

Univerza v Ljubljani  
Filozofska Fakulteta  
Oddelek za slovenistiko  
Oddelek za primerjalno književnost

**URŠKA GOLOB**

**Nezanesljivi pripovedovalec v romanih *Balerina, Balerina, Tito, amor mijo in Soba***

Diplomsko delo

Mentorica red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič  
Mentor red. prof. Tomo Virk

Ljubljana, julij 2016

*Mojim najposebnejšim.*

## **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Nezanesljivi pripovedovalec v romanih Balerina, Balerina, Tito, amor mijo in Soba* v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 6. 7. 2016

Urška Golob

## IZVLEČEK

### Nezanesljivi pripovedovalec v romanih *Balerina*, *Balerina*, *Tito*, *amor mijo* in *Soba*

Diplomsko delo obravnava tri sodobne romane, v katerih se pojavlja nezanesljivi pripovedovalec. Nezanesljivost pripovedovalcev se v vseh treh obravnavanih delih kaže skozi vidik njihovega omejenega zavedanja o svetu pripovedne resničnosti. Teoretični del diplomske naloge osvetljuje naratološke pojme, kot so teorija pripovedi, pripovedovalec, še posebej pa se posveča nezanesljivemu pripovedovalcu. Drugi del diplomske naloge je namenjen analizi romanov *Balerina*, *Balerina*, *Tito*, *amor mijo* in *Soba*, kako se v njih kaže nezanesljivi pripovedovalec in kakšne so podobnosti med njimi.

**Ključne besede:** sodobni slovenski roman, pripoved, nezanesljivi pripovedovalec, otroška perspektiva, kognitivna naratologija

## ABSTRACT

### Unreliable narrator in novels *Balerina*, *Balerina*, *Tito*, *amor mijo* and *The Room*

My master thesis discusses three contemporary novels with unreliable narrators. The unreliability of the narrators presented in analyzed novels is shown through the perspective of their limited understanding of the fictional reality. The theoretical part of the thesis illuminates the narratology terms such as narrative theory, narrator, especially unreliable narrator. The second part of the thesis intends to analyze novels *Balerina*, *Balerina*, *Tito*, *amor mijo* and *The Room*, showing the indications of unreliable narrator and similarities between them.

**Key words:** contemporary slovenian novel, narration, unreliable narrator, child perspective, cognitive narratology

## KAZALO

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 UVOD .....                                                                        | 1  |
| 2 PRIPOVEDOVALEC .....                                                              | 3  |
| 2.1 Nezan esljivi pripovedovalec .....                                              | 5  |
| 2.2 Pripovedovalec in nezan esljivi pripovedovalec v slovenski literarni vedi ..... | 7  |
| 3 KOGNITIVNI RAZVOJ OTROKA.....                                                     | 11 |
| 3.1 Mišljenje petletnika.....                                                       | 13 |
| 3.2 Mišljenje desetletnika .....                                                    | 14 |
| 3.3 Mišljenje osebe z motnjo v razvoju .....                                        | 14 |
| 4 BALERINA, BALERINA .....                                                          | 16 |
| 4.1 O romanu <i>Balerina, Balerina</i> .....                                        | 16 |
| 4.2 Pripovedovalka v romanu <i>Balerina, Balerina</i> .....                         | 17 |
| 5 TITO, AMOR MIJO .....                                                             | 29 |
| 5.1 O romanu <i>Tito, amor mijo</i> .....                                           | 29 |
| 5.2 Pripovedovalec v romanu <i>Tito, amor mijo</i> .....                            | 31 |
| 6 SOBA .....                                                                        | 41 |
| 6.1 O romanu <i>Soba</i> .....                                                      | 41 |
| 6.2 Pripovedovalec v romanu <i>Soba</i> .....                                       | 42 |
| 7 PRIPOVED V OBRAVNAVANIH ROMANIH .....                                             | 52 |
| 8 POVZETEK .....                                                                    | 62 |
| VIRI .....                                                                          | 65 |
| LITERATURA.....                                                                     | 65 |

# 1 UVOD

Pripovedovalec je tisti, ki v literarnem delu bralcu posreduje zgodbo s perspektive, kot jo vidi ali doživlja sam. V besedilu je lahko bolj ali manj prisoten ali – bolje rečeno – bralec se njegove prisotnosti zaveda bolj ali manj, preko njegovega pripovedovanja pa v samo pripoved pronica avtor oz. zbir načel in vrednot, ki jih predstavlja ideja avtorja v besedilu (ne dejanski avtor, temveč nakazani oz. implicitni avtor). Izbira pripovedovalca in načina pripovedovanja je bistvena za bralčevo dožemanje zgodbe kot take, saj bi lahko drugačen pripovedovalec ali drugačen način pripovedi ne le spremenil samega stila literarnega dela – z njegovo zamenjavo ali s spremembo načina pripovedi bi lahko bilo delo pri bralcu popolnoma drugače sprejeto, s tem pa bi bila popolnoma drugačna tudi bralska izkušnja. Še posebej se pomen avtorjeve izbire pripovedovalca opazi v besedilih, kjer se kot pripovedovalec pojavlja oseba, ki ji bralec zaradi določenih neskladij med pripovedjo in zgodbo ne more (popolnoma) verjeti ali pa je razkorak med bralčevim in pripovedovalčevim dožemanjem fiktivske resničnosti preveč različen. Tak pripovedovalec se v naratologiji imenuje nezanesljivi, njegova uvedba pa bralčevo pozornost preusmerja z zgodbe na samo pripoved.

V svojem diplomskem delu sem obravnavala tri literarna dela, v katerih sem iskala in analizirala značilnosti nezanesljivega pripovedovalca. Vsem trem literarnim delom je skupno, da se kot nezanesljivi pripovedovalec v njih pojavlja oseba z omejenim intelektualnim (in psihološkim) razumevanjem sveta, vzrok za njihovo pomanjkljivo dožemanje in s tem tudi nezanesljivo pripovedovanje pa je bodisi starost (pripovedovalec je otrok) bodisi mentalno (in čustveno) stanje ali kombinacija obojega.

V prvem delu diplomske naloge se bom posvetila pojmom naratologija, njenemu razvoju, pripovedovalcu in njegovim tipom, predvsem se bom osredotočila na pojem nezanesljivi pripovedovalec. Del diplomske naloge namenjam Piagetovi teoriji kognitivnega razvoja mišljenja pri otroku, ker je za definiranje razkoraka, ki nastane med bralcem in nezanesljivim pripovedovalcem v vlogi otroka (ali z odraslim pripovedovalcem, katerega mišljenje je na stopnji otroka), bistveno razumevanje faz oz. stadijev razvoja, ki jih otrok dosega pri določeni starosti,

saj se lahko na podlagi tega vidi, v kakšni meri se njegovo dojemanje sveta razlikuje od dojemanja sveta pri odraslem (oz. kako se kognitivno stanje nezanesljivega pripovedovalca na razvojni stopnji otroka razlikuje od bralčevega oz. od stopnje zavedanja o svetu, ki jo dosega implicitni avtor).

Drugi del diplomske naloge bo namenjen analizi treh romanov. Skupna točka vseh treh romanov je nezanesljivi pripovedovalec, s primerjalno analizo pa bom skušala pokazati, kako se ta tip pripovedovalca kaže v vseh treh delih in kateri elementi so romanom skupni. V romanu Marka Sosiča *Balerina, Balerina* je nezanesljiva pripovedovalka odraščajoče dekle (in kasneje ženska) z motnjami v duševnem razvoju, v Sosičevem romanu *Tito, amor mijo* je nezanesljivi pripovedovalec odraščajoči 10-letni fant, v romanu Emme Donoghue *Soba* pa je to 5-letni fant, ki od svojega rojstva nima stika z zunanjim svetom vse do trenutka, ko jima z materjo uspe pobegniti iz lope, kjer sta zaprta.

Nezanesljivih pripovedovalcev je več vrst, njihova nezanesljivost izvira iz bodisi njihovega omejenega znanja bodisi osebne vpletenosti bodisi iz njihovega omejenega vrednotenja sveta (otrok, lažnivec, moralni izkrivljenec, mentalno ali psihično omejena oseba). Nezanesljivost pripovedovalcev, ki jih obravnavam v diplomskem delu, izhaja iz njihovega omejenega zavedanja o svetu oz. o tem, o čemer pripovedujejo, razlog za omejeno vedenje/zavedanje pa je starost oz. mladost, s tem pa tudi neizkušenost pripovedovalca (npr. v romanu *Tito, amor mijo* in v romanu *Soba*), ali pa slabši mentalni in/ali čustveni razvoj, ki je posledica fiziološke danosti oz. je prirojen (v romanu *Balerina, Balerina*) ali pa je pridobljen med samim odraščanjem kot posledica fizične zamejitve okolja in s tem sveta, v katerem pripovedovalec biva in ga zaznava (roman *Soba*).

Uvedba nezanesljivega pripovedovalca prinaša v bralsko izkušnjo nekaj svežega, hkrati pa bralca sili, da se sprašuje o nameri implicitnega avtorja, saj se ustvari razkorak med tem, kar pripoveduje nezanesljivi pripovedovalec, in med znanjem, ki ga ima (implicitni) bralec o svetu, oz. med normami in vrednotami implicitnega avtorja. V diplomskem delu sem se usmerila predvsem na nezanesljivost, katere glavni razlog je pripovedovalčevo pomanjkljivo vedenje, bodisi to izvira iz mentalnega stanja bodisi mladostne oz. otroške neizkušenosti.

## 2 PRIPOVEDOVALEC

Z vidika literarnoteoretskih okvirov se je naratologija začela razvijati relativno pozno, prve pomembnejše razprave so se pojavile šele na začetku 20. stoletja, razmah klasične naratologije oz. strukturalistične razvojne faze teorij pripovedi, kot jo imenuje Alenka Koron (2014: 78), pa se je začel šele v sredini šestdesetih let in se nadaljeval do osemdesetih let z razpravami Lévi-Straussa, Genetta, Stanzla in drugih. Klasična naratologija temelji na dvoravninskem pojmovanju pripovedne strukture zgodba-pripoved/pripovedni diskurz (naslednik pojmovnega para fabula-siže pri ruskih formalistih ali zgodba-diskurz francoskih strukturalistov), njeno podlago pa je mogoče iskati v strukturalistični lingvistiki (Saussureov *langue* in *parole* oz. jezik in govor) (Zupan Sosič 2013: 68; Koron 2014: 82–83). V tem obdobju so teoretiki razvili “nadrobni pojmovni instrumentarij za opis besedilnih značilnosti pripovedi”, poleg avtorja in pripovedovalca se pojavijo pojmi, kot so pripovedovanec, implicitni avtor, implicitni bralec, fokalizacija, obenem pa se poleg preučevanja teksta oz. diskurza v istočasno širijo in razvijajo paradigme, ki se dotikajo zgodbe (Koron 2014: 96).

V sodobnejših teorijah se dvema ravninama (zgodbi in pripovedi) pridružuje še tretja, in sicer pripovedovanje, ki predstavlja proces oz. način ubeseditve in ne rezultata pripovedovanja, lahko pa je razumljeno tudi v širšem smislu kot diskurz med bralcem in avtorjem ali med pripovedovalcem in pripovedovanim (Zupan Sosič 2013: 76–77). Troravninski koncept pripovedi je uvedel Genette v svojem delu *Discours du récit* (1972), razdeli pa ga na *discours/récit* (diskurz oz. pripoved), *histoire* (zgodba) in *narration* (pripovedovanje) (Zupan Sosič 2013: 77; Koron 2014: 87). Genette poleg navedenega uvede tudi pojem fokalizacija (žariščenje) in fokalizator, pri katerem se pripoved usmerja skozi oči in ne preko glasu kot pri pripovedovalcu (Zupan Sosič 2014b: 63).

V besedilih naj bi obstajale tri vrste fokalizacije: ničta (tj. pripoved brez žarišča), zunanja (se



nanaša na zunanji zorni kot lika brez dostopa do njegovih misli in čustev) in notranja (doseg žarišča pripovedovalca je enak dosegu zgodbene osebe) fokalizacija, slednjo še nadalje deli na enožariščno (stalno), spremenljivo in večžariščno (Zupan Sosič 2014b: 64).

Genettove metodološke podstave so bile na pripovednoteoretskem področju zelo odmevne, še posebej so se nanje kritiško navezovali po letu 1980, ko je bilo njegovo temeljno delo prevedeno v angleščino. Ena vidnejših je bila Mieke Bal, ki je prenovila idejo ničte in zunanje fokalizacije ter ju združila v eno – zunanjo, pri kateri je pripovedovalec zunaj zgodbe (ekstradiegetski pripovedovalec), binarno nasprotna pa ji je notranja fokalizacija, pri kateri je pripovedovalec hkrati tudi lik v zgodbi (Zupan Sosič 2014b: 64–65). Poudarja tudi razliko med objektom (tisto, kar je ožariščeno, fokalizirano) in subjektom (tisti, ki žarišči oz. fokalizira) fokalizacije.

Eden pomembnejših teoretikov na področju preučevanja pripovedi je Wayne C. Booth, njegovo delo *Retorika pripovedne umetnosti* iz leta 1961 je eno temeljnih v obdobju klasične naratologije, še posebej pomembna pa je za naratologijo njegova uvedba implicitnega oz. nakazanega avtorja – avtorjev “drugi jaz”, ki “se vedno loči od “resnične osebe” (kakorkoli si jo že predstavljamo), ki obenem, ko ustvari svoje delo, ustvari tudi višjo različico same sebe” (Booth 2005: 129). Implicitni avtor je v literarnem delu neke vrste entiteta, ki bralcu predstavlja niz norm in vrednot in se ga najbolj zaveda takrat, ko je v besedilu prisoten nezanesljivi pripovedovalec (Zupan Sosič 2014b: 52). Poleg navedenega implicitnega avtorja Booth opredeli tudi različne vrste pripovedovalcev (Booth 2005: 130–133):

- dramatizirani in nedramatizirani pripovedovalec (ali je pripovedovalec v romanu prisoten kot oseba ali ne);
- opazovalec in delujoči pripovedovalec (ali je pripovedovalec le v vlogi opazovalca ali tudi v večji ali manjši meri vpliva na potek dogodkov);
- zavestni pripovedovalec in pripovedovalec, ki se ne zaveda svoje vloge pripovedovanja.

V 70. letih 20. stoletja se klasičnim naratološkim izhodiščem, ki izhajajo iz vidika avtorja, pridruži usmeritev na bralca. "Klasična literarna veda se z bralcem ni nikoli ukvarjala; zanjo v literaturi obstaja zgolj oseba, ki piše. Zdaj počasi ne nasedamo več takšnim antifrazam [...] Vemo, da moramo, če hočemo pisanju vrniti njegovo prihodnost, preobrniti mit o njem: rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo Avtorja." (Barthes v Virk 1999: 119.) Barthesov poststrukturalizem poudarja pomen bralca in njegove vloge pri sprejemu teksta (Koron 2014: 104–105).

V sedemdesetih in osemdesetih letih so se sočasno razvile tudi druge usmeritve, ki presegajo klasične literarnoteoretske okvirje in se inter- in transdisciplinarno povezujejo z drugimi področji (antropologija, sociologija, psihologija, psihoanaliza, kognitivna lingvistika, ženske študije), med vidnejšimi teoretiki so Derrida, Foucault, Lacan idr. – v tem obdobju se pojavijo zametki postklasične pripovedne teorije (Koron 2014: 97–99).

Sodobne usmeritve pripovednih teorij gredo v več smeri, pri nekaterih se ohranja klasični vidik naratologije, druge črpajo iz multidisciplinarnosti tranzicijskega obdobja. Jan Christoph Meister v naratološkem leksikonu iz leta 2013 poudarja tri dominante oz. metodološke pristope naratologije: kontekstualistična naratologija (usmerja se na pripovedovano vsebino), kognitivna naratologija (pomen človekovega miselnega in čustvenega procesiranja) in čezžanrski pristopi (za pripovedno teorijo so relevantni žanri in mediji izven področja literature – Koron 2014: 120).

## **2.1 Nezanesljivi pripovedovalec**

V literaturi naj bi glede na zanesljivost pripovedi obstajala dva tipa pripovedovalcev, kot ugotavlja Wayne C. Booth v *Retoriki pripovedne umetnosti* iz leta 1961. Ko se bralcu pripovedovalčevo mnenje, sodbe in pripoved zdijo verjetni in modri, je taka pripoved zanesljiva, in nasprotno – pripovedovalec je nezanesljiv, ko se njegovo mnenje, sodbe in pripoved bralcu zdijo neverjetni, nespametni in krivični. Booth (2005: 135) nezanesljivega pripovedovalca

utemelji z vidika, kako se obnaša v skladu z normami implicitnega avtorja: če pripoveduje v skladu z normami danega dela, je pripovedovalec zanesljiv, če je njegovo pripovedovanje v neskladju z implicitnim avtorjem, pa je njegovo pripovedovanje nezanesljivo.

Ansgar Nünning (1997: 87) je nezanesljivega pripovedovalca oz. nezanesljivo pripovedovanje v primerjavi z Boothom razlagal predvsem z vidika bralca – zaradi kontrasta med pripovedovalčevim doživljanjem fikcijskega sveta in bralčevo izkušnjo/znanjem o svetu pride do dramatične ironije. Bralec je primoran interpretirati pripoved v dveh različnih konceptih – na eni strani je to, kar govori nezanesljivi pripovedovalec, na drugi strani pa je vse tisto, česar se pripovedovalec ne zaveda in se v njegovo pripoved vpleta nezavedno, vendar pa predstavlja bralcu dodaten pomen in mu posredno razkriva dodatne informacije. Glavni učinek nezanesljivega pripovedovanja naj bi tako bilo nenehno preusmerjanje bralčeve pozornosti od zgodbe k pripovedovalcu, njegovim posebnostim in mentalnim procesom (Nünning 1997: 88). Po Nünningovem mnenju bi bilo potrebno razlikovati med nezanesljivim (ang. *unreliable*) pripovedovalcem in med pripovedovalcem, ki ni vreden zaupanja (ang. *untrustworthy*) – dejstva, ki jih navaja pripovedovalec, so namreč lahko popolnoma v skladu z zgodbo in kot taka zanesljiva, vendar jih pripovedovalec interpretira napačno, v neskladju z dejstvi zgodbe oz. z bralčevim dožemanjem zgodbe, po drugi strani pa lahko pripovedovalec deluje zanesljiv, čeprav je njegovo poročilo o dogajanju napačno (Nünning 1997: 89).

Kot že omejeno, se je Nünning pri definiranju nezanesljivega pripovedovalca osredotočal na bralca za razliko od Bootha, ki je nezanesljivega pripovedovalca razlagal predvsem z vidika razkoraka, ki nastaja med pripovedjo nezanesljivega pripovedovalca in skupkom vrednot in norm, ki jih ima implicitni avtor. Po Nünningovem mnenju je bralec odločilen za to, ali bo pripovedovalec sprejet kot zanesljiv ali nezanesljiv – kar se morda večini ljudi zdi v neskladju z moralo, splošnimi vrednotami ali zdravim razumom, je za nekoga drugega popolnoma sprejemljivo in razumljivo. Tak bralec nezanesljivega pripovedovalca ne bo prepoznal kot zanesljivega, saj je njegovo pripovedovanje v skladu z njegovim dožemanjem normalnega (Nünning 1997: 101).

Znaki, ki razkrivajo, da je pripovedovalec nezanesljiv, so lahko besedilni, kažejo se lahko v

nekonsistenci pripovedi, jezikovnih posebnostih pripovedovalca, ali medbesedilni, ti se razkrivajo predvsem v neskladju med svetom, ki ga pripovedovalec predstavi v besedilu, in bralčevim znanjem, vedenjem o svetu ter tem, kar je za bralca običajno/normalno (Nünning 1997: 95–96). Pojavljajo se lahko tudi na ravni skladnje in jezika: nedokončani stavki, vzkliki, elipse, ponovitve (Nünning 1997: 97).

