piše drugačno znanstveno fantastiko, ki ni omejena z napravami, ljudmi ali dogodki. Dejansko nima omejitev, tako kot si omejitev niso postavljali pisatelji *novoga vala*. Gene Wolfe, ki tako kot Kazuo Ishiguro (predvsem tu merim na njegovo izjemno spekulativno romaneskno pripoved *Ne zapusti me nikdar*) in Atwoodova uporablja izključno nezanesljivega pripovedovalca, je napisal roman *Peace (Mir)*: »Sinoči sem pisal, preden sem zaspal, o sliki moje tete Olivije. [...] In to noč, sem v moji postelji, tu na robu prazne hiše (ravno sedaj sem se zavedal, da tu spim in jem—ko jem—samo na robu; o tem še nisem nikoli razmišljal) sanjal sem, da plezam čez zid. Kje sem bil, kaj je bilo na drugi strani tega zidu, ne vem« (Wolfe 85).

Tu je pripovedovalec že povsem ločen od dogajanja in edino, kar še ima, je njegova nezanesljivost. Kljub temu, da delo večinoma uvrščajo v žanr spekulativne fikcije (narator naj bi bil duh, ki se spominja svojega življenja, brez da bi vedel, da je duh), ga lahko beremo tudi kot časovno neurejeno zbirko spominov, na nobeni točki nam nihče ne namigne, da gre za kakršnokoli nadnaravno povest.

Utopija, distopija, spekulativna fikcija, znanstvena fantastika – vse to so izrazi, ki sami po sebi, brez teorije, ki bi jih povezovala, ne pomenijo ničesar. Le skozi njihovo analizo lahko opazimo, da imajo določena dela več skupnih točk, kot izgleda na prvi pogled.

4.1 Jimmy, pripovedovalec v romanu *Zadnji človek*

»Zdaj sem sam,« reče na glas. »Čisto sam. Sam samcat na širnem morju.« Nov drobec iz vročega dnevnika v njegovi glavi.

Popravek: na obrežju. [...] Ženski glas mu ljubeče reče na uho: Lepa ritka! Ne Oriks, neka druga ženska. Oriks se ne oglašja več toliko. (Atwood, *Zadnji* 23–24)

Roman *Zadnji človek* kanadske avtorice Margaret Atwood je njen prvi »pravi« znanstvenofantastični roman. Prav tako kot pri *Deklini zgodbi* gre tudi v tem romanu za distopijo, ki prikazuje temačno prihodnost, v kateri vsaj na videz ni rešitve za človeštvo.

V nasprotju z *Deklinino zgodbo* pa se je avtorica odločila, da uporabi drugačen tip pripovedovalca. Že na prvi pogled lahko vidimo, da je s pripovedovalcem nekaj narobe. Pripoveduje namreč en sam pripovedovalec, ki pa uporablja različne tipe fokalizacij. Pripovedovalec je ekstradiegetičen, njegovo gledišče je zunanje, obenem pa je personalen. Ker je nezanesljivost uvedena na strukturnem nivoju, to pripovedovalec spretno izkorišča za manipuliranje s pripovedjo, tako da jo časovno premika nazaj in naprej. Kot je v svoji tipologiji pripovedi zapisal že Kos, bi lahko tega tretjeosebne pripovedovalca, čigar fokalizator je Jimmy oz. Jeti, brez težav prestavili v prvo osebo in pri tem ne bi bistveno prizadeli toka pripovedi.

Roman je nezanesljiv na več ravneh. Eno od njih lahko takoj opazimo v zgoraj citiranem odlomku, ki sicer vsebuje tudi metafizijske in medbesedilne elemente, in sicer gre za aluzijo na pesnitev *Pesem starega mornarja*, ob tem pa pripovedovalec dela popravke lastne pripovedi. Kasneje, ko mu pogled na rakunka (tj. ena od genetsko spremenjenih živali) sproži nehoteni spomin na otroštvo, vidimo stvari tako kot on, iz otroške perspektive (seveda pa je pripovedovalec še zmeraj on sam): »Rakunka je najbrž dobil za rojstni dan. Rojstne dneve je potlačil. Potem ko je filipinska varuška Dolores odšla, ni bilo več praznovanj. [...] [S]pekla je torto, ali pa jo je mogoče kupila, kakor koli, zmeraj jo je dobil, pravo torto, z oblivom in svečkami – a ni tako?« (Atwood, *Zadnji* 58).

