

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENŠČINO

NEŽA BREZOVNIK

**Nezanesljivi pripovedovalec v treh sodobnih
slovenskih romanih**

Diplomsko delo

Mentorica:

Red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Univerzitetni študijski program prve
stopnje:
Slovenščina

Ljubljana, 2019

Zahvala

Alojziji Zupan Sosič za edinstveno kombinacijo srčnosti in strokovnosti.

Družini za finančno in neizmerljivo čustveno podporo.

Dragim prijateljicam za sprejemanje.

Urhu, ker si tu.

Izvleček

Tipologija pripovedovalca se je skozi čas močno spremenila. Nezan esljivi pripovedovalec je najnovejša kategorija, rezultat kompleksnih procesov, ki s povezovanjem bralca, avtorja in literarnega dela odpira prostor za nove interpretacije. V sodobnih slovenskih romanih *Črni dnevi in beli dan* (Dominik Smole), *Volčje noči* (Vlado Žabot) in *Angeli in volkovi* (Jasna Blažič) nezanesljivost pripovedovalca močno vpliva na bralčevo dojemanje zgodbe.

Ključne besede: nezanesljivi pripovedovalec, sodobni slovenski roman, Dominik Smole, Vlado Žabot, Jasna Blažič

Abstract

The typology of the narrator has changed dramatically over time. The Unreliable Narrator is the latest category, the result of complex processes that, by connecting the reader, author and literary work, opens up room for new interpretations. In the contemporary Slovenian novels *Črni dnevi in beli dan* (Dominik Smole), *Volčje noči* (Vlado Žabot) in *Angeli in volkovi* (Jasna Blažič) the narrator's insecurity has influenced the reader's perception of the story.

Key words: unreliable narrator, contemporary Slovenian novel, Dominik Smole, Vlado Žabot, Jasna Blažič

Kazalo

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Uvod..... | 5 |
| 2 | Pripovedovalec | 6 |
| 2.1 | Na splošno o pripovedovalcu | 6 |
| 2.2 | Razvoj v kategorizaciji pripovedovalca | 9 |
| 2.3 | Nezanesljivi pripovedovalec kot ena od kategorij in njene značilnosti | 13 |
| 3 | Nezanesljivi pripovedovalec v romanih | 17 |
| 3.1 | Dominik Smole, <i>Črni dnevi in beli dan</i> | 17 |
| 3.2 | Vlado Žabot, <i>Volčje Noči</i> | 23 |
| 3.3 | Jasna Blažič, <i>Angeli in volkovi</i> | 27 |
| 4 | Zaključek..... | 29 |
| 5 | Povzetek | 31 |
| 6 | Literatura in viri | 32 |

1 Uvod

Resnični avtor → [implicitni avtor → pripovedovalec → pripovedovanec → implicitni bralec] → resnični bralec

Alojzija Zupan Sosič (2017: 159) z zgornjo shemo standardne komunikacije, ki se začneja z realnim avtorjem, končuje pa z realnim bralcem, nakazuje, da se pripovedovalec danes smatra kot ena osrednjih in vedno bolj pomembnih kategorij, ki ima s svojo aktivnostjo velik vpliv na vse ostale.

Nezanesljivi pripovedovalec je trenutno najmlajši tip pripovedovalca in se v sodobnih romanih pojavlja vse pogosteje, zato ga lahko opazujemo kot kategorijo, ki je odraz sodobnega časa in trenutnih družbenih interesov. V vpeljavi pripovedovalca, ki ima povsem nove lastnosti, lastne vrednote, dovoljeno se mu je motiti, laže in bralce zavestno zavaja, lahko prepoznamo novo stopnjo kreativnosti in poglobitev v zmožnosti literarnih besedil, a tudi razširjanje zavesti, da je do resnice potrebno globoko kopati. Z vpeljavo nezanesljivosti avtor bralce prisili v dvom, kritičnost in ga aktivira tako, da se ob besedilu ves čas sprašujejo o njegovi avtentičnosti, obenem goji zavedanje, da ni vse, kar je napisano strogo res, da družba potrebuje preizpraševalce in dosledne, razmišljujoče bralce. Z nezanesljivim pripovedovalcem literatura postreže bralcem z novo igro, v kateri so vpletene vse kategorije, ki jih literatura premore, tako realne (avtor in bralec), kot imaginarne (literarne osebe, pripovedovalec, pripovedovanec ...). Ponuja novo vrsto literarne avanture, nov spekter občutij, s katerim vpliva na emocionalnost bralcev, vzbuja nelagodje, zmedenost in razočaranje, a ne tiste »slab konec« vrste – dober bralec bo ugotovil, kako z lahkoto je lahko prevaran. Nezanesljivi pripovedovalec nudi možnost dvoma v resničnost zgodbe na neki drugi ravni, ne le, ali je pripovedovano v realnem svetu sploh možno, resnično, temveč tudi, ali je pripovedovano resnično znotraj literarnega sveta; ponuja nove interpretacijske (z)možnosti.

Diplomska naloga je sestavljena iz dveh delov. Prvi je teoretičen in obsega tri poglavja, v njih strnjeno opazujem pripovedovalca kot samostojno kategorijo, razvoj te kategorije in nezanesljivega pripovedovalca kot enega od tipov. V drugem delu pa sem na podlagi treh sodobnih slovenskih romanov (Dominik Smole, *Črni dnevi in beli dan*, Vlado Žabot, *Volčje noči* in Jasna Blažič, *Angeli in volkovi*) v konkretnih izsekih opazovala nezanesljivega pripovedovalca.

2 Pripovedovalec

2.1 Na splošno o pripovedovalcu

Zmožnost pripovedovanja je nujna predpostavka obstoja pripovedovalca, nekateri literarni teoretiki jo ocenjujejo za eno najpomembnejših zmožnosti človeka, saj je oblika človeškega védenja – človek namreč ne le zapisuje, dojema in se spominja, ampak tudi odkriva in izumlja. Alojzija Zupan Sosič (2013 :63, 2017: 37) pripovedovanje opredeljuje kot človeško univerzalnost, ki je hkrati tudi ubeseditveni način, kot rezultat pripovedovanja pa nastajajo pripoved, pripovedno besedilo in diskurz. S porastom konzumiranja pripovednih del in mešanjem literarne, polliterarne pripovedi in neliterarnih vrst se je splošna naklonjenost pripovedi širila, pogostost povečala, s tem pa so se začele razvijati, raziskovati in poimenovati besedilne kategorije. Pripovedovanje v besedilu opredeljuje kot proces komunikacije med avtorjem in bralcem in tudi med pripovedovalcem in pripovedovancem. Miran Štuhec (2000: 23) pa pripovedovanje označi za enega od osnovnih ustvarjalnih postopkov, ki vsebuje vse pripadajoče slogovne prijeme in hkrati pomeni oblikovanje jezikovne tvarine v jezikovno sporočilo, to je proces, ki vključuje medsebojno referiranje.

Pripovedovalec je besedilna enota, ki se ji za lažjo interpretacijo besedila in sobesedila posveča posebno pozornost. Je ena od pripovednih prvin, za katero lahko trdimo, da je v besedilu stalno prisotna. Alojzija Zupan Sosič (2017: 158) zato ugotavlja, da pripovedovalec ponovno postaja ena osrednjih tem pripovednoteoretskih razprav.

V raznih slovarjih in priročnikih zasledimo tradicionalno razlago, ki pripovedovalca določa kot eno od dveh sestavin (ti dve sestavini sta pripovedovalec in zgodba), ki skupaj tvorita pripoved. Iz te »formule« lahko razberemo pomembnost pripovedovalca kot posebne kategorije ter dejstvo, da gre za dojetanje pripovedovalca kot govornika, ki občinstvu pripoveduje zgodbo. Danes je aktualnejša razlaga o pripovedovalcu kot posredniku, ki govori o pripovedovalcu kot sredstvu, s katerim upravlja avtor, s tem pa dobi vlogo bralčevega pomočnika za razbiranje teksta (Alojzija Zupan Sosič 2014: 50, 2017: 159). Zgodba se s pripovedjo podaja prek dvojnega posredništva, preko govora in preko vida, kar je ključna razlika, s katero Alojzija Zupan Sosič (2014: 50) tudi loči med

pripovedovalcem in fokalizatorjem in hkrati poudarja, da pripovedništvo pripovedovalcu ni kar avtomatično podeljeno.

Pripovedovalec je pomembna kategorija tako v širši kot tudi v ožji definiciji pripovedi in pripovedovanja. Širša definicija razlaga pripoved in pripovedovanje kot celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem, ožja določitev pa zameji pripoved kot produkcijo pripovednega v smislu verbalnega pripovedovanja pripovedovalca (Zupan Sosič 2014: 50, 2017: 158). Pripovedovalec je torej strukturni del teksta ali jezikovni subjekt, ki se izraža z besedami. Njegova samostojnost in razlikovanje od implicitnega avtorja, avtorja in fokalizatorja se kaže v prevzemanju odgovornosti za pripovedno izjavo. Lahko ga dojemamo kot subjekt, ki pripovedovancu posreduje zgodbeno dejanskost, stanje ali dogodke v pripovedi in kot vmesni člen med resničnim avtorjem in resničnim bralcem, med katerima komunikacija s pomočjo pripovedi poteka. Aktivnost pripovedovalca, ki je ključna za pripovedovalčevo posredništvo, je temelj komunikacije, saj je to edina vez med resničnim avtorjem in resničnim bralcem. Ta vez hkrati vzpostavlja še dve vlogi, to sta implicitni avtor in implicitni bralec, ki pa nista neposredno prisotna.