Kot posebej pomembno lastnost nezanesljivega pripovedovalca Biti (v Zupan Sosič 2014b: 59) poudarja njegovo vključenost v samo pripoved: poročanje mora biti “sprotno, brez časovne prostorske ali vrednostne distance do svoje lastne pripovedi.”

Med najpogostejše nezanesljive pripovedovalce se uvrščajo lažnjivci, osebe z vprašljivo moralo, otroci, duševno bolne osebe. Nezanesljivost pa lahko izvira iz njihovega pomanjkljivega vedenja o svetu, njihove osebne vpletenosti, pomanjkljivega vrednotenja sveta.

Sodobna kognitivna naratologija se osredotoča predvsem na percepcijski vidik pripovedi (bralca), druge pripovednoteoretske smeri pa se usmerjajo tudi na vlogo avtorja in besedilne označevalce (Zupan Sosič 2014b: 59).

Nezanesljivost pripovedovalca in njen razkorak je mogoče dojemati kot element potujevanja v literaturi. Šklovski potujevanje celo istoveti z bistvom umetniškosti – s postopkom potujevanja se že avtomatizirana zaznava pokaže v novem smislu (Virk 1999: 65).

## **2.2 Pripovedovalec in nezanesljivi pripovedovalec v slovenski literarni vedi**

Na slovenskem literarno teoretskem področju se je s teorijo pripovedovalca od sredine šestdesetih let dalje ukvarjal Janko Kos, njegova tipologija pripovedovalca izvira iz kritike Stanzlovega tipološkega modela (Stanzlovi tipologiji *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955), ki je ena najvidnejših tistega obdobja, so kmalu sledile kritike predvsem zaradi mešanja pripovednih ravni – prvoosebne, avktorialne in personalne pripovedovalca Stanzel

umešča na isto raven). Kos je svojo tipologijo v skladu z imanentističnimi in strukturalističnimi težnjami zasnoval že v *Očrtu literarne teorije* leta 1983, dopolnil pa jo je desetletje in pol kasneje s svojo razpravo *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (Zupan Sosič 2014b: 48–49; Koron 2014: 151–155). Poleg Kosa sta se v tem obdobju z vprašanji pripovedovalca ukvarjala tudi Marjan Dolgan (*Pripovedovalec in pripoved*, 1979) in Matjaž Kmecl (delitev pripovedovalca v *Mali literarni teoriji*, 1976).

Kos (1998: 1–20) Stanzlov tipološki model pripovedovalca razdeli na 3 ravni (namesto prvotne ene, kjer Stanzl na isto raven postavi avktorialnega, prvoosebnega in personalnega pripovedovalca):

- glede na pripoved govornih oseb (prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni pripovedovalec),
- glede na vrsto pripovedi (lirski, dramski, epski),
- glede na odnos do pripovedne resničnosti (avktorialni, personalni, virtualni).

Čeprav na prvi pogled morda deluje, da bi lahko nezanesljivost pripovedovalca umestili v virtualni tip (kot ga glede na odnos do pripovedne resničnosti uveljavlja Kos in predstavlja v pripovednoteoretskem vidiku novo kategorijo), ki se je v literaturi pojavi hkrati z nastankom postmodernistične proze in označuje “tisto, kar je samó možno, ne pa dejansko resnično; kar je samó navidezno, izmišljeno ali simulirano” (Kos 2001: 105), pa nadaljevanje definicije razkrije, da je ne pokriva popolnoma.

Po Zerweckovem mnenju naj bi se nezanesljivi pripovedovalec pojavljal v personalizirani pripovedi in naj bi kazal nekatere človeške attribute (Harlamov 2010: 36), kar pa že v sami osnovi izloča postmodernistični virtualni tip pripovedovalca – za njihovo pripoved je namreč značilna odsotnost subjektivne zavesti. Kritično do te delitve se opredeli tudi Alojzija Zupan Sosič, saj meni, da je Kosova kategorija virtualnega pripovedovalca zasnovana preozko, ker je vezana le na postmodernistično prozo, hkrati pa je termin kot tak neuveljavljen v tujini (Zupan Sosič 2014b: 68–69).

Alojzija Zupan Sosič prav tako tipe pripovedovalca deli na tri ravni, pri čemer ena raven predstavlja pripovedovalčevo udeležbo v zgodbi oz. slovnično osebo (prvo, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec), druga raven predstavlja, kako je pripovedna informacija posredovana (avktorialni/vsevedni in personalni pripovedovalec), na tretjo raven pa postavi zanesljivost posredovane informacije (zanesljivi in nezanesljivi pripovedovalec) – pri tem pa se še posebej podrobno usmeri na tip nezanesljivega pripovedovalca, ki ga je kot eden prvih na slovenskem literarnoteoretskem področju definiral Harlamov v svojem članku leta 2010 (Zupan Sosič 2014b: 57–58).

Harlamov (2010: 36–37) v svojem članku združuje dve teoriji – prva izhaja iz psihološkega okvira pripovedovalca, druga pa iz načina predstavitve nezanesljivosti pripovedovalca (poročanje, razlaganje, presojanje). Harlamov iz obeh teorij razvije tri tipe nezanesljivega pripovedovalca, in sicer so to:

1. nezanesljivi razlagalec oz. nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem – najznačilnejši tip takega pripovedovalca je otrok ali oseba z motnjo v duševnem ali mentalnem razvoju, ki ima zaradi pomanjkanja izkušenj omenjeno vedenje o svetu (npr. roman *Balerina*, *Balerina* Marka Sosiča);
2. nezanesljivi poročevalec oz. osebno vpleteni (prizadeti) nezanesljivi pripovedovalec – pogled na elemente fiktivskega sveta je subjektivno določen, popačen, saj je pripovedovalec čustveno prizadet v odnosu do njih, njegovo poročanje o teh elementih pa je nezanesljivo (npr. roman *Opoldne nekega dne* Vinka Möderndorferja);
3. nezanesljivi presojevalec oz. nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo – vrednostna shema pripovedovalca se bistveno razlikuje od vrednostne sheme bralca in/ali dobe in kulture, v kateri je nastala (npr. trilogija romanov Zorana Hočevarja *Porkasvet*, *Za znoret*, *Rožencvet*).

V leposlovju redko srečamo čisti tip samo enega izmed treh naštetih, večinoma gre za mešanico

več tipov. Alojzija Zupan Sosič (2014b: 61) meni, da bi bilo treba poudarjati njihovo prepletenost in prehajanje iz enega tipa v drugega, saj vloge pripovedovalca oz. vrste njegovega pripovedovanja s svojim izmenjevanjem v besedilu dosegajo sinkretičnost.

“Prav nezanesljivi pripovedovalec je tista kategorija, ki med vsemi pripovedovalci zahteva od bralca največ pozornosti v smislu poznavanja resničnostnih in literarnostnih okvirom ter poglobljene vključitve v literarno komunikacijo.” (Zupan Sosič 2014b: 60.)

### 3 KOGNITIVNI RAZVOJ OTROKA

V obravnavanih romanih je pripovedovalec bodisi otrok (*Tito, amor mijo* in *Soba*) bodisi odrasla oseba, katere kognitivni razvoj je zaradi naravnih/fizioloških danosti na stopnji otroka (*Balerina, Balerina*). Odločilnega pomena za nezanesljivost njihove pripovedi je torej njihova mentalna starost, ki vpliva na njihovo dožemanje fikcijske resničnosti. Razlika, ki nastaja med njihovim in med bralčevim dožemanjem sveta oz. bralčevo izkušnjo o svetu, vpliva na to, da bralec podvomi v pripovedovalčevo pripoved in s tem njegovo zanesljivost; na nižji stopnji je pripovedovalčev kognitivni razvoj, večji razkorak nastane med njim in bralcem in prej ga bralec prepozna kot nezanesljivega. Za lažje razumevanje, kako otroška perspektiva vpliva na (ne)zanesljivost pri pripovedovalcu, je potrebno vzeti v ozir otrokovo mišljenje in kako se le to razvija med odraščanjem, kaj pomeni določena faza kognitivnega razvoja, kateri dejavniki so odločilni za razvoj mišljenja in kako se na otrokovem mišljenju (ali mišljenju odraslega, ki ima zmanjšan intelektualno-psihološki horizont) pozna primanjkljaj katerega od dejavnikov.

Z razvojem miselnih procesov ter njihovim vplivom na posameznikovo razumevanje se ukvarja kognitivna teorija, eden najvidnejših predstavnikov je švicarski psiholog Jean Piaget s svojo teorijo spoznavnega razvoja. Spoznavne strukture se v otrokovo mišljenje adaptirajo s procesoma asimilacije in akomodacije, pri čemer gre pri asimilaciji predstavlja otrokovo težnjo po interpretaciji nove informacije s pomočjo že obstoječe miselne strukture, akomodacija pa predstavlja prilagoditev obstoječih struktur novim informacijam in izkušnjam (Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 40–42).

Otrokovo mišljenje oz. kognitivni razvoj se razvija po stadijih glede na njegovo starost. Piaget (v Batistič Zorec 2000: 59–67, Marjanovič Umek in Zupančič ur. 2004: 44) je razvoj razdelil na štiri stopnje razvoja, ki jih otrok med odraščanjem usvoji. Prvi stadij je senzomotorični ali zaznavno-gibalni (od rojstva do 2 let): otrokov kognitivni razvoj se gradi preko gibalnih in zaznavnih dejavnosti; naslednji je stadij predoperativnega mišljenja ali stadij priprave konkretnih



operacij (od 2 do 7 let): za to fazo je značilno simbolno mišljenje, raba simbolov otroku omogoča fleksibilnejše mišljenje; tretji je stadij konkretnih operacij (od 7 do 11 let): otrok sklepa na podlagi konkretnih logičnih odnosov, uporablja miselne operacije; zadnji stadij je stadij formalnih operacij (od 11 do 15 let): mladostnik je zmožen abstraktnega razmišljanja o hipotetičnih problemih in situacijah.

Na razvoj otrokovega mišljenja po Piagetovem mnenju vplivajo štirje dejavniki razvoja (v Batistič Zorec 2000: 56–57, Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 42), in sicer dednost oz. notranja/biološka zrelost, izkušnje (iz fizičnega okolja), socialna transmisija oz. Edukacija ter uravnoteženje (prej naštetih).

Za napredovanje v višji stadij razvoja je potrebno doseči ravnotežje med različnimi dejavniki (Batistič Zorec 2000: 57). Pri otrocih (ali tudi odraslih), pri katerih je to ravnoesje porušeno (bodisi gre za dednost bodisi za socialno okolje), se to odraža na tem, da ostanejo na nižji stopnji kognitivnega razvoja ali počasneje napredujejo na višjo stopnjo.

V sledečih odstavkih se bom podrobneje osredotočila na kognitivni razvoj in mišljenje petletnika, kot je starost pripovedovalca v romanu *Soba* (značilnosti mišljenja pri tej starosti oz. V okvirih tega stadija razvoja pa se lahko v veliki meri prenesejo tudi na mentalno starost pripovedovalke v romanu *Balerina, Balerina*), ter na razvojne značilnosti kognicije in mišljenje desetletnika, kolikor je star pripovedovalec v romanu *Tito, amor mijo*. Krajši odsek je namenjen tudi opisu motnje avtističnega spektra in afazične motnje, s katero so povezovali pripovedovalko v romanu *Balerina, Balerina* (npr. M. Horzelenberg leta 2010 v diplomskem delu *Afazija, avtizem in duševna prizadetost v sodobnem romanu*). Čeprav se sam roman do njenega mentalnega stanja ne opredeljuje izrecno, določeni vedenjski vzorci pripovedovalke kot glavnega lika kažejo povezave z omenjenimi motnjami.

### 3.1 Mišljenje petletnika

Nikakršnega dvoma ni, da se dojemanje sveta pri petletnem otroku bistveno razlikuje od tega, kako svet dojema odrasla oseba. Pri starosti dveh oz. treh let se otrokovo razmišljanje začne razvijati preko rabe simbolov, ni več pogojeno samo z zaznavno-gibalnimi izkušnjami, to obdobje pa traja nekje do 6–7 let otrokove starosti. Za simbolno mišljenje oz. predoperativno stopnjo razvoja, kot jo imenuje Piaget, je značilna uporaba mentalnih slik, gibov in ostalih izrazov, ki označujejo nekaj drugega (npr. pri igri metla predstavlja konja, rjuha predstavlja ogrinjalo ipd.), s tem pa postane otrokovo mišljenje fleksibilnejše (Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 291).

Prav tako se po Piagetovem mnenju v tem obdobju pojavlja več omejitev, ki vplivajo na otrokovo dojemanje in razumevanje sveta. Ena od njih je egocentrizem – otrokova nezmožnost vživljanja v drugega oz. nezmožnost razlikovanja svoje perspektive od perspektiv drugih (Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 291). Stvarnost dojema le iz svojega vidika. Nekateri kritiki Piagetove teorije se s tem niso strinjali in so mnenja, da je otrok v tem obdobju že zmožen empatije (Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 293).

Med drugimi značilnostmi tega obdobja je predvsem centriranje mišljenja (otrok je zmožen hkrati razmišljati le o enem vidiku problema), vendar starejši kot je, večja postaja njegova sposobnost decentracije. Piaget je glede na otroško pojmovanje vzročnosti v tej starosti izpostavil še nekaj značilnosti: animizem (pripisovanje značilnosti živega neživim stvarim in predmetom), artificializem (po otrokovem mnenju je za naravne pojave zaslužen človek), finalizem (vsaka stvar ima svoj cilj), realizem (objektivni pojavi dobijo subjektivne lastnosti in obratno) – ta del njegovih raziskav je bil deležen precejšnjih kritik (Batistič Zorec 2000: 63–64).

### **3.2 Mišljenje desetletnika**

Desetletni otrok je v svojem razumevanju sveta že precej bližji odraslim, stopnja konkretnologičnih miselnih operacij predstavlja namreč predzadnji stadij razvoja, ki mu sledi stopnja formalnologičnih operacij. Za razliko od zadnjega stadija razvoja, ko je mladostnik zmožen abstraktnega mišljenja in hipotetičnih predpostavk, je otrok od 7. do 12. leta starosti omejen na konkretne logične operacije – otrok sklepa na podlagi logičnih odnosov. Za razliko od predhodnega stadija je že sposoben decentriranja mišljenja (sposobnost razmišljanja o več vidikih problema), vendar pa si pri tem pomaga s konkretnimi situacijami (tj. situacijami, ki so resnične oz. si jih otrok lahko predstavlja) (Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 408; Batistič Zorec 2000: 64).

Poleg decentralizacije je otrok pri miselnih operacijah v tem starostnem obdobju zmožen tudi reverzibilnosti (miselna povrnitev pojava v stanje pred spremembo), seriacije (razvrstitev predmetov po vrstnem redu), kompenzacije, konzervacije in multiple klasifikacije (upoštevanje različnih lastnosti stvari) (Marjanovič Umek in Zupančič, ur. 2004: 409–410; Batistič Zorec 2000: 65–66).

### **3.3 Mišljenje osebe z motnjo v razvoju**

Zgoraj navedeni stadiji kognitivnega razvoja so značilni za otroke brez posebnosti v mentalnem razvoju. Pri otrocih (in odraslih) z motnjami v duševnem in mentalnem razvoju prihaja do upočasnjene razvoja (ali celo nazadovanja), vzroki zanj pa so lahko genetski (npr. Downov sindrom), zunanji dejavniki (npr. obporodna dihalna stiska), v nekaterih primerih pa je za slabšo kognicijo otroka (ali odraslega) pomembno tudi socialno okolje, ki ga obdaja.

Motnje avtističnega spektra (MAS) oz. avtizem so kompleksna pervazivna motnja z nevrolško-biološko osnovo, obsegajo več oblik (Aspergerjev sindrom, Rettov sindrom), glavne značilnosti avtizma pa so težave pri socialni interakciji, verbalni in neverbalni komunikaciji, oslABLJENA imaginacija, hiper- ali hiposenzibilnost, ponavljajoče se vedenje in ozki interesi ter aktivnosti.

Nezmožnost komunikacije lahko pri težjih oblikah izzove tudi agresijo ali samopoškodovanje. Posamezniki z avtizmom so nezmožni vživljanja v drugo osebo in so usmerjeni vase (egocentrizem), pri njih se pogosto pojavljajo stereotipni gibalni vzorci (hoja po prstih, nihanje glave), pri nepričakovanih dogodkih in spremembah dnevne rutine pa postanejo vznemirjeni (povzeto po <http://sl.wikipedia.org/wiki/Avtizem>).

Afazija je komunikacijska (govorna) motnja, ki nastane zaradi možganske poškodbe. Bolniki z afazično motnjo imajo težave pri produciranju ali razumevanju besedil (težave pri iskanju besed, zamenjave, uporaba izmišljenih besed, nerazumevanje metaforike, konceptov časa ...), težave s spominom ali odzivanjem (povzeto po <http://www.asha.org/public/speech/disorders/Aphasia>).

## 4 BALERINA, BALERINA

“Najbrž vse izhaja iz izkušnje bivanja v tem prostoru ...”

(Marko Sosič o romanu *Balerina, Balerina*)<sup>1</sup>

Roman Marka Sosiča *Balerina, Balerina* je eden prvih, ki v celoti uvede nezanesljivo pripovedovalko skozi celoten roman, nezanesljivi pripovedovalec pa se kaže tudi v njegovih drugih delih – kot otrok v romanu *Tito, amor mijo* in kot odrasel profesor v romanu *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*, kjer se pripovedovalcu v pripoved mešajo prividi, blodnje nerazčiščene zgodovinske preteklosti. Leta 1997 objavljeni roman Marka Sosiča *Balerina, Balerina* v slovensko literaturo uvede nekaj novega – žensko, ki je na mentalni stopnji otroka in s svojim zožanim intelektualno-psihološkim horizontom predstavlja z naratološkega vidika nezanesljivo pripovedovalko (Zupan Sosič 2003: 171–172). Roman je bil leta 1998 nominiran za nagrado kresnik, bil pa je nagrajen tudi v tujini (tržaška nagrada Vstajenje 1998).

### 4.1 O romanu *Balerina, Balerina*

*Balerina, Balerina* je roman, ki se v sodobni slovenski prozi tematsko uvršča med romane obrobnežev, posebnežev in slehernikov (Zupan Sosič 2006: 65). Glavni lik in hkrati tudi pripovedovalka je Balerina, spremljamo jo več desetletij od njenega najstništva v začetku romana vse do trenutka, ko jo že mrtvo pokopljejo (njena pripoved se kljub smrti nadaljuje). Balerina predstavlja nekakšno posrednico zgodbe, dogajanja, ki se vrši pred njenimi očmi, sama pa vse to pozorno beleži, vendar ostaja pasivna. Zgodbeno dogajanje je postavljeno na Primorsko, na obrobje Trsta, dogaja pa se v času, ko je to okolje v nekakšnem povojnem miru in se vrača nazaj v svoje tirnice, v svetu pa se dogajajo spremembe, ki na samo zgodbo nimajo vpliva

1 Marko Sosič o svojem romanu v intervjuju za Primorske novice, 2014;  
<http://www.primorske.si/Kultura/Vilenica/-Moja-domovina-je-slovenski-jezik-.aspx>.

(pristanek na luni, vojna v Vietnamu) – so pa nekakšen časovni kazalec romanesknega dogajanja, ki bi ga brez teh znakov z lahkoto postavili v kakšen drug čas. Roman sestavlja 15 poglavij, ki niso posebej poimenovana, temveč so le oštevilčena.