V odlomku vidimo, da se pripovedovalec ne spomni oziroma se noče spomniti točnih dogodkov okoli svojega rojstnega dneva, celo torte se ne spomni dobro. Tu je razvidno, da je implicitni avtor vnesel nezanesljivost že v samo strukturo pripovedi, pripovedovalec jo s svojo negotovostjo eksplicira. Jetijeva resničnost, ki jo beleži pripoved, je namreč zanj preveč travmatična, da bi jo bil sposoben predelati. Pripovedovalec se na vsak način trudi, da bi nas prepričal v svojo nezanesljivost. Sliši glasove, pripoved popravlja in v spominih uporablja otroško perspektivo, kar so vse pripovedni postopki, ki kažejo na nekoga, ki ne želi, da bi izvedeli resnico. Kaj pa sploh je resnica?

Pripoved je tretjeosebna, a se ves čas fokalizira preko Jetija in Jimmyja, kar na vsebinski ravni deluje, kot da bi bil pripovedovalec prvooseben. Kadar se Jeti spominja svoje preteklosti, v pripovedi to označi tako, da svoje spomine fokalizira preko Jimmyja, ki je seveda tudi on sam. Tako je mogoče ločiti različna časovna tokova. Po njegovem pripovedovanju deluje, kot da razen primitivnih ljudi, ki jim reče Kosci, in genetsko spremenjenih živali na Zemlji ni več nikogar. Njegovi spomini ga vodijo nazaj v času in se tekom pripovedi bližajo realnemu času, ko se Jimmy in Jeti združita.

»Najboljša je notranja nedoslednost. Jeti se je tega naučil že prej, ko mu je bilo laganje še izziv. Zdaj pa se lahko izmaže, tudi če se ujame pri kakšni majhni nedoslednosti, ker mu ti ljudje zaupajo« (Atwood, *Zadnji* 102). V preteklosti Jimmy vsaj na videz govori resnico, tisto, ki je Jeti ni sposoben. Odraščal je v velikem zagrajenem kompleksu skupaj s prijateljem Koscem v času, ko so zemlji vladale korporacije in so bili ravno ti kompleksi edini privilegirani kraji. Med gledanjem pedofilskih filmov se zaljubi v eno od žrtev. Kosec postane uspešen bioinženir, Jimmy pa dela v reklamni industriji. Jimmy se spominja vedno več stvari, punčki, ki jo je videl, je ime Oriks in jo Jimmy kasneje pozna, saj jo Kosec poišče in jo pripelje v biokompleks, kjer želi na videz ustvariti rešitev za človeštvo. Jeti se še vedno ni sposoben soočiti z realnostjo: »Toda, saj nočeš več nazaj tja, zašepeta tih glas/Pravzaprav ne./Ker?/Ker nič/Povej./Pozabil sem./Pa nisi. Nič nisi pozabil« (Atwood, *Zadnji* 221).

Ko se retrospektivna pripoved bliža sedanjosti, je bralcu vedno bolj jasno, da sta Jimmy in Kosec kriva za konec človeštva. Jeti, ki je zaradi krivde povsem zblaznel, vedno bolj manično komentira dogajanja, ko se v resničnem času zaradi lakote bliža kompleksu, kjer je prej živel. Jimmy se zaplete z Oriks, ki ima razmerje tudi s Koscem. Jimmyja obsede to, da je bila Oriks prej del

pedofilske naveze: »Vzdih. “Bil je zelo prijazen,” je rekla Oriks z glasom za pripovedovanje pravljic. Včasih je pomislil, da si izmišlja, da bi ga spravila v boljšo voljo; včasih pa se mu je zdelo, da si je sam izmislil celotno njeno preteklost – vse, kar mu je povedala« (Atwood, *Zadnji* 316).

V zadnjem delu romana izvemo, da je res Kosec povzročil pandemijo, ki je izbrisala človeštvo, bolezen je dal v tablete, ki jih je prodajal Jimmy in za konec še naredil načrt, kako bo Jimmyja prisilil, da ga ubije. Jimmy je edini preživeli in mora skrbeti za Kosce. Na koncu ugotovi, da ni zadnji človek, ampak ne ve, ali so ljudje, ki jih vidi, resnični ali ne.