Alojziji Zupan Sosič (2014: 51–52) se zdi ravno ločevanje med resničnim avtorjem in resničnim bralcem ter implicitnim avtorjem in implicitnim bralcem ključno za razumevanje pripovedovalčeve vloge in za prepoznavanje njegove pomembnosti. Implicitnega avtorja definira kot vsoto vsega, kar preberemo, kot jedro norm in odločitev besedila, ki se odražajo v avtorčinem ali avtorjevem slogu, tonu in tehniki. O implicitnem avtorju zasledimo več teorij, mnogi literarni teoretiki trdijo, da je lahko implicitni avtor le eden, saj predstavlja normo in namen besedila in je zamišljen kot osebnost, ki je rekonstruirana iz besedilnih možnosti subjekta, literarnih likov, perspektive in jezika. Hkrati obstajajo tudi teorije, ki implicitnega avtorja opredeljujejo kot vlogo, ki si jo realni avtor zamisli sam. Zupan Sosič (2014: 51–52) meni, da si vsak bralec ob branju ustvarja svojo predstavo o implicitnem avtorju in ker je ta kategorija abstraktna, obenem pa imajo bralci različna stališča in moralna prepričanja, si ga lahko vsak zamisli drugače (torej jih obstaja nešteto mnogo). Ugotavlja, da se implicitnega avtorja najlažje zavedamo ob nezanesljivem pripovedovalcu, saj je odstopanje med njim in pripovedovalcem ključno za prepoznavanje in razumevanje nezanesljivosti.

Implicitnemu avtorju nasprotni pol zaseda implicitni bralec, ki je predpostavljen bralec, h kateremu se steka komunikacija, je naslovnik, oblikovan v skladu z vrednotami in kulturnimi normami implicitnega avtorja. Od resničnega bralca se razlikuje po številu, saj ima posamezno besedilo le enega implicitnega bralca, medtem ko je resničnih bralcev mnogo. Vzpostavljen je zgolj na podlagi piščevih pričakovanj in bralnih izkušenj, zato implicitni bralec in resnični bralec pogosto ne sovpadata. Implicitnega bralca moramo ločevati od pripovedovanca, ki je pripovedovalčev komunikacijski partner in naslovnik pripovedovanja. Je znotrajbesedilni fiksijski poslušalec in člen, prisoten v pripovednem komunikacijskem modelu že od nekdaj, a relativno pozno konkretno prepoznan in poimenovan. Pripovedovalec nanj naslavlja svojo zgodbo, k njemu jo usmerja in pogosto glede na pripovedovanca tudi prilagaja (Zupan Sosič 2014: 53 in 2017: 161).

2.2 Razvoj v kategorizaciji pripovedovalca

Marjan Dolgan (1979: 5–11) je eno od poglavij svoje monografije *Pripovedovalec in pripoved* namenil razvoju pripovedovalca in iz pregleda literarnoteoretičnih del o ustroju pripovedi ugotovil, da vsak teoretik posveča pozornost drugemu vidiku raziskovalnega predmeta (pripovedovalca). Splošni pregled glavnih teoretičnih del o pripovedi že na prvi pogled priča o raznovrstni usmeritvi raziskav, med katerimi pa ni mogoče spregledati sorodnosti.

Janko Kos (1998: 1) trdi, da se je pripovedovalec kot predmet teoretskih raziskav pripovedništva pojavil šele na začetku tega stoletja. Dolgan (1979: 5–6), Kos (1998: 1) in Zupan Sosič (2017: 159) vsi izpostavljajo Käte Friedemann kot avtorico ene prvih monografsko zasnovanih razprav o pripovedovalcu, o katerem piše v svoji knjigi *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910). Avtorica v omenjenem delu aktualizira in modernizira pripovedovalca kot samostojno kategorijo, ki se je pojavljala v literarnoteoretskih spisih tudi že pred tem. Pripovedovalca opredeljuje kot nekoga, ki si prizadeva, da s pomočjo njegovega posredništva bralec pripovednega sveta ne dojema takšnega, kakršen je sam po sebi, zato se v pripoved vmešava skozi določeno perspektivo ali gledišče, določen način pripovedovanja. Pripovedni svet je za avtorico iluzija realnega, ki se lahko poruši, če pripovedovalec pripoved spremeni v igro, ki sloni na uporabi t. i. »romantične ironije«, s katero bralcu dokazuje, da za pripovedjo ni drugega sveta, kot je ta, ki ga ustvarja sam.

Dolgan (1979: 7–8) in Štuhec (2000: 29) izpostavljata Wolfganga Kayserja kot naslednjega avtorja, ki je močno vplival na razvoj raziskovanja pripovedovalca. V svoji razpravi *Wer erzählt den Roman?* (1929) opredeljuje tako bralca kot tudi pripovedovalca kot izmišljeni figuri. Bralca dojema kot vlogo, v katero vstopa konkretna oseba v trenutku, ko začne slediti literarnemu dogajanju. Še posebej poudarja razliko med pripovedovalcem in konkretnim pisateljem. Pripovedovalca opredeljuje kot fiktivno znotrajbesedilno figuro, je vsemogočen »mitološki ustvarjalec sveta«, ki pripada izmišljenemu svetu in se loči glede na dve temeljni lastnosti: če je vseveden, gre za objektivnega pripovedovalca, in v nasprotnem primeru, če je njegovo védenje poistoveteno z védenjem ene od oseb, je pripovedovalec subjektiven. Glede na to razdelitev loči tretjeosebno in prvoosebno pripoved in opaža, da je po 19. stoletju tip

»objektivnega« pripovedovalca, ki je bil anonimnež in ni izražal svojega mnenja, niti iskal stikov z bralci, začel izginjati. V svoji drugi razpravi *Entstehung und Krise des modern Romans teoretik* (1968) tako razvija tezo, da je osebni pripovedovalec podlaga za moderni roman, saj bolj osebne poteze omogočijo nastanek različnih »pripovednih položajev«, torej načinov, kako o neki stvari pripoveduje. Po 1. svetovni vojni, ko se v roman očitneje začnejo vključevati še religija, filozofija, znanost, se hkrati s tem pojavi težnja po avtentičnem prikazovanju toka zavesti. Kayser meni, da je ravno notranji monolog, ki je ključno sredstvo za pripovedovanje toka zavesti, porušil kategorijo dogajanja. Pripovedovalec je v toku zavesti navzoč in nenavzoč hkrati, saj se premakne v notranjost osebe in pripoveduje na način, da se poskuša poistovetiti z njo, zato izgine, po Kayserjevih besedah pa je smrt pripovedovalca hkrati smrt romana. Za vsevednostjo pripovedovalca stoji jedro epskega dela, ki se pravzaprav pripoveduje samo. Roman mora ohraniti pripovedovalca, bistvenega gradnika forme, če hoče ostati umetnina, zato je zanj moderni psihološki roman 20. stoletja dezintegracijski.

Franz K. Stanzel v svojem delu *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) kritizira ozkost Kayserjeve tipologije in opozori na to, da v modernem psihološkem romanu pripovedovalec nikoli ne izgine, le spremeni svojo vlogo. Vzpostavi novo razmerje, zanj ključno za roman, pripovedovalec – bralec. Povezano dvojico imenuje pripovedni položaj, iz njega pa naj bi izhajala vsaka pripoved. Poimenuje prvo pravo tipologijo s teoretskim pomenom in tričleno shemo tipičnih pripovednih položajev, s tem pa izpelje tri osnovne tipe pripovedovalca, to so avktorialni, prvoosebni in personalni (Dolgan 1979: 7, Kos 1998: 1).

Käte Hamburger v knjigi *Die Logik der Dichtung* (1968) izrazi dvom o absolutni uporabi kategorije pripovedovalca. Prepričana je, da pojem ustreza le prvoosebni pripovedi, ki jo je določil Stanzel, saj pripovedovalec omogoča preveč personificirano razumevanje pripovedi, ker ne zajema dovoljšnega mimetičnega značaja literarne pripovedi. Sama predlaga uvedbo pojma »pripovedna funkcija« (Dolgan 1979: 6).

Matjaž Kmecl v *Noveli v literarni teoriji* (1967) v povezavi s pripovedovalcem imenuje tri kategorije, to so pripovedno poročilo, pripovedna scena in pripovedna slika. Avtor je tipologijo razvil z določanjem značilnosti novele kot literarne vrste in opredelitve temeljnih pripovednih enot s pomočjo literarnih zvrsti (lirike, epike, dramatike). V vsaki

od kategorij je prisoten drugačen pripovedovalec: vsevedni; osamosvojitve oseb v obliki dialoga; in ena oseba v obliki prvoosebne pripovedi, notranjega monologa ali polpremega govora. Hkrati se sistem ujema s sistemom literarnih zvrsti, saj je pripovedno poročilo epsko, pripovedna scena dramska in pripovedna slika literarnoepska. Analogno s tem določi tudi tri glavne pripovedne načine: poročevalni, scenični in slikovni (Dolgan 1979: 9–10).