Balerina živi z materjo, očetom in bratom Karlom, njen najstarejši brat je v Avstraliji, sestra Josipina pa se je poročila in ne živi doma. Roman prikazuje mirno družinsko življenje razširjene družine in vsakodnevne dogodke, osvetljene v luči drugačnosti glavne junakinje. Dolžina časovnega dogajanja v romanu je tako dolga, da v vmesnem času zgodbeni liki ne le ostarijo, temveč jih velika večina od njih tudi umre, ena prvih je Balerinina mati, naposled – na samem koncu romana – pa celo sama glavna junakinja. Skozi čas se počasi spreminja vse razen Balerininega doživljanja, ki ostaja bolj ali manj enako tako na samem začetku romana kot tudi ob materini in celo svoji lastni smrti.

Časovna odmaknjenost zgodbenega dogajanja in otroška perspektiva pripovedovalke Balerinino tragičnost omilita, hkrati pa glavna junakinja v svoji vlogi “nadaljuje zgledno tradicijo Kosmačeve galerije posebnežev, ki niso samo predstavniki manjše skupnosti, ampak tudi kazalniki posebne resničnosti, univerzalnih resnic in tenkočutne občutljivosti za nemočne ali odrinjene osebnosti” (Zupan Sosič, 2014a: 61). Sosičev roman *Balerina, Balerina* se v sodobni slovenski literaturi uvršča med romane s tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov, kjer se vzporedno prepletata dva svetova – normalni in drugačni – in odpirata globlja eksistencialna vprašanja (Zupan Sosič 2003: 158–160).

## **4.2 Pripovedovalka v romanu *Balerina, Balerina***

Roman je pripoved odraščajoče ženske, ki svet sprejema pasivno, ob notranjih stiskah in vznemirjenosti se postavlja na prste (od tod ime Balerina) in razbija stvari. Balerinin svet ter vse pomembne in nepomembne, celo banalne dogodke v njenem življenju (Balerinina jutra, uriniranje, materina smrt, njena lastna smrt) spoznamo skozi njen pogled, zaznamovan z njenim zoženim intelektualno-psihološkim stanjem. V romanu že po prebranih prvih straneh postane jasno, da se v njem pojavlja neklasični tip pripovedovanja. Pripoved je prvoosebna, kot glagolski

čas se od začetka do konca romana v veliki meri uporablja sedanjik. Ivanka Hergold v spremni besedi romana (Sosič 1997: 7) zapiše, da pripoved teče “na način natančne kamere in zvočnega zapisa”.

Prvoosebna pripovedovalka Balerina je t. i. vključena pripovedovalka (Zupan Sosič 2014a: 61), njeno poročanje je sprotno, nima distance do svoje pripovedi. Balerina z ostalimi liki v romanu komunicira le nebesedno, edina besedna komunikacija z njene strani je njeno petje italijanskih pesmi ob zanjo stresnih situacijah. Njenega dejanskega govora bralec ne pozna, mu pa avtor s posebnim načinom podajanja zgodbe skozi vidik pripovedovalkega mišljenja oz. razmišljanja ali, bolje rečeno, zaznavanja sveta daje občutek, da ima bralec sam resnični vpogled v občutje osebe z omejenimi sposobnostmi. Ali se tak način podajanja zgodbe dejansko sklada z razumevanjem/zaznavanjem sveta pri osebah z motnjami v razvoju na taki stopnji, kot je glavna junakinja, in kakšno je pravzaprav sploh njeno stanje, je bolj vprašanje psiholingvistike in psihologije. Sam roman namreč ne razkriva diagnoze psihološkega ali mentalnega stanja, ki se tiče pripovedovalke, se pa zaradi specifičnih problemov pripovedovalke komunikacije tudi v kasnejših ocenah in kritikah romana marsikje pojavlja oznaka avtizma. Avtor Marko Sosič je v intervjuju (v Gombač 2014) na to temo povedal: “*Veliko so pisali o avtizmu moje junakinje. Mogoče sem bil takrat v takem stanju tudi sam. Nisem se ukvarjal s patološkim stanjem dekleta, skoznjo sem podzavestno pisal o svojem, njenemu podobnem občutenju sveta.*”

Čeprav Balerina v romanu predstavlja odraščajočo in kasneje odraslo žensko, je njeno dojemanje in zavedanje zaradi mentalnih omejenosti na ravni otroka. Njen kognitivni razvoj je poleg njenega mentalnega stanja odvisen tudi od oseb, s katerimi je v stiku. Kot pripovedovalka bralcu sicer posreduje precej podatkov o svetu, ki ga zaznava, vendar gre skoraj izključno za zunanjo literarno resničnost, saj natančno opisuje svet, osebe in dogajanje okoli sebe – gre za zunanjo fokalizacijo po Genettovi definiciji. Njenega notranjega sveta in čustev bralec ne razbira, pripovedovalka sveta okoli sebe ne vrednoti, temveč navaja gola dejstva ter nakazuje ugodje ali neugodje, ki ga v zvezi z njimi doživlja. V romanu je le opazovalka in ne delujoča pripovedovalka, kar se dodatno potrjuje z rabo glagolov čutenja in zaznave, s katerimi v največji meri oblikuje svojo pripoved; “*gledam ga* (poštarja, op. a.)”, “*vidim štedilnik, poličko*”, “*slišim ga* (očeta, op. a.)” ipd. (Sosič 1997: 14–15). To, da nekoga ali nekaj zaznava, zanjo hkrati

pomeni, da zaznavano obstaja – ozek svet poznanega je skrčen na vsakdanji minimum, ki ga doživlja in je povezan z varnostjo, ki ga čuti (npr. kuhinja). Kar je izven tega sveta, ne spada v njeno območje zavedanja/vedenja.

*“Ne vem, kdo je stric Feliks, kdo je Tito in kdo je Živela Jugoslavija. Nisem je še videla pri nas v kuhinji.” (Sosič 1997: 45.)*

Podobno se kaže tudi v romanu *Soba*, kjer za petletnega Jacka obstaja v fikcijski resničnosti samo tisto, kar lahko fizično zaznava – torej objekti, ki obstajajo v lopi, ki jih (logično) razume in povezuje. Ostalo, kar obstaja “v Televiziji”, je zanj neresnično vse do pobega, ko se sooči z “Zunaj”, s svetom izven lope.

Prav tako se kaže Balerinina indiferentnost do ideoloških pojmov, kot so partizanstvo in druga svetovna vojna (podobno kot pripovedovalec v romanu *Tito, amor mijo*), tovrstne teme so odločno preveč abstraktne, da bi jih Balerina lahko razumela.

Balerinina omejenost v mentalnem smislu odločilno vpliva na njeno vlogo pripovedovalke, na njeno nezanesljivost – njen kognitivni svet je sestavljen iz vsakodnevnih zaznav o dogajanju, ljudeh in prostoru okoli sebe, vendar njeno zavedanje o stvareh ne prodira globlje, hkrati pa tudi vse informacije, ki jih skozi pripoved podaja, za bralca niso relevantne. Bralec informacije o dogajalnem času in prostoru ter ostalih osebah izlušči posredno preko informacij, ki jih dobi od pripovedovalke, ko se v njeno pripoved vmešajo dobesedni navedki govora drugih literarnih oseb. Vrzel, ki nastane med pripovedovalko in nakazanim avtorjem, zapolni govor drugih oseb, ki razjasni in dopolni manjkajoče dele.



Zaradi specifičnega načina podajanja zgodbe je mogoče časovni okvir zgodbe določiti šele z informacijami, ki pridejo iz “zunanjega sveta” (zunanje fiksijske resničnosti), ki vdira v varno okolje Balerine. Najeksplicitnejši predstavnik “tujega” je poštar, ki z vsakim svojim obiskom vznemiri protagonistko (Sosič 1997: 62): *“Potem pride poštar. Nočem ga videti. Zmeraj kaj reče, da me je potem strah, da stopim na prste, da pojem in potem mečem v vrata, kar najdem pred seboj.”*

Dogajalni čas, kot ga je moč izluščiti iz odsekov, je čas hladne in vietnamske vojne, prvega pristanka na luni, čas italijanskih popevk, kot sta “Nel blu dipinto di blu” (Volare) in “Piove” (Ciao, ciao bambina), in prvih televizij po slovenskih domovih. Od začetka do konca mine več let, če ne desetletij, vendar je minevanje časa zaradi specifične trajajočega sedanjika nekako ustavljeno, zamrznjeno v času. Kot ugotavlja Ivanka Hergold, *“minevanje časa v predstavnem svetu Sosičeve Balerine nima običajnega pomena in teže, prav tako ne trpljenje in smrt”* (Sosič 1997: 8).

Kognitivno starost pripovedovalke je težko določiti, saj se razlikuje od njene dejanske starosti. Da je pripovedovalkina mentalna starost neenaka njeni biološki, bralec razbere postopoma in ne že takoj na začetku, ko posredno preko njene pripovedi – predvsem na mestih, kjer se v njen govor meša govor drugih literarnih oseb – izlušči drobce tega, kako jo dojemajo in vidijo ostale osebe v romanu. Dodatno se bralcu pripovedovalkina nezanesljivost zaradi zmanjšanega intelektualno-psihološkega stanja potrjuje tekom pripovedi, ki zaobjema obdobje več desetletij z mnogimi dogodki (med katerimi so tudi takšni, za katere se predvideva, da bodo imeli odločilnejši vpliv: od materine smrti do same smrti pripovedovalke), ki pa na Balerinin način razmišljanja oz. na razvoj njenega kognitivnega mišljenja in dojemanje sveta ne vplivajo (skoraj) nič. Mentalno stanje pripovedovalke v romanu ni izrecno definirano, prav tako ni natančnejšega (psihološkega) opisa njenih motenj, na podlagi katerih bi si lahko bralec ustvaril jasnejšo sliko o sami pripovedovalki, je pa že kmalu jasno, da ni zmožna nadzorovati nekaterih osnovnih fizioloških funkcij telesa (npr. uhajanje urina), vsakodnevna opravila, vezana na osnovno higieno, izvajajo drugi (npr. česanje, oblačenje).

*“Ni me strah, samo lulat moram. [...] Toplo je. Naenkrat. Polulam se na tleh ob postelji,*

*s katere sem padla in priletela na tla.” (Sosič 1997: 9.)*

*“Potem me sleče, umije in mi govori. [...] Obleče mi rožnato krilo s pentljo ob strani. O, kako bo lepa naša Balerina, pravi in me češe.” (Sosič 1997: 11.)*

Nezmožnost opravljanja osnovnih opravil v bralcu že na prvih straneh vzbudi dvom v zanesljivost pripovedovalke, da pa ne gre za otroka, ki je nesposoben opravljanja funkcij zaradi svoje starosti, temveč odraščajočo mladostnico z motnjo v razvoju, pa se pokaže takrat, ko se v pripovedovalkino pripoved posredno vmeša govor njene matere.

*“Pravi, da imam petnajst let, da je april, da sem se rodila sredi pomladi in da moram biti lepa danes.” (Sosič 1997: 11.)*

Razlog za Balerinino stanje ni znan, vendar pa pripoved bralcu posredno preko pogovora matere z osebo, ki Balerini ni znana, razkrije, da pripovedovalkino kognitivno stanje ni takšno od rojstva, temveč je do njega prišlo nenadoma in da je nepopravljivo, celo degenerativno.

*“Pravijo, da je tako, govori mama. Pravijo, da se zgodi, včasih! Kar naenkrat in nihče ne more prav zares vedeti zakaj. Kar na lepem. Ne igra se več. Drži se sama in kdove kaj si misli. Vprašaš jo in ti ne odgovori. Vse sliši, ma ne govori več. Smeje se, joka, ma ne veš ne kdaj ne zakaj. Ne veš, kaj si misli, kaj ji hodi po glavi... Pravijo, da bo z leti še slabše. [...] Ne da se pomagati, pravijo ..., da se zgodi včasih otrokom.” (Sosič 1997: 10)*

Vključenost pripovedovalke vpliva na to, da je njena pripoved sprotna in ne retrospektivna. Najznačilnejša znaka vključenosti sta uporaba prvoosebne slovnične osebe v pripovedi in sedanjik, ki se kot glagolski čas uporablja od začetka do konca romana (le redko se v pripoved meša preteklik). Ivanka Hergold v spremni besedi romana zapiše, da pripoved teče “na način natančne kamere in zvočnega zapisa” (v Sosič 1997: 7). Tak način pripovedi je opazen tudi pri pripovedovalcu v romanu *Tito, amor mijo*.

*“Odprem oči, ozrem se v strop. Ne vidim luknje, ki bi jo pustila za sabo. Pogledam v okno. Tam je kakor zmeraj. Tam je jutro. Vidim krošnjo divjega kostanja. Ptice niso odletele. Šele prebujajo se. Ni me strah, samo lulat moram kakor zmeraj, ko je nov dan.”* (Sosič 1997: 9.)

Daljši odsek, ki prekinja naracijo v sedanjem času s prihodnjikom, se zgodi neposredno po materini smrti in stopnjuje občutek notranje stiske z neprekinjenim nizom stavkov in stopnjevanim dogajanjem.

*“In potem bom pila kokakolo in bom rigala in mama bo rekla: Ne tako glasno, in potem bom metala krožnike v vrata, zabrisala jih bom tako močno, da se bodo razbili na tisoč koščkov in bo mama prebirala koščke, in potem bom gledala Greto Garbo in Gino Lollobrigido in Štanjota in Oliota in potem bova spet peli, jaz in mama, ko se bo zbudila.”* (Sosič 1997: 97.)

Opis mrtve matere, ki jo pripovedovalka najde ležečo na preprogi, je posebej presunljiv prav zaradi neosebne, neemocionalne pripovedi, vendar se prav s stopnjevanjem, ki je razvidno v zgoraj navedenem odstavku, čuti notranja stiska pripovedovalke.

*“Mama je na tepihu, ob postelji. Približujem se ji. Zdaj sem ob njej. Gledam jo. Mama leži na tepihu, ne premika se. Gledam jo.”* (Sosič 1997: 96.)

Sedanost oz. nična distanca med dogajalnim časom in trenutkom pripovedovanja je v pripovedi dodatno poudarjena z izbiro časovnega prislova *zdaj*. Pripovedovalka ta prislov uporablja tudi kot prikaz sosledja dogodkov:

*“Hočem, da poje mama. Zdaj. Bom jaz. Potem bo tudi ona. Zdaj. Hočem.”* (Sosič 1997: 34) ali

*“Polulam se, zdaj. Čutim, da lulam.”* (Sosič 1997: 25).

Sedanji čas oz. trenutek, v katerem se pripoved dogaja, je ves čas izredno poudarjen. Dogajanje

je podano na način, kot bi se sinhrono s pripovedjo udejanjalo tudi tisto, kar je povedano. Na stavčni strukturi se to izraža od izražanja želje ali nuje, ki se stopnjuje do same uresničitve namena: *“Hočem prijeti njegovo uho. Primem ga. Držim ga za uho.”* (Sosič 1997: 19.) Vsak korak je izrecno ubeseden, dogajanje je podrobno opisano, čeprav za razumevanje povedanega to ne bi bilo nujno potrebno.

Podoben učinek pri bralcu dosega tudi ponavljanje, po mnenju avtorja romana predstavlja to *“fragment posebnega doživljanja sebe, svojega okolja in časa”* (v Bevc 2012: 1054). Ponovitve besed, stavčnih struktur in samega dogajanja (npr. Balerinina jutra) besedilu dajejo nekakšno poetičnost in ritmično, skorajda ciklično zgradbo; te značilnosti ponavljanja se kažejo tudi v romanu *Tito, amor mijo*, kjer so prikazane na subtilnejši ravni.

*“Zvečer, ko z mamó stojiva ob oknu, mi pravi, da sta z Elizabeto prišli skupaj v Trst. Iz Ajdovščine. V Trst. Ko sta bili še skoraj deklici. Mama pravi, da sta pospravljali z Elizabeto, v drugih hišah, da sta pospravljali.”* (Sosič 1997: 20.)

Dogodki v Balerinini pripovedi so samo navedeni, pripovedovalka jih ne razlaga, temveč bolj ali manj le našteva. Časovnosti kot take ne razume, izjema so deli dneva (jutro, večer), dogodkov (še posebej časovno oddaljenih) ne zna jasno, nedvoumno umestiti:

*“In potem enkrat, ko je nov dan, Elizabete ni več.”* (Sosič 1997: 102) ali

*“Mami pravi, da se Ivan heca, da je že zadnje poletje tako storil. Ne vem, kaj je zadnje poletje.”* (Sosič 1997: 44).

Poleg nerazumevanja časovnosti se pripovedovalka ne zna orientirati v prostoru in okolju, ki ga ne pozna dobro. Njena orientacija je omejena na površino hiše, v kateri stanuje, in na prostore v hiši, ki jih uporablja sama; kar je izven njenega območja varnega počutja in vsakodnevnega zaznavanja, je tudi izven njenih sposobnosti suverenega samostojnega gibanja (ista problematika pri razumevanju časovnih in prostorskih dimenzij se kaže tudi pri pripovedovalcu v romanu *Soba* ob navajanju na svet zunaj lope, v kateri sta bil pred tem z materjo v ujetništvu). Najbolj nazorno to prikaže odlomek, ko gresta s sosedovim fantom Ivanom na sprehod, potem pa jo ta pusti ob

njihovi njivi (kjer je z mamo že hodila). Balerina, namesto da bi šla domov, obstane pod češnjo, nevedoč, kaj dela tam.

*“Obstaneva pod češnjo na koncu njive. Zdaj pojdi sama domov! reče Ivan. Saj si velika! še reče in gre. Vidim ga, kako teče po stezi, daleč stran. Ne vem, zakaj sem pod češnjo sama s čričkom. Rekel je, da sem velika. Tudi mama pravi tako, zmeraj. [...] Zdaj sem sama pod smreko s čričkom v roki. Ne morem naprej.”* (Sosič 1997: 43.)

Ta značilnost nakazuje stanje kognitivnega razumevanja in zavedanja pripovedovalke – mentalna starost jo na podlagi te značilnosti uvršča v predšolsko obdobje (čeprav točna ocena njene mentalne starosti v romanu ni podana, bralec o njej domneva na podlagi prebranega). Za Balerino je značilna tudi egocentrična pripoved, izhajajoča izključno iz nje in ki se nanaša nanjo ali je v tesni povezavi s tem, kar počne in jo obdaja. Svet, ki jo obdaja, meri po sebi in svojih skopih izkušnjah in znanju, v njeni pripovedi se zelo pogosto uporablja zaimsek *jaz*. Vse naštetost je posledica pripovedovalkine usmerjenosti na samo sebe. Njeno stanje ji onemogoča vživljanje v druge, svet zaznava izrazito egocentrično (v predoperativni fazi mišljenja po Piagetu) – ni zmožna razlikovati svoje perspektive od perspektive drugih.

*“Potem si Srečko hitro obriše solze in ne govori več o Beethovnu. Jaz ne vem, kaj je Beethoven. Srečko mi pomežikne, Vidim njegova usta, njegove redke zobe, tanke lase in ostanke njegovih solz, ker ima rdeče oči. Jaz imam tudi rdeče oči, ko jočem. Potem, če se pogledam.”* (Sosič 1997: 21.)

Egocentrizem se pri pripovedovalki kaže v miselnih operacijah, s katerimi skuša pripovedovalka razumeti svet okoli sebe. Razlaga si ga s pomočjo lastnih izkušenj in spominov – mama pripovedovalki govori o njivi: *“Pravi, da je prekopana, njiva, in da diši, ker je spočita in nima več plevela.”* (Sosič 1997: 11), malo kasneje (na isti strani) pa nanjo nanese parfum.