Brez vsakega dvoma lahko trdimo, da Jetijevo resničnost predoča nezanesljivi pripovedovalec. Jetijeve retrospekcije oz. spominske vsebine samo nakazujejo, a brez njegovega eksplicitnega priznanja, da je posredno kriv za genocid vsega človeštva.. Implicitni avtor ima močan moralni kodeks, ki je bralcem jasen. Kadar se pripoved fokalizira preko Jimmyja, mu je do določene mere jasno, da je moralno zavržen, ampak tega sramu ne vidimo, razen v trenutku, ko skupaj s Koscem gledata otroško pornografijo: »Jimmyja je njen pogled zapekel – ga prežrl kot s kislino. Pogledala ga je s takim prezirom. Džojnt, ki ga je kadil, je bil najbrž iz navadne trave; če bi bil močnejši, bi mogoče premagal krivdo. *Tako pa je prvič začutil, da je to, kar počneta, narobe*« (Atwood, *Zadnji* 97, moj poudarek). Sram ga je bilo samo zato, ker se ni dovolj skrnil za omamo, da bi lahko pozabil.

Navedeni odlomki in analiza prikazujejo, da je pripovedovalec v romanu *Zadnji človek* delno zanesljiv, delno pa nezanesljiv. V vlogi Jimmyja je vsaj delno zanesljiv, preko njega izvemo podrobnosti o svetu in dogajanju, ko pa se pripoved fokalizira skozi gledišče Jetija, je nezanesljiv do take mere, da niti pisma, ki ga je napisal sam (kot Jimmy), ne sprejme za resničnega. Vsi dogodki, ki so se zgodili prej, so se zgodili Jimmyju, ne njemu, on je samo žrtev, ki želi pozabiti na to, kar se je zgodilo, oziroma to popraviti, če je kaj takega sploh mogoče.

4.2 Charlie, pripovedovalec v romanu *Rože za Algernona*

Burt je rekel Charlie kaj vidš na tej karti. Videl sem polito črnilo in sem se zelo prestrašil čeprav sem imel zajčjo taco v žepu ker ko sen bil še otrok sem vedno padel na testu in tudi črnilo sem polival.

Burtu sem rekel da sem videl polito črnilo na beli karti. Burt je rekel ja in se nasmejaj in to me je spravilo v dobro voljo. Obračal je vse karte in jas sem mu povedal da je nekdo na vse polil rdece in črno črnilo. (Keyes 6)

Charlie Gordon je 32-letni moški, ki ima presnovno bolezen fenilketonurijo, zaradi katere ima izjemno nizek inteligenčni kvocient, a je vseeno do določene mere funkcionalen, saj pomaga v pekarni in hodi v šolo za odrasle z motnjami v duševnem razvoju, kjer se uči brati in pisati.

Roman se začne na točki, ko Charlieja prosijo, naj začne voditi dnevnik, saj je morda kandidat za eksperimentalen poseg, ki bi ga lahko ozdravil. Roman bralca takoj vključi v dogajanje, saj Charlie z njim komunicira v jeziku, ki ga je sposoben, kar v bralcu sproži val sočutja do pripovedovalca.

V nasprotju z romanom *Frankenstein* tu ni nikakršne okvirne zgodbe, takoj se znajdemo sredi dnevniških zapiskov intelektualno manjzmožnega odraslega. Tu sploh ni dvoma, da je Charlie nezanesljivi pripovedovalec, saj nam to kar takoj tudi sam pove. Njegova izkušnja ob opravljanju rorschachovega testa, kjer prepoznavš vzorce v packah črnila, je grozljiva: »Ne spomnim se dobr kaj je Burt rekel spomnim pa se da je hotu naj povem kaj je v crnilu. Jas nisem nič videl v črnilu Burt pa je rekel da je tu slika. Jaz nisem videl nobene slike. Zelo sm se potrudl da bi videl. Držal sem karto od blizu potem pa se od daleč« (Keyes 6). Zanimivo je, da že med branjem zapisov opazimo, da se njegovo pisanje še pred operacijo izboljšuje.