Večina literarnih teoretikov je preučevala le enega udeleženca pripovednega položaja, to je pripovedovalca, in še to kot samostojno, izolirano kategorijo. Kasneje pa so se čedalje pogosteje začele razvijati teorije, ki so se osredotočale še na drugega udeleženca v besedilu, bralca. Nanj je opozorila že Friedemann, najverjetneje pa pod njenim vplivom tudi Kayser. Naslednji vidnejši teoretik, ki se v svojih študijah posveča bralcu, je Roman Ingarden. Meni, da je vsako spisano literarno delo še nedokončano, saj ga bralec ob vsakokratnem branju znova aktualizira in dopolnjuje (Dolgan 1979: 11).

Marjan Dolgan (1979: 17–) v drugem delu svoje študije *Pripovedovalec in pripoved* sam ustvari tipologijo pripovedovalca, zanima ga predvsem pripovedovalec in njegova vrednotenjska funkcija, na podlagi te predlaga tri kategorije, idejno neposrednega pripovedovalca, razveljavljanje pripovedovalca in idejno prikritega pripovedovalca, a Alojzija Zupan Sosič (2017: 160) izpostavlja, da se njegova tipologija ni uveljavila. Izvirna je tudi teorija Mirana Štuhca (2000: 33), ki govori o tem, da ker obstajajo besedila, v katerih glavni pripovedovalec uvede še kakšnega pripovedovalca, lahko izpostavimo delitev posameznih pripovedovalcev po stopnji njihovega vključevanja v pripoved, prepozna torej prvostopenjskega, drugostopenjskega itd. pripovedovalca.

Janko Kos se v svojem prispevku *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998) opira predvsem na omenjeno študijo Franza K. Stanzla in izpostavlja pomanjkljivost njegove tipologije. Ne strinja se z njegovo umeščenostjo prvoosebnega pripovedovalca na isto raven z avktorialnim in personalnim, saj se s tem meša različne tipološke ravni. Kos tako razširi njegovo tipologijo, prvoosebnega pripovedovalca primerja z drugoosebnim in tretjeosebim, v prvotno tipologijo avktorialnega in personalnega pripovedovalca pa vpelje še virtualnega. S slednjo oznako opisuje pripovedovalca, ki lahko posnema, igra ali simulira vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca in le na videz govori iz neposrednega izkustva določene personalne

zavesti, na podlagi tega pa gradi zgodbo. Pripoved virtualnega pripovedovalca je sicer mogoča, ni pa utemeljena na veljavni resnici ali resničnosti zavesti. Vpeljal ga je kot analitičen instrument, ki je ustrezen tudi za tolmačenje postmodernističnega pripovedništva. Poleg omenjenih dveh kategorij vpelje še tretjo, ki pripovedovalca loči na lirskega, epskega in dramskega.

Alojzija Zupan Sosič (2017: 158–171) se strinja s Kosovo kritiko Stanzlove kategorizacije pripovedovalca, a nasprotuje njegovemu predlogu vpeljave oznake virtualni pripovedovalec. V *Teoriji pripovedi* pri poimenovanju pripovedovalca predvsem poudarja njegovo prepletenost, pretočnost in sinkretičnost. Vsi tipi pripovedovalca med seboj prepletajo tri temeljne pripovedne položaje (poročanje, razlaganje, presojanje), s tem pa se vloga pripovedovalca izmenjuje s poročevalcem, razlagalcem in presojevalcem. Hkrati se pogosto menjajo slovnične osebe, način posredovanosti pripovedne informacije in zanesljivost. Oblikovala je dva trodelna koncepta opirajoč se na temeljni pripovedni položaj (poročevalec, razlagalec, presojevalec) in slovnično osebo (prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni); ter dva dvodelna koncepta, ki se opirata na način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni in personalni) in na zanesljivost (zanesljivi in nezanesljivi).

2.3 Nezan esljivi pripovedovalec kot ena od kategorij in njene značilnosti

Čeprav nezanesljivi pripovedovalec ni tako nov pojav v literaturi in so ga tuji literarni zgodovinarji raziskovali že nekaj desetletij prej, se je pri nas o njem kot o posebni, samostojni kategoriji začelo pisati relativno pozno. O nezanesljivem pripovedovalcu sta v slovenskem prostoru do sedaj pisala (le) Alojzija Zupan Sosič ter Aljoša Harlamov, ki se navezujeta eden na drugega.

Alojzija Zupan Sosič (2014: 58, 2017: 171) ocenjuje, da se je kljub zgodnji pojavnosti nezanesljivi pripovedovalec razcvetel šele v 20. stoletju – z romanom Williama Faulknerja *Krik in bes*. Kot enega prvih literarnih teoretikov, ki se je ukvarjal z novo kategorijo pripovedovalca, izpostavlja Wayna Bootha, ki v svoji knjigi *Retorika pripovedne umetnosti* (1961) uvede omenjen tip (v navedenem delu tudi preimenuje Stanzlovega avktorialnega pripovedovalca v avtoritativnega). Za merilo prepoznavanja nezanesljivega pripovedovalca Booth predlaga implicitnega avtorja kot njegovo opozicijo in poda definicijo: »... če pripovedovalec govori in deluje v skladu z normami celotnega dela oziroma implicitnega avtorja, je to zanesljivi pripovedovalec; v nasprotnem primeru je to nezanesljivi pripovedovalec« (Zupan Sosič 2017: 172). Usmerjanje bralčeve pozornosti z zgodbene ravnine na pripovedno raven, na katero spada pripovedovalec, je torej splošni učinek nezanesljive pripovedi, s tem se poudari pripovedovalčeva posebnost in »drugačnost«.

Obstajajo tudi razlage, ki predlagajo drugačen način ugotavljanja nezanesljivosti pripovedovalca. K recepciji usmerjene teorije sugerirajo določevanje nezanesljivega pripovedovalca z bralčeve perspektive in njegovega odziva, saj bralec sam ugotavlja pomen prebranega tako, da povezuje informacije, pridobljene iz besedila, s priklicanimi informacijami, ki jih črpa iz resničnega sveta. Bralec torej skuša skozi pripovedovalca pojasniti dvoumnosti in protislovja v besedilu. Tovrstno določanje nezanesljivosti se izkaže za problematično, predvsem zaradi bralčeve determiniranosti s časovnim okvirjem, geografskim prostorom in nenazadnje vpletenostjo v določeno družbeno okolje, s čimer se odpira možnost za razlike v receptorjevih normah in moralnih izhodiščih, ki vplivajo na odziv na pripovedovalca. Nezan esljivega pripovedovalca bi bilo tako težko definirati kot trdno in stabilno kategorijo. Zerweck (Harlamov 2010: 36 po

Zerweck 2001) trdi, da bi se lahko pojavljale v personalizirani pripovedi, saj mora kazati svoje znanje, moralo in razumevanje, da ga lahko na podlagi tega »sodimo«.

Najnovejši pristopi upoštevajo hkrati bralca, avtorja in besedilne označevalce, s tem pa se pojavljajo novi dejavniki za prepoznavanje nezanesljivosti, kot so besedilno in besedno neskladje, neuravnoteženost zgodbe in pripovedi ter pogled na isti dogodek z različnih perspektiv, z razširitvijo prepoznavanja se pojavijo novi standardni tipi (izbira standardnega tipa pa je lahko že sama po sebi pomenljiva). Nekaj standardnih tipov nezanesljivega pripovedovalca lahko pogosteje zasledimo, to so psihični bolnik ali norec, posebnež na razvojni stopnji otroka, naivnež, nevednež, lažnivec in moralno vprašljivi pripovedovalec (Zupan Sosič 2014: 59 in 2017: 174, Harlamov 2010: 33).

Aljoša Harlamov na splošno opredeli nezanesljivega pripovedovalca kot »rezultat kompleksnih procesov, ki se odvijajo v dejanju literarne komunikacije med avtorjem in njegovim kontekstom, literarnim delom, njegovim kontekstom in njegovim implicitnim avtorjem v pomenu dela kot celote ter bralcem in njegovim kontekstom« (Harlamov, 2010: 33), torej je nezanesljivi pripovedovalec »rezultat kompleksnih razmerij, ki se med literarno komunikacijo vzpostavljajo med avtorjem na eni, in bralcem na drugi stran in literarnim delom v presečišču« (Harlamov 2010: 44). Pri svojem dojemanju nezanesljivosti pripovedovalca izhaja iz Boothovega koncepta in poudari, da bralčevo mnenje, češ da se mu zdijo pripovedovalčeve sodbe neverjetne ali izkrivljene, za določanje nezanesljivosti pripovedovalca niso dovoljšne. Meni, da je pripovedovalec nezanesljiv, ko se njegove norme ali vrednote ne skladajo s tistimi, ki jih imata implicitni avtor in posledično tudi implicitni bralec. Implicitni avtor je zanj nekdo, ki določa norme, prepričanja in postavi izbor odločitev, v okviru katerih lahko sodimo o vzpostavljenem fikcijskem svetu, posledično pa s tem narekuje naše doživljanje in tako ustvarja implicitnega bralca.