*“Bomo dali kanček profuma, govori in se s prsti dotika mojega vratu. Je Mennen, pravi mama, je dopobarba, ma diši kakor profum. Mmmmm, pravi potem mama, kako fajn diši naša Balerina.”* (Sosič 1997: 11.)

Primerjavo dišeče njive in parfuma pa pripovedovalka nekaj poglavij kasneje v besedilu preko svoje izkušnje poveže, hkrati pa neživi stvari s tem doda lastnost živega (animizem – pojavlja se pri otrocih, starih med 2 in 7 let).

*“In gledam njivo in mislim, da diši, ker bo prekopana. Vidim mamo, ki se sklanja k njivi, da ji bo dala kanček profuma iz stekleničke, na kateri piše Mennen, ki je dopobarba, pravi mama, ma je ko profum.”* (Sosič 1997: 57.)

Svoje razumevanje sveta oz. dogajanja povezuje s svojimi izkušnjami. Njiva torej diši zato, ker ji (tj. njivi) je mama dala kanček “profuma” – kot ga je nekoč dala pripovedovalki. Njena kognicija pojem dišečnosti poveže z materinim dejanjem v preteklosti in parfumiranje postane pripovedovalkina konotacija za tisto, kar je povezano z dišanjem. Čeprav bralec povezavo parfuma in njive vidi metaforično, torej v prenesenem pomenu (njiva diši, *kot da bi bila* parfumirana), jo pripovedovalka dojema in doživlja (vidi) dobesedno (njiva diši, *ker je* parfumirana).

Informacije, ki jih bralec lušči iz besedila, so v veliki meri pripovedovalkini navedki izrekanj drugih oseb, ki jih uvaja z glagoloma praviti ali reči (*mama pravi, poštar reče*) – njej lastni izreki imajo zelo nizko informativnost in se večinoma dotikajo najosnovnejših ponavljajočih se dejanj (vsakodnevno zbujanje, osebna higiena) ali pa predstavljajo vizualno-slušni zajem zaznavanega sveta, kar se kaže predvsem z uporabo glagolov zaznavanja (videti, gledati, slišati).

Duševno stanje pripovedovalke v romanu sicer ni nikjer specificirano, se pa kažejo nekatere značilnosti avtizma: stereotipni gibalni vzorci (postavljanje na prste), oslABLJENA zmožnost komunikacije, stiska ob prekinitvi rutine, hipersenzibilnost ipd. Pri avtistih naj bi bila sposobnost imaginacije oslABLJENA, vendar je v romanu kar nekaj mest, ki kažejo odklon od te avtistične značilnosti: *“Vidim jih. Na zelenih drevesih. Vse polno jih je, v nogavicah. Ptice”* (Sosič 1997: 31). Bralec te odseke razume metaforično, zaveda se, da niso del dejanske resničnosti (ptice ne nosijo nogavic), gre za pripovedovalkin prenos lastne izkušnje na njen doživljajski svet, s tem si ustvarja svojo resničnost. Pripovedovalka ne vidi razlike med fantazijskim in resničnim svetom,

meje med njima zanjo ni, kar se kaže v mnogih odsekih, ko z enakim načinom pripovedovanja opisuje tako realne kot nerealne dogodke. Eden takih primerov je, ko pripovedovalka svoje sanje opisuje na enak način kot dogodke v budnem stanju, pri tem uporablja enake glagole zaznavanja in zavedanja. Da gre pravzaprav za sanje, razkriva šele zadnji stavek, kajti čeprav so dogodki težko ali celo neverjetni, jih pripovedovalka z uporabo glagolskih oblik sedanjika v prvi osebi ednine in neuporabo pogojnega naklona (izražanje domneve) in veznikov *kot/kakor* (primerjava imaginarnega z realnim) naredi na nek način možne, saj se dogajajo prav v trenutku pripovedovanja.

*“Hodim po toči. [...] Koščki leda se kotalijo ob mojih korakih. Vidim svoje noge, gledam jih, vidim copate z metuljčkom, ki se pomikajo med kockami toče. [...] Vidim svojo roko, da grabi jabolko. Gledam jo. Pred očmi jo imam. Zagrizem. Jabolko je sladko. [...] In potem je večer in vidim luno na črnem nebu in sadovnjak in travo, točo in naenkrat vidim obraz. [...] In najprej so priprta njegova usta, čutim njegove zobe, potem se razprejo kakor moja in čutim, da se skozi najina usta kotalijo jabolčne pečke. [...] Čutim jih, kako bežijo, in vidim nebo in luno na njem in vem, da je sadovnjak potolkla toča, in se prebudim, naenkrat.”* (Sosič 1997: 107–108.)

Pravzaprav se na ta način – s prepletanjem imaginarnega/sanjskega in realnega – začne sam roman. Za stopnjevanje napetosti in pričakovanja uporablja tudi prihodnjik, ki pa se nanaša na zelo verjetno bližnjo prihodnost, posledico trenutnega dogajanja (Sosič 1997: 9): *“Ajaaaj! Padam. Grabim oblake, kaplje dežja, točo, sončne žarke, zamahnem z rokami, nekajkrat. [...] Vidim luno. Sveti. Na streho, sveti na krošnjo, ki je vse bližja. Padla bom vanjo, prebudila ptice. Ojooj. Skozi streho. Predrla jo bom. Zdaj. Prebudim se, naenkrat.”*

Dogodke ali stvari, ki ji niso najbolj jasne, povezuje z izkušnjami in vedenjem, ki ga ima – sprva kot domneve (morda), nato pa jih posploši. Te povezave so dostikrat bralcu nelogične, smiselne pa so pripovedovalki in so logične glede na njen način razmišljanja. Podobne nelogične povezave je mogoče videti tudi v pripovedi Jacka v romanu *Soba*, medtem ko je sklepanje pripovedovalca v romanu *Tito, amor mijo* precej bolj smiselno in primerljivo z bralčevim.

*“Vidim, da se nekje prelomi, travnik. Mislim si, da ga je moral nekdo prerezati z velikimi škarpami. Josipina ima doma take škarje. Morda ga je prerezala Josipina. [...] Ne vem, zakaj Josipina striže travnike s tistimi škarpami.”* (Sosič 1997: 40.)

Bralec vsa ta mesta gleda metaforično, v prenesenem pomenu, zaradi znanj in vedenja, ki ga ima, ve, da niso resnična (npr. travnika ni možno v realnosti prerezati z ogromnimi škarpami, je pa lahko videti, *kot bi bil* prerezan s škarpami). Vendar pa to, kar se bralcu zdi neresnično, neverjetno, nelogično, pripovedovalki predstavlja in pomeni njeno lastno resničnost. Za pripovedovalko v romanu *Balerina* je značilno dobesedno razumevanje metafor, prenesenega pomena (metaforičnosti) ne razume (to se kaže tudi v romanu *Tito, amor mijo*). Ti elementi v romanu predstavljajo bralcu t. i. možnost “dvojnega branja”.

*“Za njenimi koraki je vse modro. Od jutra. [...] Vse je modro. Tudi mama je modra.”* (Sosič 1997: 10)

ali

*“Zdaj je svetlo. Jutro. Mama je spet modra. [...] Jutro je modro, tudi v kuhinji. Vsi smo modri od jutra”* (Sosič 1997: 52) – v tem stavku je občutje jutra povezano z njenim dojemanjem; ob jutrih je namreč svet okoli nje obarvan modro. Beseda *modro*, *moder* je v njenem primeru mišljena kot barva neba in okolice, ki obdaja vse koli nje, ko se zbudi. Druge stvari, ki so prav tako modre, pripovedovalka primerja z jutrom, so torej modre *kakor/kot jutro* (Sosič 1997: 41): *“Zagledam metulje, naenkrat. Veliko metuljev, modrih kakor jutro, kakor mama, ko odpre vrata in pogleda v sobo.”*

Modro postane glavna lastnost jutra, pripovedovalka prepozna del dneva, tj. jutro, po barvi, to je na nek način *differentia specifica* jutra. To potrjuje tudi odsek proti koncu romana, ko pripovedovalka pristane v bolnišnici, kjer jo ves čas obdajajo modre luči (Sosič 1997: 114): *“Ni okna, ma mislim, da je v tej sobi zmeraj jutro, ker je svetloba modra.”*

Če naj bi bila pripovedovalka res avtistična, bi bila s tem najverjetneje tudi zmanjšana njena sposobnost imaginacije. V romanu se dogaja ravno nasprotno, precej mest je oddaljenih od (literarne) resničnosti, jih pa pripovedovalka vseeno podaja na način, kot da jih resnično doživlja.



Ker gre za umetniško besedilo, je avtorju dovoljena večja svoboda glede obravnavane teme. Pri umetniških besedilih, leposlovju je zelo pomembna estetska funkcija, pisatelj pa včasih z zavestnim odstopom od resničnosti (dejstev/faktov) doseže večji učinek.

Jezik Balerine je slovnično pravilen, odkloni (narečni govor, prevzete, pogovorne besede, napačno pregibanje) se pravzaprav pojavljajo le v odsekih, kjer se v Balerinino pripoved vpleta dogajanje drugih oseb, ki ga pripovedovalka s pikolovsko natančnostjo opazuje in ga podaja naprej v neokrnjeni obliki. Isti vzorec se kaže tudi v Sosičevem romanu *Tito, amor mijo*, kjer je prav tako slovnične odklone možno opaziti le v govoru drugih literarnih oseb; pripovedovalec v romanu *Soba* pa slovnične odklone vpleta tudi v svojo pripoved. Balerinin jezik je torej nevtralen, ni tak, kot bi bilo pričakovano za nekoga, ki je na razvojni stopnji otroka. Slovnični odkloni bi dali zgodbi sicer bistveno večjo avtentičnost, bi se pa s tem zmanjšala njena razumljivost za bralca. Na nek način lahko v tem primeru govorimo o svojevrstnem "prevajanju", avtor namreč prevaja iz izhodiščnega jezika pripovedovalke v ciljni jezik bralca. Pri tem je opaziti, da se avtor kot "prevajalec" usmerja v ciljni jezik, omejenost torej približuje bralcu, s tem pa zmanjšuje vlogo izhodiščnega jezika, torej jezika pripovedovalke, ki bi bil – če bi bil dosledno zapisan tak, kot naj bi obstajal v resničnosti – sicer zvest resničnemu, vendar pa bi bil bralcu zaradi svoje nerazumljivosti popolnoma tuj. Hkrati je potrebno poudariti, da je govor pripovedovalke v romanu *Balerina, Balerina* notranji govor, dejanskega govora (razen petja) pripovedovalka namreč ni zmožna.

V romanu *Balerina, Balerina* že na prvih straneh postane razvidno, da je pripovedovalec nezanesljiv. Začetek nakazuje pripovedovalko kot otroka, vendar vsebina besedila razkrije, da gre v resnici za dekle (kasneje žensko), katere mentalno stanje je na stopnji otroka, s tem pa je povezano tudi njeno dožemanje sveta, ki ostane nespremenjeno od začetka do konca pripovedi, se ne razvija, čeprav se dogajanje razteza od njenega najstništva do smrti.

## 5 TITO, AMOR MIJO

*“Ampak v otroštvu je vendarle nekaj močnega. Verjetno gre za to, da je tam naš prvobitni obraz. Prvi obraz. Edinstveni obraz.”*

(Marko Sosič o romanu *Tito, amor mijo*)<sup>2</sup>

V romanu *Tito, amor mijo* Sosič znova uvede nezanesljivega pripovedovalca, ki pa je v tem primeru precej subtilnejši kot v romanu *Balerina, Balerina*. Pripovedovalec v romanu je namreč 10-letni fant, ki svet sicer razume s kompleksnejšega vidika kot *Balerina*, vendar pa ni zmožen razumevanja metaforike in abstraktnega razmišljanja na način, kot to dojemajo odrasli. Za roman *Tito, amor mijo* je bil Sosič prav tako kot pri prejšnjem romanu nominiran za nagrado kresnik, nominirali pa so ga tudi za nagrado Prešernovega sklada.

### 5.1 O romanu *Tito, amor mijo*

Kot je za Sosiča značilno, je romaneskno dogajanje tudi v tem romanu postavljeno v okolico Trsta, hkrati pa se – podobno kot v romanu *Balerina, Balerina* – sama zgodba dogaja v času po vojni. Časovno dogajanje je sicer precej krajše kot v predhodnem romanu, omejeno je na pet mesecev in traja od maja do septembra. V tem času spremljamo glavnega junaka, 10-letnega dečka s “senco na pljučih” (njegova bolezen je povezana z dihanjem, točne diagnoze – kot pri *Balerini* – bralec ne izve), in njegovo razširjeno družino.

Roman sestavlja pet poglavij, ki so poimenovana po mesecih (Maj, Junij, Julij, Avgust, September), v katerih se romaneskna zgodba dogaja, še nadalje pa se delijo v oštevilčena podpoglavja.

2 Marko Sosič o romanu *Tito, amor mijo* v intervjuju s Cvetko Bevc za revijo *Sodobnost*, 2014, str. 1054.

Kljub izzivalno obarvanemu naslovu roman nima političnih konotacij oz. se neposredno ne opredeljuje do političnih vsebin dogajalnega časa in prostora – zamejska Slovenija v drugi polovici 20. stoletja. Razlog, da se ohranja distanca do političnih in družbenokritičnih razmer tistega časa in okolja, je v veliki meri tudi v sami izbiri pripovedovalca, ki se zaradi svojega pomanjkljivega znanja, izkušenj in konec koncev nezainteresiranosti za družbenokritična vprašanja ne pogloblja v zahtevnejše oz. globlje plasti vrednotenja in razumevanja sveta. Bralec lahko kljub vsemu posredno preko pripovedi začuti politično strukturo tistega časa in odnose ostalih literarnih likov do nje – obrisi političnega dogajanja pred in po vojni so v tem romanu precej bolj razvidni kot pri romanu *Balerina*, *Balerina* ne le zaradi samega naslova, temveč tudi zaradi dejstva, da je pripovedovalec neprimerljivo bolj (aktivno) vključen v samo romaneskno dogajanje kot opazovalka Balerina (njeno bivanjsko okolje v največji meri predstavlja dom in neposredna okolica) in je s tem precej bolj izpostavljen nekaterim vidikom takratne družbene ureditve (razlike med italijanskimi in slovenskimi učenci). Hkrati so politične in družbene razmere pustile fizične in psihične posledice pri generacijah, ki so doživele vojno (nona, prijatelj oče, stric – bolj ali manj vsi odrasli liki), kar ves čas pronica skozi pripoved – vendar podobno kot v romanu *Soba* tudi v tem romanu glavni poudarek ni na tragičnosti likov in dogajanju, temveč je poudarek predvsem na otroškem dojemanju stvarnosti, ki v svoji naivni nedolžnosti taisto stvarnost dojema celovito kot nekaj naravno danega, kot nekaj, kar enostavno obstaja.

Časovno dogajanje romana je sicer relativno kratko, kar glavnemu liku ne omogoča nekega korenitega notranjega razvoja – podobno kot pri Balerini, le da gre pri njej za bistveno dalj časa trajajoče obdobje (Kozin 2012: 323). Je pa vseeno potrebno poudariti, da desetletni pripovedovalec že v samem izhodišču začena z relativno precej občutljivim obdobjem – najstništvom. To je čas pospešenih telesnih in čustvenih sprememb, prvih simpatij ter hkrati tudi čas, ko se posameznik poslavlja od otroštva in hkrati vstopa v svet odraslosti – je ujet med dvema svetovoma. V kratkem nekajmesečnem romanesknem dogajanju pa na pripovedovalca poleg fizičnih in psihičnih sprememb v njem samem vplivajo tudi zunanji dejavniki oz. dogodki, ki njegov svet pretresajo v večji ali manjši meri (smrt učiteljice, izginotje tete Sofije, smrt Aline), vsekakor pa pustijo pečat tudi v njegovem notranjem razvoju in dojemanju sveta.

## 5.2 Pripovedovalec v romanu *Tito, amor mijo*

Pri pripovedovalcu v romanu *Tito, amor mijo* se ontološko povezujejo fantazijski, sanjski in realni svet (Kozin v Sosič 2012: 327) – pripoved desetletnega dečka nenehoma kontinuirano prehaja iz realnega v sanjski in fantazijski svet ter nazaj v resničnost. Meja med temi svetovi je v pripovedi tanka in nejasna. Takšna pripoved – podobno kot v romanu *Balerina, Balerina* – od bralca zahteva “precejšnjo mero vživljanja v svojega junaka ter opuščanja vsakovrstne ideološke navlake in prtljage” (Kozin v Sosič 2012: 325). Velik delež k razkoraku med bralcem in pripovedovalcem prispeva tudi pripovedovalčevo dojemanje metafor ali bolje rečeno, njegova nezmožnost razumevanja metaforičnosti zaradi nerazvitosti njegovega abstraktnega mišljenja – metafore dojema dobesedno in ne v prenesenem pomenu (npr. ekspresivni izraz *krvave roke* dojema dobesedno – zanj je v njegovih predstavah kri na rokah moža gospe Slapnik resnična in ne figurativna, s strahom gleda v vrata, za katerimi sedi dotični mož, hkrati pa ne ve čisto natančno, zakaj so njegove roke krvave). V razmišljanju in širini znanja je izhodiščno bistveno bolj razvit kot pripovedovalka *Balerina* ali pripovedovalec Jack, za njegovo nezanesljivost pripovedovanja pa je v največji meri kriv ravno ta razkorak med konkretnim logičnim razmišljanjem, kakršnega je zmožen otrok njegove starosti, in med formalnim logičnim (abstraktnim) razmišljanjem, kakršnega so sposobni odrasli.

Glede na kognitivno in dejansko (oz. biološko) starost lika je mišljenje pripovedovalca v romanu *Tito, amor mijo* na stopnji konkretnih operacij oz. na stopnji, ko je otrok zmožen konkretnega logičnega razmišljanja in uporablja miselne operacije pri objektih (situacijah), ki so zanj resnični oz. si jih lahko predstavlja, ni pa še zmožen abstraktnega razmišljanja in formalnega logičnega sklepanja o hipotetičnih problemih in situacijah. To ga med obravnavanimi tremi romani postavlja na točko, ki je najbližje bralcu in tudi implicitnemu avtorju, saj se v primerjavi z drugima dvema pripovedovalcema distanca med zanesljivim in nezanesljivim v tem romanu bistveno zmanjša. Razumevanje sveta pri desetletniku je namreč razmeroma že precej zrelo in kljub nepopolnemu znanju je otrok pri tej starosti zmožen logičnih sklepanj na podlagi konkretnih izkušenj ali znanja, ki ga je pridobil v preteklosti. Kar se v pripovedovanju glavnega lika kaže kot nezanesljivo, je predvsem zmotna interpretacija metaforičnih izjav odraslih (izjav s

prenesenim pomenom, ekspresivnih izrazov), njegovo dožemanje ideoloških vprašanj in pa pripovedovalčevi preskoki iz fikcijske resničnosti v fantazijski in sanjski svet (ti preskoki iz sanjskega v resnično in obratno so značilni tudi za pripovedovalko v romanu *Balerina, Balerina*).

Prepletanje resničnega, fantazijskega in sanjskega sveta se na določenih mestih stika do te mere, da bralec sprva ne razloči, kaj je fikcijska resničnost in kaj ne, spet na drugih mestih pa pripovedovalec sam nakaže, da so stvari, o katerih pripoveduje, le del njegove domišljije, npr. *“Sanjam: Mladi mož stoji ob jezeru ...”* (Sosič 2005: 70). Nezanosljivost se kaže predvsem tam, kjer pripovedovalec verjame, da je njegova fantazija resnična (npr. luknja do središča sveta). Njegovo zaupanje v resničnost je še močnejše tam, kjer se mu pridruži njegov vrstnik in prijatelj Ivan – tovarštvo igra veliko vlogo pri grajenju fantazijskega sveta pripovedovalca, saj literarni osebi druga drugo spodbujata in si potrjujeta resničnost domišljenega.