Vse preiskave, skozi katere gre (vse resnične, saj je bil Keyes psiholog, ki je delal z odraslimi z motnjami v duševnem razvoju), so prikazane iz njegovega omejenega gledišča. Tako je njegova nezanesljivost skorajda komična, saj bralca spodbuja k temu, da razmišlja, kako bi se on znašel v podobni situaciji. Obenem ga preiskave navdajo tudi z upanjem, da za Charlieja, ki je zelo prijeten pripovedovalec, obstaja rešitev.

Poseg najprej opravijo na miši po imenu Algernon in zaradi uspeha te operacije se odločijo, da bodo operirali tudi človeka. Na koncu izberejo Charlieja in njegov kognitivni napredek je bliskovit. Že takoj po operaciji začne popravljati svoje napake v pisanju, česar prej ni delal: »Zato moram pisati ~~POROČI~~ POROČILA NAPREDKOV. Burt pravi da je to del poskusa in da bodo naredili

fotokopijo da jih bodo preučevali in da bodo vedeli kaj se dogaja v mojih mozganih [...] Berem jih znova in znova da vidm kaj sem napisal in kljub temu ne vem kaj se dogaja v moji glavi kako bodo šele oni« (Keyes 17).

Hiter napredek pripovedovalca prinese nove težave za analizo naracije: s tem ko se mu razumevanje sveta širi, se mu viša tudi čustvena inteligenca in začne opazati vloge ljudi okrog sebe. Seveda sam tega ne opazi in komaj čaka, da bo pameten, kar se po njegovem dolgo ne zgodi. Njegov napredek je tako hiter, da se možgani že prilagodijo, preden sploh lahko opazi, da se je njegovo zavedanje sveta spremenilo. Bralci to spremembo seveda takoj opazimo in zaznamo.

Charlie se vrne nazaj na delo v pekarni, kjer je bil zares srečen, a na tem mestu se zgodi nekaj nenavadnega, saj začne opaziti spremembe na ljudeh, njegovo pripovedovanje postane drugačno. Tu se njegovo zaznavanje spremeni iz omejene perspektive v našo perspektivo. Dogodke sedaj lahko prvič pravilno ovrednoti in to v njem sproži navale čustev, na primer do prijateljev iz pekarnice, za katere do sedaj ni opazil, da iz njega brijejo norce:

Vsi so se smejali in Frank je dejal da mora ta gospa Kinnian biti malo čudna če je naklonena Charlieju in Joe je dejal a maš kaj z njo Charlie. Dejal sem da ne vem kaj to pomen. Veliko so mi dajali za pijaco in Joe je reku tale Charlie je pa slika ko je pijan. Mislim da to pomeni da sem jim ušeč. [...] so mi rekli naj grem pogledat okol vogala če še dežuje in ko sem prišel nazaj ni bilo več nobenega. Mogoče so me šli iskat. (Keyes 29)

Praktično identičen dogodek je nekaj poglavij kasneje opisan povsem drugače, saj Charlie tokrat opazi, da so ga namerno napili in tudi razume, da se norčujejo iz njega. Postaja vse bolj verodostojen poročevalec o svojem življenju. »Joe je rekel, 'Tako dolgo se pa nisem smejal že od takrat, ko smo ga poslali okoli vogala, da vidi, če dežuje tisto noč, ko smo se ga znebili pri Hallorancs'« (Keyes 38). Charlie kot pripovedovalec se spreminja iz nezanesljivega v zanesljivega: »Sedaj vem, kaj mislijo, ko rečejo 'naplahtati Charlija Gordona'. Sram me je« (Keyes 39).

Praktično identičen dogodek, le deset strani pozneje, je opisan povsem drugače. Genialna zasnova knjige deluje kot naratološki učbenik, ker nas opozarja na vse trenutke, skozi katere se razkriva nezanesljivost pripovedovalca.

Kot zadnji primer enakega dogodka lahko uporabimo ponovni opis rorschachovega testa, tokrat s seveda povsem drugačnimi rezultati: »Kaj pa packe? Zadnjič mi je Burt dejal, da so v črnilu slike

– ki jih lahko vsi vidijo, jaz pa [...] Iste besede, skoraj enak ton glasu, ki ga je uporabil pred nekaj minutami v laboratoriju. Potem pa sem slišal svoje odgovore – otročje, nemogoče stvari. Mlahavo sem se pogreznil v stol poleg pisalne mize« (Keyes 50–51).