Aljoša Harlamov (2010: 36–37) se opre na tujo literaturo in povzame dve tipologiji nezanesljivega pripovedovalca ter ju med seboj poveže. Prvo povzame po Schlomith Rimmon Kenan (*Naracija: Razine i glasovi*, 1989 – Harlamov 2010: 36), ki deli pripovedovalca glede na tri psihološke izvore njegove nezanesljivosti: omejeno znanje, osebna vpletenost ali prizadetost in vprašljiva vrednotna ali moralno-etična shema. Drugo razdelitev pa povzame po Hermanu, Jahnu in Ryanu (*Routledge Encyclopedia of*

Narrative Theory, 2008 – Harlamov 2010: 36) in nezanesljivost razdeli glede na tipično izjavno dejanje – poročanje, interpretacijo/razlaganje, vrednotenje/presojanje. Tako definira tri osnovne tipe nezanesljivega pripovedovalca: nezanesljivi razlagalec, nezanesljivi poročevalec in nezanesljivi presojevalec. Nezanesljivi razlagalec ali pripovedovalec z omejenim znanjem se najpogosteje kaže kot otroški pripovedovalec ali pripovedovalec na razvojni stopnji otroka. Njuno vedenje je, ali zaradi otroku značilnih pomanjkljivih izkušenj ali zaradi motnje v duševnem razvoju, omejeno, kar je razlog za nezanesljivost njune interpretacije. Za nezanesljivega poročevalca ali osebno vpletenega pripovedovalca je značilna emocionalna prizadetost v odnosu do elementov fikcijskega sveta, kar je vzrok za njun močno subjektiven in popačen pogled na dogajanje ali elemente v zgodbi, s tem pa je njuna pripoved nezanesljiva. Nezanesljivega presojevalca ali pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo najlažje prepoznamo po lastni vrednostni shemi, ki se razlikuje od bralčeve, morda zato, ker je ta drugačna v kulturi in dobi produkcije in recepcije teksta ali pa ker se kaže kot drugačna na ravni teksta kot celote, kar vpliva na pripovedovalčevo vrednotenje in presojo, zaradi tega ga lahko označimo za nezanesljivega.

Čeprav že Harlamov izpostavi, da se njegovi tipi pripovedovalca v danem besedilu prepletajo in jih ni moč celostno ločevati, kar dela njegovo shemo nepopolno, Zupan Sosič (2014: 58, 2017: 174) sinkretičnost in prepletenost različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca še bolj poudarja, zato ga ne deli na podvrste. Teorija Harlamova se ji zdi smiselna le, če jo obravnavamo kot možnost različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca, ki se razlikujejo glede na tipično izjavno dejanje. Tudi pri nezanesljivem pripovedovalcu izpostavlja ključno lastnost kateregakoli pripovedovalca, to je njegovo prepletanje in prehajanje v poročanje, presojanje in razlaganje, kar ima posebno vsebinsko pomenljivost. Poročevalec navadno poroča o dogodkih, stanjih ali likih bolj objektivno, brez dodatnih pojasnil in pripomb, zgolj kot nizanje dejstev, medtem ko razlagalec in presojevalec pridodajata bolj subjektivno noto. Meni, da se vloga nezanesljivega pripovedovalca z razlogom spreminja. Razlagalec povezuje posamezne sestavine in uporablja različne postopke za prikaz določene zgodbene prvine z namenom, da bralec lažje razume in se hkrati namerno prelevi v presojevalca, ko poskuša oceniti določen pojav. Tudi menjava perspektiv literarnih oseb, iz katerih

nezanesljivi pripovedovalec pripoveduje, je lahko za interpretacijo zgodbe ključna. Prvoosebni pripovedovalec je zaradi svoje omejenosti na le eno perspektivo zelo močno zasidran v fikcijski svet, saj nima izoblikovane jasne osebnosti in je obsojen na osebno, (navidezno) odkrito, omejeno in subjektivno pripoved, medtem ko tretjeosebni pripovedovalec nima tako izoblikovanega fizičnega jaza, a lahko opazuje z distance, pripoveduje o dogodkih, ki so zanj nerelevantni in je vseprisoten. Razlika je torej v njunem načinu, kako pripovedovalec opazuje dogodke in kaj je motivacija za pripovedovanje, vsaka od lastnosti pa je lahko vir nezanesljivosti. Enako pomembna je prepletenost načina posredovanosti pripovedne informacije. Avktorialni pripovedovalec, ki se ponaša s svojo vsevednostjo in pregledom nad celotnim dogajanjem, ozadjem, mislimi in čustvovanjem, lahko s svojo časovno in prostorsko neomejenostjo vodi, nadzira in se vmešava v pripoved in v literarne osebe. Personalni pripovedovalec pa ima omejeno vednost, pripoveduje s stališča pripovednih oseb, njihovih izkušenj, zaznav in predstav, zato lahko pripoved posreduje le s svoje perspektive, pogosto preko doživljenega govora ali notranjega monologa. Njegova zmožnost, da se lahko pojavlja v vseh slovničnih osebah ali da je depersonaliziran in se sploh ne pojavi kot osebnost, je lahko prav tako vir nezanesljivosti. Razliko najdemo tudi v vključenosti pripovedovalca v pripoved, nezanesljivi pripovedovalec je lahko celo tako zelo vključen v pripoved, da sporoča brez distance, tako močno vpleten v dogajanje, da je lahko njegova zgodba že skoraj nerelevantna za širše dojetje zgodbe, medtem ko v sodobnih pripovedih najdemo tudi t. i. skritega pripovedovalca, ki ustvarja vtis, da se zgodba odvija kar sama od sebe.

Zupan Sosič izoblikuje definicijo nezanesljivega pripovedovalca, ta »je torej rezultat različnih procesov, ki se odvijajo v dejanju literarne komunikacije, ko usmerjajo bralčevo pozornost na pripovedovalčeve posebnosti in s tem usmerjajo njegovo pozornost z zgodbene ravnine na pripovedno raven. Njegova nezanesljivost izvira iz različnih razlogov, pripovedovalčevega omejenega znanja, osebne vpletenosti in vprašljive vrednostne ali moralno-etične sheme« (Zupan Sosič 2014: 60), ter izpostavi ključno vprašanje, ki bi si ga morali ob prebiranju zastaviti: »Zakaj je pisatelj/ica sploh zaupal/a pripovedovanje nezanesljivemu pripovedovalcu?« (Zupan Sosič 2014: 58, 2017: 172).

3 Nezanestljivi pripovedovalec v romanih

Izbrala sem tri sodobne slovenske romane, v katerih pripoved kreirajo povsem različni nezanesljivi pripovedovalci, ki na svojevrsten način vplivajo na bralčevo dožemanje zgodbe. Iz romanov sem izpostavila različne izseke, ki kažejo na prisotnost nezanesljivega pripovedovalca ali nakazujejo na nezanesljivost pripovedi.

3.1 Dominik Smole, *Črni dnevi in beli dan*

Prvi roman, ki sem si ga izbrala za obravnavo, je *Črni dnevi in beli dan*, avtorja Dominika Smoleta. Roman je izšel leta 1958 in ga imajo mnogi literarni teoretiki za prvi slovenski modernistični roman. Avtor si ga je sprva zamislil kot cikel petih novel, posamezna poglavja so obdržala enak naslov kot njim vzporedne novele in z različnih perspektiv orišejo izseke iz življenj neimenovanega slikarja, Maruše rdečelaske in mladega šepetalca. Boštjan Štih (1959: 273) meni, da Smole v resnici opisuje še perspektivo četrte osebe, ki izpade kot nekakšen gledalec, ki jih spremlja, in je za dogajanje manj pomemben, to je sosed Anton.

Roman se s svojimi opisi odmika od tradicionalne oznake, saj ne sledimo trdni zgodbi, temveč zgolj posameznim glediščem, ki niso ne čvrsta ne celovita, edina resničnost je posameznikova zavest in njegova gola eksistenca. Štih (1959: 273) izpostavlja, da se filozofija romana sklada s Smoletovim nazorom, ki dojema človeško psiho kot edino absolutno realnost, dvignjeno nad stvarni svet in je zato brez zveze z njim. Ravno zaradi tega pa Kos (1996: 203) označi roman za polifonega (opre se na Bahtina), saj ne vsebuje monologov, temveč dialog več zavesti ter njihovih resnic.

Zgodbo nam pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec, pretežno personalni, ki izmenično govori iz zavesti treh oseb. Vsebine njihovih zavesti se ne da zvesti na isti imenovalec ene same resnice, saj ta ostaja negotova, odprta in neoprejemljiva (Kos 1998: 10). Pripovedovalec nam posreduje misli literarnih junakov na način, kot da bi bil prvoosebni, a je v resnici prikriti, kar se kaže z njegovo tretjeosebnostjo. Kljub temu da pripoveduje intimne zgodbe oseb, se ne pojavlja kot osebnost, zato ga ne dojemamo kot obstoječega, vse naštetje značilnosti pa poudarjajo njegovo nezanesljivost.