*“Sredi gmajne stojiva, ob velikem kamnu, pod katerim je luknja, skozi katero bova nekoč prišla do središča zemlje, kakor pravi Nicola, ki ni fašist, tudi če je Italijan, in se pogovarja z mrtvimi. [...] Vidiš, da je Nicola govoril resnico?! Reče, se nasmehne in mi pokaže luknjo. Gledam v črnino luknje. Ivanu vse verjamem, kakor verjame Ivan meni.”*  
(Sosič 2005: 44–45.)

Obdobje prehajanja iz otroškosti v najstniško zrelost se kaže v odlomkih, iz katerih je razvidno, da se hkrati z njegovim telesom razvija tudi njegova spolna identiteta, vendar je dožemanje spolnosti še čisto nedolžno in nevedno za razliko od tri leta starejšega Jurija (v poglavju *Julij* je pripovedovalec priča Jurjevi masturbaciji, str. 102). Skozi romaneskno dogajanje nehoti tudi sam doživi prvo spolno izkušnjo, ko voajersko opazuje sosedo Angiolino skozi okno, ampak njegovo pripovedovanje izraža prej osuplost nad doživetim kot karkoli drugega.

*“Gledam Angiolino v razsvetljenem oknu, kako se vrti, vrti svojo belo ritko, in kar naenkrat čutim, da rastem, rastem in da bom zrastel vse do strehe. [...] Ne morem se premakniti, razširim roke, odmaknem jih od svojega telesa, ki ga pokrivajo črički, in čutim, kako postajam moker spodaj pri lulku, ki je tak kakor zmeraj, a se zdaj prebujata skupaj s celim telesom, ko stojim tam ob hiši razširjenih rok, ves moker od sebe in rose*

večera.” (Sosič 2005: 148–149.)

Ena od naratoloških značilnosti v Sosičevih romanih (tako v romanu *Balerina*, *Balerina* kot tudi v romanu *Tito, amor mijo*) je tudi ponavljanje, za katerega sam avtor meni, da “sodi v otroško doživljanje sveta” (Sosič v Bevc 2012: 1054). To ponavljanje je najprej opazno v sami strukturi odstavkov, v modulaciji stavčnih struktur, ki se ponavljajo, in v besedah, ki se ponavljajo (podčrtane besede v citiranem odlomku):

“Hočem, da je tata srečen. Všeč mi je, ko se smeji, ko se zjutraj zbudi in je ves razkuštran. Ko skače v morje z visoke skale. Ko telovadi. Vidim ga, na fotografijah ga vidim, ko je še mlad, kako telovadi s stricem Albertom [...]. Stori, da bi bil tata zmeraj srečen.” (Sosič 2005: 14.)

Ponavljjanje je predvsem izrazito v tistih delih besedila, ko pripovedovalec opisuje stvari, ki so se zgodile članom njegove družine (krogla none Katarine, stric Albert in partizani, otekla oči nonota Maria, nemirno srce deklice Aline); to ponavljanje je nekako avtomatizirano, zlito s samim opisom osebe – ti opisi so nekakšna *differentia specifica* zgodbenih likov. Pripovedovalec tako ob navedbi zgodbenega lika dostikrat ponovi njeno značilnost, da brez dvoma nakaže, o kom zgodba govori, hkrati pa se s ponavljanjem v sami pripovedi ustvarja nekakšna poetičnost, ki je značilna za Sosičeva dela. Večkratno ponavljanje istih segmentov, ki so bralcu že znani, poleg naštetega izzove v bralcu tudi dvom v zanesljivost pripovedovalca, saj za razumevanje pripovedovanega niso nujno potrebni (podobno se kaže tudi pri *Balerini*).

Skozi pripoved se ponavljanje opazi tudi na makrostrukturi besedila in ti ponovljeni ali ponovno doživeti odseki ustvarjajo nekakšne vrste *déjà vu* – ob branju se ustvari občutek, da je bilo prebrano nekoč že videno oz. že doživeto (še posebej ob pripovedovalčevih večernih molitvah, ko se že izjavljenim prošnjam pridružujejo druge).

Poleg ponavljanja je za pripovedovalca v tem romanu (podobno kot v romanu *Balerina*, *Balerina*) značilno, da je njegova pripoved narečno obarvana (*vešpa*, *gac*, *mandrija*) – to se kaže v delih pripovedi, kjer v njegovo pripoved vstopajo druge literarne osebe, še posebej pa je to vidno v

njihovem premem govoru. Pripovedovalec njihov govor neposredno prenaša v pripoved (ti odseki premega govora niso vizualno posebej ločeni od besedila, pisani so brez narekovajev, le pri dialogih je govor vsake osebe v novi vrstici), nič mu ne dodaja, niti ne odvzema, tudi komentiranja se vzdrži. Pristnost primorske govorice drugih literarnih oseb še dodatno podkrepi sočno izrazoslovje in kletvice, ki necenzurirane ostajajo v besedilu.

*“Pest me pr miri, ne me tolko tikat, pr oštji madoni! reče nono glasneje. / Se mi zdi taku žalostna ..., reče nona in namili nonotu glavo, ki se zdaj sklanja globoko v kad, da ga skoraj ne vidim več. / Kdu je pej zdej taku žalosten, pr madoni?! [...] Ti si vsa udarjena u glavi, ne samo, da jemš patron u glavi, si tudi udarjena, putana madona. Kaj si zdej zmišljavaš Karlota in Cosulichia in vse te monade ...”* (Sosič 2005: 91–93.)

Dostikrat se poleg premega pojavlja polpremi govor, ki ga pripovedovalec po navadi uvaja z glagolom praviti ali reči (*mama pravi, nono pravi, tata pravi ...*), s tem pa bralcu kaže distanco med svojimi in njihovimi izjavami, na razliko med svetom, o katerem govorijo oni, in tistim, ki ga dojema sam. Sam jezik v romanu je sicer slovnično pravilen (z izjemo dialogov in govora preostalih literarnih oseb, kjer se pojavljajo narečne besede in kletvice, kot že omenjeno), se pa občasno na ravni strukture skladnje kažejo določene posebnosti (elipse, spremenjen besedni red).

*“Zagledam roke, ki se stegujejo proti Alini in jo naenkrat zagrabijo za njene dolge rdeče lase, da bi jo odvekle iz kuhinje na cesto in jo pokazale vsem ljudem v Lazah. Alino z dolgimi rdečimi lasmi, in jo osramotile!”* (Sosič 2005: 60)

Pripovedovalec v tem romanu se v svetu, ki ga pozna, prostorsko dobro znajde in orientira; tudi v predelih, ki jih predtem še ni obiskal, zna priti do cilja: *“Tečem med hišami, da najdem ulico in številko, kjer prebiva Nicola. [...] Najdem hišo. Via deli Papaveri 6.”* (Sosič 2005: 171.)

Zna tudi umestiti kraje na zemljevid, torej je zmožen že nekaterih zahtevnejših miselnih operacij: *“Svoj čisti prst tlačim na Slovenijo in konico potiskam vzdolž njene meje z Italijo, da se moj čisti, a slabo postrizeni noht zareže v karton zemljevida.”* (Sosič 2005: 73); ni pa še zmožen celostno oz. logično razmišljati o abstraktnih pojmi, kot je na primer domovina, kaj točno to je

in kaj predstavlja (dodatno mu to otežujejo tudi družbene razmere v takratnem času in različno dojetje teh ključnih pojmov pri literarnih osebah, ki se bodisi prekrivajo bodisi so si povsem različni; v spodaj navedenem odlomku sem podčrtala različna dojetja). Pri razlagi abstraktnih pojmov si pomaga s konkretnimi, takimi, ki so mu znane (ker pozna Sežano, je to zanj bolj oprijemljiv pojem kot Slovenija ali Jugoslavija).

*“Stori, da me vzamejo na šolski izlet, če bom izdelal, da bom lahko videl Republiko Slovenijo, za katero vsi pravijo, da je moja domovina. Majhna domovina v veliki domovini Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, tam čez mejo, v Sežani. Stori, da bom raumel, kaj je domovina, ker stric Albert pravi, da je naša domovina cela Jugoslavija, gospa Slapnik pa pravi, da je naša domovina samo Slovenija, mama pa pravi, da smo mi Slovenci, ki živimo v Italiji, in da nas je malo, da bomo izginili, če ne bo otrok, in pravi, da imamo dva predsednika, gospoda Sargata in maršala Tita, ki ni gospod, ampak tovariš.”* (Sosič 2005: 15.)

Poleg posploševanja na to, kar mu je znano, se v pripovedi pokaže tudi hiperbolično opisovanje dejanske fikcijske resničnosti (podobno tudi pripovedovalec v romanu *Soba*) – krogla, ki zadene pripovedovalčevo nono, leti nerealno daleč. Pretiravanje v opisu pripovedovalca še bolj pokaže v luči otroštva in pravljичnosti oz. fantazije, ko čisto navadne stvari dobijo že skorajda epske lastnosti in zmožnosti (v sledečem odlomku sem med poševnicama zaradi dolžine besedila izpustila vse navedke, ki jih našteva pripovedovalec).

*“In leti, leti krogla in potuje nad vasjo; pod njo beži pokrajina; proga, po kateri vozi tata tramvaj, hiša z bleščečimi okni, v kateri prebiva Ivan [...] Cerkev, pokopališče, gmajna in rešeljike v cvetju. Vse beži pod njo z veliko hitrostjo.”* (Sosič 2005: 29.)

Njegova nezanesljivost je zlasti razvidna v delih, ko v njegovo pripoved vstopa govor drugih literarnih oseb, ki uporabljajo metaforične izraze ali frazeme. Pripovedovalec jih dojema s konkretnega, oprijemljivega vidika in zaradi tega pride do razkoraka med njegovo pripovedjo in dojetjem zgodbene resničnosti in med bralčevim dojetjem, ki so mu navedeni ekspresivni izrazi razumljivi že ob prvem branju.



Ena najbolj opaznih prisposodob, ki se pojavlja skozi roman, so krvave roke gospoda Slapnika. Bralec se zaveda, da se navezava frazema s poimenovano literarno osebo nanaša na njegovo zločinsko preteklost; frazem *imeti (do komolcev) krvave roke* namreč pomeni zakriviti veliko smrti, pobiti veliko ljudi (Keber 2011: 358). Pripovedovalec se tega pomena izraza ne zaveda, zato neprestano pričakuje, da bo na rokah gospoda Slapnika (ki ga še nikdar ni videl) tudi v resnici videl kri.

*“Bojim se njenega moža, ki ga še nisem videl, ker stric Albert in tudi drugi pravijo, da ima krvave roke. Daj, da bi razumel, zakaj so krvave njegove roke, in se ga ne bi več bal.”* (Sosič 2005: 13.)

Ta nevednost in skrivnostnost v njem vzbujata še dodaten strah, ta pa se le še krepi s pripovedovalčevimi fantazijami, ki se mešajo v pripoved na več mestih tako subtilno, da je težko razločiti meje. Vrh te notranje stiske zaradi skrivnostnosti, s katero je kot otrok obdan, pripovedovalec doseže na koncu predzadnjega poglavja, ko se mu zdi, da zagleda gospo Slapnik.

*“Dolgo strmim vanjo brez besed, v meni se nabira strah, poln skrivnostnosti, ki postaja vse bolj nevzdržen, in vzkliknem: Povejte mi, zakaj, zakaj ima vaš mož krvave roke?! Zakaj ga nikoli ne vidim v obraz?! Zakaj mi nikoli nihče tega ne pove ...?!”* (Sosič 2005: 158.)

Nemoč pripovedovalca, ker ne razume sveta odraslih, s katerim je obdan, pronica skozi njegovo pripoved, s tem pa narašča tudi notranja stiska glavnega lika. Razumljivo je, da odrasli v Sosičevem romanu določene stvari puščajo neizrečene – to so stvari, ki jih bralec posredno izlušči preko pripovedi (predvsem posredno in govora drugih literarnih oseb) in ki so odločno pretežke ter bi bile za pripovedovalca, ki šele vstopa v svet zrelosti, preveč obremenjujoče, hkrati pa o njih zaradi velike emocionalnosti ali posledic ne želijo govoriti (posilstvo tete Sofije v mladosti, smrt strica Kristjana). Pripovedovalec čuti njihovo stisko, ne more pa je razumeti, in ta nenehni trud, da pride do bistva stvari (četudi bi bile te najraje pozabljene), se kaže vse do zadnje strani romana. Neizrečenost je prisotna tudi v romanu Soba, saj se Mama izogiba težkih tem,

povezanih z ugrabitvijo.

*“Ozrem se v njegov nasmejani obraz in mislim, da mi bo zdaj povedal do konca tisto strašno zgodbo o stricu Kristjanu, ki ga Nemci vlečejo čez ograde, ko je pomlad in so rešeljike v cvetju.”* (Sosič 2005: 184.)

Če so v romanu *Tito, amor mijo* določene stvari zamolčane ali pa sicer povedane brez olepšav, vendar nepopolno razložene, se v romanu *Soba* zdi, da odrasli (predvsem Mama kot najpomembnejši lik poleg pripovedovalca) “grdo resnico” olepšajo oz. spremenijo do mere, da predstavlja nekaj povsem drugega.

Napačno ali bolje rečeno dobesedno razumljene pa niso le prispodobe, povezane z vojno in dogajanjem v tistem času, konkretno usmerjeno razumevanje sveta se pri pripovedovalcu kaže tudi v vsakdanjem življenju. Glavni junak je namreč bolni deček, namesto diagnoze bralec izve le, da ima pripovedovalec “senco na pljučih”. To senco pripovedovalec jemlje čisto dobesedno in si tudi skozi roman prizadeva, da bi jo – v nasprotju z zdravim razumom – ohranil na svojih pljučih: bodisi z neupoštevanjem materinih navodil bodisi z molitvijo. Njegovo sklepanje ga namreč pripelje do tega, da je senca (oz. bolezen) tista, zaradi katere bo lahko šel ponovno na zdravljenje v Laze in tam videl deklico Alino (ona ima težave s srcem), svojo najstniško simpatijo. Odsotnost sence bi pomenila, da ne gre nikamor in ostane doma (slednje se zaradi spleta okoliščin tudi uresniči), s tem pa je prikrajšan za druženje z Alino.

*“Dragi angel varuh, želim si, da bi v vseh lekarnah zmanjkalo viksa, ker me mama z njim maže vsak večer po hrbtu in prsih. Ona misli, da bo viks odgnal senco z mojih pljuč in ne samo borovci v gozdu, kamor me od lani spremlja vsako jutro dihat, če ni dežja. Hočem, da senca na mojih pljučih ne gre nikamor, da ostane na njih vse do poletja in tudi potem, ker bom tako spet videl Alino v Lazah blizu reke, ki se potihem imenuje Nediža.”* (Sosič 2005: 12–13.)

Breme povojnega časa je sicer ves čas čutiti v pripovedi, vendar predstavlja bolj nekakšno kuliso kot glavno dogajanje. Iz pripovedi je razvidno, da temu botruje tudi sama umestitev romana v

prostor, ki je bolj naklonjen zamejskim Slovencem in uporabi slovenščine kot drugi predeli Italije (kjer prebiva pripovedovalčeva prijateljica Alina).

*“Vsi tako govorijo (slovensko, op. a.), ko so vrata zaprta, da drugi ljudje, ki so na cesti, ne slišijo tistih besed, ki so podobne mojim, ko govorim z mamo ali poslušam strica Alberta, ko pravi, da je tam v Lazah in drugih dolinah hudo, če govoriš v svojem jeziku, porko dio, ker potem policaji obesijo še več zastav z belo, rdečo in zeleno barvo. Povsod, tudi v gozdu jih razobesijo, da ljudje ne pozabijo, kje živijo, in jih je potem strah, da govorijo v svojem jeziku.”* (Sosič 2005: 39.)

Neposredno okolje, ki obdaja pripovedovalca, je bistveno manj restriktivno, o Sloveniji se učijo tudi v šoli; gospa Slapnik pripovedovalcu pomaga pri učenju slovenščine, recimo da se *“gacu v lepi slovenščini reče akacija in da je drevo ženskega spola”* (Sosič 2005: 38). Kljub relativno mirnemu okolju preko pripovedi bralec lahko razbere družbeno strukturo in odnose tistega časa, razliko med bogatimi in revnimi, med Italijani in Slovenci – plaža je denimo razdeljena in revni nimajo dostopa do določenih plačljivih kopališč, v šoli so ločeni vhodi, šolarji različnih narodnih skupin se zmerjajo z nacionalistično usmerjenimi žaljivkami (*“Talijani prasci!”*, *“Slavi de merda!”*). Pripovedovalec se do teh razlik ne opredeljuje, sprejema jih kot nekaj naravno danega, ne sprašuje se, kako je do njih prišlo in zakaj so na strani manj privilegiranih.

*“Tam so učenci, ki govorijo samo italijanski jezik in imajo poseben vhod, tako kakor mi, ki v razredu govorimo samo slovenski jezik, vendar se učimo tudi njihovega. Spodaj nekdo kriči: Slavi de merda! Z našega nadstropja pa mu odgovarja deček ob odprtem oknu: Talijani prasci!”* (Sosič 2005: 33.)

*“Od jutra do mraka bomo na plaži, kjer ni potrebno plačati vstopnine. Plaža je zamejena z debelo in visoko mrežo, da ne pobegnemo na tisto, ki je na drugi strani, desetkrat večjo in stokrat bolj prazno.”* (Sosič 2005: 97.)

Že pripovedovalka v romanu *Balerina*, *Balerina* vse okoli sebe spremlja *“na način natančne kamere”* (Hergold v Sosič 1997: 7), v romanu *Tito, amor mijo* pa se sama kamera – oz. *činepreža*

– pojavi tudi kot motiv. Na začetku predzadnjega poglavja (*Avgust*) mama namreč pripovedovalcu pokaže kamero gospodarja, pri katerem čisti. Medtem ko pripovedovalec gleda skozi čineprežo in prilagaja leče kamere, da vidi svet bližje ali pa bolj oddaljeno, se temu prilagaja tudi njegova pripoved ali bolje rečeno fokalizacija. Fokalizacija je razpršena, preskakuje od ene stvari k drugi, nekatere stvari in dogodki so ožariščeni že skoraj preveč podrobno, spet drugih se dotakne le mimogrede, in ta razpršenost se razpreda čez celoten roman, ne le v tem poglavju.

*“Z enim očesom mežikam, da se ne spotaknem, z drugim pa gledam v svetlobo skozi okence na kameri. Vanjo vstopi mama, ki se giblje. [...] Vse bližje vidim njen prepoteni obraz, ki naenkrat izgine. Iščem ga v svetlobi, ki je v okencu kamere, in ga najdem, potem ko se ozrem proti hodniku. Obrnem lečo na kameri in jo naenkrat zagledam v spalnici, vso majhno majhno.”* (Sosič 2005: 132.)

Literarno besedilo je posredovano skozi glas (funkcijo posredovanja preko glasu nosi pripovedovalec), hkrati pa je posredovano tudi skozi oči in predstavlja vse tisto, kar pripovedovalec (oz. fokalizator, saj ni nujno, da je istoveten s pripovedovalcem) žarišči oz. vidi (Zupan Sosič 2014b: 63). Pripovedovalec, ki je v romanu hkrati tudi tisti, ki fokalizira, v svoji pripovedi poudarja ta vizualno-slušni vidik zaznave, sama fokalizacija pa je hitro razpoznavna že zaradi rabe glagolov zaznavanja (gledati, videti, slišati), s katerimi pripovedovalec pogosto začenja svoje stavke in usmerja bralčevo pozornost na dogodke ali stvari. Podobno (prav tako z glagoli zaznavanja), vendar v bolj zabrisani obliki se fokalizacija kaže tudi pri Balerini.