Navajanje preostale vsebine romana k analizi nezanesljivega pripovedovalca v delu bistveno ne pridoda. Zgodba je ciklična, kljub temu da Charlieju za kratek čas inteligenca drastično naraste in se romantično zaplete s svojo učiteljico, ki jo intelektualno večkrat preseže, kmalu ugotovi, da rezultati ne bodo trajni. Algernon posega ne preživi. V obratu je na koncu Charlie spet na enaki kognitivni ravni, kot je bil na začetku, zopet dobi službo v pekarni in na določeni točki pozabi, da ni več vpisan v šolo za odrasle z motnjami v razvoju:

Danes sem naredil neumnost pozabil sem da nisem več v razredu gospe Kinnian v centru za odrasle tako kot včasih. Vstopil sem in se usedel na staro mesto v zadnjem delu sobe ona pa me je čudno pogledla in dejala Charlie kje si pa bil. Jaz sem rekel zdravo gosap Kinnian pripravljen sem na današno lekcio samo knigo ki smo jo uporabljali sem izgubil. Pričela je jokati in zbežala je iz sobe. (Keyes 249)

Roman tako doseže svoj namen, predstavi celotno življenje pripovedovalca in njegovo videnje sveta, ki je omejeno z njegovim umskim dosegom. Te nezanesljivosti veliko bralcev sploh ne opazi. Ker so tako čustveno vpeti v lik Charlieja, berejo knjigo na povsem drugačnem nivoju, sploh ne kot spekulativno fikcijo. Pričevanja bralcev kažejo, da ljudje romana sploh niso dojeli kot znanstvenofantastičnega, ampak kot povsem realističnega, kar je verjetno največ, kar lahko tak roman doseže. Do potankosti namreč uresniči vizijo Atwoodove o tem, kaj naj bi spekulativna fikcija sploh bila. Verjetno je boljši primer spekulativne fikcije v opredelitvi Atwood, kot so romani Atwoodove same.

5. Zaključek

Spekulativna fikcija je žanr, ki mu je težko določiti mesto v literaturi. Tudi po koncu te raziskave mi ni uspelo ugotoviti, katera od dveh možnih definicij (ena zaradi historične zastarelosti odpade) je bolj upravičena. Ne pomaga niti, da so literarni raziskovalci obe možni definiciji uporabljali pavšalno, enkrat za oznako superžanra, drugič za opis bolj čudaških podžanrov znanstvene fantastike in fantastike, spet tretjič za oznako literarnih del fantastike ter znanstvene fantastike. Ursula K. Le Guin je očitno menila, da ima izraz spekulativna fikcija manj negativno konotacijo, kot jo ima znanstvena fantastika, v katero se je med pisanjem očitno počutila ujeta. Pričevanja ljudi, ki so brali Keyesov fantastični roman *Rože za Algernona* in med branjem dela niso opazili, da gre za znanstveno fantastiko, so dovolj zgovoren prikaz, kaj naj bi bila optimalna verzija spekulativne fikcije. Ravno tako se ob predvajanju televizijske serije *Deklina zgodba* odpira veliko vprašanj ljudi, ki ne razumejo ozadja te zgodbe, zanimati jih je začela feministična teorija in kaj točno serija kritizira, kar je zanimivo, ker pri nas diskusije o znanstveni fantastiki navadno naletijo na povsem nezainteresirano javnost. Na tem mestu lahko torej trdimo, da ne gre za nekakšno generično znanstveno fantastiko, ampak za nek žanr znotraj žanra, ki pa ga ni mogoče preprosto definirati.

Ravno pri problemu, kako opredeliti spekulativno fikcijo, sem prišel do zaključka, da dejansko vsa (meni znana) literarna dela, ki si želijo prikazati spekulativno dogajanje na čim bolj človeški način, uporabljajo nezanesljivega pripovedovalca. Če ta izraz omeniš nekemu, ki je seznanjen z literarno produkcijo, bo verjetno njegova prva asociacija Nabokova *Lolita*. Nihče na prvo žogo ne bo pomislil, da je tudi pripovedovalec *Peklenske pomaranče* nezanesljiv in da ima praktično vsak roman, ki smo ga v zadnjem času uvrščali v žanr spekulativne fikcije, do te ali one mere nezanesljivega pripovedovalca. Celo v mladinski fikciji je to vedno bolj tipičen pojav (primer: zgodovinska pripoved *Code Name Verity*).