Ironičen ton opazamo tako v pripovedovalčevem odnosu do oseb kot v na videz hladnem jeziku, ki še poglobi potujitveni učinek, hkrati pa z ironijo avtor ohranja distanco ter se izogiba moraliziranju: *»Izbirala je med sprehodom in šiviljo. Oboje je bilo v njenem načrtu, toda obojemu je določila isti čas /.../ Pomislila je, da bi bilo na sprehodu zelo prijetno, pri šivilji pa zelo neprijetno. Vendar se je vseeno odločila za šiviljo, za neprijetnost torej, ker je želela, da bi bila kaznovana.«* (Smole 1986: 93). Maruša si želi nove obleke, a se le pretvarja, praktično sama pred sabo, da je zanjo to pretežka obveznost, kot da ji jo nalaga nekdo drug. Odloči se, da bo šla k šivilji, da bi sama sebe kaznovala, tukaj lahko razberemo pripovedovalčevo ironičnost, obenem pa tudi, da Maruše ne obsoja. Pripovedovalec svoje junake spremlja skozi govor, v katerem ohranja zelo diskreten a ironičen ton, ki je prisoten tudi v skrajno resnih prizorih – tako Marušina smrt ni opisana neposredno niti direktno, deluje le na pol resnična in sama po sebi celo nepomembna. Ironična distanca je pogosto razlog, da se začnemo spraševati o (ne)zanesljivosti pripovedovalca. Pripovedovalec pa na različnih mestih tudi posredno opozarja na svojo navznoter obrnjeno opisno poetiko (Zadravec 2002: 161).

Ker so v ospredju zgolj literarne osebe in blodnje njihovih zavesti, lahko nezanesljivost pripovedovalca najlažje opazujemo v odnosu do njih. Nemir in dezorientacija skozi roman naraščata, le postopoma skozi roman izvemo kaj in kako je z osebami ter kako se same soočajo z lastnim življenjem in s svojo podobo. Svoje padanje si venomer že skoraj nagonsko prikrivajo, v čemer pripovedovalec ohranja distanco in pogosto nakazuje na neko poglobljeno vednost: *»Kajti to, da se on – mali šepetalec – še ne zaveda, kaj je, v ničemer ne spreminja tistega, kar je v resnici.«* (Smole 1986: 114).

Slikarju pripadajo kar tri poglavja, iz česar lahko domnevamo, da je glavni junak romana, kar pa še zdaleč ne pomeni, da bi mu bile ostale osebe podrejene. Zavesti vseh treh oseb so si enakopravne in nobena med njimi ni nosilka ene, edine, prave resnice, zato se tako Maruša rdečelaska kot mali šepetalec v svojih poglavjih bralcu prikazujeta na isti način kot učitelj (Kos 1996: 203). Pripovedovalec njihove zavesti spremlja *»enako skrbno«*, ter se na določenih mestih v sledenju njihove blodnje celo sam izgubi: *»Nekoliko se je vznemiril, ko je gospod v modri uniformi zahteval, naj pokaže vozovnico, ne, vstopnico.«* (Smole, 1986: 50). Na tem mestu pripovedi je

pripovedovalec tisti, ki se je popravil. Spremlja umetnikovo pijano tavanje (strani 47–50) »v ta ali oni bife«, ko razmišlja, da bi šel domov in hkrati, da bi šel iz mesta, da »se je zapletel v prepir s prevodnikom«, skočil z voza, sledil ljudem na pločniku in se prilagajal njihovi hoji, jih opazoval ... Vsi zunanji dejavniki in slikarjeva blodnja pa so pomešani z odseki občutkov in zblojenih misli. Dobimo občutek, da ga je zaradi zmedene hoje in raztresenosti celo pripovedovalec težko spremljal in bralcu nedosledno poročal.

Vsaj na prvi pogled se umetnik od drugih izpostavljenih oseb najbolj loči po skrajni anonimnosti, a ob natančnejšem pogledu ugotovimo, da so močno depersonalizirane vse osebe, saj nam je znano le Maruškiino ime in njena barva las ter šepetalčev poklic in oznaka (mali), ki označuje njegovo pojavnost kot takšno. Anonimnost torej ne pomeni le skrivnostnosti in nepoznavanja glavnih značilnosti literarnih junakov, temveč je del ironije, saj književne osebe izpadejo manj pomembne in manj cenjene, kot bi v resnici rade bile in se kazale svetu (slikar še posebno). »Grenko in tesnobno je pomislil, kako se zla napoved, ki jo je postavil, še ko se je prebujal, pričejala uresničevati. To, kar se mu je pravkar primerilo z gospodom Antonom, je bilo nekaj pobalinskega, drugače tega brezumnega ravnanja ni moč imenovati.« (Smole 2004: 27). Izsek je del umetnikove refleksije po jutranjem srečanju z gospodom Antonom. Če bi izpisano brali izolirano, bi si lahko predstavljali, da se je zgodilo nekaj pomembnega, nesramnega, pretresljivega, a se je med osebama odvil le kratek pogovor o precej banalni stvari (da se gospod Anton družil z žensko, ki jo pozna tudi učitelj). Začutimo lahko turobnost, preveliko občutljivost in pretiravanje v opisovanju preteklega pripetljaja, hkrati tudi nepomembnost umetnikovega doživljanja za kogarkoli, kar napeljuje na pripovedovalčevo nezanesljivost. Literarnih oseb ljudje ne prepoznavajo in ne začutijo. Skozi ohranjanje anonimnosti, izoliranosti in diskretnosti lahko občutimo njihovo doživljanje tujosti, ki je razlog za večno in brezciljno tavanje, nepotešeno hrepenenje, nezmožnost delovanja, stalno »vrtenje v krogu«, ki ga ustvarja želja po drugačnem življenju, a hkratna nezmožnost za spremembe: »Odložila je skodelico in se nekoliko osvobodila odej, ker je vedela, da je prišel čas naglih in smelih ukrepov. Prvi del njenega prvotnega načrta je bil končan: popila je čaj, ki ji je zelo pripomogel v odločnosti in moči. Začela je torej povsem v redu in zdaj mora samo pogumno nadaljevati /.../ Vendar so se kljub preproščini tega načrta pokazale težave. Najprej je

prišel gospod Anton in se dokončno poslovil.» (Smole 1986: 88, 89). Maruša svoje dneve stalno planira in v naprej načrtuje oziroma jih vsaj poskuša. Njene odločitve in dejavnosti so zgolj banalne in drobne, prav tako so spremembe, ki si jih želi, čisto vsakdanje – na primer da bo šla na sprehod in po vaji takoj domov. Pripovedovalec se njenim planom še posebno veliko posveča, hkrati jim pripisuje zelo veliko težo, čeprav ji večino planov niti ne uspe izpeljati, kar je razlog za njeno otožnost, razočaranje in stalno žalost. Edino, kar literarne junake rešuje, so začasni pobegi s pomočjo sanjarjenja. Njihovi ideali niso več cankarjanski, v razmerju do sveta in idealov so vsi razočarani, zato vse osebe stalno hrepenijo, v glavnem po nečem drugem, dostikrat ne vejo po čem točno, in niso niti pripravljene (niti zmožne biti pripravljene) na najmanjše spremembe. Z vsakdanjimi stvarmi se ukvarjajo kot da gre za najpomembnejše odločitve celega človeštva, o njih stalno tuhtajo in premišljujejo, a v resnici nočejo prevzeti dovoljšne odgovornosti, ki je za spremembe (in svobodo) potrebna: *»Hodil je lagodno in od časa do časa čez ramo opazoval stopinje, ki jih je puščal za seboj. Toda potem je skusil, da to ne gre, ker brede po največjih lužah. Sklenil je, da se ne bo več ukvarjal s tem.*» (Smole 1986: 31). Osebe se raje vržejo v ponavljajoče vzorce in statičnost, s tem pa v bolezen, ki jim predstavlja neke vrste izgovor, izhod ter omamo: *»'Res je samo utrujena ... in bolna ... in tudi sicer ji nič ni ...,' je rekel z zavistjo.*» (Smole 1986: 58).

Zgodovinski in geografski prostor ostajata odprta in nedoločena, s čimer avtor romanu pridoda univerzalno noto. Avtor zunanji svet naslika kot mrzel, temačen in brezupen, odseva notranje svetove literarnih junakov, zunanja povezava med osebami ga praktično ne zanima, s čimer sta samopogubljanje in stalna blodnja še bolj izpostavljena. *»Toda še preden je kaj ukrenila, je pomislila, da pravzaprav ne ve, ob kateri uri je ta vaja. Čeprav se je na videz razjezila, ji je to spoznanje zelo godilo, ker jo je odvezalo nemudnega dejanja.*» (Smole 1986: 66). Zgodba ni sestavljena iz pravih dogodkov, temveč zgolj iz drobcev, kot so tavanje po ulicah, popivanje v gostilnah, prebujanja oseb itd. Kos (1996: 204) delo označi za moderni roman stanj in pripetljajev, iz katerega je pravi dogodek izginil ali pa je prikazan dvoumno. Večkrat si lahko celo postavimo vprašanje, ali se je dogodek res zgodil in ali je sploh šlo za pravi dogodek, ki bi vplival na stanje literarnih oseb. Skupna sta jim večten občutek nepripadnosti in samote, ki sta podkrepljena s turobnim in melanholičnim ozračjem, ki ga avtor kreira

skozi celoten roman. Hkrati Kos (1996: 203) meni, da smo priča mešanju realnega in irealnega časa v romanu, njuno križanje pa je prav tako vir pripovedovalčeve nezanesljivosti. V veliki večini se dogajanje odvija skladno z gibanjem literarnih oseb, s primerjavo tretjega in četrtega poglavja pa lahko opazimo razliko v njunem časovnem razmerju. Tretje poglavje se konča tako, da mali šepetalec najde Marušo rdečelasko mrtvo, medtem ko je v četrtem poglavju Maruša še živa in se to poglavje zaključi s tem, da slikar izve za njeno smrt. To nakazuje na sočasnost poglavij in na vzporedno dogajanje.

Nezanesljivost pripovedovalca se dostikrat pokaže tudi v opisovanju in prikazovanju odnosov med literarnimi junaki. Umetnik je prikazan kot oseba, ki zgolj živetari, zdi se, da zanj ne gre pričakovati velikih sprememb, da se tudi sam kot oseba ne razvija. Binarnost v njegovem odnosu do Maruše tako odraža lastnosti njegove zavesti, a hkrati opozarja na pripovedovalčevo nezanesljivost: *»Iz lista v list so si sledili njeni portreti: z vseh perspektiv, z vsakim izrazom, ki se mu je kdaj vtisnil v spomin. Tu čist in nedostopen, tam presenečen in v prekipevajočem veselju, zdaj rahlo začuden, zdaj mil in spodbuden, nekje nekoliko izumetničen in narejen, potem posmehljiv in okruten, potem ustavljen sredi drobne misli, in spet nedostopen in spet posmehljivo zroč naravnost v oči.«* (Smole 1986: 33). Glede na to, da je slikar Marušo risal v različnih položajih in razpoloženjih, mu je morala biti zanimiva in jo je pogosto in pozorno opazoval. Iz lista v list: pomeni, da je upodabljal v večini le njo, da sta se dosti družila in da mu je bila vseč ali pa vsaj fascinantna. Dejstvo, da o njej razmišlja in se je spominja, kaže na to, da jo pogreša; in hkrati *»vseeno je nagnusna, si je mislil«* (Smole 1986: 56), čeprav jo je sam iskal, da bi ji povedal, da si želi biti z njo. Zelo pomenljiv je tudi stik in dialog med Marušo in malim šepetalcem (strani 140–146), kjer njune replike bežijo ena mimo druge, kot da se ne slišita in ne razumeta. Ne moremo niti z gotovostjo vedeti, ali je Maruša sarkastična, ali v tistem trenutku misli resno, ali pa si šepetalec njun pogovor le zamišlja: *»'Ali me ti ljubiš prav tako?' 'Prav tako,' je rekla.«* (Smole 1986: 146). Še bolj izrazit je pogovor med Marušo in učiteljem v četrtem poglavju, ki sploh ne sestoji več iz dialogov, ampak gre za dolg samogovor in potovanje slikarjevih misli (strani 188–203), kar nazorno kaže na pripovedovalčevo nezanesljivost in njegovo pristransko tretjeosebno. Marušina molčečnost gre učitelju tako na živce, da bralec resno dvomi,

ali je bila Maruša sploh v pogovoru prisotna ali gre le za protagonistove blodnje: »'Zelo sem utrujen.' Ni odgovorila. /.../ 'Pošteno sem se zmučil,' je rekel, 'celih pet ur.' Molčala je. /.../ 'Kaj misliš?' je vprašal in začutil, da prav drhti od strahu, da bo odgovorila. Ni odgovorila. /.../ Njen molk ga je vznemirjal čedalje bolj. /.../ 'Prosim te' – si je mislil – 'oh, prosim te, poslušaj me vsaj enkrat, enkrat samkrat. Naj ti povem.' /.../ 'Slišite,' je dejal natararju, 'kdaj je odšla gospodična?'« (Smole 1986: 203).

3.2 Vlado Žabot, *Volčje Noči*

Za drugi reprezentativni roman sem si izbrala moderni slovenski roman *Volčje noči* avtorja Vlada Žabota, ki je izšel leta 1996. V njem spremljamo glavno in osrednjo literarno osebo, protagonista Rafaela Medena, organista in cerkovnika, ki se mu v predbožičnem času začnejo dogajati nenavadne in čudne stvari. Avtor z različnimi metaforami ustvarja mračno in misteriozno okolje z grotesknimi elementi, zato je roman najpogosteje označen za grozljivo fantastičnega.

Glavni subjekt je v pripovedovano zgodbo ves čas vključen neposredno ali z miselnimi motivi in sanjsko fantastiko, a hkrati se epski subjekt družbeno izobči in je kot tujek v okolici (Zadravec 2002: 5). Perspektiva pripovedovalca skoraj vse do konca besedila evidentira le dogajanje, ki ga doživlja Rafael sam, njegovo notranjo resničnost torej, česar pa ne moremo s sigurnostjo trditi za odprti konec romana (Matajc 1997: 162).

Pijanec je eden od standardnih tipov literarnih oseb, pri katerih je pri pripovedovanju zgodbe prisoten nezanesljivi pripovedovalec. Stalno stanje opitosti (*»od vetra in žganja zaripli obrazi so se zamišljeno šobili«*) (Žabot 1996: 65) je v zgodbi pogosto tudi eksplicitno izpostavljeno in je skupaj z osebnostno karakteristiko glavne osebe eden glavnih razlogov za nezaupljivost v pripovedovalca. Pripovedovalec pogosto skoraj dovoli izmikanje določenim vprašanjem, ki bi lahko razjasnila sam potek dogodkov: *»Kako pa ste me našli tam spodaj?« ... 'Pustiva sedaj to ...'«* (Žabot 1996: 110).

Prav tako kot osrednji lik v romanu *Črni dnevi in beli dan* je tudi Rafael izredno pasiven, nezmožen storiti kakršnekoli spremembe, praktično teče na mestu in se le predaja nekakšnim sunkom zunanjih okoliščin in njihovem misteriju: *»Nenadoma pa ga je obšlo, kot bi nekdo stal za njim. Kot bi mu pravkar zamahnil nad glavo ... Da se je naglo sključil. In se opotekel. In se ozrl ... Samo drevesa so stala.«* (Žabot 1996: 53). Pripovedovalec prikazuje Rafaelovo dožemanje okolice tako, kot da se Rafaelu že čisto navadne okoliščine zdijo strašljive. Pripovedovalčeva nezanesljivost in hkrati protagonistova zmedenost pa se kažeta tudi v sami prav tako rahlo raztreseni strukturi povedi: *»Ponoči je prišel profesor Aazar Michnik, vrhunski strokovnjak za glasbeno teorijo, Rafael je slišal njegove korake in se bal, in prinesel pismo ...«* (Žabot 1996: 11).

Rafael se kot melanholičen, pasiven in opit posameznik premika skozi okolje, kjer se mu zdi, da je on edini, ki opaža, da so stvari čudne. V iskanju razlage se lahko zanese samo nase, a zaradi svoje zmedenosti in nemoči sam ne najde racionalnih odgovorov, zato v skoraj pol snu le tava naokoli. *»Tudi tisto čudno svarilo, ki se mu je sčasoma vendarle jelo malce sumljivo – se pravi, vsaj nenavadno, skoraj neverjetno, bi rekel – pravzaprav ni vedel, kaj naj si misli o njem.«* (Žabot 1996: 51). Rafael je v krčmi doživel kup nenavadnih dogodkov, kot je opozorilo, da ga namerava profesor ubiti, podobnost med Jemimo in točajko, ki se mu je predstavila še z istim imenom, čudne anekdote itn. Vsi pripetljaji so opisani kot odklonski, zdi se nam, da njihovo odstopanje od normalnega prepozna tudi Rafael, a na njih ne reagira in jih tudi hitro pozabi, s tem pa pripovedovalec opozarja, da Rafaelovemu zaznavanju okolice ne gre popolnoma zaupati. Raje, kot da bi iskal odgovore, se skriva za svojo vlogo žrtve, se prepušča čudnim dogodkom in se uda v usodo, da je v svojem farovžu praktično odvečen. *»Rekli pa so, da je potrebno ljudi organizirati v pevske zборе in da je to glede na okoliščine izjemno pomembna zadeva«* (Žabot 1996: 11). Aazar je prišel z domnevnim pismom, da je pooblaščen, da zbere ljudi v pevske zборе (izstopa množina), Rafael pa je določen za njegovega pomočnika. Bralec je seznanjen z Rafaelovim nelagodjem in nestrinjanjem, a naglas niti ne protestira niti ga ne preizprašuje, kar deluje bralcu čudno, sploh ker je nenadna sprememba hierarhije v farovžu pomembna in deluje misteriozno, tako kot sam profesorjev prihod. Rafaelovo pasivnost in podrelost, predvsem pa stalno izmikanje iskanjem odgovorov: *»ko se je docela zdanilo, se je skušal prepričati, da se mu je tudi to z Michnikom samo bledlo.«* (Žabot 1996: 69), pogloblja nezanesljivost v pripoved. Literarni lik si venomer nekaj prizadeva, želi si sprememb, želi si kaj reči, protestirati, a tega ne zmore, ne glede na to, kako preprosto kritiko ali sporočilo bi predal: *»In Rafael je prepričan, da bi bilo še najbolje vso reč preložiti. Toda še preden mu uspe izreči tistih nekaj besed, ki se nekako vozljajo po mislih, in jih ni in ni mogoče razplesti v glas, ki bi preprosto pomenil, da naj se lepo mirno razidejo na domove ...«* (Žabot 1996: 64). Ob branju dobimo občutek, kot da smo se znašli v sanjah, kjer cilj ni nikoli dosežen. Stalno prisotno je zlo, ki Rafaela večkrat premami in se na koncu romana izkaže za prevaro. Zgodba ni trdna, ampak nam je podana skozi tok zavesti, to pa je še eden od elementov nezanesljivosti. Kot bralci smo prepuščeni stalnemu spraševanju, ali si grozljive

elemente protagonist le predstavlja ali so resnični in le nič ne ukrene – »... celo v ženske se je porajalo nekaj volčjega ...« (Žabot 1996: 67).

Do polovice romana je bralčeva vednost enaka vednosti glavnega lika, v drugi polovici pa bralec sicer ve več kot osrednja oseba (ki ne ve za demone), a se vseeno sprašuje o resničnosti vedenja: »*Nista zmrznila Rafael' je, kot bi predvsem obžalovala, da je tako, odkimala predse. 'To nikoli ne zmrzne.' Ni razumel.*« (Žabot 1996: 119). Pripovedovalec hkrati očitno nakaže na mistično dogajanje, a tudi na Rafaelovo nevednost in izbira opise, s katerimi pogloblja bralčev dvom: »*'Kaj ti ni dobro!?' je, kot bi se v resnici ustrašila zanj, vzdiknila.*« (Žabot 1996: 98). Stalno je prisoten občutek, da se pleče nekakšna zarota.

Avtor slika grozljivo in mistično okolje, ki ga prepletajo elementi fantastike, a v njegovo resnost in resničnost prav tako dvomimo: »*Vrane so še zmeraj nevidne še kar naprej krožile in krakljale – od časa do časa že skoraj čudno na tenko, že skoraj cvileče, kot da v resnici sploh ne bi bile ptice, ampak nekakšen prisluh, ki se vrtinči in huli in zgrinja in znova razblinja v tišino. Še najbolj čudno se jih je slišalo, kadar so se nekako klicale od daleč. Kot bi vsaka zase gledale v brezno in bi jim zmanjkovalo moči. Kakor strah se je slišalo.*« (Žabot 1996: 52). Krakanje vran je lahko grožnja, svarilo ali morda le igra, ki se dogaja nad nami in v nas (Matajc 1997). Kljub pogosti mističnosti opisov se večina dogajanja odvija v Rafaelovem nezavednem, zelo malo je tudi zunanjih dogodkov, ki se ne bi nanašali na Rafaela direktno. Občutki krivde, strahu, negotovosti in tesnobe so stalno prisotni, junak se neproduktivno in neuspešno bori proti zlu in zlo prevlada: »*'On je Vrban!' je kakor v neki majavici ves iz sebe zavpil Rafael ter kar s prstom pokazal na Michnika. Osupnili so. 'Ona pa Jemima, čarovnica in zlo, ki vas skuša zavesti!' je pohitel z novim zamahom ... Toda trenutna osuplost se je razlezla v prizanesljiv posmeh.*« (Žabot 1996: 131). Postavljen je v opozicijo proti vsem, govori stvari, ki ostalim ne predstavljajo smisla, zato se mu posmehujejo. Lahko bi bil Rafael res žrtev in se iz njega norčujejo, ker edini še vedno ni dojel, kaj se dogaja, lahko pa da je kriva njegova blodnja in opitost in se mu ljudje posmehujejo, ker vejo, da bluzi.

Zapeljivi videz zla se kaže predvsem v Jemimi, ki je mlada, lepa, mila, femme fragile, tipični lik grozljivega romana, predvsem pa je lik, ki Rafaela stalno mede. Ne le da se mu pogled nanjo stalno spreminja, Jemimo in podobnosti z njo vidi tudi v drugih

ženskah, obenem pripovedovalec pogosto nakazuje na različne vampirske konotacije. »Še skoraj otrok je bila.« (Žabot 1996: 17) in hkrati »Vesel je bil Jemime, ki se je vrnila z drvni v naročju. Kajti Greflinov sovražni pogled se je v hipu zmehčal v modelovanje in se je je oklenil kakor poslednje rešitve. Toda ta, Jemima ... Res je bila drugačna – ravno toliko pač, da ga je begalo.« (Žabot, 1996: 108). Bralec je skupaj z Rafaelom priča spreminjanju Vrbja v zlo, zaznave in občutki pa se na koncu romana razvijajo v absurdne, za kar dodatno poskrbi dramatična zgradba romana.

3.3 Jasna Blažič, *Angeli in volkovi*

Pripoved skozi otroške oči je ena pogostejših vlog nezanesljivega razlagalca z omejenim znanjem (Harlamov 2010: 37), zato sem si za obravnavo izbrala še roman *Angeli in volkovi*, ki je izšel leta 2004, avtorica pa mu je nadela podnaslov *Metamorfoze neke ulice v devetih slikah otroštva*. Priča smo odseku življenja glavne literarne junakinje, mlade deklice, in predvsem njenemu dojetanju okolice. V zgodbi ne izvemo starosti glavne junakinje, njeno starost sicer lahko sklepamo iz načina dojetanja okolice, a bi težko časovno točno umestili zgodbeno dogajanje. Bi pa ga lahko umestili geografsko, pripovedovalka stalno govori o Viharljevi ulici, čeprav ulica s tem imenom ne obstaja, izvemo, da se nahaja v Ljubljani in v bližini Tivolija. V deključini pripovedi ni velikih, pretresljivih dogodkov, a so kljub temu pripetljaji in podrobnosti za deklico dovolj, da jih opazi in nanjo močno vplivajo. Zelo jo zaznamuje tudi njeno prepričanje v to, da angeli obstajajo.

Prvoosebni personalni pripovedovalec je omejen z otroško perspektivo, v katero se vživi, in je ravno zaradi otroško omejenega védenja literarne junakinje nezanesljiv. Marija Remškar (2009: 266) celo trdi, da sta domišljija in intuicija glavni junakinji pripovedi, saj realno zamejen prostor v otroškem videnju dobi neomejene razsežnosti. Protagonistka, z nežno, nepokvarjeno otroško dušo, se stalno srečuje s svetom trde resničnosti, volčjim časom, ki ga opazuje in si ga razlaga po svoje.

Bogata otroška domišljija sproža ogromno novih asociacij, ki nastajajo skozi pripoved: »*Dobro vem, kako sva z očetom nekje na samem začetku sveta stopila na Viharljevo, da bi po njej po strašno dolgem potovanju prišla na drug konec sveta obiskat naš novi 'blok-kamor-se-bomo-vselili.'*«; »*In tedaj sem zagledala tisto, čemur se reče 'stanovanje-kamor-se-bomo-vselili'*«; »*na kateri je bila, kot sem izvedela kasneje, 'sanitarinšpekcija'*« (Blažič 2004: 19–22). Z narekovaji avtorica označi dele, za katere si lahko mislimo, da ne pripadajo otroškemu besednemu zakladu, literarna junakinja jih je nekje slišala ali se jih naučila, niso pa njene lastne tvorbe.

Potek zgodbe spremljamo skozi otroško dojetanje realnosti, ki je sestavljeno iz razširjenih opisov in asociacij, ki temeljijo na obliki, funkciji, celo barvi, očitno je, da je primerjava nastala v otroškem umu, a jo bralci lahko razvozlamo: »*Prihajali so tisti, ki so peljali ljudi. Piskali so in tleskali, ko so se pozibavali mimo, vagoni so drseli po tirih,*

podobni naoljenim gosenicam, in pod kolesi, ki se niso dala prešteti, je ropotalo.« (Blažič, 2004: 15). Pogoste so izvirne povezave med (na videz) tujimi predmeti ali pojmi, a jih otroška pripovedovalka poveže na zanimiv način: *»V stanovanju Luikovih je bil mrk – nekaj podobnega kot sončev ali lunin – in to zato, ker je sosed Luik popravljaj televizorje. To so tiste škatle, ki oddajajo migetajočo sliko kot v kinu ...*« (Blažič 2004: 63). Literarna oseba se pogosto čudi stvarim, ki so za odrasle ljudi povsem običajne, hkrati opazi ogromno podrobnosti, ki se zdijo otroku zanimive: *»Ves čas sem se čudila, da imajo pri Luikovih piškote kar tako na mizi, kot v Indiji Koromandiji, da si lahko z njimi postreže vsak, kdor želi, in to celo pred kosilom.*« (Blažič 2004: 65) predstave glavne junakinje prav tako pogosto niso realne: *»Dolga dolga Viharjeva, tako ogromna, da je na njej gotovo prebival kakšen velikan.*« (Blažič 2004: 19). Pripovedovalec opisuje različna doživljanja in videnje okolice na objektivni način, a iz pripovedovalkine perspektive, zato bralec ve, da opisi niso realni in da je pripovedovalec nezanesljiv: *»Ponoči je pred našo hišo ležal velikan. Kako tudi ne – skozi okno sem ga videla, kako iztegnjen kot hlod leži pred blokom, nedaleč od bajerja, na tistem delu dvorišča, kamor sonce nikoli ne posije.*« (Blažič 2004: 27).

Literarna junakinja je bila pogosto tudi priča pretresljivim dogodkom, kot je pogovor med mamo in sosedo, da se je ubila Angela, in se tudi na takšno novico odzvala otroku primerno, ni je pretreslo, bila je le opazovalka vpliva novice na druge, a sama tega ni čutila, niti razumela, čeprav je tuhtala, razmišljala in si poskušala razjasniti besede *»'... in si je vzela življenje ...' mi je donelo po glavi – in nenadoma se mi je posvetilo, kako je bilo to z Angelo in tem njenim življenjem. Na lepem sem jo namreč videla, kako je v svoji sobi prižgala luč in kako kradoma stopa proti nekemu nebeškemu kotu svoje sobe, kjer skrivaj, na beli blazini, hrani tudi posebno skodelico, svetlejšo in krhkejšo od vseh – to je bila skodelica, v kateri je Angela hranila svoje življenje To življenje je bilo belo in prozorno kot kosmič vate ...*« (Blažič 2004: 79). Na pestrost in raznolikost opisov je vplivala tudi deključina lastnost, da je bila posebno dojemljiva za okolico in soljudi: *»Mama me je gledala s prestrašenimi očmi /.../ In takrat je Viharjeva pričela neslišno drhteti.*« (Blažič 2004: 85).

4 Zaključek

Prva definicija pripovedovalca, ki jo je postavila Käte Friedemann, opisuje pripovedovalca kot nekoga znotraj pripovednega sveta (ki je iluzija realnega), ki ima moč, da lahko pripovedni svet poruši, če pripoved spremeni v igro. Skozi pregled razvoja pripovedovalca lahko opazujemo, kako se je odnos do njega spreminjal. Sprva se je pripovedovalca dojemalo kot povsem izmišljeno, fiktivno znotrajbesedilno figuro in preučevalo kot izolirano kategorijo. Z modernim psihološkim romanom pa se je njegova vloga spremenila, začelo se ga je raziskovati v relaciji z bralcem. Danes se na pripovedovalca gleda kot na posrednika, pomočnika, ki bralcu pomaga pri razbiranju pripovedi. Opazuje se njegovo povezavo z avtorjema (implicitnim in realnim), bralcema (implicitnim in realnim), pripovedovancem, fokalizatorjem, in literarnimi osebami.

Nezanesljivi pripovedovalec se je kot eden od tipov pripovedovalca razvil v 20. stoletju. Njegova glavna lastnost je, da z različnimi sredstvi, kot so besedilno in besedno neskladje, neuravnoveženost zgodbe in pripovedi ter pogled na isti dogodek z različnih perspektiv, usmerja bralčevo pozornost na pripovedovalčeve posebnosti, ki so vir njegove nezanesljivosti. Definiran je kot rezultat kompleksnih procesov, ki se odvijajo v dejanju literarne komunikacije med avtorjem, literarnim delom in bralcem, s tem pa usmerja bralčevo pozornost z zgodbene na pripovedno raven. Nezanesljivega pripovedovalca in njegove učinke sem opazovala v treh sodobnih slovenskih romanih.

V *Angelih in volkovih* je nezanesljivost pripovedovalca najlažje zaznati, saj se pripovedovalec praktično stopi s perspektivo otroške literarne junakinje in iz nje ne izstopi. Za nezanesljivost je torej kriva očitna razlika med otroško in bralčevo odraslo perspektivo, pripovedovalec pa s sredstvi na različnih ravneh pripovedi poskrbi za učinkovit potujitveni učinek. Zgodbi kot bralec brez težav sledimo in si predstavljamo, kaj literarna oseba vidi in doživlja, kljub stalni prisotnosti nezanesljivega pripovedovalca.

V Žabotovem romanu je pripovedovalec nezanesljiv, ker je prisiljen v spremljanje perspektive glavnega protagonista, ki je pijanec in je zaradi stalne opitosti njegovo dožemanje za okolico, ljudi in dogajanje, popačeno. Pripovedovalec sicer spremlja le Rafaelovo perspektivo, a nam pogosto daje namige, ki presegajo Rafaelovo dožemanje, zato se sprašujemo o njegovi zanesljivosti. Skozi pripoved ne dobimo jasnega odgovora

na to, kako resnično pripoved spremljamo. Odprti ostaneta obe možnosti, da je vse fantastično le plod protagonistove domišljije ali pa da se v literarnem svetu vse mistično res dogaja in je le Rafael tako nedovzeten, da bi zares dojel, ta sta igra in zmedenost mogoča ravno zaradi pripovedovalčeve nezanesljivosti.

Nezanesljivi pripovedovalec v romanu *Črni dnevi in beli dan* je brez dvoma najbolj pritajen in skrit, najtežje ga je zaznati in določiti, a hkrati k sami zgodbi največ pridoda. Pazljiv bralec ga lahko prepozna predvsem v besedni ironiji in občasni pripovedovalčevi distanci do literarnih oseb. Za skrivnostnost nezanesljivosti so krive osebne karakteristike literarnih oseb, s katerimi se staplja pripovedovalec, ki so same po sebi zmedene, kompleksne, fluidne, zato je potrebna bralčeva pozornost, da odkrije razkorak med zavestjo protagonistov in pripovedovalcem.

5 Povzetek

Pripovedovalec je ena od pripovednih prvin, ki je v besedilu stalno prisotna. Tipi in vrste pripovedovalca so se skozi čas spreminjali, danes najbolj priznana je delitev glede na temeljni pripovedni položaj (poročevalec, razlagalec, presojevalec), na slovnično osebo (prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni), na način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni in personalni) in glede na zanesljivost (zanesljivi in nezanesljivi), med sabo prepletajo tri pripovedne položaje, to so poročanje, razlaganje in presojanje. V obravnavanih sodobnih slovenskih romanih sem opazovala nezanesljivega pripovedovalca, ki je najmlajši tip pripovedovalca.

Nezanesljivi pripovedovalec v romanu *Črni dnevi in beli dan*, avtorja Dominika Smoleta, je personalni. Doživljanje različnih literarnih oseb nam posreduje na način, kot da bi bil prvoosebni, a je tretjeosebni, in se ne pojavlja kot osebnost, zato je v resnici prikriti. Spremlja zavesti melanholičnih, pasivnih in bolnih osrednjih literarnih junakov, ki blodijo po prostoru, ironičen ton in ohranjanje distance pa je glavni vir nezanesljivosti.

V romanu *Volčje noči*, avtorja Vlada Žabota, spremljamo perspektivo pripovedovalca, ki je skoraj skozi celoten roman enaka protagonistovi. Glavni junak je zmeden in nesamozavesten pijanec, ki se znajde v mističnem času in fantastično-grozljivem okolju, ki ga kot takšnega dojema le on. Bluzi po prostoru in se stalno izmika iskanju odgovorov, hkrati pa je edini, ki se dogajanju okoli sebe sploh čudi. Njegova pasivnost ga premaga, da bi izpeljal kakršnokoli akcijo, ta notranja kontradiktornost pa je osrednji vir za nezanesljivost pripovedovalca. Opisi v romanu ustvarjajo občutek stalno prisotnega zla in zarote, a njihove resničnosti ne moremo ugotoviti.

Tretji obravnavani roman je *Angeli in Volkovi*, avtorice Jasne Blažič, v katerem je prvoosebni personalni pripovedovalec stopljen v otroško perspektivo. V njo se vživi in skoznjo spremljamo dekličino dožemanje okolja, ki zaradi svoje nedolžnosti, domišljije in otroško omejenega znanja drugače dojema svet. Pripoved sestavljajo asociacije, različne primerjave in izvirne povezave, ki jih lahko z gotovostjo pripišemo otroku, kar je tudi osrednji vir nezanesljivosti pripovedovalca.

6 Literatura in viri

Jasna Blažič. *Angeli in volkovi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004.

Marjan Dolgan. *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja, 1979.

Aljoša Harlamov. Nezan esljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo*, 55/1/2, 32–46. 2010.

Janko Kos. Dominik Smole in moderni slovenski roman. V: Jovanovič, D. *Interpretacije: Dominik Smole*. Ljubljana: Nova revija. 195–209. 1996.

Janko Kos. Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Slovensko društvo za primerjalno književnost*, 21/1, 1–20. 1998.

Vanesa Matajč. Plahi Kristus v močvirju: Vlado Žabot: Volčje noči. *Literatura*, 9/70, 160–166. 1997.

Marija Remškar. Jasna Blažič: Angeli in volkovi. *Literatura*, 17/167/168, 266–267. 2009.

Dominik Smole. *Črni dnevi in beli dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986.

Bojan Štih. Dominik Smole, Črni dnevi in beli dan. *Naša sodobnost*, 7/3, 273–275. 1959.

Miran Štuhec. *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.

Vlado Žabot. *Volčje noči*. Ljubljana: DZS, 2004.

Franc Zdravec. Dominik Smole: Črni dnevi in beli dan. V: Zdravec, F. *Slovenski roman dvajsetega stoletja: 2*. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 156–162. 2002.

Franc Zdravec. Pogled na romana Volčje oči (1996) Vlada Žabota in Prikrita harmonija (2001) Katarine Marinčič. *Slavistična revija*, 55/1/2, 5–18. 2007.

Alojzija Zupan Sosič. Pripovedovalec in fokalizacija. *Slovensko društvo za primerjalno književnost*, 37/3, 47–72. 2014.

Alojzija Zupan Sosič. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Alojzija Zupan Sosič. Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi. *Slovensko društvo za primerjalno književnost*, 36/3, 61–83. 2013.

Predavanja Alojzije Zupan Sosič pri predmetu Sodobni slovenki roman, 2017/2018.