Izbira otroškega pripovedovalca v romanu *Tito, amor mijo* je ključna, da bralec ideoloških vprašanj druge svetovne vojne in poveljnih razmerij ne doživlja z vidika tistih, ki neposredno nosijo posledice in so kakorkoli zaznamovani. Perspektiva katerega koli odraslega lika bi popolnoma spremenila doživetje romanesknega dogajanja, težko bi se bilo izogniti večnim vprašanjem, kaj je prav in kaj ne, kdo je zmagovalec in kdo poraženec, kakšno krivdo kdo nosi (ta vprašanja, predvsem breme krivde, četudi le posredne, Sosič nadaljuje v enem svojih naslednjih romanov – *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*; pripovedovalec pa prav tako kaže elemente nezanesljivosti). Ta nezanesljivost je sicer precej subtilnejša kot v ostalih dveh

obravnavanih romanih, saj je pripovedovalčeva raven zavedanja o svetu že precej približana zavedanju odraslega (ali bralca). Vseeno pa predstavlja otroška naivnost v romanu, četudi je že na pragu odraslosti, nekakšen filter, ki pripoved preceja v nekaj lahkotnejšega, na trenutke celo ironičnega, zagotovo pa nedolžnega in manj obremenjenega s preteklostjo.

## 6 SOBA

*“Romanopisec je vedno tisti tiranski lutka, ki opremi in zvočno izolira ječo, preden vanjo zapre svoje like.”*

(Emma Donoghue o romanu *Soba*)<sup>3</sup>

Roman kanadske pisateljice Emme Donoghue *Soba* je zgodba o 5-letnem dečku Jacku, ki je skupaj s svojo materjo zaprt v lopi od svojega rojstva in ki po uspelem pobegu prvič spozna, da obstaja tudi svet zunaj štirih zidov njune “Sobe”. Roman je bil poleg odlične sprejetosti med bralci med drugim tudi v ožjem izboru za nagradi Man Booker in Orange, dobil pa je tudi nagradi za najboljši kanadski in irski roman.

### 6.1 O romanu *Soba*

Petletni Jack nam preko svoje pripovedi predstavi svojo zgodbo, posredno pa tudi zgodbo svoje matere, ki je bila pri 19 letih ugrabljena in zaprta v zvočno izolirano lopo, iz katere ni mogla pobegniti. V ujetništvu je dvakrat zanosila – prvič je otroka izgubila pri porodu, drugič pa je se ji je rodil sin Jack, ki ga bolj ali manj uspešno skuša v času ujetništva vzgajati in izobraževati. Ugrabitelj<sup>4</sup> (oz. Tatar) jima nudi le najnujnejše stvari, Priboljškov (tj. zdravil, oblačil ... večinoma gre za osnovne stvari) sta deležna le ob nedeljah, stikov z zunanjim svetom nimata, prav tako nista deležna primerne zdravstvene oskrbe. Jacku in njegovi materi (oziroma Mami, kot jo imenuje Jack; njenega pravega imena ne spoznamo) malo po njegovem petem rojstnem dnevu uspe pobegniti iz lope in začne se prilagajanje na zunanji svet (oz. Zunaj), kar je še posebej stresno za glavnega junaka, ki do tedaj ni niti vedel, da ta v resnici obstaja in ni le del

3 Emma Donoghue o svojem romanu v članku za The Guardian, 2014;  
<https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/emma-donoghue-room-book-club>.

4 V nadaljevanju bom vse pojme, ki so v knjigi poimenovani z veliko začetnico, tudi sama pisala tako (npr. Tatar, Mama, Soba, Zunaj ...).

tega, kar je gledal po televiziji.

Roman je razdeljen na pet poglavij, njihova imena pomensko označujejo zgodbeno dogajanje v posameznem poglavju; poglavje Darila govori o Jackovem rojstnem dnevu, poglavje Raz-laganje se ironično navezuje na Mamino razlago o resničnem svetu zunaj Sobe in hkrati kaže na lažno predstavo, ki jo je ustvarila pred tem, v poglavju Umiranje se odvija zgodba njunega pobega, v zadnjih dveh poglavjih, Potem in Življenje, pa bralec spremlja zgodbo pripovedovalca in njegove mame v svetu fikcijske resničnosti izven ujetništva Sobe in njuno prilagajanje nanj.

Kmalu po izidu romana so mnogi menili, da je avtorica skušala predelati zgodbo Josefa Fritzla, avstrijskega ugrabitelja, ki so ga odkrili leta 2008, ko je ujetništvo in posilstva prijavila njegova ugrabljenka hči Elisabeth (v času ujetništva je rodila sedem otrok, ki so bili plod incestnega razmerja). Avtorica romana Emma Donoghue je v mnogih intervjujih tudi sama potrdila, da je bil povod za roman razkritje odmevne zgodbe, hkrati pa je zanikala, da bi se roman eksplicitno nanašal na resnično zgodbo Fritzlove in njenih otrok. Prav tako ni želela dajati ogromnega poudarka na samo ugrabitev in ugrabitelja, želela se je osredotočiti predvsem na zgodbo in doživljanje otroka (in njegove matere). V intervjuju za The Guardian je avtorica romana pojasnila: "Namenoma sem omejila njegovo (ugrabiteljevo, op. a.) pojavljanje v knjigi. Nisem mu želela dati otroštva, saj nisem želela, da bi mu bilo karkoli odpuščeno. Ko je aretiran, izgine (iz književnega dogajanja, op. a.), ker ne želim nadaljevati zanimanja zanj. Kot družba dajemo preveč pozornosti psihopatom – vsaka povprečna kriminalka govori o psihopatu, ki želi posiliti in zadaviti žensko. Sama sem se želela osredotočiti na to, kako lahko ženska ustvari normalno ljubezen, čeprav je zaprta v majhnem prostoru." (Povzeto po <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/13/emma-donoghue-room-josef-fritzl>.)

## 6.2 Pripovedovalec v romanu *Soba*

Čeprav je zgodba o Jacku in njegovi mami pretresljiva, je prav odločitev avtorice, da za pripovedovalca izbere petletnega dečka, odločilna, da bralec zgodbo dojema na drugačen način, kot bi jo sicer, da jo skuša sprejeti z vidika otroka, ki se mu bivanje v ujetništvu zdi nekaj

povsem normalnega. Otroški vidik pripovedovalca v roman vnaša nek nedolžen, naiven pogled na svet, pri Jacku pa se naivni omejenosti zaradi starosti oz. mladosti in neizkušenosti pridružuje še druga, v marsičem pomembnejša determinanta, ki vpliva na njegovo zanesljivost (ali bolje rečeno, nezanesljivost).

Njegova omejenost je namreč povezana tudi s tem, da nima dostopa do zunanjega sveta do trenutka, ko jima v pripovedi z materjo uspe pobegniti. Njegovo razumevanje sveta je tako odvisno od tega, kar zaznava in kar mu razloži njegova mati, kar pa ni nujno vedno resnično. V mnogočem se kažejo vzporednice s pripovedovalko v romanu *Balerina, Balerina* – svetova obeh sta na nek način fizično omejena: Jackov svet je zamejen s štirimi stenami lope (Sobe, kot jo imenuje sam) in ga sestavlja vsega skupaj nekaj kvadratnih metrov bivalne površine, Balerinin svet pa sicer ni hermetično zaprt, vendar podobno kot Jack večino svojega življenja preživi na ozko zamejenem področju, zunanji svet ji je dostopen le s pomočjo drugih.

Jackova pripoved je prvoosebna, pripovedovani čas pa v veliki meri sedanjik, vendar se pripovedovalec dostikrat vrača nazaj v preteklost (ob razlagi ali primerjanju dogodkov s sedanjostjo). Je vključeni pripovedovalec kot pripovedovalca obeh prejšnjih romanov, njegova pripoved se dogaja sprotno, dogodke opisuje sinhrono s časom, v katerem se zgodijo, in jih ne vrednoti. Namen njegove pripovedi ni zavajanje bralca (ni pripovedovalec, nevreden zaupanja - 'untrustworthy narrator'), ampak preprosto razglaga dogodke v luči svoje omejenosti in napačne predstave, ki jo ima (ta napačna predstava o svetu je precej bolj popačena kot pri prejšnjih dveh pripovedovalcih, saj je Jack od rojstva dalje s strani matere v določenih stvareh namensko zaveden.)

Kot pri romanu *Balerina, Balerina* se tudi v tem romanu zelo hitro pojavi dvom v zanesljivost pripovedovalca. Nakaže ga že sam uvodni stavek prvega poglavja (Donoghue 2011: 11): "*Danes imam pet let.*" Poleg pripovedovalčeve starosti se že v naslednjih nekaj vrsticah začne kazati njegovo napačno dožemanje in razumevanje sveta, ko se pripovedovalec z Mamo pogovarja o svojem rojstvu; rodil naj bi se tako, da je padel skozi Okno iz Nebes. Skozi poglavje se posredno preko pripovedovalčeve pripovedi izriše njuno izhodišče – majhna lopa s strešnim oknom, v kateri sta ujeta in ki jo Jack imenuje Soba. Kar je v Sobi, je za Jacka resnično, česar pa ne vidi in



zanj ni oprijemljivo, pa zanj ne obstaja zares; to vključuje tudi svet v Televiziji in deloma ugrabitelja, za katerega ni čisto prepričan, ali res obstaja.

*“Zajčki so samo v Televiziji, korenčki so pa zaresni, vseč mi je, kakšen hrup delajo. [...] Gore so preveč velike, da bi bile zaresne, v Televiziji sem videl eno in tam dol visi ena ženska na vrvi. Ženske niso zaresne tako ko Mama, in fantki in punčke tudi ne. Moški niso zaresni razen Tastarga in ne vem, a je tudi on res zaresen. Mogoče napol? Prinese nama stvari za jest in v nedeljo Priboljšek, samo da ni človek kakor midva. Pride samo ponoči, kakor netopirji. Mogoče ga napravijo Vrata, ko zapiska bip bip in se zrak spremeni. Mislim, da mama noče govorit o njemu, da ne bi bil bolj zaresen.”* (Donoghue 2011: 31)

Opisi Tastarga oz. ugrabitelja so skopi, pripovedovalec je namreč ob njegovih nočnih obiskih skrit v omaro. Namen njegovih obiskov je bralcu jasno razviden, pripovedovalec pa o the obiskih ve le to, kar zaznava – škripanje postelje. V tem času se (če ne spi) zaposli s štetjem, z izjemo ene noči, ko se začne spraševati, če je Mama podojila tudi Tastarga – dojenje bi lahko pomenilo, da bo postal resničnejši, kar v njem vzbudi stisko.

*“Potem mi v glavo pride grozna misel, kaj če mu je dala? Bi mu to pustila ali bi mu rekla, da je samo za Jacka? Če bi mu dala, bi mogoče postal bolj zaresen. Najrajši bi skočil pokonci in zakričal.”* (Donoghue 2011: 69)

Kot pri romanu *Tito, amor mijo* se tudi tu kaže vpliv neizrečenega na otroško dožemanje, le da je za razliko od Sosičevega romana resničnost v *Sobi* neprimerljivo bolj kruta kot otroški strahovi in domneve.

V njuni majhni *Sobi* ki je izredno primitivno in le za silo opremljena, vsekakor pa predstavlja neprimerno okolje za bivanje kogarkoli, so tudi ontološka in religiozna vprašanja temu prilagojena. Edini vir naravne svetlobe predstavlja okno, tisto Okno, skozi katerega je Jack ob rojstvu prišel iz Nebes. Kaže se najosnovnejša oblika religije, kjer sonce predstavlja en obraz boga, luna drugega: *“Bog danes ne pokaže njegovega rumenega obraza”* (Donoghue 2011: 17) in *“luna je srebrn obraz od Boga, ki se pokaže samo ob posebnih priložnostih”* (Donoghue 2011:

41).

Poleg zgodbe, ki skozi Jackovo perspektivo pronica v pripoved in bralcu kaže širšo sliko, se ta popačena perspektiva kaže tudi v samem Jackovem govoru, ki je sicer za otroka njegove starosti relativno dobro razvit, se pa na besedni in stavčni ravni kažejo odkloni od jezikovne norme, ki kažejo na otroški govor. Med te slovnične posebnosti pripovedovalčevega jezika spadajo med drugim napačna raba sklonov (zamenjava tožilnika z rodilnikom: *“Skočim na Gugalnika”* (Donoghue 2011: 13); podaljšava z j: *“prostorja”* (str. 17)), napačna raba množine: *“človeki”* (str. 21), *“pohištve”* (str. 28); napačna raba glagolov morati/moči: *“Jaz se morem odločit”* (str. 13); nepravilno stopnjevanje: *“najbolj boljša risbica”* (str. 14), nepravilne besede: *“algetik”* namesto analgetik (str. 19) idr. Na besedilni ravni se kažejo tudi elipse (izpusti) – v navedenem odlomku pripoved govori o dojenju.

*“‘Oh, pozabil sem, da bi malo, ko sem se zbudil.’ ‘Je že v redu. Mogoče bi kdaj tudi izpustila, zdaj ko si star pet let.’ ‘Ni govora.’ In Mama se uleže na belo Prevleko in mi da dosti.”* (Donoghue 2011: 15.)

Prva razpoka v hermetično zaprtem svetu Sobe se nakaže s tem, ko pripovedovalec pri štedilniku zagleda miš. Ta predstavlja poleg njega samega in Mame največjo živo stvar v Sobi, zato želi v nasprotju z materjo narediti vse, da jo ohrani.

*“Živa stvar, žival, zaresna, ne v Televiziji. [...] Ima rep in no, vsaj mislim, mislim, da je to miška. [...] Zares je živa in je najbolj večja živa stvar, ki sem jo kdaj videl, milijonkrat večja od mravelj ali Pajka.”* (Donoghue 2011: 47–48.)

Živali (in stvari), ki v bralcu vzbujajo gnus ali pa vsaj neodobravanje (miš, pajek), pripovedovalec v romanu Soba sprejema ravno nasprotno – s čudenjem in navdušenjem ter močno željo, da jih zavaruje; tudi tu je razviden razkorak med njegovim in bralčevim dojemanjem sveta,

V drugem poglavju (potem, ko jo ugrabitelj davi zaradi padle igračke in ko Jack v reklami na

televiziji opazi enake analgetike, kot jih jemlje Mama) Mama skuša Jacku postopoma razložiti, da obstaja svet izven Sobe, da je Zunaj resničen, prav tako tudi določene stvari, ki jih vidita po televiziji, vendar je pripovedovalčevo mišljenje tako trdno ukoreninjeno, od začetka temu težko verjame. Problematično je tudi to, da nima referencialnega okvira, na podlagi katerega bi lahko razumel odnos med notri in zunaj.

*“'Poslušaj, kar vidiva po televiziji, so ... slike zaresnih stvari.' Še nikoli nisem slišal kaj tako neverjetnega. Mama ima roko čez usta. 'Dora je tudi zaresna?' Umakne roko. 'Joj, ne. Marsikaj po televiziji je izmišljeno – tako je Dora samo risanka – ampak drugi ljudje, tisti, ki so taki kot jaz in ti, so pa resnični.' 'Pravi človeki?' Prikima. 'In kraji so tudi resnični, na primer kmetije in gozdovi in letala in mesta ...' 'Ne, pa ne.' Zakaj me heca? 'Saj ni prostorja za vse.' 'Tam zunaj,' reče mama. 'Zunaj.' Glavo da nazaj. 'Zunaj stene pri Posli?' Jaz jo gledam. 'Zunaj Sobe.' Zdaj pokaže na drugo stran, na Steno pri Štedilniku, njen prst pa dela krog. 'Trgovine in gozdi letijo v Visolju?'” (Donoghue 2011: 84.)*

Pripovedovalec postopoma izve, da je bil njegov svet, ki je edino, kar pozna, zgrajen na lažeh, in Mama mu skuša počasi pojasniti resnico (*“Kar počnem zdaj, je nasprotno od laganja. Nekakšno raz-laganje.”* (Donoghue 2011: 117)), vendar je to zaradi izjemno ozkega horizonta znanja in podatkov, ki so na voljo, skorajda nemogoče. Pripovedovalec začne polni pomen materinih razlag o njeni družini in svetu Zunaj razumeti šele takrat, ko z Mamo v Velikem Pobegu uideta na prostost.

Bralcu se morda prostorska omejenost, kot je izražena v prvem delu romana, kaže kot zelo problematična in klavstrofobična, vendar pa za pripovedovalca pomeni vse, kar pozna, in predstavlja zanj resničnost zgodbenega sveta (njegova resničnost je bistveno drugačna od dožemanja fiktivske resničnosti pri implicitnem avtorju ali implicitnem bralcu) – ne le, da je ne doživlja kot problem, prostorski okvir, v katerem biva, je zanj merilo za vse ostalo. Soba zanj preprosto obstaja. *“Sem mislil, da Soba pač je.”* (Donoghue 2011: 112.)

Problematična postane ta omejenost šele s trenutkom, ko Jack vstopi v zgodbeno resničnost, ki

obstaja izven njegovih okvirov zaznavanja. Že kmalu se vidijo pomanjkljivosti pri denimo sami prostorski orientaciji – ker Jack ne pozna sveta Zunaj in njegove ureditve, so mu tuji geografski/prostorski korelati (pri tem je bistveno bolj omejen kot pripovedovalec v romanu *Tito, amor mijo* in na podobni ravni kot Balerina).

*“Bi bila lahko to tvoja ulica?” vpraša Policistka Oh. “Jaz nimam ulice.” “Hočem reči ulica, od koder te je danes odpeljal ta moški.” “Jaz jo nisem nikoli videl.” (Donoghue 2011: 200.)*

*“Je ta soba blizu vrta?” Ne blizu. [...] Vrt je okoli in okoli.” “Ta soba je sredi vrta?” “Ja.” (Donoghue 2011: 202.)*

Pomen prostorske omejenosti za pripovedovalca se kaže tudi v tem, da Jack vse stvari v Zunaju (romaneskni svet zunaj meja lope in ga do pobega ne pozna) opredeljuje in primerja s tistim, kar mu je znano iz *Sobe* (ki predstavlja celoten svet pripovedovalca do trenutka pobega). V Sobi sta z materjo lahko imela le omejeno količino najnujnejših stvari in vsaka taka stvar je obstajala samo v eni inačici. Pomen, ki ga imajo te stvari za petletnika, je še dodatno poudarjen z rabo velikih začetnic (Pajk, Ogledalo, Stena, Polica, Omara) – vendar so signifikantnih poimenovanj deležne le stvari iz sobe. Ko se pripovedovalec sooči z zgodbenim svetom izven Sobe, so enaki predmeti oz. predmeti z isto funkcijo poimenovani z malo začetnico, veliko začetnico pripovedovalec ohrani samo za stvari, ki obstajajo v Sobi in hkrati pomenijo referenco, s katero sprejema nove informacije v svoj zaznavni sistem: *“Iz omare, ki ni Omara, vzeme še eno haljo”* (Donoghue 2011: 212).

Poleg prostorske pripovedovalcu težavo predstavlja tudi časovna orientacija – v Sobi sta bila z Mamo navajena rutine, obrokov, ki sta jih imela ob točno določenih urah, hkrati pa se dogajanje okoli njiju ves čas spreminja.

*“V Zunaju je čas pomešan. Mama kar naprej govori: 'Bolj počasi, Jack' in 'Počakaj' in 'Nehaj' in 'Pohiti', kar naprej tudi govori Jack, tako da vem, da govori z mano in ne z drugimi človeki. Skoraj nikoli ne uganem, koliko je ura, tudi če so tukaj ure, ampak imajo*

*dolge kazalce in ne poznam skrivnosti in Ure ni tukaj z njenimi številkami, zato morem spraševati Mamo in ona se naveliča mojih vprašanj.*” (Donoghue 2011: 257.)

V Sobi je Jack za zaščiten pred poškodbami, edina izkušnja je pik komarja (prvič vidi svojo kri). V zgodbeni stvarnosti zunaj Sobe pa je drugače, resničnost sveta dobesedno izkusi na svoji koži že ob samem pobegu, ko pade z ugrabiteljevega tovornjaka na cesto, poleg tega pa ga ugrizne pes mimoidoče, ki potem pokliče policijo. Ker nima izkustva o vzročno-posledičnem razmerju padca na tla in udarca, ki temu sledi, s svojo omejeno perspektivo domneva, da je za njegovo poškodb kriva cesta - *“Cesta me je udarila”* (Donoghue 2011: 349). V njegovi izjavi je viden tudi element animizma (pripisovanje živih lastnosti nežimi stvarjem), značilen za to razvojno starost.

Pomanjkanje osnovnih dobrin (raznolike hrane, naravne svetlobe) v Sobi in posledično osuplost nad vsem, kar ponuja svet, se kaže tudi izjavah, ki so pretirane: policijska postaja je po pripovedovalčevem mnenju *“tisoč procentov svetla”* (Donoghue 2011: 209), čokoladno jajce, ki ga dobi ob obedu, je *“najbolj čudovita stvar, srebrna in modra in rdeča je”* (Donoghue 2011: 233). Na določenih mestih se pojavlja opis uganka zaradi preveč informacij in omejenega vedenja – namesto poimenovanega so našteje njegove značilnosti: *“jejo čudne kvadrate z majhnimi kvadratki in skodrane slanine”* (Donoghue 2011: 233) (podobno se kaže tudi pri Balerini).

Od začetka pobega dalje količina novih informacij od pripovedovalca zahteva precejšnjo mero prilagajanja, torej da vzpostavi vzporednice med svetom v Sobi in resničnostjo sveta Zunaj. Način pripovedi kaže na signifikanten pomen, ki ga ima Soba za Jacka – od začetka ne ve, da stvari, ki so obstajale v Sobi obstajajo tudi zunaj nje, še težje pa poteka ta adaptacija v primerih, ko so stvari z enako funkcijo v literarni resničnosti zunaj sobe drugačne tisti v Sobi. Dostikrat v pripovedovalcu ta razkorak med znanim in neznanim izzove stisko.

*“Res moreva it nazaj v Sobo,” ji rečem. “Na Školjko morem.” “Je že v redu, tudi tukaj na postaji jih imajo.” [...] Tam so ena dve tri štiri školjke, vsaka v majhni sobici v malo večji sobi s štirimi umivalniki in samimi ogledali. Res je, školjke v Zunaju imajo pokrov*

*na kotličku, da ne morem pokukat noter. Ko Mama lula in vstane, grozno zagrmi, da se začnem jokati. "Nič hudega ni," reče in mi z roko obriše obraz, "samo samodejno splakovanje. Glej, školjka s tem rdečim očesom vidi, kdaj sva končala, in potem sama potegne vodo, ni to pametno?" Ne maram pametne školjke, ki nama gleda v rito."* (Donoghue 2011: 212.)

Zaradi dolgoletne ujetosti se v pripovedi Jacka čuti strah in stiska pred odprtimi prostori. Medtem ko njegova mati komaj čaka, da gre na prosto, bi Jack najraje šel nazaj v Sobo ali pa ostajal v zaprtih prostorih. Ko gre prvič sredi belega dne na prosto, je v njegovo doživljanje svetlobe in zraka v nasprotju s pozitivnimi konotacijami, ki jih ima glede navedenih pojmov bralec.

*"Svetloba ni kakor skozi okno, prihaja iz vseh smeri iz robov mojih kulskih očas, na Velikem pobegu ni bilo tako. Preveč grozne svetlobe in svežosti zraka."* (Donoghue 2011: 258.)

Poleg želje, da se vrne v njemu najbolj znano in varno okolje, se pri pripovedovalcu znaki dolgoletnega bivanja v enoličnem okolju kažejo tudi v tem, da se ne more otresti navad, ki sta jih z materjo imela v Sobi. Ko mamo sprašuje, kdaj bo nedelja, je med vprašanji tudi: *"Kaj si bova zaželela za Priboljšek?"* (Donoghue 2011: 290); zanj je nedelja neločljivo povezana s priboljški, ki sta jih dobivala od Tastarga.

Na prvi pogled sicer deluje, da je Jackova mati neprimerno bolj pripravljena na življenje zunaj Sobe, saj je v tem svetu živela pred samo ugrabitvijo, se tekom zgodbe izkaže, da ni tako. Obremenjenost in psihične posledice življenja v ujetništvu jo pripeljejo do zloma (predoziranje s tabletami) in prvič po pobegu sta z Jackom ločena. Ona ostane na zdravljenju, pripovedovalec pa je v tem času pri svoji babici in njenem partnerju (oz. Poldedku, kot ga imenuje). Otroška prilagodljivost pripovedovalcu omogoča, da se relativno hitro adaptira na novo okolje, čeprav mu to sprva povzroča težave. Vse skupaj jemlje kot nekakšen proces učenja in to vključuje tudi učenje iz napak, učenje o funkcijah predmetov in zavest, da ne obstaja samo po en predmet iste vrste (kot v Sobi), temveč da je predmetov lahko mnogo. Njegova izkustva v pripoved vnašajo

duhovitost, saj bralec ve, kakšno funkcijo nosijo določeni predmeti, pripovedovalec pa ne.

*“Te hiše se je težko naučit. Vrata, kamor grem lahko kadarkoli, so kuhinja in dnevna soba in telovadnica in dodatna soba in klet in tudi zunaj pred spalnico, kjer se reče galerija kakor tam, kjer so noter slike, samo da jih tukaj ni. [...] Človeki v Zunaju niso taki kot midva, imajo milijon stvari in različne vrste vsake stvari, na primer različne čokolade in čevlje. Njihove stvari so vse za različna dela, na primer krtačka za zobe, krtačka za čevlje, krtačka za obleke, krtačka za smeti, krtačka za školjko. Ko mi je en tak prah, ki se mu reče puder, pal na tla, sem ga pomel, potem pa je prišla noter Babica in rekla, da je to krtačka za školjko, in je bila jezna, ker bojo bili povsod bacili.” (Donoghue 2011: 342–343.)*

Roman se zaključi s ponovnim obiskom Sobe, ki pa z izkustvom zunanjega sveta postane drugačna – ni več Soba s tistim signifikantnim pomenom, ki ga je imela za pripovedovalca na začetku njegove pripovedi in tudi v času po pobegu iz ujetništva. Spoznavni razvoj, ki ga je bil pripovedovalec deležen s svojim vstopom v svet zunaj Sobe, odločilno vpliva na njegovo razumevanje romaneskne resničnosti. Začenja razumeti, da je svet mnogo več kot samo štiri stene, in prostor, ki se mu je zdel prej popolnoma dovolj velik, zdaj postaja manjši, bolj prazen.

*“Noter greva skozi Vrata in vse je narobe. Bolj manjše ko Soba in bolj prazno in čudno diši. Na Tleh ni nič, to je zato, ker ni Preproge, ona je v moji omari v najini Samostojni stanovanjski enoti, sem pozabil, da ne more biti hkrati tukaj. Posla je tukaj, samo na njej ni rjuh in Prevleke. Gugalnik je tukaj in Miza in Umivalnik in Banja in Kredenca, ampak gor ni krožnikov in pribora, in Predalnik in Televizija in Zajček z vijoličasto pentljo gor in Polica, samo na njej ni nič, in najini stoli, ki so zloženi, samo so vsi drugačni. Nobena stvar mi nič ne reče. 'Mislim, da to ni to,' zašepetam Mami. 'Ja, pa je.' Najina glasova nista slišat kot midva. 'Se je skrčila?' 'Ne, zmeraj je bila. Taka.'” (Donoghue 2011: 413.)*

Zgodba v romanu (in sama tematika ujetništva) je izredno težka in kruta, pripoved pa je – ravno nasprotno – precej lahkotna in neobremenjena. Ta lahkotnost je predvsem posledica nedolžne otroške perspektive, ki grozljivo zgodbeno resničnost ujetništva dojema kot nekaj

najnaravnejšega – ta svet zanj preprosto obstaja, zanj ni ne dober ne slab, ampak preprosto obstaja.

Nezanesljivost pripovedovalca v romanu *Soba* bolj kot v njegovi starosti pripovedovalca izvira iz napačne predstave o svetu, ki mu jo v prvih letih življenja predstavi njegova mama z namenom, da ga zaščiti pred “grdo resnico”. Z vstopom v svet zunaj Sobe njegova predstava o svetu počasi začenja postajati zanesljivejša ali, bolje rečeno, nezanesljivost, ki je nastala zaradi okoliščin ujetništva, se počasi umika nezanesljivosti otroškega pogleda na svet.



## 7 PRIPOVED V OBRAVNAVANIH ROMANIH

Nezanesljivost se kaže že v samih značilnostih pripovedovalca – pri Balerini je to njena mentalna in čustvena omejenost, ki jo postavlja na raven otroka, pri pripovedovalcu *Tito, amor mijo* je to njegova mladost (začetek najstništva), pri pripovedovalcu Jacku pa je otroškost, združena z okoliščinami, v katerih je odraščal (izjemno omejeno območje bivanja). Poleg teh značilnosti, ki gradijo romaneskne like kot take, se nezanesljivost odraža tudi v sami pripovedi, ne le v odnosu, ki ga pripovedovalci imajo do zunanje literarne resničnosti in ostalih literarnih oseb. V njihovi pripovedi se namreč kažejo posebne značilnosti na ravni leksike in skladnje ter v načinu posredovanja pripovedi.

Pripoved v romanu *Balerina, Balerina* se že na samem začetku začne z medmetom (“*Ajaaj!*” – Sosič 1997: 9), s katerim Balerina pospremi svoje zbujanje iz sanj. Raba medmetov se v romanu *Balerina, Balerina* pojavlja precej pogosto in predstavlja pripovedovalkino počutje, ki ga ne zna ali ne zmore izraziti opisno z besedami ali pa označuje čutne (zvočne) znake, ki jih razpozna okoli sebe (ajaaaj, ojoj, mmmmmm, psssst). Hkrati besedilu daje nekakšno noto dramskosti, bralec ima občutek, da besedilo ne le bere, ampak tudi sliši, predvsem v odsekih, kjer Balerina svojo tesnobo izraža s petjem in se v pripoved vmešajo odseki popevk. Določeni deli so dodatno poudarjeni z zapisom z velikimi črkami in klicaji (tudi podvojenimi), ki kažejo jakost izgovorjenega.

“[...] bova peli, držali se bova za roke in bova peli: Voolare, o, o! Cantareee, o, o, o, o!” (Sosič 1997: 97.)

“Glasno. Kričim: VOOOlaree, o, o!!” (Sosič 1997: 15.)

Omejeno mentalno in duševno stanje se odraža tudi v sami skladnji – stavki so namreč kratki, večinoma enostavčni, besedišče je preprosto, z osnovnimi informacijami o svetu. Glagolske oblike, ki jih Balerina uporablja, so vezane predvsem na zaznavo (videti, slišati).

*“Gledam skozi okno. Mame ne vidim več. Naenkrat. Samo robčke vidim. Ozrem se po kuhinji. Z roko se dotaknem pentlje na rožnati obleki. Gledam. Vidim štedilnik, mizo, hladilnik in na njem pepelnik, omaro s krožniki in kozarci. Tam so tudi žlice. Vidim poličko.”* (Sosič 1997: 14.)

Skladnja je preprosta, veliko je naštevanja in ponavljanja besed in besednih struktur. Ponovitev in redundanca v pripovedi kažeta pripovedovalnikino omejeno sposobnost razlaganja. Za avtizem je med drugim značilna tudi motena vsebina govora, ponavljanje besed, fraz.

*“Obuva mi nogavice, mama, in me boža po prstih. Oh, lepa moja Balerina, pravi, zdaj jih bomo namazali, vsak večer, tvoje prste, veš. Drugače ne boš več plesala, pravi. Glej, kakšni so, gotovo te bolijo. In mi boža. Prste. Stopala.”* (Sosič 1997: 25.)

*“Gledam roke. Mamine. Božajo mi prste na nogah. Vsakega posebej. [...] Gledam roke. Mamine. Odpre vratca na štedilniku.”* (Sosič 1997: 31.)

Pojavlja se tudi ugankarski opis (opis uganka – Harlamov 2010: 41), kjer pripovedovalka stvari opiše na način, da opisanega ne poimenuje, ampak v skladu s svojo omejeno vednostjo navede le njegove značilnosti.

*“Potem je tema. Svetloba je samo tam spredaj, bolj visoko. Vidim luknjo, polno svetlobe. Potem reče Josipina, da bojo prišli zdaj na oder.”* (Sosič 1997: 33.)

Posebno vlogo v pripovedi igra pripovedovalnikina uporaba glagola *vedeti*. Ta namreč ob bralčevem zavedanju, da gre za nezanesljivo pripoved, in ob protislovnih izjavah, ki se v njej pojavljajo, deluje paradoksalno.

*“Karlo me včasih pelje k Elizabeti. Vem. Poznam Elizabeto. Taka je kakor mama. [...] Potem se Elizabeta usede k mizi. Ne vem, katera je moja mama. Naenkrat.”* (Sosič 1997: 16.)

Posebnosti na ravni skladnje se kažejo v zamenjanem besednem redu in v miselnih preskokih, ki vplivajo na koherenco pripovedi.

*“Metulji tega ne vejo. Toda če so oni, če so tisti moji ti, ki letajo okrog mene, pomeni, da se niso zaleteli v okno, da so našli vrata, in če so našli vrata, se bodo skozi tudi vrnila.”*  
(Sosič 1997: 41.)

Balerina sicer z ostalimi literarnimi osebami komunicira le nebesedno (z izjemo petja), kar pomeni, da je govor, ki ga bralec bere, njen notranji govor; Balerina se svoje vloge pripovedovalke ne zaveda. Temu primerno tudi ne prihaja do slovnično nepravilnih besed ali nepravilne rabe sklonov, je pa njena pripoved vseeno specifična, saj je zaznamovana z načinom razmišljanja pripovedovalke. Če bi bila pripoved podana tako, da bi odražala njen zunanji govor, namenjen neposredno bralcu, verjetno ne bi bila razumljiva.

Desetletni pripovedovalec v romanu *Tito, amor mijo* je kognitivno gledano razvojno popolnoma normalen fant na pragu najstništva, temu primerna je tudi njegova pripoved, paradoksalnosti skorajda ni več, stavki so bolj smiselni, logični, precej manj je preskokov in redundanc, vendar so še vedno prisotni. Pripovedovalec z njimi preusmerja bralčevo pozornost z zgodbe na samo pripoved.

*“Ležim na postelji in molim: Sv. Angel varuh moj, bodi vedno ti z menoj, stoj mi noč in dan ob strani, kihnem, vsega hudega me brani, svečka se mi pocedi iz nosu, prav prisrčno prosim te, varuj me in vodi me. Amen. Vzamem robček iz žepa v pižami, obrišem svečko pod nosom in se pokrižam. V imenu očeta in sina in svetega duha. In spravim robček nazaj v žep od pižame.”* (Sosič 2005: 12.)

Podobno kot v romanu *Balerina*, *Balerina* se tudi v tej pripovedi pojavljajo glagoli zaznavanja, medmeti in besedilni izseki italijanskih popevk.

*“Slišim ženski glas in orkester in besede, ki jih poje: Aaaamaaamiii Alfreedoooo,*

*mmmmmmmm ... In potem slišim vodo, ki jo tata spusti v školjko, in ključ v vratih, ko jih odklene. In potem ga vidim spet na vratih [...].*” (Sosič 2005: 11.)

Kot odklon od njegove pripovedi se pokaže odsek na začetku zadnjega poglavja v romanu, ko se pripovedovalec iz vršilca dejanja (agensa) spremeni v tistega, na katerega je dejanje naravnano (patiens) – to se zgodi po dogodku, ko ves vročičen blodi po dežju in je njegova pripoved mešanica blodenj, fantazij in odsekov resničnosti. Na začetku poglavja *September* nenadoma ni več le on tisti, ki aktivno gleda, ampak postane tudi sam gledan/opazovan (zaradi dolžine besedila bom določene izseke izpustila).

*“Sestra sedi zunaj na travi pod hrastom in se igra z mravljami. Pogleda me. Mama prihaja iz spalnice [...]. Pogleda me in njen obraz je miren. Lejla [...] kleči z glavo ob zemlji in govori vanjo. Pogleda me in je lepa. [...] Angiolina pride skozi verando [...]. Pogleda me in mi pomežikne. Angiolinin tata sedi na vrtu [...]. Pogleda me in mi pomežikne. [...] Hrast in češnja na dvorišču imata že rumene liste na vejah. Gledata me.”* (Sosič 2005: 165.)

Posebnosti v pripovedi se kažejo tudi v skladnji, stavki so precej daljši in bolj zapleteni kot v pripovedi Balerine, veliko je odvisnih podredij, predvsem se pojavlja prilastkov odvisnik, s katerim skuša pripovedovalec izčrpno pojasniti svojo pripoved (četudi to za samo razumevanje besedila ni nujno potrebno).

*“Kakor nono Mario, ko pride včasih domov na cikcak in prinese noni čokoladne bonbone z lešniki, ki se imenujejo Baci Perugina, ker je pijan.”* (Sosič 2005: 26.)

V sami skladnji prihaja tako do izpustov (elips) kot tudi poudarjanja (antielips), v pripovedi se pojavljajo stavki, ki so tvorjeni brez povedka – predvsem z namenom, da poudarijo že prej povedano, hkrati pa (kot pri Balerini) ustvarjajo dramski učinek govorenega besedila.

*“Zagledam roke, ki se stegujejo proti Alini in jo naenkrat zgrabijo za njene dolge rdeče lase, da bi jo izvlekle iz kuhinje na cesto in jo pokazale vsem ljudem v Lazah. Alino z*

*dolgimi rdečimi lasmi, in jo osramotile!”* (Sosič 2005: 60.)

Na ravni leksike se mestoma pojavljajo slogovno zaznamovane besede: narečne (gac, vešpa; primorske narečni in pokrajinski govor), pogovorne besede in tudi kletvice– v največji meri v tistih delih pripovedi, kjer v besedilo vstopa govor odraslih literarnih oseb (podobno kot pri pripovedovalki Balerini). Občasno se slogovno zaznamovane besede vpletajo tudi v pripoved samega pripovedovalca.

*“[...] zagledam sebe, kako laufam po stezi, laufam, laufam s kamenčkom v žepu, zagrabim Jurijevo fračo, močno, močno nategnem laštiko [...]”* (Sosič 2005: 34.)

Pripovedovalec svojo nezanesljivost izrazi tudi z besedami, ko se znajde v situaciji, ki je ne razume – pogovori odraslih o temah, ki so neprimerne za otroška ušesa, v njem vzbujajo nemir, celo stisko (predvsem v zadnjem poglavju, ko na vaški veselici sliši govorice sokrajanov o njegovi teti in njenem botru ter domnevni spolni zlorabi, o kateri sam ne ve ničesar).

*“Prerivam se in poslušam besede, ki jih ne razumem, slišim ime tete Sofije, tete Sofije v vili gospoda Cosulich, ki je bil njen boter. V kopalnici jo je ... Jo je ... Ne razumem, ne razumem ...”* (Sosič 2005: 181.)

Čeprav je pripoved približana perspektivi desetletnika, je prepletena tudi s poetičnimi elementi in s prispodobami, ki so same po sebi prej značilne za govor odrasle osebe kot otroka na pragu najstništva. Kot pri Balerini se tudi tukaj pripoved kaže kot nekakšen notranji monolog pripovedovalca, ki govori o svetu, ki ga zaznava in poskuša doumeti, hkrati pa v to pripoved pronica občutje sveta, kot ga doživlja avtor.

Med pripovedma v romanih *Balerina*, *Balerina* in *Tito, amor mijo* je opaziti kar precej podobnosti – predvsem v samem slogu pripovedi. V obeh romanih se pogosto pojavljajo ponovitve besed, pojavljajo se glagoli zaznavanja (videti, slišati), kopičenje besed, podobnosti so tudi v narečno obarvanem govoru, medmetih, izsekih popevk ter podrobnih opisih zunanje literarne resničnosti, ki dajejo pripovedi pridih dramskega besedila in bralcu ustvarjajo že

skorajda vizualno in slušno scenografijo. Slog samega romana in posledično tudi pripovedi ter njegova poetičnost sta značilna za Marka Sosiča, ki je dejaven tudi na področju režije.

Pripoved petletnega Jacka v romanu *Soba* je avtorica skušala dosledno prilagoditi njegovi starosti in omejitvam, ki so ga izoblikovale (predtem je preučila več zgodb otrok, ki so se rodili in bivali v ujetništvu). Besedišče je preprosto, prav tako tudi skladnja – oboje bralcu daje občutek, da pripoved tvori otrok.

V Jackovi pripovedi se pojavlja precej več pravopisnih odklonov kot v prej navedenih romanih, ponekod uporablja pogovorne izraze ali celo nepravilne; to se pojavlja tudi pri besedah, ki so zapisane z veliko začetnico, npr. *Posla* (postelja), torej so pogosto uporabljene. Nepravilnost tvorjenja besed se kaže v odsekih, kjer stvari, ki jih z dotično besedo poimenuje, ne pozna dobro in so zapletenejše (algetik namesto analgetik – Donoghue 2011: 19).

Pogosto se pojavlja napačna raba sklonov, namesto tožilnika uporablja rodilnik (tukaj je opazna sklanjatev kot pri samostalnikih s kategorijo živosti – delno bi bilo mogoče sklepati, da pripovedovalec v romanu stvari v Sobi doživlja kot tako signifikantne, da tudi neživim stvarjem pripisuje živost oz. je njihov pomen zanj bistveno bolj izrazit kot bi bil sicer, če ne bi bila v ujetništvu).

*“Splezam na Gugalnika, da vzemem knjige s Police in naredim desetnadstropni nebotičnik na Preprogi.”* (Donoghue 2011: 29.)

*“Zdaj pospravlja Kemika nazaj na polico.”* (Donoghue 2011: 25.)

Nasprotno na nekaj mestih namesto rodilnika uporabi tožilnik, predvsem v zanikanih stavčnih strukturah.

*“Nočem zaspat, ker potem ne bom več imel rojstni dan.”* (Donoghue 2011: 43.)

Pojavljajo se podaljšave samostalnika z j, tudi kjer to ni potrebno, hkrati pa ne upošteva preglasa

na mestih, ki ga ta zahteva.

*“Mama zmeraj pravi, da ni prostorja, pa je, če stoji ravno.”* (Donoghue 2011: 17.)

*“In bom šel na obisk h Dori in Spužitu Kvadratniku in vsem mojim prijateljom.”*  
(Donoghue 2011: 25.)

Na otroški govor kaže tudi nepravilno tvorjenje množine – otroci zelo pogosto množinsko obliko samostalnika človek tvorijo z istim korenem besede, torej *človek – človeki* (namesto *ljudje*).

*“Na drugih planetih so skoraj zmeraj človeki in v Televizijo jih gre več ko sto, razen da je dostikrat potem eden velik in blizu.”* (Donoghue 2011: 21.)

Pripovedovalec tudi napačno tvori svojino, predvsem pri povratnih svojilnih zaimkih; v pripovedi so konstantno uporabljeni osebni svojilni zaimki, ki izražajo pripadnost pripovedovalcu, čeprav označujejo samostalnik, ki je lastnina osebk, tj. Jacka. V govoru odraslih so svojilni in povratni svojilni zaimki uporabljeni pravilno.

*“Jaz pogoltnem moj konec štručke.”* (Donoghue 2011: 151.)

V pripovedi je opazno poudarjanje in stopnjevanje, ki ni vedno tvorjeno pravilno. Bralec v specifičnem načinu stopnjevanja razbira pretiravanje, značilno za otroke, ki želijo poudariti, da je njihov vidik najpomembnejši (egocentrizem, značilen za otroke, mlajše od 8 let).

*“Moja torta je najbolj boljša stvar.”* (Donoghue 2011: 39.)

*“Napihnem ga (balon, op. a.) in ga spustim, da milijonkrat leti po sobi, vseč mi je, kako žvižga.”* (Donoghue 2011: 147.)

Podobno kot v romanu *Balerina*, *Balerina* se tudi v pripovedi Jacka pojavlja opis uganka za stvari, ki jih skuša razložiti ali opisati njihove lastnosti – pri tem si dostikrat pomaga z rabo

medmetov.

*“Enkrat pa me je ponoči nekaj žrlo bzzzz bzzzz, in mama ga je treščila na Steno. Bil je komar.”* (Donoghue 2011: 18.)

Precej odklonov je pri tvorbi stavkov in rabi glagola. Pripovedovalec zamenjuje modalna glagola morati in moči (na mestih, kjer se predvideva glagol morati, ki izraža nujnost, pripovedovalec uporablja oblika glagola moči, ki izraža sposobnost).

*“Preprogo morem imet na moji napihljivi blazini v spalnici, se smem jo vlečt po celi hiši.”* (Donoghue 2011: 375.)

Pojavljajo se nepravilne (pogovorne) spregatve (*“Še nikoli nisem jedu mrzlega fižola.”* – Donoghue 2011: 87), pomanjševalnice (*“[...] se greva v Poslo malo poujčkat”* – Donoghue 2011: 76) in prihodnji preteklik (*bom bil*) – predvsem slednja sta pogosta za otroški govor.

*“[I]n potem se bom zbudil in bo bilo jutro in bom bil jaz v Posli z Mamo, ki mi bo dala malo, in bo bilo vse v redu.”* (Donoghue 2011: 42.)

Občasno pripovedovalec dejanja odraslih, ki mu niso jasna, opisuje z glagoli, ki označujejo to, kar sam zaznava, ne pa samega dejanja – to dejanje preslika na samega vršilca dejanja, četudi predstavlja le posledico. Tak primer se recimo kaže v odlomku, kjer ima Tastar spolne odnose s pripovedovalčevo mamo. Ker se Jack med tem skriva v omari, ne ve točno, kaj njun ugrabitelj počne, sliši le škripanje postelje.

*“Ko Tastar škripa Poslo, poslušam in štejem na prste, danes zaškripa 217-krat.”* (Donoghue 2011: 55.)

Leksikalnih in skladenjskih kazalcev nezanesljivosti v pripovedi romana *Soba* je mnogo, sam slog pa je precej bolj prilagojen osnovnemu starostnemu in kognitivnemu izhodišču pripovedovalca kot v ostalih dveh obravnavanih romanah. Za razliko od njiju se slovnični



odkloni v romanu *Soba* pojavljajo le v Jackovi pripovedi, ne pa v govoru drugih literarnih oseb, v pripoved pa se vpletajo skozi celoten roman, vendar v takšni meri, da ne vplivajo na razumevanje besedila.

Jackova pripoved na mnogih mestih vnaša v besedilo duhovitost, ki jo povzroči razlika med pripovedovalčevim in bralčevim dojetjem resničnosti – bralec namreč izhaja iz precej širše perspektive zavedanja in znanja o svetu, pripovedovalec pa je v starostnem obdobju, ko se gradi tako njegova osebnost kot tudi znanje, ki polagoma prehaja v logično sklepanje, vendar si pri razlagi pomaga s pojmi, ki niso nujno vedno pravilni in resnični. Njegova pripoved daje na mestih občutek vsevednosti (sam zase meni, da “ve vse”), kar je v nasprotju s tem, kar o njem izve bralec med pripovedjo (bralec se namreč zaveda, da je znanje petletnika precej skromno, tukaj pa je tudi vidik ujetništva, ki dodatno zoži pripovedovalčev intelektualni horizont).

*“Ko sem bil še majhen, sem mislil kot mali otroci, samo zdaj, ko imam pet let, vem vse.”* (Donoghue 2011: 138.)

Pripoved v vseh treh romanih kaže nezanesljivost tudi na besedilni ravni, tako leksikalni kot skladenjski, in ne le kot značajska/osebnostna lastnost pripovedovalcev. Sosičeva romana sta sicer precej bolj poetična in slog njune pripovedi ni vedno skladen s kognitivnim stanjem in mišljenjem, ki ga bralec pričakuje od pripovedovalcev, kot sta mentalno in čustveno omejena Balerina ter desetletni deček na prehodu iz otroštva v najstništvo v romanu *Tito, amor mijo*. V pripoved obeh pripovedovalcev se namreč vpletajo prisposode, izrazi in slog, ki bi jih s težavo pripisali njima – kažejo pa vpletenost avtorja v samo besedilo.

Avtorica Emma Donoghue je s tega vidika sam govor pripovedovalca precej bolj realistično približala kognitivnemu izhodišču petletnika, ki živi v ujetništvu – bralec ima ob branju romana *Soba* občutek, da pripoveduje petletni otrok, ne odrasla oseba, in ta zavezanost realističnemu slogu govora se konsistentno vzdržuje skozi celoten roman. Avtorica romana je v več intervjujih potrdila, da je pred in med samim pisanjem romana namenila nekaj časa raziskovanju otrok, ki so bivali v ujetništvu, hkrati pa je črpala iz svojega domačega okolja (družine) – njen sin je bil namreč v času nastajanja romana star toliko kot pripovedovalec Jack (o tem govori tudi v svojem

članku za spletno stran The Guardian: <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/emma-donoghue-room-book-club>).

Vsi trije romani s svojim specifičnim posredovanjem zgodbe prinašajo v bralsko izkušnjo nekaj drugačnega. Bralec je zaradi nezanesljivosti pripovedovalcev primoran preusmerjati svojo pozornost s same zgodbe na pripoved, težka tematika zgodbenega ozadja (povojni čas na Primorskem v Sosičevih romanih, ugrabitev in ujetništvo v romanu *Soba*) pa izgublja svoj negativen prizvok zaradi lahkotnosti, nedolžnosti in duhovitosti, ki jo v obravnavane romane vnaša otroško obarvana pripoved.

## 8 POVZETEK

Pripovedovalec ima moč, da zgodbo predstavi s točno določenega vidika – njegova zamenjava bi v razumevanju zgodbe, hkrati pa tudi sami percepciji literarnega dela dosegla popolnoma drugačen učinek. Avtorjeva odločitev za točno specifičnega pripovedovalca nakaže smer, v katero želi voditi bralca – če želi, da je sama pripoved popolnoma v skladu z literarno zgodbo in resničnostjo, ki jo ustvarja, potemtakem bo tudi sam pripovedovalec verodostojen – ali bolje rečeno – njegova pripoved v bralcu ne bo puščala nikakršnih dvomov. Zanesljivi pripovedovalec namreč gradi pripovedni svet na osnovi vrednot in norm, ki jih v literarnem delu nosi implicitni avtor – zavest o avtorju, ki je ustvaril to delo. Pripovedi zanesljivega pripovedovalca bralec popolnoma zaupa, saj je ta odraz same zgodbene resničnosti, hkrati pa je vložek, ki ga mora bralec vložiti v razumevanje literarnega dela, relativno majhen.

Za razliko od zanesljivega pa nezanesljivi pripovedovalec od bralca zahteva bistveno večjo mero bralske angažiranosti. Zgodbena resničnost in sama pripoved namreč nista sinhroni ali usklajeni, med njima prihaja do večjih ali manjših razlik – velikost razkoraka je odvisna od razlike, ki nastane med njihovim dojetanjem sveta in med tem, kako svet dojema bralec (gledano z vidika percepcije) oz. kako se zgodbena resničnost ujema z normami implicitnega avtorja (gledano z vidika produkcije). Dvom v resničnost pripovedi bralca sili, da nenehno išče povezave med povedanim in nakazanim, hkrati pa drugačna perspektiva daje možnost novih interpretacij. V ospredje namesto same zgodbe prihaja pripovedni postopek, torej ne *kaj* literarno delo sporoča, temveč bolj *kako* je to sporočeno.

Kot že omenjeno, je izbira pripovedovalca ključna za učinek, ki ga literarno delo prinaša, in to se kaže tudi v obravnavanih romanih. V vseh treh romanih pripovedovalčeva nezanesljivost izvira iz njihovega pomanjkljivega razumevanja zgodbene resničnosti ter nepopolnega védenja o svetu. Vzroki za njihovo nezanesljivost pa so sicer različni, vsem trem pa je skupna nedolžna naivnost,

s katero sprejemajo svet. Pripovedovalka v romanu *Balerina*, *Balerina* je odraščajoče dekle (in kasneje ženska), ki je zaradi nepojasnjenih okoliščin in vzrokov med samim odraščanjem ostala na mentalni in emocionalni ravni predšolskega otroka. Njena notranja stiska vpliva tudi na fizični vidik njenega bivanja (in obratno) – popolnoma je namreč odvisna od ostalih literarnih oseb v romanu, s tem pa je omejen tudi njen doseg zaznavanja sveta.

Kognitivni svet pripovedovalca v romanu *Tito, amor mijo* je izmed vseh treh najbližji bralcu, k temu pa v veliki meri pripomore njegova starost in kognitivna zavest, ki sta relativno blizu bralčevemu. Pripovedovalec v tem romanu tudi nima drugih omejitev (razen starosti), ki bi vplivale na njegovo napačno predstavo o fikcijski realnosti, katere del je. Deli pripovedi, kjer je nezanesljivost najbolj izražena, so predvsem tisti, kjer si pripovedovalec skuša razložiti abstraktne pojme in metaforičnost, ki se pojavlja v govoru odraslih – predvsem gre za ideološke pojme, ki se navezujejo na zgodovinske dogodke in razmere, ki so jih doživele generacije pred njim (vojna, partizani) in o katerih zaradi teže, ki jih s sabo nosijo, ne govori ali se jih ne razlaga (ostajajo neizrečeni, vendar se čuti njihove posledice). V pripovedovalčevo pripoved se meša tudi fantazijski svet otroštva, ki ga na določenih mestih pripovedovalec dojema kot resničnega.

Podobna omejenost zaradi okoliščin kot pri Balerini se kaže tudi v romanu pisateljice Emme Donoghue *Soba*, kjer je bivanjski prostor pripovedovalca v prvem delu pripovedi še bistveno bolj omejen. Če so pri Balerini za njeno omejeno zavedanje v največji meri zaslužne naravne okoliščine, zaradi katerih je njen mentalni razvoj stagniral, pri Jacku večjo mero v razvoju mišljenja igra samo okolje. Petletni deček je namreč s svojo materjo od svojega rojstva zaprt v zvočno izolirano lopo in njegovo dožemanje resničnosti ter sam kognitivni razvoj je pogojen s samim okoljem, v katerem biva. Ko jima z materjo uspe pobegniti iz Sobe, se šele vidi vsa razsežnost posledic, ki jih je bivanje na tako ozko zamejenem prostoru pustilo pri pripovedovalcu. Pripovedovalec Jack je po svoji biološki starosti najmlajši izmed obravnavanih avtorjev, kar daje slutiti, da bo njegovo pripovedovanje med manj zanesljivimi izmed obravnavanih. Kljub temu je on tisti, ki tekom pripovedi naredi največji napredek v dožemanju fikcijske resničnosti.

Vsem trem romanom je skupna naivna otroškost, nedolžni pogled na svet. Čeprav je izvor nezanesljivosti vsakega izmed pripovedovalcev drugačen (duševna in mentalna motnja pri Balerini, mladost pri pripovedovalcu v romanu *Tito, amor mijo* in bivanjsko okolje hkreti z mladostjo pri Jacku), je namen njihove nezanesljivosti precej podoben. Avtorjeve odločitve za izbiro prav teh pripovedovalcev v obravnavanih romanih namreč vplivajo na to, da je zgodbena resničnost, ki je polna bremen preteklosti, prikazana na lahkotnejši, neobremenjen, takorekoč naiven način. Zamenjava pripovedovalca s katerokoli drugo literarno osebo v romanih bi prinesla popolnoma drugačen bralski učinek.

V navedenih treh delih se jasno vidi, kako pomemben je sam pripovedovalec za izkušnjo, ki jo roman prinaša. Avtor z izbiro pripovedovalca dobi moč, da prikaže resnico na drugačen način, bralcu pa se z vživljanjem v pripovedovalčevo perspektivo odpre drugačen pogled na svet – svet, ki je morda popolnoma drugačen od njegovega. Absolutna resnica namreč ne obstaja, svet ni le črno-bel, ampak je sestavljen iz neskončnih odtenkov vmes.

## VIRI

Donoghue, Emma, 2011: *Soba*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Sosič, Marko, 1997: *Balerina, Balerina*. Trst: Mladika.

Sosič, Marko, 2005: *Tito, amor mijo*. Maribor: Litera.

## LITERATURA

Aphasia. American Speech-Language-Hearing Organisation. Dostopno na: <http://www.asha.org/public/speech/disorders/Aphasia> [29. 6. 2016].

Avtizem. Wikipedia. Dostopno na: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Avtizem> [24. 6. 2016].

Batistič Zorec, Marcela, 2000: *Teorije v razvojni psihologiji*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.

Bevc, Cvetka, 2012: Pogovori s sodobniki: Cvetka Bevc z Markom Sosičem. *Sodobnost*. Letnik 76, št. 9. 1051–1060.

Donoghue, Emma, 2014: Emma Donoghue on how she wrote the Room (Book club). The Guardian [spletna stran]. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/emma-donoghue-room-book-club> [3. 7. 2016].

Crown, Sarah, 2010: Emma Donoghue: 'To say Room is based on the Josef Fritzl case is too strong'. The Guardian [spletna stran]. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/13/emma-donoghue-room-josef-fritzl> [3. 7. 2016].

Gombač, Andraž, 2014: *Moja domovina je slovenski jezik*. Dostopno na: <http://www.primorske.si/Kultura/Vilenica/-Moja-domovina-je-slovenski-jezik-.aspx> [9. 6. 2016].

Harlamov, Aljoša, 2010: Nezan esljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. Jezik in

slovstvo. Letnik 55, št. 1–2. 33–46.

Keber, Janez, 2011: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Koron, Alenka, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

Kos, Janko, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost*. Letnik 21, št. 1. 1–20.

Kos, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Kozin, Tina, 2012: Svet na meji sveta. Sosič, Marko: *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*. Ljubljana: Študentska založba. 319–345.

Marjanovič Umek, Ljubica ur. in Zupančič, Maja ur., 2004: *Razvojna psihologija*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

Nünning, Ansgar, 1997: “But why will you say that I am mad?” On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 22, no. 1. 83–105.

Virk, Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Zupan Sosič, Alojzija, 2014a: Marko Sosič: slovenski avtor v središču 2014. 29. Mednarodni literarni festival Vilenica. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. 52–63.

Zupan Sosič, Alojzija, 2014b: Pripovedovalec in fokalizacija. *Primerjalna književnost*. Letnik 37, št. 3. 47–72.

Zupan Sosič, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Ljubljana: Litera.

Zupan Sosič, Alojzija, 2013: Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptji pripovedi. *Primerjalna književnost*. Letnik 36, št. 3. 61–83.

Zupan Sosič, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.