Nezanesljivi pripovedovalec v spekulativni fikciji je tako konstrukt, ki je povezan s samo zasnovano žanra – če je pripoved bolj realistična, rabimo nek način, da jo zrahljamo, da vstavimo neverjetnost. Če bi bil Charlie v *Rožah za Algernona* zanesljiv pripovedovalec, ki bi pisal v zbornem jeziku, mu prav nihče ne bi verjel in knjiga ne bi delovala. Ravno tako bi bilo, če bi se v romanu *Zadnji človek* namesto fokalizacijskih premikanj pojavil standardni avktorialni tretjeosebni pripovedovalec – nastala bi verjetno znanstvena fantastika tiste malce »okornejše sorte«, ki na koncu pristane na

kupu knjig z znižanimi cenami. Tako pa je prav konstrukt nezanesljivega pripovedovalca zaslužen, da literarno delo privzdigne, mu pomaga formirati žanr in ga celo loči od knjig s podobno, a manj zahtevno vsebino.

6. Viri in literatura

Atwood, Margaret Eleanor. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. New York: Anchor Books, 2012.

---. *Deklina Zgodba*. Prev. Mirijam Drev. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017.

---. *Zadnji človek*. Prev. Alenka Moder Saje. Tržič: Učila International, 2005.

Booth, Wayne C. *Retorika pripovedne umetnosti*. Prev. Nada Grošelj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2005.

Ekselenski, Bojan. »Esej o spekulativni fikciji«. *Primus: Spletna revija za ljubiteljsko kulturo* www.revijaprimus.si/2017/05/12/esej-o-spekulativni-fikciji/. Splet. 5. 12. 2017.

Eshbach, L. A., in Heinlein, R.A. *Of Worlds Beyond: The Science of Science Fiction Writing: A Symposium*. Chicago: D. Dobson, 1965.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2009.

Harlamov, Aljoša. »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu«. *Jezik in slovstvo* 55(1–2): 33–46, 2010.

Ishiguro, Kazuo. *Ne zapusti me nikdar*. Prev. Katarina Jerin. Tržič: Učila International, 2006.

Keyes, Daniel. *Rože za Algernona*. Prev. Martin Kocjan. Novo mesto: Založniški atelje Blodnjak, 2002.

Kordigel, Metka. *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1994.

Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana. Državna založba Slovenije, 2001.

---. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21 št.21 (1998): 1–20,.

Le Guin K., Ursula. *No Time to Spare: Thinking about What Matters*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

Oziewicz, Marek. »*Speculative Fiction*«. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press. 2017. Splet 11. 9. 2018.
<http://literature.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78?print=pdf>.

Pettersson, Bo. »Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined«. *Unreliable Narration and Trustworthiness*. Ur. Vera Nünning. Berlin: De Gruyter, 2017.

Phelan, James. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell, 2008.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.

Shen, Dan. »Unreliability. *The living handbook of narratology*«. Interdisciplinary center for narratology, University of Hamburg. 2011. Splet. 12. 9. 2018 <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>.

Snyder, Katherine V. »'Time to Go': The Post-Apocalyptic and The Post-Traumatic in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*.«. *Studies in the Novel* 43/ 4 (2011): 470–489.

Steble, Janez . *Novi val v znanstveni fantastiki ali eksplozija žanra. New Wave in Science Fiction or the Explosion of the Genre: Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 2014..

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: an Introduction*. New York, London: Routledge, 2009.

Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Znanstvena založba filozofske fakultete, 2008.

Wolfe, Gene. *Peace*. San Francisco: Harper and Row, 1975.

Zupan Sosič, Alojzija. »Pripovedovalec in fokalizacija«. *Primerjalna književnost* 37(3): 47 –72, 2014.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Iztok Mrak

Ljubljana, 12. 9. 2018

Izjava kandidata

Spodaj podpisani Iztok Mrak izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno in da

dovoljujem/ne dovoljujem (*ustrezno obkrožiti*)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum:

Podpis kandidata:

