

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Aljoša Harlamov

Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu

Diplomsko delo

Mentorica: izr. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ptuj, maj 2009

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici izr. prof. dr. Alojziji Zupan Sosič za neprecenljivo pomoč pri nastajanju diplomske naloge, za svetovanje in popravke. Gospe Alenki Koron z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU za prijazno posredovanje članka. Nenazadnje se zahvaljujem Petru za prevod in sploh svoji družini za podporo in mir. Posebej se zahvaljujem Maji, za vse.

Povzetek

Namen diplomske naloge je predstaviti sodobne teorije nezanesljivega pripovedovalca in analiza tega tipa pripovedovalca v sodobnem slovenskem romanu. Predstavljeni sta Boothova definicija in definicija kognitivne naratologije z dopolnili Zerwecka in popravki Nünninga. Analiza nezanesljivega pripovedovalca v sodobnem slovenskem romanu zaobjema 7 romanov: *Porkasvet* (1995), *Za znoret* (1999) in *Rožencvet* (2004) Zorana Hočevarja, *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića, *Veseli fantje* (2007) Milana Kleča, *Balerina, Balerina* (1998) Marka Sosiča in *Satanova krona* (1993) Mihe Mazzinija.

Ključne besede: sodobni slovenski roman, nezanesljivi pripovedovalec, implicitni avtor, kognitivna naratologija, teorija okvirov

Abstract

The aim of this study is to introduce the contemporary theories of the unreliable narrator and to analyze the unreliable narrator in contemporary Slovenian novel. Presented are Booths definition and the definition of cognitive narratology with the additions of Zerweck and corrections from Nünning. The analysis of the unreliable narrator in the contemporary Slovene novel includes 7 novels: *Porkasvet* (1995), *Za znoret* (1999) and *Rožencvet* (2004) by Zoran Hočevar, *Čefurji raus!* (2008) by Goran Vojnović, *Veseli fantje* (2007) by Milan Kleč, *Balerina, Balerina* (1998) by Marko Sosič and *Satanova krona* (1993) by Miha Mazzini.

Key words: contemporary Slovenian novel, unreliable narrator, implied author, cognitive narratology, frame theory

KAZALO:

1. Uvod.....	1
2. Tipologija pripovedovalca v slovenski literarni teoriji.....	3
2.1. Idejno neposredni, idejno prikriti pripovedovalec in razveljavljanje pripovedovalca.....	3
2.2. Kosove tipologije pripovedovalca	4
3. Nezanestljivi pripovedovalec.....	8
3.1. Perspektivizem teorij nezanestljivega pripovedovalca	8
3.2. Wayne C. Booth : nezanestljivi pripovedovalec v primerjavi z implicitnim avtorjem (in implicitnim bralcem).....	9
3.2.1. Zanesljivi in nezanestljivi pripovedovalec.....	9
3.2.2. Implicitni avtor	11
3.2.3. Implicitni bralec	14
3.2.4. Razmerje implicitni avtor – nezanestljivi pripovedovalec – implicitni bralec	15
3.2.5. Dva užitka nezanestljivega pripovedovalca.....	17
3.2.6. Trije problemi z nezanestljivim pripovedovalcem	18
3.2.6.1. Molk implicitnega avtorja.....	18
3.2.6.2. Kompleksnost ali individualnost norm oziroma kompleksen odnos med normami implicitnega avtorja in (nezanestljivega) pripovedovalca.....	19
3.2.6.3. Nazoren psihološki realizem.....	19
3.3. Kognitivna naratologija: nezanestljivi pripovedovalec kot bralčeva naturalizacija	20
3.3.1. "Izključitev" implicitnega avtorja in "vključitev" bralca.....	20
3.3.2. Teorija naturalizacije in teorija okvirov.....	21
3.3.3. »Interaktivni model bralnega procesa«.....	22
3.3.4. Zerweck: nezanestljivi pripovedovalec kot zgodovinska in kulturna kategorija.....	25
3.3.5. Kognitivna naratologija in recepcijska estetika	28

3.3.6. Nünning: dekonstrukcija in prenovitev koncepta implicitnega avtorja – totalna tekstualna struktura	28
3.4. Mihail Bahtin in nezanesljivi pripovedovalec	32
3.4.1. Dialoškost besede	33
3.4.2. Dialoškost romana	34
3.4.2.1. Potepuh, bedak in burkež ter njihov pomen za razvoj romana	36
3.5. Avtorstvo, kontekst in teorija literarnega diskurza/sistemski pristopi k literaturi	37
3.6. Ecova dva bralca in nezanesljivi pripovedovalec	39
4. Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu	42
4.1. Tematika obrobnežev, posebnežev in slehernikov	43
4.2. Tipologija nezanesljivega pripovedovalca	43
5. Nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo v sodobnem slovenskem romanu	46
5.1. Zoran Hočevlar: trilogija o povprečnem Slovencu	46
5.1.1. <i>Porkasvet</i> (1995)	46
5.1.1.1. Pomembnost začetka in karakterizacije	46
5.1.1.2. Ironična identifikacija	47
5.1.1.3. Vprašljiv vrednostni sistem in omejeno znanje	48
5.1.1.4. Uvid v vzroke pripovedovalčeve nezanesljivosti	51
5.1.2. <i>Za znoret: roman</i> (1999)	53
5.1.2.1. Empirični avtor kot povezava med tekstom in kontekstom	53
5.1.2.2. Vrednote, ki jih zanika nezanesljivi pripovedovalec, razmerje implicitni avtor – empirični avtor in literatura kot vrednota	55
5.1.3. <i>Rožencvet</i> (2004)	60
5.1.3.1. Izguba nezanesljivosti kot dokaz nezanesljivosti	60
5.1.4. Pripovedovalčev moralni razvoj	61
5.1.5. Recepcija Hočevlarjevih romanov	62

5.2. Goran Vojnović: <i>Čefurji raus!</i> (2008)	64
6. Atributi nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo.....	66
6.1. Milan Kleč: <i>Veseli fantje</i> (2007).....	66
7. Nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem	68
7.1. Marko Sosič: <i>Balerina, Balerina: kratki roman</i> (1998)	68
7.1.1. Omejena vednost kot vir lirčnosti in vir pripovedovalske tesnobe	70
7.2. Miha Mazzini: <i>Satanova krona: roman, verzija I.05</i> (1993).....	72
7.2.1. Žanrski elementi kot ovira pri razpoznavanju nezanesljivosti.....	73
8. Zaključek	75
8.1. Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu – ugotovitve	75
8.2. Nezanesljivi pripovedovalec kot rezultat dialoga.....	77
8.3. Slovenska tipologija pripovedovalca in nezanesljivi pripovedovalec	79
9. Sklep	81
Summary.....	84
10. Biografije in zgodbe:	87
11. Viri	90
12. Literatura.....	91

1. Uvod

»Res si nežen,« je rekla Jelena, »Tak si ko tista goveda, ki rušijo Mostar.«

»Čakaj malo,« sem rekel, kakor užaljen, »pazi, kaj govoriš!«

In sem se kar najhitreje pobral. Tako ni imela časa, da bi se mi opravičila. Kurc, v bistvu je pa prav, da jim rušijo tisti usrani Mostar. Naj se pobijejo. Sploh je pa dobro, če kdo podre sem pa tja kakšno od teh kurčevih gnezd, v katerih uspevajo sami pedri. (Hočevlar 1995: 73)

Ob prebiranju sodobne pa tudi starejše literature neredko naletimo na pripovedovalca, kakršen je v zgornjem odlomku. "Osebo", ki pri nas bralci naletijo na nerazumevanje, dvom, ali pa v nas zbuja nelagodje, zmedenost, celo ogorčenje. Pri takih pripovedovalcih ugotavljamo, da se na njihovo pripoved preprosto ne moremo v celoti zanesti; morda ne gre zaupati njihovi predstavitvi dogodkov, morda se ne moremo strinjati z njihovimi dejanji oziroma razmišljanjem ali pa se zgodi, da jih celo ujamemo na laži. Potrebna je kar nekaj brskanja po literarnovedni literaturi, predvsem tuji, preden uspemo takega pripovedovalca tudi poimenovati in s tem prenesti v našo bralno zavest. Tip takega pripovedovalca se imenuje nezanesljivi pripovedovalec.

Ko ga je Wayne C. Booth prvi definiral v svoji knjigi *Rhetoric of Fiction* iz leta 1961, je že nekaj časa razburjal bralce literature, ki so svoje moralno ogorčenje do pripovedovalcev prenašali predvsem na avtorje literarnih del, v katerih so se pojavljali. Čeprav je od takrat minilo dobrih petdeset let, nedavni primer romana *Čefurji raus!* kaže, da se to ni spremenilo: nezanesljivi pripovedovalec je prisoten vsaj toliko kot v preteklosti, če ne celo bolj, pri bralcih pa še zmerom zbuja tudi popolno nerazumevanje. Vzrokov za to je več. Nezanesljivi pripovedovalec je v veliki meri namenjen prav provokaciji bralcev oziroma javnosti. Od bralca zahteva, da med bralnim procesom razvija izjemno kompleksne odnose, ki pogosto segajo na polje etičnega in moralnega. Hkrati pa je bil ta tip pripovedovalca v slovenski literarni teoriji do nedavnega spregledan.

Ker nezanesljivemu pripovedovalcu v slovenski literarni vedi ni bil posvečen še noben samostojni članek ali natančnejša analiza, se je pokazala potreba, da se na tem področju kaj spremeni, hkrati pa je prevladal tudi primarni znanstveni gon po odkrivanju nepoznanih kontinentov. Cilji te diplomske naloge so torej: osnovna predstavitev nezanesljivega pripovedovalca in problematike povezane z njim – tj. predstavitev dosegljivih teoretičnih opredelitev; iskanje možnosti vključitve nezanesljivega pripovedovalca v obstoječe tipologije pripovedovalca v slovenski

literarni vedi in analiza nezanesljivega pripovedovalca v sodobnem slovenskem romanu.

Pri tem me bo zanimalo predvsem, kako nezanesljivi pripovedovalec deluje na ravni percepcije, kako bralec pripovedovalcu pripisuje zanesljivost oziroma nezanesljivost in kako konkretizira besedilo z nezanesljivim pripovedovalcem, kako nezanesljivi pripovedovalec vpliva na interpretacijo besedila, kakšne tipološke lastnosti ima, kakšni so kazalci nezanesljivosti v besedilu, kakšen je odnos med resničnostjo in fikcijo v teh besedilih ipd. Prepričan sem namreč, da je v proučevanju literature edini način za dosego relevantnih spoznanj, da k literarnim pojavom pristopamo z vseh strani literarne komunikacije: avtorja, besedila in bralca ter njihovega ožjega in širšega konteksta. Nenazadnje pa je nujno doseči ravnovesje med teoretično in empirično obravnavo nezanesljivega pripovedovalca, preskusiti teoretične predpostavke na besedilih in poiskati kar se da enostavne, a hkrati kompleksne in uporabne rešitve.

Diplomska naloga je razdeljena na teoretični in t. i. empirični del ter zaključek. V teoretičnem delu bom najprej predstavil tipologiji pripovedovalca v slovenski literarni teoriji, potem pa tri definicije nezanesljivega pripovedovalca: Boothovo definicijo, ki temelji na konceptu implicitnega avtorja; teorijo kognitivne naratologije, ki temelji na teorijah okvirov in naturalizacije in Zerweckova dopolnila slednji. Osredotočil se bom predvsem na iskanje njihovih skupnih potez in načinov; kako se med sabo dopolnjujejo kljub različnim teoretičnim izhodiščem – kar bom podkrepil z Nünningovo prenovitvijo implicitnega avtorja. Tudi zato bom skušal v problem nezanesljivega pripovedovalca prodreti še s pomočjo nekaterih drugih, relevantnih teorij: Bahtinovih teorij o dialoški besedi in romana; teorije literarnega diskurza in sistemskih teorij literature ter Ecovih dveh bralcev.

V empiričnem oziroma praktičnem delu naloge bom analiziral zbrano gradivo iz sodobnega slovenskega romanopisja in preveril sestavljeno teorijo nezanesljivega pripovedovalca. Na tem mestu je potrebno opozoriti, da gradivo ne zaobjema mladinskega romana, saj je bilo domnevati, da bi to še dodatno razširilo že tako obsežno nalogo. Rezultate analize in ugotovitve naloge bom predstavil v zaključku, v katerem bom poiskal tudi odgovor na vprašanje, kako nezanesljivega pripovedovalca vnesti v slovenske tipologije pripovedovalca.

2. Tipologija pripovedovalca v slovenski literarni teoriji

V slovenski literarni vedi se je o pripovedovalcu razmišljalo relativno malo, znotraj nje se največ prostora namenja predvsem tematološkemu vprašanju. S tipološkimi razvrstitvami pripovedovalca sta se tako v tem prostoru ukvarjala le Janko Kos in Marjan Dolgan, prvi v monografiji *Literarna teorija* (in še prej v *Očrtu literarne teorije*) in članku, posvečenemu posebej tipologijam pripovedovalcev – *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca*; drugi v monografiji *Pripovedovalec in pripoved: njegovo vrednotenje pripovedovanega*. Pri tem ne eden ne drugi ni upošteval nezanesljivega pripovedovalca.

Izkazalo se je, da je nezanesljivega pripovedovalca kot enega od tipov pripovedovalca v sodobnem slovenskem romanu doslej opazila očitno le Alojzija Zupan Sosič (najprej v knjigi *Zavetje zgodbe*). Pri tem je še posebej zanimivo, da sta tako Kos kot Dolgan v svojih tipologijah upoštevala pripovedovalčevo funkcijo vrednotenja pripovedovanega, ki je – kot bom pokazal v nadaljevanju – eden glavnih indikatorjev nezanesljivega pripovedovalca (oziroma enega od njegovih tipov). V naslednjih podpoglavjih bom njuni tipologiji na kratko predstavil, šele v sklepu, po predhodni teoretski in empirični analizi nezanesljivega pripovedovalca (v sodobnem slovenskem romanu), pa bom prostor namenil razmisleku, kje v teh tipologijah najti ustrezno mesto nezanesljivemu pripovedovalcu.

2.1. Idejno neposredni, idejno prikriti pripovedovalec in razveljavljanje pripovedovalca

Ne samo, da je Dolgan pripovedovalčevo vrednotenje pripovedovanega upošteval, svojo tristopenjsko lestvico je utemeljil prav na tem, kako odkrito oziroma zakrito pripovedovalec kaže svoje vrednotenje. Po tem kriteriju loči: **idejno neposrednega pripovedovalca, razveljavljanje pripovedovalca in idejno prikritega pripovedovalca** (Dolgan: na več mestih). Tej razdelitvi ustrezajo trije pripovedni položaji: poročevalni pripovedni položaj, scenični pripovedni položaj in slikovni pripovedni položaj (Dolgan: 12). Po Dolganu je torej vrednotenje pripovedovalca, ki zavzema poročevalni položaj, odkrito, zato je to idejno neposredni pripovedovalec. V pripovedni sliki je pripovedovalec hkrati tudi literarna oseba, zato je njegovo vrednotenje implicitno, prekrito z dogodki, ki jih doživlja – zato sam takega

pripovedovalca pojmuje kot idejno prikritega. Pripovedna scena kot tretje odpravlja eno samo gledališče in s tem eno samo vrednotenje, na način, da vzpostavlja več (enakovrednih) gledališč in s tem vrednotenja – ta postopek Dolgan imenuje razveljavljanje pripovedovalca (Dolgan: 11–12).

Način pripovedovalčevega vrednotenja pripovedovanega Dolganu služi kot tipološka lastnost razvrstitve. Pri tem je potrebno še posebej izpostaviti njegove ugotovitve, ki so s tem neposredno povezane in imajo pomembne implikacije za nadaljnjo razpravo o nezanesljivem pripovedovalcu. Prvič, da je vrednotenje ena od funkcij pripovedovalca. Drugič, da je pripovedovalčevo vrednotenje skoraj vedno del idejno-vrednostnega sistema, ki je dan vnaprej. Ter tretjič, in za to nalogo najvažnejše, da se vrednotenju ni mogoče povsem izogniti, čeprav se ga da omejiti do te mere, da je **odvisno (zgolj) od bralčeve konotacije** (Dolgan: 125)! S tem je Dolgan v osnovi povzel takorekoč temeljne ugotovitve teorij nezanesljivega pripovedovalca, ki jih bom predstavil v nalogi.

2.2. Kosove tipologije pripovedovalca

Janko Kos (2001: 103) se je na drugi strani navezal predvsem na klasično tipologijo nemškega teoretika F. Stanzla. Upoštevajoč tudi popravke njegovih kritikov je postavil tri tipologije pripovedovalca, pravzaprav tipologije na treh ravneh, ki so tako v slovenski literarni vedi kot tudi ožje v pedagoškem procesu splošno ustaljene in rabljene, to so:

- **prvoosebni, drugosebni in tretjeosebni pripovedovalec,**
- **avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec** ter
- **lirski, dramski in epski pripovedovalec.**

Prva tipologija je ahistorična, saj izhaja iz same strukture jezika – iz slovnične prve, druge in tretje osebe (Kos 1998: 4). Druga tipologija je po Kosu historična, sledila naj bi si v zgoraj zapisanem zaporedju: za klasično pripoved do 19. stoletja naj bi veljal avktorialni, za moderni roman personalni in za postmodernistični virtualni

pripovedovalec (Kos 1998: 11); vendar je danes že jasno, da nobenega od teh pripovedovalcev ni mogoče vezati izključno na eno samo obdobje.¹

Pomembnejše je Kosovo nasprotovanje tradicionalnemu literarnoteoretičnemu razlikovanju med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem, ki to razliko išče v njuni vednosti – avktorialni ali vsevedni je torej tisti pripovedovalec, ki o določenem fiktivnem svetu "ve vse" in je nekako "nad" njim, medtem ko je personalni pripovedovalec del tega sveta, ena od literarnih oseb in ima omejeno vednost (Kos 1998: 7). Kos nasprotno trdi, da je pripovedovalčeva vednost v izkustvenem smislu vedno omejena na tisto, kar nam o fiktivnem svetu, junakih in dogodkih v njem pripovedovalec pove, in da v tem smislu torej nikoli ne ve "vsega".

Načeloma se moramo s tem strinjati, po drugi strani pa je potrebno priznati, da je to vseeno vsaj nezadosten argument. Logično je, da noben avktorialni pripovedovalec ne more povedati vsega, kar ve o fiktivnem svetu, ker bi bil rezultat tega neskončen tekst. Kakor je obenem iz izkušnje branja leposlovja jasno, da avktorialni pripovedovalec mnogokrat ve več kot dejansko pove bralcem (suspens se najpreprosteje gradi na zadrževanju pomembnih informacij), zagotovo pa več od literarnih oseb oziroma sploh več, kot je mogoče vedeti v realnem svetu (pozna misli in občutja literarnih oseb; seznanjen je z dogodki, ki so se zgodili istočasno; ima vpogled v preteklost in prihodnost...). Zato težko rečem, da je Kos to razlikovanje ovrgel, prej je vsevednost avktorialnega pripovedovalca literarnoteoretično relevantno opredelil:

Tisto, kar iz njega [avktorialnega pripovedovalca] napravlja »auctoritas« in s tem višjo pripovedno avtoriteto, je dejstvo, da vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, zaokrožene, trdne in s tem dokončne resnice. Oseb in dogajanja, ki jih postavlja avktorialna pripoved, ni mogoče razumeti pa tudi ne razlagati na noben drug način od tistega, ki ga je bralcu predložil pripovedovalec. Ne samo da so stvarna dejstva, o katerih govori, nedvomna, ampak je nepremakljiv tudi njihov moralni, socialni, metafizični ali nadnaravni smisel. Avktorialni pripovedovalec je zares v posesti popolne »resnice« o svojem svetu in samo v tem smislu je avtoritativen ali celo »vseveden«.

¹ Enako kot tudi literarna obdobja niso zaprte zaokrožene strukture, ki bi na določeni točki na časovni premici vzšle in nadomestile prejšnjo ter neizogibno zašle in bile nadomeščene z naslednjo. Res je, da je razvoj določenih obdobj temeljil tudi na iznajdbi/izbiri tipa pripovedovalca in na prevladi enega nad drugim(i). Res je, da je virtualni pripovedovalec ena od definicijskih lastnosti postmodernistične literature. Toda res je tudi, da je avktorialna pripoved prisotna še danes, enako pa tudi virtualni pripovedovalec ni nadomestil personalnega. Še več, v slovenskem romanopisju obstaja le malo "pravih" postmodernistični romanov (torej malo virtualnih pripovedovalcev). Hkrati se zdi, da je danes personalni pripovedovalec celo prevladujoč. Nenazadnje je v sodobnem slovenskem romanu očiten preplet (vplivov) celega niza romanov; tradicionalnega, modernističnega in postmodernističnega romana – Alojzija Zupan Sosič (Zupan Sosič 2003: 45–55) zato zanj uporablja termin modificirani tradicionalni roman.

»Resnica«, ki jo v svoji pripovedi uteleša, je lahko seveda najrazličnejša, pač v skladu z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa, zato je v svetovni literaturi mogoče pod skupen pojem avktorialnega pripovedovalca uvrstiti besedila najbolj oddaljenih avtorjev, obdobj in smeri, od starogrških začetkov do 20. stoletja. (Kos 1998: 7, podčrtal A. H.)

V nasprotju s tem za personalnega pripovedovalca velja, da nima za podlago nobene take »popolne resnice« kot nadosebne oziroma transsubjektivne perspektive (Kos 1998: 9). Poudariti je potrebno, da Kos na tem mestu pripovedovalca najbrž zamenjuje s tem, kar danes imenujemo *implicitni avtor* – implicitni avtor je namreč tisti, ki je vedno v »posesti popolne resnice« oziroma ki ta popolna resnica nekega dela je, le da se resnica avktorialnega pripovedovalca navadno prekriva s to implicitnega avtorja. To bo jasneje v naslednjih poglavjih, ko bom skušal natančneje predstaviti koncept implicitnega avtorja. Dodati moram samo še, da se na tem mestu Kosova tipologija delno prekriva z Dolganovo: avktorialni pripovedovalec je navadno idejno neposredni, personalni pa idejno prikriti pripovedovalec (nenazadnje tudi virtualni pripovedovalec kaže tendence po *razveljavitvi* pripovedovalca), vendar pa obratno ni nujno.

Sklenemo lahko, da tudi Kosova druga tipologija temelji (četudi implicitno) na pripovedovalčevi funkciji vrednotenja fiktivnega sveta – na tem, kolikšen **obseg resnice** ima v posesti pripovedovalec. Pri čemer je posebej važno, da se Kos ob tem zaveda tudi **historičnosti vsake resnice**. Ta je po odlomku sodeč še v domeni **avtorja** oziroma natančneje, spada v območje »duhovnozgodovinske podobe avtorjevega časa« ali pač avtorjevega konteksta.

Virtualni pripovedovalec je za to razpravo zanemarljiv, ker gre – kot mimogrede že rečeno – za karakteristično, če ne celo definicijsko značilnost postmodernistične literature. Pri postmodernizmu namreč ne moremo govoriti o nezanesljivem pripovedovalcu, kakor ga razumemo tu. Četudi je na nek način vsak postmodernistični pripovedovalec nezanesljiv, je ta nezanesljivost drugačne narave, posledica drugih pripovednih strategij in ima drugačne učinke na bralca.² Zunaj tega je pogrešljiv tudi zato, ker je v slovenski literaturi, ki je primarni interes pričujoče naloge, zelo malo pravih postmodernističnih romanov. To je pokazala med drugim tudi raziskava romanov

² Virtualni pripovedovalec se lahko na videz postavlja tako v vlogo avktorialnega kot personalnega pripovedovalca, vendar pri tem posebej poudarja to »navideznost« – bralcu jasno sporoča, da gre le za igro, pretvarjanje, simulacijo. V njegovi pripovedi ni nobene trdne resnice niti izkustva subjektivne zavesti, ki bi ji lahko pripisali veljavo nečesa empirično resničnega v smislu dejanske zavesti (Kos 2001: 105) – zato tudi nima smisla razsojati o (ne)zanesljivosti virtualnega pripovedovalca.

devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko naj bi bil postmodernizem na vrhuncu (Alojzija Zupan Sosič 2003: 52). Enako bom zaradi več razlogov zanemaril tudi tretjo Kosovo tipologijo.

3. Nezanestljivi pripovedovalec

3.1. Perspektivizem teorij nezanesljivega pripovedovalca

Odkar je Wayne C. Booth v knjigi *Retorika pripovedne umetnosti* (*Rhetoric of Fiction*, 1961) predstavil koncept nezanesljive pripovedi (*unreliable narration*), se je v tuji literarni teoriji na to temo nabralo relativno veliko število člankov in predstavljenih je bilo skoraj toliko različnih rešitev tega problema. Vsak od teh pogledov si je pred svoje duhovne oči postavil druge teoretske okvire, skozi katere so ga poskušali raziskovalci dojeti, definirati, postaviti njegovo tipologijo in ga posledično obvladati, zato se med sabo izključujejo, si med sabo odkrito ali prikrito nasprotujejo ali pa se med sabo vede ali nevede dopolnjujejo. Seveda to ni nič nenavadnega. V duhu perspektivizma, ki je zajel vse humanistične vede, je sodobna literarna teorija soobstoj mnogih metod, od katerih ima vsaka svoj lasten pojmovni sestav, svoja problemska težišča in vrednostno politiko (Juvan 2006: 30). Toda na teh straneh me bo kljub temu zanimal predvsem tisti presek, v katerem se obravnavane teorije medsebojno zavestno ali nezavedno prepletajo.

Večina razprav o nezanesljivem pripovedovalcu poteka v angleški in ameriški literarni vedi ali na podlagi obravnav angleške in ameriške literature, s strani anglistov in amerikanistov v drugih državah. V slovenski literarni vedi je ta tip pripovedi – z eno izjemo – bolj ali manj neznan ali spregledan, kar pa še zdaleč ne pomeni, da ga je ignorirala tudi slovenska proza. Tako je Alojzija Zupan Sosič ob pregledu sodobnega slovenskega romana v devetdesetih letih prejšnjega stoletja nezanesljivega pripovedovalca ali njegove attribute našla v šestih od štiriindvajsetih obravnavanih romanov, kar ni malo, še zdaleč pa ne zanemarljivo. Obenem je Zupan Sosič termin **nezanesljivi pripovedovalec** tudi vpeljala v slovenski jezik in slovensko literarno vedo, ga definirala, predlagala vpeljavo v slovensko tipologijo pripovedovalca, na katero se bom naslonil v zaključku, in načela tudi vprašanje njegove nadaljnje tipologije (Zupan Sosič 2003: 52). Na ta način je bil nezanesljivi pripovedovalec "odkrit" v slovenskem romanu in nenazadnje tudi slovenski literarni vedi.

V naslednjih poglavjih bom v kratkem predstavil različne definicije in perspektive nezanesljivega pripovedovalca, ki sem jih črpal iz že omenjene Boothove monografije in dosegljivih tujih člankov. Še nekaj možnih osvetlitev bom nato ponudil s pomočjo drugih relevantnih teorij. Na edini slovenski vir se bom v največji meri

naslonil v praktičnem delu naloge, pri analizi nezanesljivega pripovedovalca v sodobnem slovenskem romanu.

3.2. Wayne C. Booth : nezanesljivi pripovedovalec v primerjavi z implicitnim avtorjem (in implicitnim bralcem)

3.2.1. Zanesljivi in nezanesljivi pripovedovalec

Literarna oseba je tista prvina romana, do katere bralci vzpostavimo najmočnejši in najpristnejši odnos. Dojemamo jo kot osebo "iz mesa in krvi", z emocionalnimi, etičnimi, racionalnimi in dejavnimi vsebinami; nanje se tudi odzivamo emocionalno, kot na prijatelje ali tekmece. To povišano stopnjo vživljanja teoretiki pojasnjujejo s prevlado t. i. **notranjega vpogleda**, to je možnosti, ki je bralec v resničnem življenju v odnosu do oseb "iz mesa in krvi" nima – namreč, možnosti dostopa do misli in občutkov fiktivne osebe. Notranji vpogled tako upravlja našo simpatijo do literarnega lika (Zupan Sosič 2003: 26). Bralec se "prestavi v telo" literarne osebe; pred njim ne ostanejo skriti ne njene najbolj intimne misli ne njeni najprimitivnejši občutki ne njena najbolj iskrena čustva; vse to pa seveda zahteva bralčevo nenehno odzivanje³ – literarna oseba ga bodisi privlači bodisi odbija.

Tudi na pripovedovalce se odzivamo kot na resnične osebe.⁴ Pričakovati bi bilo, da še posebej na tiste, ki so obenem tudi literarne osebe, se pravi, prvoosebne pripovedovalce, ki zavzemajo sceničen pripovedni položaj. To potrjujeta npr. raziskovalca procesov branja Van Peer in Pander Maat, ki sta na poskusnih bralcih ugotovila, da prvoosebna pripoved pri bralcih spodbudi močnejše sočustvovanje (Van Peer in Pander Maat; v Grosman: 56). Zato lahko pripoved takih pripovedovalcev presojamo po merilih, ki veljajo za pripoved živih oseb v realnem svetu – njihova pripoved se nam lahko zdi »verjetna ali neverjetna«, njihova mnenja »modra ali nespametna«, njihove sodbe pa »pravične ali krivične« (Booth: 224). V temelju torej presojamo o **zanesljivosti** njihove **pripovedi**, njihovih **mnenj** in **sodb**. Po drugi strani je taka presoja za bralce izjemno težavna, saj je pripovedovalec nenazadnje najvišja

³ Kot bomo videli v nadaljevanju, tudi na področju moralnih oziroma etičnih vsebin.

⁴ Seveda je jasno, da to ne velja za čisto vse pripovedovalce – npr. na virtualnega pripovedovalca se težko odzivamo kot na osebo. Enako po mojem mnenju lahko velja tudi za nekatere avktorialne, pa nenazadnje morda tudi personalne pripovedovalce.

znotrajbesedilna instanca overovitve pripovednih informacij (Martínez-Bonati; v Biti: 206).

Wayne C. Booth je v svoji *Retoriki pripovedne umetnosti* leta 1961 prvi spoznal, da v tem smislu obstajata v literaturi dve vrsti pripovedovalcev, ki se med seboj razlikujeta tudi glede na odnos, kakršnega do njiju med branjem vzpostavi bralec. Ta odnos poteka najenostavneje po pozitivni **osi odobravanja** in negativni **osi obsojanja**, pripovedovalec bralca torej privlači ali odbija. Dojema ga bodisi kot zanesljivega, ker njegovo pripoved ocenjuje kot verjetno, njegovo mnenje kot modro in njegove sodbe kot pravične, vse tri komponente in s tem pripovedovalec so pri bralcu potemtakem deležne odobravanja. Obstajajo pa tudi pripovedovalci, ki so deležni bralčevega obsojanja. Pripovedi takega pripovedovalca bralec namreč ne more (vselej) zaupati – njegovo pripoved torej večinoma označuje kot neverjetno, njegovo mnenje kot nespametno in njegove sodbe kot krivične (Booth: 224). Takega pripovedovalca je Booth imenoval **unreliable narrator** in ga Zupan Sosič (Zupan Sosič 2003: na več mestih) v slovenščino prevaja kot **nezanesljivega pripovedovalca**.

Izkušnje pri branju nam njegove ugotovitve potrjujejo. Verjetno je malo bralcev, ki se strinjajo s pripovedovalcem iz odlomka v uvodu. Večini bi se njegova skrajna mnenja gotovo zdela grozljiva, on sam kot oseba pa vreden moralnega obsojanja, če ne zaničevanja. Če bi kdo od bralcev take misli izražal javno, bi šlo za sovražni govor, za katerega je po Kazenskem zakoniku Republike Slovenije predvidena kazen do dveh let zapora. Jasno je, da njegovi pripovedi ne smemo zaupati, saj je očitno, da je njegova podoba sveta izkrivljena, njegov jezik pa obremenjen z ideologijo. Tak pripovedovalec ne more "objektivno" pripovedovati o beguncih ali priseljencih – zato ga (vsaj glede tega) upravičeno imenujemo nezanesljivi.

Takoj, ko predpostavimo, da je mogoče dvomiti v zanesljivost pripovedovalca, odpremo več pomembnih vprašanj. Če je tekst, ki ga beremo, v celoti "samo" pripoved nekega pripovedovalca, kako lahko postavljamo domneve o pripovedovalčevi (ne)zanesljivosti, saj je vse, kar imamo, njegova pripoved? Kako na primer vemo, da nek pripovedovalec ne pripoveduje "objektivno", če poznamo samo njegovo pripoved o nekih dogodkih, ne pa tudi dogodkov, o katerih pripoveduje, "samih po sebi"? Ali znotraj pripovedovalčevega teksta/pripovedi obstaja še kak drug tekst/pripoved, ki je zanesljiv/zanesljiva? Kakor hitro namreč razmišljamo o tem, da je pripovedovalec nezanesljiv, postavljamo na njegovo mesto neko drugo instanco za overovitev

pripovednih informacij. Če je pripovedovalčeva pripoved neverjetna, njegovo mnenje nespametno in so njegove sodbe krivične, s tem nujno impliciramo, da obstaja drugačna resnica, da mi kot bralci nekako vemo, kakšna je verjetna pripoved, kakšno mnenje je pametno in kakšne sodbe so pravične. Kako to vemo? Kako je mogoče besedilo brati izven besed njegovega pripovedovalca? Booth je skušal ta problem rešiti s konceptom **implicitnega avtorja**.

3.2.2. Implicitni avtor

Ko [avtor] piše, ne ustvarja zgolj idealnega, brezosebnega »človeka nasploh«, temveč nakazano [implied] različico »sebe«, drugačno od nakazanih avtorjev, ki jih srečamo v delih drugih ljudi. Nekaterim romanopiscem se je celo zdelo, da pri pisanju odkrivajo ali ustvarjajo same sebe. Kot pravi Jessamyn West, včasih »romanopisec edinole s tem, ko piše zgodbo, lahko odkrije – ne svojo zgodbo, temveč njenega pisca, 'uradnega pisarja' te pripovedi«. Naj že imenujemo tega nakazanega avtorja »uradni pisar« ali pa prevzamemo izraz, ki ga je nedavno oživila Kathleen Tillotson – avtorjev »drugi jaz«, je jasno, da je podoba, ki jo dobi bralec o tej prisotnosti, eden najpomembnejših avtorjevih učinkov. Če poskuša biti pisatelj še tako brezoseben, si bo njegov bralec neizbežno ustvaril sliko uradnega pisarja, ki piše na ta način – ta uradni pisar pa seveda nikoli ne bo nevtralen do vseh vrednot. Naše reakcije na njegovo (skrivno ali odkrito) zavezanost različnim idejam bodo vplivale na naš odziv na delo. (Booth: 69, podčrtal A. H.)

Implicitni avtor je po Boothu torej **podoba o prisotnosti avtorja**, ki si jo **bralec ustvari** med branjem nekega dela, primarno pa **podoba o normah, prepričanjih, svetovnem nazoru** itd., ki jih ta zastopa – Boothova pozornost je torej usmerjena na etično funkcijo pripovedovalca oziroma nasploh literature. Implicitni avtor **ni pripovedovalec**, v besedilu se ne realizira kot glas (Booth: 70). Po drugi strani pa te predstave nikakor ne moremo enačiti z realnim avtorjem, avtorjem kot zgodovinsko osebo (Booth: 69). Implicitni avtor je torej znotrajbesedilna kategorija, čeprav očitno Booth v implicitnem avtorju še zajema **enkratni in intencionalni vpis zgodovinskega oziroma empiričnega avtorja**. Pojem implicitnega avtorja moramo namreč razumeti v kontekstu neoaristotelizma Čikaške šole, ki ji je pripadal Booth – kot odgovor na estetski ideal t.i. brezosebnosti pripovedovalca in zavračanje avtorske intence s strani nove kritike (Herman, Jahn, Ryan: 239). Vez so kasneje razdrli strukturalisti, ki implicitnega avtorja razlagajo samo še kot nevtralno organizacijsko žarišče besedila in ne aksiološko, etično ali stilno kot Booth (Biti, v Zupan Sosič 2003: 59).

Toda ostanimo zaenkrat pri *Retoriki pripovednega besedila*. Implicitni avtor zastopa neke poglavitne vrednote, v okviru katerih bralec razbira pomen prebranega. Ali, kakor je definiral Kos, implicitni avtor je v posesti popolne resnice nekega dela (glej poglavje 2.2.). Kar praktično pomeni, da podaja norme, v okviru katerih sodimo o fiktivnem svetu in njegovih sestavinah ter nenazadnje narekuje naše doživetje dela kot **zaokrožene umetniške celote**. Je skratka nek **zbir odločitev in norm besedila**. Ne doživljamo ga zgolj preko pomenov, ki jih je moč izpeljati iz zgodbe, ampak tudi prek moralne in čustvene vsebine vsega, kar stori ali utrpi sleherna literarna oseba (Booth: 70).

Iskanje *teme, pomena oziroma smisla*, ki ga določeno književno delo sporoča ali simbolizira, izraža neko osnovno potrebo bralca: potrebo po védenju, katere vrednote mora med branjem besedila prevzeti, "kam" naj se "postavi", »ali bolje: kje avtor *hoče*, naj stoji« (Booth: 70). In implicitni avtor je natančno tisti, ki bralcu med branjem literarnega dela odredi mesto, na katerega se mora postaviti oziroma mu zoži celotno polje vrednot na tiste, ki so za brano delo relevantne in v okviru katerih naj bi sodil o pripovedovalcu. Zato navadno kot bralci nimamo težav, s katerim likom moramo simpatizirati, kadar npr. v romanu beremo o prešuštvu – implicitni avtor nas "obvešča", ali naj sočustvujemo z ljubimcema (od nas pričakuje, da zavzamemo npr. vrednote svobodne ljubezni, upora malomeščanskim vrednotam...) ali rogonoscem (od nas pričakuje, da zavzamemo npr. vrednote svetosti zakonske zveze, resnicoljubnosti...).

V zvezi z Boothovim antropomorfim pogledom na implicitnega avtorja se zastavlja nekaj umestnih vprašanj. Ali oziroma koliko na bralčeve predstave o njem vpliva sam empirični avtor (podoba, kakršno si sam ali pa jo o njem gradijo danes vseprisotni mediji, skozi eseje, kolumne, intervjuje; ki jo dobimo preko osebnega poznanstva, njegovega političnega udejstvovanja...) oziroma implicitni avtorji drugih (njegovih) del? Booth nikjer natančno ne predstavi, kako si pravzaprav zamišlja te odnose, zato jih moramo izpeljati sami.

Prvič, razumeti je, da norme implicitnega avtorja niso nujno istovetne s temi, ki jih avtor zastopa v resničnem življenju (Booth: 70). Če karikiram, je povsem možno, da je avtor nekega homoerotičnega romana v resnici šovinst in homofob (če ga recimo napiše samo zato, da bi zadostil modnim smernicam v svetovni prozi), toda implicitni avtor njegovega dela bo zavezan strpnosti in enakopravnosti, zato se moramo tako obnašati tudi kot bralci. Za bralca naj bi bili nazori empiričnega avtorja, kot jih izraža

zunaj besedila, torej postranskega pomena. Z njimi se nam kot bralcem njegovih del ni treba strinjati, moramo pa se strinjati z nazori implicitnega avtorja, če hočemo uživati v njegovem delu (Booth: 118). Toda to seveda ne pomeni, da se navadno empirični avtorji ne strinjajo z normami in vrednotami svojih del oziroma z implicitnimi avtorji svojih del in obratno.

Drugič, medtem ko lahko ima več del istega avtorja (npr. *Deseti brat*, *Sosedov sin*, *Domen* – avtor Josip Jurčič), po Boothu več del ne more imeti istega implicitnega avtorja – vsako delo ima svojega, sebi lastnega implicitnega avtorja (*Deseti brat* – IA1, *Sosedov sin* – IA2, *Domen* – IA3), med njimi pa avtor *Retorike pripovedne umetnosti* očitno ne predvideva nikakršne povezave. Vendar ta odgovor ni preveč enostaven samo na površini. Kaj so potemtaka določila implicitnega avtorja, če je ta za vsako delo popolnoma drugačen? In kakšna je narava povezave med empiričnim in implicitnim avtorjem? Gotovo je, da nekatere podobnosti in povezave med temi elementi morajo obstajati.

Zaključimo lahko, da je odnos med implicitnim avtorjem in empiričnim avtorjem očitno psihološko izjemno kompleksen. Implicitni avtorji so pogosto superiornejši tako v inteligenci kot v moralnih standardih v primerjavi z resničnimi moškimi in ženskami, ki si lastijo avtorske pravice za delo (Booth; v Rimmon-Kenan 1989: 81–82). Booth na več mestih pravi, da si lahko implicitnega avtorja predstavljamo kot nekakšno idealno podobo dejanskega človeka (glej npr. Booth: 71), zato lahko domnevamo, da so takšne tudi norme oziroma vrednote, ki jih zaobjema.

Eden od problemov, ki jih Booth odkriva v zvezi z nezanesljivim pripovedovalcem, predstavil jih bom kasneje, je prav ta, da norme, ki jih predstavlja implicitni avtor, niso »preproste in splošno sprejete« (Booth: 259). Če je implicitni avtor presežek empiričnega, potem mora obstajati enak odnos tudi med njunimi vrednotami – torej so vrednote implicitnega avtorja presežek vrednot empiričnega avtorja. Obenem pa univerzalnost (po Boothu *splošna sprejetost*) vrednot implicitnega avtorja že nakazuje povezave med posameznimi implicitnimi avtorji tako istega kot različnih avtorjev. Boothov odgovor na vprašanja, ki se nam zastavljajo in so tako za nezanesljivega pripovedovalca kot za implicitnega avtorja izjemnega, če ne celo ključnega pomena, ni zadovoljiv. Možne rešitve teh problemov bom poskušal ponuditi sproti v nadaljnji razpravi.

3.2.3. Implicitni bralec

Na implicitnega avtorja, dodaja Booth, navadno mislimo tudi, kadar govorimo o *slogu*, *tonu* ali *tehniki* nekega dela. Zavestno ali nezavedno je izbral vsak element pripovedi, vsako besedo in črko – sam pa je seštevek teh odločitev (Booth: 71). Implicitni avtor torej ni zgolj izvor verjetij in norm besedila, pač pa tudi njegovih namenov in pomenov; zaobjema skratka intuitivno dojetje umetniške celote (Herman, Jahn, Ryan: 239). In nenazadnje je implicitni avtor izbral oziroma s svojimi odločitvami in normami soustvaril tudi bralca, se pravi – **implicitnega bralca**. S tem, ko bralcu bolj ali manj odkrito nakaže, kje je "njegovo mesto", mu pove, katere norme mora ta pri branju upoštevati, kakšen je namen in pomen besedila: pozicija, kjer implicitni avtor hoče, da bralec "stoji", je pozicija implicitnega bralca. Ne glede na svoja dejanska prepričanja in navade mora bralec svoje mišljenje in čustva (do neke mere) podrediti besedilu, če ga hoče »polno užiti« (Booth: 118).

Tako kot je implicitni avtor idealna podoba empiričnega avtorja, je implicitni bralec nekakšna idealna podoba bralca. Tudi zato se zdi logično, da neka povezava med avtorjem/bralcem in njegovo podobo, mestom v besedilu, mora obstajati; saj kot bralci literature vendarle nismo popolnoma drugačne osebe od oseb, kakršne smo, ko ne beremo. Enako lahko domnevamo, da tudi avtorji literature niso popolnoma drugačne osebe, kadar pišejo literaturo, od oseb, kakršne so, kadar ne pišejo.

Implicitni bralec zajema vse tiste predispozicije, ki so potrebne za to, da bi literarno delo učinkovalo, ki pa ne izhajajo iz zunajtekstne realnosti, pač pa se nahajajo v samem besedilu, zato je implicitni bralec kot koncept trdno vsajen v samo tekstno strukturo; je konstrukt in ga zato nikakor ne moremo enačiti z realnim bralcem (Iser: 62). Če nadaljujem s prejšnjim primerom: bralec kot oseba sem lahko homofob in šovinist, toda kot implicitni bralec homoerotičnega romana sem zavezan strpnosti, če se je temu zavezal implicitni avtor, edino tako bodo moje sodbe in stališča o fiktivnem svetu ustrezna – tako pa bo ustrezna tudi moja interpretacija; in samo tako bom lahko ob branju začutil užitek oziroma ugodje. To spet pomeni, da morajo med različnimi implicitnimi bralci istega dela obstajati določene podobnosti (in morda sploh med vsemi implicitnimi bralci književnosti?).

Seveda pri tem ne smemo pozabiti, kakor so to kasneje očitali Boothu, da kot bralci nikoli nismo popolnoma podrejeni besedilu: »Običajno je vloga, ki jo predpisuje

besedilo, močnejša, vendar tudi osebna dispozicija realnega bralca nikdar povsem ne izgine, ampak namesto tega oblikuje ozadje in referenčni okvir za dejanja dojemanja in razumevanja« (Iser: 66). V besedilo vnašamo tudi svoje izkušnje, znanje, občutke ipd., prav tako pa seveda tudi lastne vrednote. Zato sodobna teorija recepcije govori o tem, da je vsaka bralčeva konkretizacija literarnega dela enkratna in neponovljiva. Ko beremo literaturo, to očitno počnemo na dveh, med seboj nujno povezanih ravneh: kot implicitni bralci – ta izraz zajema našo **strukturno vlogo**, in kot zgodovinski oziroma empirični bralci – ta izraz zajema naše **bolj ali manj samovoljno vnašanje individualnih vsebin v besedilo**. Po eni strani na nas kot bralce vpliva samo besedilo, nam sugerira določene pomene, po drugi strani jih oblikujemo ali preoblikujemo sami. Do neke mere se zdi smiselno, da bi bil tudi postopek pisanja temu ustrezno dvojen in bi zajemal tako empiričnega avtorja kot implicitnega avtorja. Toda s takimi vprašanji že prehajamo v ugibanje.

Kakorkoli, v zvezi z nameni pričujoče diplomske naloge bo kasneje pomembno ne le, v kakšnem razmerju so norme/vrednote nezanesljivega pripovedovalca do norm/vrednot implicitnega avtorja ali norme/vrednote implicitnega avtorja do norm/vrednot empiričnega avtorja, ampak tudi, v kakšnem razmerju so norme/vrednote implicitnega bralca do norm/vrednot empiričnega bralca ter medsebojno razmerje vseh treh agentov, če jih lahko tako imenujemo.

3.2.4. Razmerje implicitni avtor – nezanesljivi pripovedovalec – implicitni bralec

Booth imenuje **pripovedovalca nezanesljivega takrat, kadar se njegove norme, vrednote ne pokrivajo s temi implicitnega avtorja** – in seveda posledično tudi s temi implicitnega bralca. Šele na ozadju pripovedi, sodb in mnenj implicitnega avtorja (ter implicitnega bralca), lahko spoznavamo nezanesljivost pripovedovalčevih. Tudi Dolgan ugotavlja, da je idejno-vrednostni sistem dan vnaprej (glej poglavje 2.1.). Razdalja med implicitnim avtorjem in implicitnim bralcem ter pripovedovalcem ustvarja **ironijo**: »Avtor in bralec za njegovim hrbtom skleneta zaroto in se dogovorita za merilo, po katerem mu nekaj manjka« (Booth: 246). Očitno je, da je bralcu v svojih teorijah implicitnega avtorja in nezanesljivega pripovedovalca Booth odmeril veliko

večjo vlogo⁵, kot bi bilo to razumeti po njegovih lastnih eksplicitnih formulacijah ali kasnejših kritikah, ki so se nanašale nanje – merila (vrednote, norme...), po katerih se presoja o pripovedovalčevem manku (ne-zanesljivosti), nastanejo v interakciji med bralcem in avtorjem; seveda moramo tu avtorja razumeti kot implicitnega avtorja in bralca kot implicitnega bralca.

Če povzamem: implicitni avtor kot podoba, ki jo izdela bralec iz besedila o "avtorju" besedila, predstavlja vrednote/norme besedila, kar je potrebno razumeti, da implicitni avtor *je* množica vrednot/norm besedila. Bralec s tem, ko skonstruira iz besedila implicitnega avtorja, izdela tudi podobo sebe kot implicitnega bralca oziroma mora zavzeti iste vrednote/norme, ki jih zastopa implicitni avtor. Ta množica vrednot in norm je merilo za presojanje vrednot in norm pripovedovalca. Neujemanje vrednot in norm pripovedovalca s temi implicitnega avtorja in bralca je določilo pripovedovalčeve nezanesljivosti – njegovi pripovedi implicitni bralec ne more oziroma ne sme verjeti, njegovo mnenje mora oziroma sme zavreči kot nespametno in njegove sodbe kot krivične, zaradi tega pa je pripovedovalec deležen bralčevega obsojanja. Neujemanje norm implicitnega avtorja in bralca s temi nezanesljivega pripovedovalca pa po drugi strani ustvarja ironijo. Pripovedovalec je po Boothovi definiciji lahko nezanesljiv bolj ali manj samo na področju vrednot in norm.

Kakor se bo izkazalo kasneje, je ta definicija že zaradi tega preozka – tak pripovedovalec je samo eden od tipov nezanesljivega pripovedovalca; obstajata še najmanj dva. Obenem se Boothov koncept implicitnega avtorja, ki pogojuje njegovo definicijo nezanesljivega pripovedovalca, na tem mestu dokončno izkaže kot notranje paradoksalen in kontradiktoren. Implicitni avtor je tako po eni strani struktura norm in vrednot besedila, ki nima svojega glasu, obenem pa ga Booth prikazuje kot pošiljatelja v komunikacijski verigi implicitni avtor – implicitni bralec (Nünning: 100). Boothov antropomorfni koncept implicitnega avtorja tako ni v skladu z njegovim izvajanjem, da je implicitni avtor nekakšno intuitivno dojetje umetniške celote besedila – kako bi namreč lahko bralec svoje intuitivno dojetje umetniške celote v bralnem procesu doživel *kot da je oseba*?

Te probleme bom podrobneje razčlenil kasneje, ko bom že tudi predstavil definicijo kognitivne naratologije, ki skuša nezanesljivega pripovedovalca zajeti, ne da

⁵ Že na tem mestu je tudi očitno, da razlika oziroma razmejitev med implicitnim avtorjem in implicitnim bralcem ni povsem jasna. Več o tem v poglavju 3.3.6.

bi se pri tem naslonila na zanjo dvomljivi koncept implicitnega avtorja. Takrat bo namreč bolj jasno, da so konceptualne nedorečenosti in teoretične pomanjkljivosti obeh teorij rešljive ravno v njunem preseku.

3.2.5. Dva užitka nezanesljivega pripovedovalca

Zaradi vzpostavitve izjemno kompleksnih odnosov, ki zahtevajo od bralca aktivno sodelovanje na več ravneh in s tem relativno večjo količino napora, ki ga mora vložiti v branje, nudi nezanesljiva pripoved bralcu dva osnovna užitka⁶ – to sta **užitek pri dešifriranju** in **užitek pri zarotništvu** (Booth: 244). Prvi je povezan s tem, da je karakterizacija pripovedovalca kot nezanesljivega odvisna od bralčevega branja na višjem nivoju; bralec mora "videti skozi" pripovedovalčevo pripoved, dešifrirati, kaj mu v resnici sporoča oziroma kaj naj bi mimo njega sporočal implicitni avtor. Predpogoj tega je seveda, da bralec najprej sploh zazna nezanesljivega pripovedovalca.

Podoben užitek spremlja npr. parodijo ali dela s postmodernistično medbesedilnostjo – iz teksta, ki ga beremo, moramo priti do teksta, ki je "spodaj": da dojamemo parodijo kot parodijo, moramo ugotoviti, kateri/katere tekst/tekste preobrača, smeši; podobno moramo znati izslediti aluzije postmodernističnih besedil, da lahko uživamo v primerjavah in igri pomenov. Užitek pri branju nezanesljive pripovedi je primerljiv, se pa (v tipu nezanesljivega pripovedovalca, ki ga opazuje Booth) tudi pomembno razlikuje: »Sodelovati z avtorjem tako, da prispevamo vir kake aluzije ali razvozlamo besedno igro, je eno. Toda sodelovati z njim tako, da prispevamo zrelo moralno sodbo, je še daleč bolj poživljajoča zabava« (Booth: 249). V literarnih besedilih z nezanesljivim pripovedovalcem Booth poudarja torej etično funkcijo literature.

Užitek pri skrivnem sporazumevanju neposredno vodi do užitka pri zarotništvu. Ko bralec spregleda pripovedovalčevo nezanesljivost in dešifrira njegovo pripoved, ko uspe implicitni avtor bralcu prenesti neizgovorjeno resnico, mnenje ali sodbo, mu s tem vlije občutek zarotništva do pripovedovalca in drugih bralcev, ki ne bodo uspeli razbiti šifre. Vsaka ironija je tudi sredstvo za izključevanje, izbranci – tisti, ki vedo dovolj, da jo lahko dojamejo – črpajo vsaj del svojega zadovoljstva iz občutka, da so drugi

⁶ Booth govori sicer o treh učinkih, vendar se drugi, po mojem mnenju, podvaja; zato sem sam *užitek pri sodelovanju* in *skrivno zvezo, zarotništvo in sodelovanje* združil.

izključeni; pri ironiji, ki spremlja nezanesljivo pripoved, še toliko bolj, saj je izključen tudi sam pripovedovalec besedila (Booth: 246)! Bralčev užitek je toliko večji, saj se smeji za hrbtom drugih, naivnih bralcev ter za hrbtom pripovedovalca. Booth enkrat več pri prepoznavanju pripovedovalca kot nezanesljivega poudarja odločilno vlogo bralca – bralcu je lahko nezanesljiva pripoved v užitek tudi zato, ker ve, da obstajajo taki bralci, ki bodo pripovedovalcu verjeli, nasedli. Se pravi, da lahko bralec nezanesljivega pripovedovalca prepozna ali pa tudi ne. Kasneje bomo videli, da gre v teh primerih za dva različna načina branja oziroma za dva tipa bralcev; za Bootha pa je to eden od treh problemov v zvezi z deli, ki vsebujejo nezanesljivega pripovedovalca.

3.2.6. Trije problemi z nezanesljivim pripovedovalcem

3.2.6.1. Molk implicitnega avtorja

Prvi problem z nezanesljivo pripovedjo, ki ga je izpostavil Booth, nastopi, kadar v besedilu manjka jasno opozorilo, da je prisotna ironija (Booth: 255). Se pravi, da je bralec brez "jasnih namigov" implicitnega avtorja, na podlagi katerih bi lahko pripovedovalca z gotovostjo razpoznal kot nezanesljivega. Užitek pri dešifriranju in užitek pri zavezništvu umanjkata, saj si bralec iz besedila ne more izoblikovati podobe implicitnega avtorja oziroma vrednot in norm, na podlagi katerih bi odčitaval pripovedovalčevo nezanesljivost. Bralec v takem primeru naj ne bi vedel, kje mora "stati" oziroma, kot je ugotavljal Dolgan, je vrednotenje v takih delih omejeno do te mere, da je odvisno zgolj od bralčeve konotacije (glej poglavje 2.1.).

Molk implicitnega avtorja naj bi si bralec po Boothu nujno razlagal kot strinjanje implicitnega avtorja s pripovedovalcem, ki tako neha biti nezanesljiv. Za primer navaja v angleški književnosti znameniti pamflet Daniela Defoeja *Najhitrejši način obračuna z odpadniki* (*The Shortest Way with the Dissenters*), v katerem Defoe v stilu torijskega fanatika predlaga fizični obračun z nasprotniki, hkrati pa v tekstu ni nikakršnega namiga, da gre pri tem za ironijo, zato so mnogi torijci mislili, da ga je v resnici napisal eden izmed njih (Booth: 257).

Zanimivo pri tem je posebej to, da Booth take tekste vendarle uvršča med nezanesljive pripovedi, čeprav zaradi molka implicitnega avtorja ne ustrezajo njegovi definiciji – ali to pomeni, da je določanje pripovedovalca kot (ne)zanesljivega vendarle

v največji meri prepuščeno bralcu in da je koncept implicitnega avtorja odvečen? Ali pa ta problem spet samo nakazuje kompleksna razmerja, ki se ustvarjajo med branjem besedil z nezanesljivim pripovedovalcem? Tudi s tem vprašanjem se bom ukvarjal pozneje.

3.2.6.2. Kompleksnost ali individualnost norm oziroma kompleksen odnos med normami implicitnega avtorja in (nezanesljivega) pripovedovalca

O tem problemu sem razpravljal že v prejšnjih poglavjih. Čeprav nudi implicitni avtor bralcu dovolj namigov, da slednji prepozna nezanesljivega pripovedovalca kot takega, ima lahko bralec vseeno težave, če neizrečene norme niso dokaj preproste in splošno sprejete. Sama prisotnost ironične distance do pripovedovalca o tej distanci še ničesar ne pove, če bralec ne more razpoznati, kako velika je razdalja med implicitnim avtorjem in pripovedovalcem, katere vrednote in norme pripovedovalec krši. Kadar torej implicitni avtor zahteva, da bralci sami izpeljejo pretanjene razlike med njegovimi normami in normami nezanesljivega pripovedovalca, bo bralec zelo verjetno postavljen pred (pre)težko nalogo (Booth: 259).

3.2.6.3. Nazoren psihološki realizem

Po Boothu lahko tudi dolgotrajen intimni oziroma notranji vpogled v literarni lik ovira našo zmožnost presoje; ta učinek nam omili sodbe o njihovih nemoralnih ali kakorkoli drugače nepravilnih dejanjih ali nam vsaj zmede presojo glede njih (Booth: 260). Celo kadar prikazuje like, katerih ravnanje (implicitni) avtor globoko obsoja – zato bi jih moral obsojati tudi (implicitni) bralec –, jih prikazuje prek zapeljivega medija njihove lastne samoobrambne retorike, kar naj bi vodilo v »moralno zmedo« (Booth: 301 in 308).

Booth na tem mestu očitno misli na nevarnost t. i. **identifikacije, poistovetenja z literarnimi liki**. V nasprotju z njim sodobni raziskovalci procesov branja literature, med njimi npr. Harding, opozarjajo, da je pojmovanje tovrstnih odnosov kot "identifikacija" teoretično povsem neustrezno, saj ne pove ničesar o raznolikih možnostih bralčevega odnosa do fiktivnih pripovednih oseb in ne omogoča razločevanja med možnostmi različnih odnosov do oseb (Harding; v Grosman: 44). Namesto da bi

razkril povsem vsakdanji in zdrav proces bralčevega videnja in razumevanja drugih ljudi oziroma njihove fiktivne predstavitve s pomočjo vživljanja v njihovo situacijo, lahko opis »identifikacija« ustvarja vtis, da je bralčev odnos do fiktivnih oseb podoben patološkemu stanju, v katerih ljudje izgubljajo ločnico med lastno osebnostjo in drugimi ljudmi ter si umišljajo, da so nekdo drug.

Zato je bralčevo razmerje do fiktivnih oseb bolj smiselno poimenovati v skladu s tem, kar se v procesu branja realno dogaja: bralec si lahko na primer želi podobnosti s fiktivno osebo, čeprav nima niti najmanjšega upanja na izpolnitev svoje želje, lahko se odloči, da bo fiktivno osebo posnemal kot vzor ali pa se s sočustvovanjem vživlja v eno izmed fiktivnih oseb in razmišlja o možnostih, kako bi se lahko le-ta odzivala ali delovala tudi drugače, ter nenazadnje lahko bralec opazi tudi takšno podobnost med seboj in fiktivno osebo, ki je nezaželen, in si zato želi biti ali postati različen (Grosman: 44–45). Tu Booth torej ne zanemara vloge bralca pri branju literarnih besedil, temveč jo svojevrstno še krepi, vendar pa s tem pod vprašaj postavlja avtonomnost bralca, njegovo neodvisnost od besedila (zanemara torej njegovo dejavno poseganje v besedilo in povečuje vlogo besedila), kakor je bilo mogoče razbrati tudi že iz njegovih prejšnjih razmišljanj.

3.3. Kognitivna naratologija: nezanesljivi pripovedovalec kot bralčeva naturalizacija

3.3.1. "Izključitev" implicitnega avtorja in "vključitev" bralca

Pri nadaljnjih obravnavah nezanesljivega pripovedovalca se literarni teoretiki seveda niso mogli izogniti Boothovi definiciji. Očitali so mu predvsem dve stvari; vključitev za nekatere dvomljivega pojma implicitni avtor ter izključitev bralca. Za drugi del kritike lahko nesporno trdim, da je vsaj deloma neutemeljen. Kakor sem pokazal v prejšnjih poglavjih, je Booth pri razumevanju nezanesljivega pripovedovalca ves čas poudarjal tudi pomembno vlogo bralca, morda je bralca celo postavljaj nad implicitnega avtorja, je pa res, da prej nevede kot vede in da je marsikatero njegovo spoznanje v nasprotju s to trditvijo (glej prejšnje poglavje), tako da tega niti ni težko spregledati.

Sam pomembne vloge bralca eksplicitno ni nikjer poudarjal ali izpeljal iz lastnih ugotovitev, odrekal mu je celo njegovo avtonomnost in je nasprotno kot sodobne teorije

receptije, bralca dojemal kot v veliki meri odvisnega od besedila. Po drugi strani je celotna *Retorika pripovedne umetnosti* dokaj nezaokroženo delo, z ugotovitvami in zaključki razmetanimi po celotnem besedilu in brez posebnega sklepa. Kar se tiče implicitnega avtorja, bom skušal pokazati, da kognitivna naratologija tega pojma ni uspela zavreči, temveč ga je zgolj preimenovala v skladu s svojimi koncepti oziroma kasneje literarnoteoretično ustrezneje definirala.

Med kritiki Boothove definicije nezanesljivega pripovedovalca je tako nemški anglist Ansgar Nünning v številnih zgodnjih člankih dokazoval, da implicitni avtor ni ne nujni ne zadostni pogoj za nezanesljivo pripoved in predlagal bolj k bralcu usmerjen pristop (Zerweck: 151). V ta namen se je naslonil na teorijo **bralčevega odziva**, predvsem na **teorijo naturalizacije** (*naturalization*), ki sta jo razvila Jonathan Culler in Monika Fludernik, in raziskave umetne inteligence, natančneje na t. i. **teorijo okvirov** (*frame theory*). Ker oboje spada v okrilje kognitivnih znanosti, Zerweck tako naratologijo imenuje kognitivna⁷ (Zerweck: 153).

3.3.2. Teorija naturalizacije in teorija okvirov

Naturalizacija je v teoriji bralčevega odziva interpretativna strategija oziroma kognitivni proces, pri katerem bralec ugotavlja pomen besedila tako, da besedilne informacije povezuje z *okviri* (*frames*⁸), ki jih je pridobil o resničnem svetu. Referenčni okviri so del sistema predpostavk, ki so lastne bralcu; vključujejo njegove **predpostavke ali védenje o resničnem svetu** (*real-world knowledge*), t. i. "resničnostni" referenčni okviri (*real-world frames*), kamor spada tako bralčev zgodovinski kot kulturni kontekst, socialne, moralne in jezikovne norme, ki vladajo v kulturi, ki ji pripada, individualne vrednote bralca itd.; in njegovo **védenje o literarnih konvencijah**, "literarnostni" referenčni okviri (*literary frames*), kamor sodi bralčevo poznavanje literarnih konvencij, drugih literarnih besedil itd. (Zerweck: 153-155). Verjetno spada med slednje tudi bralčevo poznavanje avtorja dela, čeprav tega avtor članka izrecno ne izpostavlja.

⁷ Kognitivna teorija raziskuje odnose med percepcijo, jezikom, védenjem, spominom in svetom; kognitivno naratologijo zanima vloga zgodb znotraj območij in presekov naštetih fenomenov (Herman, Jahn, Ryan: 67)

⁸ Po zgledu Marijana Dovića jih bom v nadaljevanju imenoval *referenčni okviri* (Dović 2004: 54). Namesto termina okviri drugi avtorji rabijo še *traces* (sledovi), *stories* (zgodbe) in *scheme* (Grosman: 20).

Taki mentalni konstrukti seveda niso nekaj, kar bi bilo rezervirano za branje; so podatkovne strukture, ki posamezniku omogočajo lažji pregled nad situacijo, pa tudi proizvajanje inferenc; gre za tipična ravnanja (pozdravi, geste ipd.), tipične komunikacije (telefoniranje, recitiranje ipd.) in internalizirane konceptualne strukture (teorije, ideologije ipd.), ki posamezniku služijo kot vzorci tolmačenja (Schmidt; van Dijk; v Dović 2004: 54). Na primer, ko smo kot najstniki stopili v prvi letnik srednje šole, so naše delovanje tam uravnavali okviri o obnašanju, ki smo si jih zavestno ali nezavedno pridobili že med obiskovanjem osnovne šole; tako vemo, kakšne približno so naše dolžnosti, kako se vesti do profesorjev, pri pouku itd. Podobno si lahko predstavljamo, da delujejo okviri pri branju. Bralec informacije, ki jih razbira v besedilu, povezuje s tem, kar ve o konvencijah, ki veljajo v literaturi, ter s tem, kar ve o resničnem svetu; ko bere npr. o Volku, ki nagovori Rdečo kapico, se zaveda, da govorečih živali v resničnem svetu ni, obenem pa, če je že kdaj prej bral pravljico, ve tudi, da to za omenjeni žanr ni nič nenavadnega, zato tudi ne išče posebnih razlag, ampak se prepusti branju.⁹

3.3.3. »Interaktivni model bralnega procesa«

Zdaj, ko razumemo teoretični aparat, s katerim deluje kognitivna naratologija, se lahko seveda vprašamo, kakšna je v tej perspektivi definicija nezanesljivega pripovedovalca. Na prvi pogled dokaj preprosta: **nezanesljivi pripovedovalec je bralčeva naturalizacija, s katero skuša pojasniti dvoumnosti in protislovja v besedilu** (Nünning; v Zerweck: 153). Ko med branjem v besedilu naletimo na protislovja in dvoumnosti, imamo na razpolago več možnosti, kako jih »pomiriti« in »integrirati« (Yacobi; v Zerweck: 154), skratka, kako si jih razlagati. Te možnosti je mogoče razdeliti v pet načel: genetično (*the genetic*), po katerem bralci te nejasnosti razlagajo z zgodovinskim kontekstom, v katerem je delo nastalo; generično (*the generic*), po katerem jih razlagajo z žanrskimi konvencijami; življenjsko (*the existential*), s katerim jih razrešijo z modeli iz resničnega sveta; funkcijsko (*the functional*), kot posledico estetskih in tematskih namenov in nazadnje **načelo**

⁹ Če bi pri branju dosledno uporabljali samo predpostavke o resničnem svetu in bi popolnoma zanemarili naše vedenje o literarnih konvencijah (v tem primeru pravzaprav ni treba poznati niti konvencij žanra pravljice, dovolj nam je osnovna konvencija o fikcijskosti literarnega sveta), bi seveda govorečega volka razlagali s halucinacijo ali preobleko ali kako drugače – skratka, z nezanesljivim pripovedovalcem.

perspektive (*the perspectival*), po katerem neskladnosti besedila pripišemo perspektivi »odsevnika« (Yacobi; v Zerweck: 154).

Prva štiri načela protislovja v besedilu rešujejo na račun drugih elementov besedila, ki niso pripoved oziroma pripovedovalec, ki je v teh primerih lahko povsem zanesljiv, edino v skladu z načelom perspektive dvoumnosti nujno naturaliziramo v nezanesljivem pripovedovalcu (Zerweck: 154). Nezanesljivost pripovedovalca je v kognitivni naratologiji torej »interaktivni model bralnega procesa« (Harker; v Zerweck: 153) – **nezanesljivost temelji tako na čutno zaznanih informacijah v tekstu kot zunajbesedilnih konceptualnih informacijah, ki se nahajajo v bralcu** (Harker; v Zerweck: 153). Besedilne informacije so znaki, ki jih v bralnem procesu interpretiramo s pomočjo okvirov, to je kontekstualnih informacij, ki jih imamo kot bralci na voljo (Zerweck: 153).

Besedilni znaki, ki bralcu odkrivajo pripovedovalčevo nezanesljivost, so še posebej zanimivi. Kognitivni naratologi so jih sistematično raziskovali in med drugim našli (Zerweck: 154-155):

- neskladja med zgodbo in pripovedjo,
- dvoumnosti znotraj pripovedovalčeve pripovedi,
- razhajanja med pripovedovalčevo predstavitevjo dogodkov in njegovim komentarjem teh dogodkov,
- kadar imamo več pripovedovalcev iste zgodbe, katerih pripovedi so med sabo neskladne
- in pripovedovalčevo zavestno ali nezavedno razkrivanje lastne nezanesljivosti.

Po eni strani se res zdi, da za to, da zgoraj našteje besedilne znake bralci interpretirajo oziroma naturalizirajo (s pomočjo načela perspektive) kot nezanesljivega pripovedovalca, ne potrebujemo Boothovega pojma implicitnega avtorja, ki bi se za temi znaki nahajal in preko teh znakov za pripovedovalčevim hrbtom namigoval bralcu, kaj se je v resnici zgodilo, kakšno je pametno mnenje in kakšna pravična sodba. Po drugi strani pa je očitno, da gre zgolj za preimenovanje. Če referenčni okviri, znotraj njih okviri, ki jih sestavlja naše poznavanje literarnih konvencij, vsebujejo tudi poznavanje avtorja, njegovega opusa itd., in nobenega razloga ni, da ne bi, saj so to pomembne sestavine našega védenja o literaturi kot sistemu, potem kognitivna teorija nikakor ni ovrgla koncepta implicitnega avtorja kot takega, temveč ga je zgolj razdelila na več komponent (ali pa niti to ne, saj je implicitni avtor tudi notranje razdeljen na

dvoje): na besedilne znake – to so odločitve, ki sestavljajo implicitnega avtorja – in referenčne okvire – to so norme, ki sestavljajo implicitnega avtorja. Videti je torej, da povezave med obema teorijama vendarle obstajajo. Drugo vprašanje pa je, ali so s tem že tudi rešena protislovja v zvezi z implicitnim avtorjem.

Če povzamem: **bralec s pomočjo referenčnih okvirov o resničnem svetu in literarnih konvencijah po načelu perspektive naturalizira besedilne znake nezanesljive pripovedi kot nezanesljivega pripovedovalca.** Tej definiciji je vsekakor potrebno priznati, da je precej širša od Boothove, saj vključuje več tipov nezanesljivega pripovedovalca, se torej ne omejuje bolj ali manj samo na etično dimenzijo; četudi se do tega posebej ne opredeljuje ali pa to ni v ospredju zanimanja avtorja članka. Vendar pa namesto da bi dokončno razrešila prej omenjene teoretične pomanjkljivosti in notranje kontradikcije Boothove definicije, definicija kognitivne naratologije odpira še nekaj dodatnih vprašanj. Ali je pripovedovalec lahko nezanesljiv, ko v besedilu ni (očitnih oziroma navedenih) znakov njegove nezanesljivosti? Se pravi, po Boothu, kadar implicitni avtor molči? Ali koncepti, zasnovani na ta način, ne dopuščajo hkrati tudi večje možnosti, da bralec interpretira pripovedovalca kot nezanesljivega, ne da bi to ta v resnici tudi bil? Ta vidik je še posebej pomemben v sodobnosti, ko se velika pozornost namenja branju v medkulturnem položaju (Grosman: 79).

Na obe vprašanji je, po mojem mnenju, mogoče odgovoriti tako pritrdilno kot nikalno, zato so nujne nekatere dopolnitve – tudi iz Boothove definicije nezanesljivega pripovedovalca –, najmanj pa natančnejše definicije nekaterih predlaganih konceptov, ki bi to lahko regulirale. Nekatero popravko je prispeval že Bruno Zerweck; da se rešitve teoretičnih problemov z nezanesljivim pripovedovalcem ponujajo predvsem v preseku med teorijami, pa bo pokazala predvsem prenovitev koncepta implicitnega avtorja, ki jo je ponudil Ansgar Nünning, sprva velik zagovornik odvečnosti in nepotrebnosti koncepta. Kar sta morda izpustila ali zanemarila, bom skušal ugotoviti in dodati sam v nadaljevanju, predvsem v drugem delu naloge, skozi analizo slovenskih romanov z nezanesljivim pripovedovalcem, kadar se bo za to seveda pokazala potreba.

3.3.4. Zerweck: nezanesljivi pripovedovalec kot zgodovinska in kulturna kategorija

Kognitivna naratologija je nezanesljivega pripovedovalca preselila bolj ali manj v domeno bralca, njegovih kontekstualnih informacij, njegovega poznavanja sveta oziroma predpostavk, ki jih ima o svetu, vendar je pri tem, tako kot Booth pri implicitnem avtorju, spregledala, da **je bralec s svojimi koncepti vred kulturna in historična determinanta** – kot sem nakazal že pri predstavitvi njegovih treh tipologij pripovedovalca, tega ni spregledal Kos (glej poglavje 2.2.). Bralčevi koncepti, njegovo védenje, predvsem pa njegove vrednote in norme, se v posameznih kulturah razlikujejo med sabo in imajo nešteto možnosti že znotraj ene same, ne izognejo pa se niti vplivu časa. Nezanesljivost je tako kulturna in zgodovinska spremenljivka, ki je ne moremo zvesti samo na literarni sistem, pojavlja se v spreminjajočem se prepletu filozofskih, psiholoških in socioloških diskurzov (Zerweck; v Herman, Jahn, Ryan: 89). Zato je jasno, da je potrebno tudi h konceptu nezanesljivega pripovedovalca pristopiti s kulturnega in zgodovinskega gledišča (Zerweck: 151, 155).

Zerweck skuša zapolniti ta manko, ob tem pa dodaja še druge minimalne pogoje nezanesljivega pripovedovalca, ki ob pregledu kognitivne naratologije še niso bili izpostavljeni:

1. »Nezanesljivi pripovedovalec se lahko pojavlja samo v«, kot temu pravi Zerweck, »personalizirani pripovedi oziroma nezanesljivi pripovedovalec mora biti močno personaliziran v bralnem dejanju« (Zerweck: 155). Takega pripovedovalca Booth imenuje »dramatizirani« (Booth: 130). To pomeni, da mora biti pripovedovalec v procesu branja močno **poosebljen**, bralec ga mora dojemati, kot bi bil živa oseba, mu kar najgloblje "zlesti pod kožo" oziroma se vživeti v njegovo situacijo. Za to obstaja preprost razlog: potencialni nezanesljivi pripovedovalec mora kazati nekatere **človeške attribute**, kot so znanje, percepcija, razumevanje itd., saj drugače ni nobenega (fikcijskega) središča, ki bi mu lahko pripisali nezanesljivost (Margolin; v Zerweck: 156). Kaj to pomeni za tipologijo, ustaljeno v slovenski literarni vedi? Zaenkrat recimo zgolj to, da je **nezanesljivi pripovedovalec lahko samo prvoosebni pripovedovalec**, ker je to pripovedovalec, s katerim bralec najmočneje sočustvuje in si ga tudi najlažje predstavlja *kot človeka*.

2. »Nenamerno samorazkrivanje "personaliziranega" pripovedovalca je nujen pogoj nezanesljivosti« (Zerweck: 156). To pomeni, da mora biti v besedilu **nujno prisotna ironija**, ki izvira iz kontrasta med pripovedovalčevim videnjem pripovednega sveta in med videnjem tega istega sveta, kakršnega iz pripovedi doseže bralec (Nünning; v Zerweck: 157). Nezanesljivi pripovedovalec, ne da bi se tega zavedal, bralcu nenehno potrjuje svojo nezanesljivost. Pod tem pogojem pripovedovalci, ki kažejo zgolj svojo omejeno perspektivo, niso nujno nezanesljivi (Fludernik; v Zerweck: 157). Ta točka je vsaj nejasna. Problem najbrž izvira predvsem iz tega, ker pred tem *nenamerno samorazkrivanje pripovedovalca* ni natančneje definirano, niti ni jasno, kaj avtorji mislijo z *omejeno perspektivo* – zakaj ta ni znak nezanesljivega pripovedovalca že sama po sebi? To je ena od osnovnih težav, ki zadeva vprašanje razmejitve nezanesljivega in zanesljivega pripovedovalca ter se pokriva z Boothovim molkom implicitnega avtorja, ki pa ga paradoksalno Booth vseeno vključuje pod tipološko oznako nezanesljivi pripovedovalec.

3. »Nezanesljivi pripovedovalec je kulturno pogojen fenomen« (Zerweck: 157). Če sprejmemo, da je učinek nezanesljivega pripovedovalca odvisen od bralčevih interpretativnih strategij in kulturno pogojenih modelov, kakršni so bralčeve norme in vrednote, potem iz analize nezanesljivega pripovedovalca ne moremo izključiti **kulturnega konteksta**, v katerem se nahaja bralec, ko bere besedilo. Nesmiselno je pričakovati, da pripovedovalca nekega določenega besedila očitno in brez dvoma vsi bralci v vseh kulturah interpretirajo kot nezanesljivega (Zerweck: 157-158).

4. »Nezanesljivi pripovedovalec je zgodovinsko pogojen fenomen« (Zerweck: 158). Individualne in kulturno determinirane interpretativne strategije, s katerimi naturaliziramo pripovedovalca kot nezanesljivega, so odvisne tudi od zgodovinske situacije in **zgodovinskega konteksta** tako *produkcije* kot *receptije* (Zerweck: 158).

Odkod nenadoma **vključitev produkcije** in s tem posledično (implicitnega) avtorja, iz članka ni razvidno. Vendar lahko zdaj z večjo gotovostjo trdim, da je tudi avtor del bralčevega védenja o literarnih konvencijah, kakor sem domneval pred tem in kar bi moralo biti pravzaprav samoumevno. Še več, Zerweck v nadaljevanju produkcijo dodaja tudi svojemu 3. pogoju: »Dandanašnja domneva, da je pripovedovalec Župnika Wakefieldskega nezanesljiv, je nadvse problematična, saj ni bil dojet kot nezanesljiv v času in v kulturnem kontekstu njegove produkcije« (Zerweck: 158). Naj je torej avtor

članka to priznal s še tako veliko mero zadržanosti, je vendarle priznal osnovno težavo pristopa, ki se (navidez) osredinja zgolj na bralca (in besedilo) – nezanesljivost pripovedovalca tako postane spremenljivka, odvisna od vsakega posameznega bralca oziroma vsakokratnega branja. S tem pripovedovalce, ki so danes zanesljivi, obsojamo na mogočo jutrišnjo nezanesljivost in obratno.

Bralčevi okviru morajo torej nujno vsebovati tudi poznavanje avtorja, obdobja ali kulture, v katerem je delo nastalo ipd., da bo lahko bralec besedilne znake tolmačil kot nezanesljivost pripovedovalca, predvsem pa mora **vključevati poznavanje norm in vrednot avtorja oziroma kulture in časa, ki mu delo pripada** ali, po Kosu, duhovnozagodovinske podobe avtorjevega časa (glej poglavje 2.2.). Kar je povsem enako, kot če trdimo, da mora **prepoznati implicitnega avtorja besedila – če ga pojmujemo kot normo neke kulture v nekem trenutku, ki je vpisana v samo besedilo** in ki jo mora vsak bralec sprejeti najprej za ustrezno branje besedila, potem pa tudi, da lahko določi nekega pripovedovalca kot nezanesljivega. Obe teoriji se, še enkrat, nedvomno povezujeta, njuno razliko je mogoče reducirati na zgolj različno poimenovanje konceptov. V zvezi s tem bom moral ugotoviti še, ali se je mogoče strinjati z Boothom tudi, ko v implicitnem avtorju vidi intencionalni odtis empiričnega. Zaenkrat se zdi, da kognitivna naratologija to že dovoljuje; vendar več o tem pri analizi nezanesljivega pripovedovalca v sodobnem slovenskem romanu. Še pred tem je seveda nujno prenoviti koncept implicitnega avtorja, če hočemo, da je uporaben in relevanten za analizo pripovedi literarnih del.

Peta točka bi lahko bila, da Zerweck postavlja razvoj nezanesljivega pripovedovalca v romanu v realistični roman poznega osemnajstega stoletja – zgodovinski pogoj za njegov vznik vidi v realističnem prikazovanju družbenih norm (Zerweck: 159). Priznava sicer, da so "realistične" oblike obstajale že pred tem, da je nezanesljivo pripoved možno najti že v srednjeveških besedilih; toda šele, ko je v osemnajstem stoletju mimetično predstavljanje sveta, psihologije ter konvencionalnih norm in morale v romanu postalo prevladujoče, je lahko bralec kontradikcije na ravni norm ali (kvazi)dejstev naturaliziral kot nezanesljivost pripovedovalca. Zaradi razraščajočega epistemološkega skepticizma, relativizma, ki sta vplivala na človeško razumevanje tako resničnosti kot tega, kako je resničnost prikazana v literaturi, pa Zerweck opaža, da je imela nezanesljiva pripoved pomembno vlogo v prehodu z viktorijanskega k modern(ističn)emu romanu (Zerweck: 160).

3.3.5. Kognitivna naratologija in recepcijska estetika

Teorija bralčevega odziva v Evropi nikoli ni bila posebej odmevna, saj se je tu hkrati in neodvisno od nje v šestdesetih letih prejšnjega stoletja razvila **recepcijska estetika**, katere glavna predstavnika sta Hans Robert Jauss in Wolfgang Iser, zato ni čudno, če so koncepti kognitivne naratologije tuji slovenski literarni vedi. Hkrati se je težko znebiti občutka, da je taka definicija nezanesljivega pripovedovalca po nepotrebnem zapletena in da v literarno teorijo vnaša pojmovno orodje drugih disciplin, kjer se je (vsaj v Evropi) ustalilo drugo, ki je bolj lastno vedi, ki se ukvarja z literaturo.

Zato je mogoče za lažjo predstavo naturalizacijo oziroma teorijo okvirov do neke mere izenačiti z bralčevo **konkretizacijo** dela oziroma z zapolnjevanjem **praznih mest** pri Iserju ali tudi Jaussovimi **horizonti pričakovanja**, saj vsi koncepti opisujejo podobno dejavno interakcijo med besedilom in bralcem, ki vanj vnaša svoje inference – ne samovoljno, temveč strukturno omejeno, kar vodi do aktivnega konstruiranja pomena besedila. Pri tem okviru niso nič drugega kot bralčevo predznanje, iz katerega črpa inference, s katerimi polni prazna mesta v besedilu; njegovi horizonti pričakovanja, ki so sklop spontano usvojenih in zato apriornih osnovnih perceptivnih obrazcev ljudi nekega zgodovinskega trenutka (Biti: 41), ali še enostavneje njegov **kontekst**¹⁰, ki ga najbolj osnovno delimo na fizični, socialni in mentalni svet. Razumevanje konteksta, avtorstva, pa tudi globlji smisel nekaterih drugih pojmov, s katerimi smo operirali pri definicijah nezanesljivega pripovedovalca, si bomo pogledali natančneje skozi prizmo drugih relevantnih teorij. Najprej pa bo potrebno, kot že omenjeno, v skladu s prejšnjimi spoznanji prenoviti koncept implicitnega avtorja.

3.3.6. Nünning: dekonstrukcija in prenovitev koncepta implicitnega avtorja – totalna tekstualna struktura

Pomenljivo je, da se je prenovitve implicitnega avtorja lotil prav Ansgar Nünning, eden od glavnih teoretikov kognitivne naratologije in hkrati nasprotnikov tega koncepta. To nakazuje, da se raziskovalci tudi sami zavedajo pomanjkljivosti definicije

¹⁰ Povezava med okviri in kontekstom je jasna tudi v samem izvoru konceptov – teoretiki umetne inteligence, Marvin Minsky, Roger C. Schank in Robert P. Abelson, so pojem okvirov razvili ravno, ker so hoteli z določnejšimi in natančnejšimi konstrukti nadomestiti koncept konteksta (Herman, Jahn, Ryan: 69).

nezanesljivega pripovedovalca, ki temelji (navidez) zgolj na recepciji, zaradi česar svojo pozornost znova preusmerjajo na tekst oziroma Boothov koncept implicitnega avtorja. V ta namen Nünning predlaga prenovitev, ne v smislu strukturalističnega pristopa, ki pojmuje implicitnega avtorja kot nevtralno organizacijsko žarišče besedila, temveč implicitnega avtorja v pomenu totalne besedilne oziroma tekstualne strukture, ki je v osnovi povsem očitno strukturalistična.

V svojem članku z naslovom *Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author*¹¹ (*Dekonstrukcija in rekonceptualizacija implicitnega avtorja*) najprej navaja že omenjena protislovja in teoretične pomanjkljivosti, ki so povezane s pojmom implicitnega avtorja. Ta je po Boothu in kasnejših zagovornikih koncepta očitno antropomorfizirana in personalizirana kategorija, hkrati pa je prikazan kot abstraktna entiteta (Nünning: 97). Tako npr. Chatman meni: »On [implicitni avtor] je 'impliciten', tj. je konstrukt in rekonstrukcija bralca, vendar ni pripovedovalec, temveč prej oseba, ki si je izmislila pripovedovalca (če je), v kratkem, oseba, ki je zmešala karte na ta točno določen način, ki je naredila, da se te stvari zgodijo tem ljudem« (Chatman; v Nünning: 97). Po eni strani je torej implicitni avtor, kot že omenjeno, abstrakten konstrukt, po drugi pa ga je moč personalizirati oziroma poosebiti kot tistega, ki si je izmislil pripovedovalca ali celo tistega, ki je napisal besedilo, se pravi – empiričnega avtorja (Nünning: 97).

Koncept implicitnega avtorja torej na nek način celo spodbuja interpretacije, ki ne upoštevajo fiktivne narave literature in pomene v literarnih besedilih pripisujejo neposredno avtorju. Medtem Nünning meni, da odločitev v fazi načrtovanja in ubeseditve nikakor ne moremo pripisovati nekemu imaginarnemu implicitnemu avtorju, ampak jih moramo odkrivati znotraj konteksta literarne produkcije – znotraj konteksta empiričnega avtorja, torej (Nünning: 106). To sicer še ne pomeni nujno, da Nünning slednjega tudi vključuje v svoj koncept. Kakorkoli že, strinjati se moramo, da je nemogoče v en sam pojem zajeti implicitnega avtorja, ki je tvorec besedila in obenem del lastnega tvorjenega besedila (Nünning: 97).

Nünning zato zavrača prvi del enačbe in se strinja z Rimmon-Kenan, da **implicitni avtor, tako kot implicitni bralec, ne more biti personaliziran govorec**

¹¹ Članek je predelava in prevod Nünningovega članka *Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des implied author* v *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67/1 (1993), str. 1–25.

(**tvorec sporočila**), ki bi ga lahko izpostavili v besedilu (kot lahko govorci-literarne osebe in govorci-pripovedovalce), temveč gre za »abstrakten fenomen, ki se manifestira v formalnih odnosih besedilne strukture« (Nünning: 100). Implicitni avtor tako ni tvorec v smislu komunikacijske teorije, ampak so implicitni avtor semantični in formalni vidiki celotnega besedila. Tako razumevanje omogoča že sam Booth, ko povezuje implicitnega avtorja z intuitivnim dojemanjem umetniške celote besedila (Nünning: 100–101).

Ko implicitnega avtorja ne povezujemo več z govorcem v besedilu ali empiričnim avtorjem, ko ga ne identificiramo več kot "osebo", izgine tudi razlikovanje med implicitnim avtorjem in implicitnim bralcem (Nünning: 110). Gre za istovrstni fenomen. Elementi literarnega dela, npr. literarni lik in pripovedovalec, so v kompleksnih medsebojnih odnosih, ti odnosi, te razlike in skladnosti med njimi pa ustvarjajo nadredno virtualno strukturo, ki se realizira šele v procesu recepcije, tako da bralec konstruira odnose med sestavinami besedila (Nünning: 111). Ta strukturna raven, ki jo lahko teoretično opišemo kot **celoto vseh formalnih in strukturnih odnosov v besedilu**, se vzpostavlja med **delom kot celoto in bralcem**. Struktura po svoji naravi tako ne pripada literarnemu besedilu, ampak je prej *strukturnost* konstrukcija človeške percepcije (Nünning: 115).

Ne gre torej za to, da bi implicitni avtor karkoli sporočal implicitnemu bralcu za hrbtom pripovedovalca, temveč sta implicitni avtor oziroma implicitni bralec eno in isto, strukturni in formalni odnosi med znotrajbesedilnimi elementi (to seveda nista samo literarni lik in pripovedovalec, sta pa v okviru te naloge najpomembnejša), ki se vzpostavljajo šele v procesu branja. Ti odnosi so torej v razmerju do teksta neka nadredna struktura (v besediloslovju makrostruktura), ki jo bralec dojema med branjem – njegov celostni vtis o prebranem (kot celoti), v okviru katerega razumeva oziroma si razlaga posamezne znotrajbesedilne elemente. Tudi norme in vrednote, v okviru katerih sodi o delu, so tak vtis, izhajajo iz odnosov med elementi.

Če uporabim isti primer kot pri Boothu; bralec, ko v literarnem delu bere o prešuštvu, simpatizira s prešuštnikom ali rogonosecem glede na celotno besedilo – glede na to, kdo je pripovedovalec besedila (prešuštnik, rogonosec ali kdo drug) in kakšen je njegov odnos do tega, kako je prešuštvo prikazano, kako komentirano, kaj se s prešuštnikom zgodi (sta kaznovana ali nagrajena), kdo prešuštvuje oziroma kdo je prevaran, kdaj se zgodi, kje, kako itd., pa tudi glede na to, kako je prešuštvo v družbi

sprejeto, kakšno je njegov odnos do njega (ali je že kdaj prešuštoval, bil prevaran). Jasno je torej, da na to vpliva preveč znotrajbesedilnih elementov (če se omejimo samo nanje) in odnosov med njimi, da bi jih lahko zajeli z enim samim abstraktnim konceptom namesto z besedilom kot celoto.

V skladu s tem je pripovedovalec torej nezanesljiv, kadar se njegove norme in vrednote ne ujemajo z vrednotami in normami dela kot celote, ta pa nastane šele z bralčevo konkretizacijo:

Za to, da razložimo mehanizme, ki se nahajajo za vtisom, da je pripovedovalčeva zanesljivost dvomljiva, še ni potrebno domnevati, da obstaja implicitni avtor, dovolj je v obzir vzeti dramatično ironijo¹². Kot vsi drugi strukturni načini prezentacije v literarnem tekstu tudi dramatična ironija nastane »v konfliktu notranje in zunanje komunikacije« [Pfister; v Nünning: 107]. V primeru nezanesljivega pripovedovalca je dramatična ironija rezultat neskladnosti med vrednostnim sistemom in nameni pripovedovalca ter normami in vedenjem bralca. Za bralca sta tako pomanjkanje harmonije med izjavami pripovedovalca in očitnimi protislovji med pripovedovalčevimi vrednotami in normami ter njegovim lastnim konceptom normalnosti primarna kazalca, da gre za nezanesljivega pripovedovalca. Če bralec na teh protislovjih uspe predpostaviti pripovedovalčevo nezanesljivost, dobijo s pomočjo bralčevega privilegiranege vedenja pripovedovalčeve izjave dodaten pomen, pomen, ki ga pripovedovalec sporoča nezavedno in nehote. Seveda pa mora biti bralec pozoren tudi na vrednostni in normativni sistem celotnega dela, če želi predpostaviti pripovedovalčevo nezanesljivost, nikakor pa za to ni nujen implicitni avtor, saj je celotno delo tisti relevantni okvir, na katerega se lahko nanaša. (Nünning: 107)

Tako Nünning "popravi" koncept implicitnega avtorja, hkrati pa tudi definicijo kognitivne naratologije, čeprav je pri tem tako kot Zerweck bolj previden. V ospredju je še zmeraj bralec, toda prepoznanje nezanesljivega pripovedovalca je v manjši meri prepuščeno njegovi samovolji. Večjo vlogo v njej dobi tekst, **implicitni avtor/bralec** pa je vanj vpisan kot **struktura celotnega besedila**, ki izhaja **iz odnosov med literarnimi elementi in ki jo bralec vzpostavi v procesu branja**. Kljub temu da Nünning na koncu zavrača tudi samo poimenovanje implicitni avtor, bom sam v nadaljevanju to še uporabljal, vendar v smislu, ki mu ga je tu pripisal Nünning – kot totalno tekstualno strukturo.

¹² Tip ironije, pri katerem bralec ve več kot literarne osebe, kar pogosto vodi do kompleksnih načinov odzivanja bralcev, ki se lahko obenem poistovetijo z njimi in distancirajo od njih. Dramatično ironijo lahko ločimo od situacijske, pri kateri gre za to, da imajo dogodki nepričakovane posledice, in verbalne ironije, pri kateri literarne osebe ali pripovedovalci mislijo nekaj drugega od tega, kar povejo (Herman, Jahn, Ryan: 124).

V nadaljevanju članka Nünning našteva nekatera mesta, kjer se ta globalna struktura oziroma implicitni avtor jasno kaže: v tem, kako so razdeljeni delo in poglavja; v zaporedju kvazidogodkov in povedanega; sploh v kronološkem zaporedju pripovedovanega (kadar vse to ni posebej tematizirano s strani pripovedovalca kot zavestna posledica njegovega pripovedovanja); v odnosih med literarnimi osebami; strukturnih odnosih med perspektivami literarnih oseb in to pripovedovalca itd. V kratkem, vse besedilne strukture, ki so znotraj dela in jih je nemogoče pripisati bodisi literarnim likom bodisi pripovedovalcu, so načini reprezentacije na višjem tekstualnem nivoju – pripišemo jih lahko samo implicitnemu avtorju oziroma delu kot celoti (Nünning: 112–114).

Tako se Nünning po eni strani približa Boothu, hkrati pa ga pomembno dopolnjuje in odpravlja pomanjkljivosti ter paradokse njegovega koncepta. Neodgovorjenih je zato ostalo samo še nekaj drugih vprašanj, ki pa so prav gotovo enako relevantna. Ali je zdaj, ko je implicitni avtor samo še struktura odnosov med literarnimi elementi, vsaka zveza z zgodovinskim, empiričnim avtorjem zares izgubljena? Ali niso tudi ti odnosi deloma proces odločitev empiričnega avtorja? Preden pa poskusim odgovoriti nanje, bom predstavil še nekaj drugih možnih pogledov na nezanesljivega pripovedovalca in problematiko povezano z njim: empiričnega avtorja, kontekst ipd.

3.4. Mihail Bahtin in nezanesljivi pripovedovalec

Mihail Bahtin je svojo **teorijo dialoškosti** oziroma polifoničnosti prvič predstavil leta 1963 v knjigi *Problemi poetike Dostojevskega* in jo razvijal v svojih kasnejših delih, ko je nanjo naslonil tudi svoje razmišljanje o romanu. Njegovi teoriji notranje dialogizirane besede in romana nista samo izredno zanimivi, ampak nam lahko pomagata, da konceptom nezanesljivega pripovedovalca, konteksta in nenazadnje implicitnega avtorja damo nek drug, širši in splošnejši vidik, zato ju bom na kratko predstavil.

3.4.1. Dialoškost besede

Bahtinovo izhodišče za njegovo pronicljivo razmišljanje o romanu je **dialoškost besede** – pri tem Bahtin z *besedo* misli to, kar danes imenujemo **izjava**:

Vsaka konkretna beseda (izjava) ima predmet, h kateremu je usmerjena, ki je, takorekoč, vselej že oporekan, spodbijan, ocenjen, zavrt v temno meglico, ali pa, narobe, osvetljen z lučjo že izrečenih tujih besed. Zastrt in obdan je s skupnimi mislimi, gledišči, tujimi sodbami, naglasi. Beseda, naravnana k svojemu predmetu, vstopa na to dialoško razburkano in napeto področje tujih besed, sodb in naglasov, zapleta se v zapletene medsebojne odnose, se zliva z enimi, zavrača druge, se križa s tretjimi; vse to lahko bistveno oblikuje besedo, se useda v vse njene pomenske plasti, zapleta njeno izraznost, vpliva na celotno stilistično podobo besede.

Živa izjava, ki zavestno nastane v določenem zgodovinskem trenutku in v družbeno določenem okolju, se ne more ogniti tisočerim živim nitim dialoga, ki jih je stkala družbenoideološka zavest okoli danega izjavnega predmeta, ne more ostati pasivni udeleženec družbenega dialoga. Prav iz tega dialoga nastaja, kot njegov podaljšek, kot replika; ne loteva se predmeta od nekod s strani.

(Bahtin: 58)

Sleherna izjava je vpeta v **dialog**; pravzaprav je izjava izjava samo, *ker* je vpeta v dialog. Slednjemu se namreč ni mogoče izogniti, saj vsakič, ko podamo izjavo o nekem predmetu, le-ta stopa v odnos z drugimi (našimi in tujimi) izjavami o tem predmetu; s temi, ki so bile podane *pred* našo in temi, ki bodo še *sledile*. Dialog je nekakšna neprekinjena veriga izjav; z drugim imenom: njen **kulturni in zgodovinski kontekst**. Vanj je vpeta vsaka izjava oziroma vsaka izjava nosi v sebi sledi tega konteksta. Če npr. danes rečem: *Evolucija je pogruntavščina skrajnega nihilizma, ki skuša rušiti prepričanje, da je človek enkratno božje bitje*, je v njej sled konteksta npr. kreacionizma in kot taka stopa v odnos do izjav iz konteksta darvinizma, bodisi teh, ki so bile pred to izjavo bodisi teh, ki jih anticipira (izziva).

Kako nam je ta sled konteksta dosegljiva? Bahtin trdi, da je vsaka izjava usmerjena k poslušalcu in zahteva njegovo aktivno razumevanje, četudi ta naravnost ni posplošena v samostojen akt in ni kompozicijsko izražena. To razumevanje se v besedi kaže kot »nasprotovanje« ali »podpora« (Bahtin: 61). Če povemo s terminologijo pragmatičnega jezikoslovja: govorec ne more prejemniku z izjavo preprosto "preseliti" tudi njenega pomena, do tega mora ta priti sam; pomen izjave določi glede na okoliščine (kontekst) in govorni položaj (konvencije). Dialoškost besede, to »raznolično področje tujih besed« govorniku namreč ni dostopno v predmetu, temveč v poslušalčevi duši, tu se nahajajo tisti odgovori in ugovori (Bahtin: 62). To, kar teorija bralčevega odziva

imenuje okviri, Bahtin imenuje »**aperceptivno ozadje**«, »predmetno-izrazno obzorje« oziroma »subjektivno obzorje poslušalca«, pa tudi »interakcija različnih kontekstov« ali »gledišč« (Bahtin: 63–64). Čeprav bomo ugotovili, da je Bahtin pustil veliko vprašanj tudi odprtih in da svoje teorije dialošnosti ni znal najbolje povezati s svojim videnjem dialošnosti romana, lahko vseeno že zdaj rečemo, da je pri tem odmeril pomembno vlogo tudi bralcu.

V vsakem jezikovnem dejavniku, bodisi na leksični, semantični, sintaktični ali drugi ravni, je moč razbrati nek namen (njenega tvorca) in splošni »naglasni sestav« te ali one zvrsti (Bahtin: 67–8). Tako je moj namen v tej nalogi predstaviti in analizirati nezanesejivega pripovedovalca, na vseh jezikovnih ravneh teksta pa se kaže naglasni sestav strokovnega besedila oziroma značilnosti besedilne vrste strokovnega besedila. Seveda ne smemo spregledati, da tudi Bahtin v svoji shemi pušča intenco tvorca in ne podreja vsega prejemniku, kakor tudi Booth v implicitnem avtorju vidi odtis empiričnega avtorja. To, da Bahtin temu pripisuje morda preveliko vlogo, bomo sedaj pustili ob strani (glej npr. Juvan 2006: 11).

Nevtralnega jezika ni, beseda ni mogoča brez kontekstualne obarvanosti – v njej je mogoče zaznati določen poklic, zvrst, stranko določenega človeka, njegovo izobrazbo, njegove interese, religiozna prepričanja, filozofski sistem ipd. Vsi ti raznolični jeziki, idiolekti (žargoni, slengi itd.), ki nas obkrožajo, naj temeljijo na kakršnem koli že načelu ločevanja, funkcijskem ali socialnem, so specifični pogledi na svet, Bahtin jih imenuje tudi **ideologemi** oziroma **ideologije** (Bahtin: 106) in kot taki si lahko med sabo nasprotujejo, se dopolnjujejo, skratka stopajo v najrazličnejše dialoške soodnose. Prostor, kjer se srečujejo in soobstajajo, je človeška zavest, predvsem pa ustvarjalna zavest romanopisca (Bahtin: 70–1).

3.4.2. Dialošnost romana

Beseda v prozi, ki vključuje govorno raznoličje¹³, je posebna **dvoglasna, notranje dialogizirana** beseda, ki je v službi dveh govorcev (pripovedovalca oziroma literarne osebe in (implicitnega) avtorja); v njej sta dva glasova, dva pomena in izraza v

¹³ Mnogi raziskovalci Bahtina so seveda opozorili na nedoslednost njegove teorije – najprej mu roman nasproti drugim vrstam predstavlja utelešenje dvoglasne besede, potem pa takoj znotraj njega odkriva tradicijo monološkega romana (Biti: 158).

medsebojnem dialoškem odnosu (Bahtin: 98–9). Tudi ta odnos, če berem Bahtina pravilno, lahko poteka po dveh osnovnih oseh: po osi nasprotovanja in po osi podpore. Natančneje se Bahtin ukvarja z nasprotovanjem: »[P]rozaik se s temi besedami ne solidarizira do kraja in jih po svoje naglaša – humoristično, ironično, parodično ipd.; tretji grejo še dalj od zadnje pomenske stopnje in še ostreje odslikavajo namere; nazadnje pa so tudi takšni, ki sploh ne poznajo nobene avtorske namere: avtor (kot avtor besede) se v njih sploh ne izraža, ampak jih kaže kot svojevrstno govorno stvar, zanj so docela objektni« (Bahtin: 76). Če besedi *prozaik* in *avtor* zamenjamo z implicitnim avtorjem in se omejimo na *besede* pripovedovalca, dobimo dokaj natančno opisano razmerje med obema stranema, kakor smo ju opazovali pri Boothu, kjer se osnovna odnosa, ki ju implicitni avtor in implicitni bralec razvijeta do pripovedovalca, imenujeta ne nasprotovanje oziroma podpora, temveč na moč podobno: obsojanje oziroma odobravanje.

Bahtin v dialogu dveh glasov znotraj romana, podobno kot Booth, prepozna dialog pripovedovalca z od njega različnim, hierarhično nadrejenim mu "subjektom", v katerem še bolj kot Booth odkriva empiričnega avtorja, pojmuje ga namreč natančno tako. Če to z Nünningovo pomočjo prenovimo, je jasno, da tudi Bahtin izjemno važnost pripisuje odnosom med znotrajbesedilnimi elementi. V primerjavi z delom kot celoto, kot jo je konkretiziral, lahko bralec besede pripovedovalca dojema kot humorne, ironične, parodične itd., to pa pripovedovalcu podeljuje status nezanesljivega pripovedovalca.

Tudi Bahtin se zaveda, da lahko (implicitni) avtor tudi molči, vendar tega ne dojema kot problematično z moralnega vidika kot Booth ali tudi na nek način kognitivna naratologija. Po Bahtinu (implicitni) avtor molči, kadar želi prikazati ideologijo pripovedovalca kot tako: »Tujega ideološkega sveta ne moremo ustrezno prikazati, če mu ne pustimo, da bi se sam oglasil, če ne odstrano njegove lastne besede. Zakaj zares ustrezna beseda za prikaz svojevrstnega ideološkega sveta je lahko samo njegova lastna beseda, četudi ne sama, temveč v zvezi z avtorsko besedo« (Bahtin: 108). Na žalost Bahtin te zveze ne raziskuje podrobneje. Mimogrede lahko dodamo, da je molk implicitnega avtorja mogoče z Nünningovo opredelitvijo zajeti kot bralčevo nezmožnost, da bi ugotovil, kakšne vrste odnosi se vzpostavljajo med pripovedovalcem (njegovimi normami itd.) in tekstom kot celoto – v končni konsekvenci, bralec ne zmore konkretizirati besedila kot celote oziroma mu umanjka njen važni del; to je pomen dela

kot celote, kar pomeni, da ne more izgraditi relevantne interpretacije. Kako oziroma kdaj do tega pride, je že drugo, nadvse zanimivo vprašanje.

3.4.2.1. Potepuh, bedak in burkež ter njihov pomen za razvoj romana

Bahtin v nadaljevanju zasleduje dve stilistični črti evropskega romana; visoke zvrsti, ki imajo monološko strukturo (antični ep, tragedija, viteški roman...) in nizke, neugledne zvrsti (poulične pesmi, šale, vse vrste parodij in travestij), v katerih se takorekoč za hrbtom literarne zgodovine razvija in ohranja dvoglasna beseda in iz katere bo kasneje vzniknil evropski roman. V dialoških strukturah so nastali postopki za gradnjo jezikovnih podob, za povezovanje besede z govorčevo podobo, za objektni prikaz besede hkrati s človekom kot značilne ali družbeno tipične besede določenega človeka – nekakšen "abstrakten" jezik je tako postal točno določen jezik popa, viteza, trgovca, kmeta, pravnika ipd. (Bahtin: 161–2); na nek način se je torej pripovedovalec individualiziral oziroma osamosvojil. V ta namen je druga stilistična črta evropskega romana razvila dve temeljni podobi, dva osnovna arhetipa, katerima so podrejeni vsi drugi elementi teksta: **potepuha** in **bedaka**, ki sta pogosto zlita v podobi tretjega: **burkeža** – potepuha z masko bedaka.

Bahtin njihovo literarno pojavnost, znano že v antiki in na starem Vzhodu, razlaga s prenesenim pomenom; njihovo zunanost, dejanja in govor ne smemo razumeti kot zgolj mimetični posnetek nekega posebnega življenja, ampak kot posreden odsev velikega »drugega« življenja (Bahtin; v Zupan Sosič 2003: 158). Z bedakovo pomočjo lahko prozaik parodira, potuje vzvišeno resničnost patetične besede, prikazuje svet z besedami pripovedovalca, ki ne razume konvencij tega sveta, ki ne pozna njegovih pesniških, učenjaških in drugih visokih in pomembnih imen, in/ali pa je neveden glede običajnih pomenov sveta. Zaradi svojega tepčevstva je lahko bedak tudi sam objekt avtorskega zasmeha, to je lahko celo v ospredju (Bahtin: 163-4).

Vendar avtor potrebuje bedaka: ta s svojo nevedno navzočnostjo potuje svet družbene dogovorjenosti. Roman kaže neumnost, pri tem pa se uči prozne pameti, prozne modrosti. Medtem ko romanopisec gleda na bedaka ali na svet z očmi bedaka, se njegovo oko uči proznega videnja sveta, obdanega s patetično dogovorjenostjo in lažjo. Nevednost o splošno veljavnih in navidez splošno pomenljivih jezikih uči spoznavati njihovo objektnost in relativnost, jih poznanja, razvija občutek za njihove meje, se pravi, uči odkrivati in graditi podobe družbenih jezikov. (Bahtin: 164)

Zupan Sosič »nevednost«, ki je primerna kot urejajoč dejavnik razkrinkovanja škodljive konvencionalnosti, odkriva že v prvem slovenskem romanu, *Desetem bratu* Josipa Jurčiča, kjer so kar trije »komični originali« tarča posmeha tradicionalne vaške skupnosti, ki je s svojim strogim moralnim imperativom ustvarjala razmerja, v katerih je drugačnost postajala izvir napetosti. Podobno pripovedovalčevo razmerje do posebneža, ki odseva razmerja kolektiva, spremlja tudi v Jenkovi prozi (*Tilka, Jeprški učitelj*). Šele v Kosmačevih literarnih delih pripovedovalec s svojimi literarnimi »norci« sočustvuje, v globljem smislu pa se z njimi celo poistoveti (Jenstrle – Doležal; v Zupan Sosič: 159). V sodobnem slovenskem romanu je **perspektiva nevednosti** zajeta v nezanesljivi pripovedi, ki je rezultat nezanesljivega pripovedovalca (Zupan Sosič: 159). Zaključimo lahko torej, da je nezanesljivi pripovedovalec zajet že v sami genezi evropskega in slovenskega romana.

3.5. Avtorstvo, kontekst in teorija literarnega diskurza/sistemske pristopi k literaturi

Strukturalizem je z naslonitvijo na Bahtina razvil pojem diskurza. Znotraj njega sodobna literarna veda proučuje **literarni diskurz**. Dojemanje literature kot diskurza ima določene podobnosti s **sistemskimi pristopi k literaturi** in **teorijo literarnega polja**¹⁴. Diskurz opredeljuje kot rabo jezika in drugih znakovnih sistemov, ki poteka prek izjav in izjavnih dejanj v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu, v konkretnih komunikacijskih situacijah. Diskurz je red, sklop konvencij, ki posreduje med jezikovnim sistemom in posamezno izjavo oziroma besedilom, med *langue* in *parole*, narekuje ustaljene tematike, jezikovne zvrsti in registre ter zagotavlja posebne obrazce za tvorjenje in razumevanje besedil. Literatura kot diskurz pa je znotraj tega **posebno polje jezikovne, medosebne in družbene interakcije**, ki zajema **besedila** in

¹⁴ »Da literatura ni samo skupek besedil, da se razvija kot zapleten družbeni podsistem, ki izpolnjuje posebne kulturne funkcije (estetske, etične, spoznavne) s pomočjo delno institucionalizirane razporeditve delovalnih vlog (proizvodnje, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja besedil) in na podlagah skupnih miselnih predpostavk, že od začetka osemdesetih let 20. stoletja opozarjajo sistemski pristopi k literaturi in teorija literarnega polja (prim. Schmidt 1988; Bourdieu 1996). Razumevanje literature kot diskurza pa sistemskim perspektivam, ki so v jedru vendarle zunajbesedilne in sociološke, prispeva dva dodatna, dopolnjujoča se uvida: v to, kako se konteksti literarnega polja in širšega družbenozgodovinskega okolja prepisujejo v besedilo, in v to, kako literarne izjave omenjeno okolje reprezentirajo, vrednotijo, interpretirajo, kako se nanj odzivajo in nanj vplivajo« (Juvan 2006: 51).

medbesedilna razmerja, pa tudi **miselne procese in predpostavke, pragmatične konvencije in dejanja vseh, ki se z literaturo ukvarjajo** (Juvan 2006: 48–49). V Schmidtovem literarnem sistemu so temelj notranje strukture literarnega sistema štiri *delovalne vloge*: to so **literarno proizvodjanje** (*Produktion*), **literarno posredovanje** (*Vermittlung*), **literarno sprejemanje** (*Rezeption*) in **literarno obdelovanje** (*Verarbeitung*) (Dović 2007: 30).

Se pravi, da sodobne (sistemske) teorije literature v svoje raziskovanje literature ponovno dejavno vključujejo avtorja, ki je bil v prevladi na bralca usmerjenih teorij morda zanemarjen. Pri tem ne gre za oživljanje romantičnih koncepcij avtorja; lik individualnega avtorja se večinoma umika iz središča pozornosti in avtor vse bolj vidno postaja **kompleksno omrežje tekstualnih in kontekstualnih relacij**, v katere je vpet. Ti teoretični okviri nam omogočajo problematiko avtorja ugledati v bistveno drugačni luči, kot so to omogočali starejši literarno- in kulturnozgodovinski modeli. Avtor v njej izgublja dramatične razsežnosti in postaja (le še) »literarni proizvajalec« (Dović 2007: 29). Koncept implicitnega avtorja in odnos med implicitnim in empiričnim avtorjem, kakor ju povzemam v pričujoči nalogi, do neke mere ustrezata tem smernicam.

Kontekst je v dojemanju literature kot diskurza definiran kot **odprta totalnost** in kot tak zajema vse okvire, ki se utegnejo obnesti pri zgodovinski interpretaciji umetniškega izdelka, od estetskega okusa, filozofskih idej, razpoložljivih oblik/slogov do družbenih potreb, znanih gradiv in gmotnega stanja proizvajalcev in potrošnikov (Bryson; v Juvan 2006: 85). Meja med tekstom in kontekstom se izgublja: kontekst prenika v literarni tekst, tekst seva v kontekst, skozi oba pa neovirano teče družbeni diskurz – besedilo do resničnosti, ki ga obdaja, ni v razmerju mimetičnega predstavljanja, ampak z njo navezuje mnogotere medbesedilne in materialno-simbolne vezi, odzive in učinke (Juvan 2006: 86).

Ta spoznanja, ki zadevajo med drugim samo naravo literature in fikcije, nam dajejo misliti, da je razmerje med avtorjem in delom, med delom in bralcem ter med avtorjem in bralcem, normami literarnega in realnega sveta itd. pravzaprav še kompleksnejše, kot so to prikazovale teorije nezanesljivega pripovedovalca doslej.

3.6. Ecova dva bralca in nezanesljivi pripovedovalec

Če je določanje nezanesljivega pripovedovalca v večji ali manjši meri odvisno od bralca, je potrebno tudi tega določiti podrobneje. V sodobni literarni teoriji se pogosto piše o dveh vrstah bralcev, najenostavnejšo definicijo pa je podal italijanski semiotik Umberto Eco, ki je v ta namen prilagodil Jencksov pojem *dvojnega kodiranja*. Charles Jencks rabi izraz dvojno kodiranje v zvezi s postmodernistično umetnostjo, ki se obrača tako na manjšinske elite, z uporabo "visokih" kodov, kot na množično javnost, z uporabo "ljudskih" kodov (Jencks; v Eco: 213). Eco to poveže z dvema različnima načinoma branja.

Obstajata torej dva bralca, ki ju Eco ne omejuje samo na postmodernistična ali celo samo umetnostna besedila, pač pa pravi, da je mogoče na oba načina brati tudi npr. železniški urnik (Eco: 225). Čisto vsako besedilo, toliko bolj pa umetnostno, namreč teži k vzpostavitvi dvojnega »zglednega bralca« (pri Boothu in Iserju je to implicitni bralec, vendar je potrebno opozoriti, da Eco drugje opozarja, da se pojma ne prekrivata docela), zglednega bralca prve ravni, ki ga imenuje **semantični** in ki želi (upravičeno, pravi Eco) vedeti, kako se bo zgodba končala, in zglednega bralca druge ravni, ki ga imenuje **semiotični** ali **estetski** in ki se sprašuje, kaj pripoved od njega zahteva, kakšen bralec mora postati. Bralec prve ravni tako hoče vedeti, kaj se dogaja, bralec na drugi ravni pa hoče vedeti, kako je bilo to, kar se dogaja, pripovedovano (Eco: 221).

V slovenski literarni vedi najdemo za to opozicijo več drugih poimenovanj, Meta Grosman ju imenuje npr. »naivni« in »izkušeni« bralec (Grosman: na več mestih). Temu lahko dodamo, da je tudi vrednost, ki jo imata ta dva načina branja za svoja bralca, različna: bralec, ki bere samo zgodbo, čuti ob tem užitek, pri čemer je ta kratkotrajno občutje, ki bralca zapusti kmalu po tistem, ko je prebral zadnjo stran in ga najbrž v polni meri ni mogoče čutiti dvakrat (razen, če vmes pozabimo zgodbo), zato je to branje nižjega nivoja; bralec, ki bere (tudi) pripoved, pa čuti ob tem ugodje, ki je dolgotrajno počutje in ga je možno čutiti tudi, ko beremo neko delo drugič (tudi v večji meri kot prvič!), zato je to branje višjega nivoja (Zupan Sosič 2004: na več mestih).

Pri branju del z nezanesljivim pripovedovalcem lahko torej domnevamo, da se bralec prve ravni, ki sledi zgolj zgodbi, niti ne sprašuje po neskladnostih in dvoumnostih, na katere naleti v pripovedi, oziroma ga te motijo, je pa zanj verjetneje, da jih ne bo znal razrešiti – ali pa jih bo pripisal napaki. Se pravi, da je mogoče, da

bralac na prvi ravni nezanesljivega pripovedovalca v resnici ne bo opazil. Kadar sploh ni nobenih besedilnih znakov, ki bi mu kazali pripovedovalčevo nezanesljivost, kadar po Boothu implicitni avtor molči, je tak bralec hitreje zmeden, ker ne ve, kako naj se do takega pripovedovalca obnaša, če ni že resnično ogorčen (npr. nad njegovim vrednostnim sistemom). Tak bralec kaže določeno nerazumevanje do nekaterih literarnih konvencij, npr. o fikcijskosti literarnega besedila, zato v vprašljivem vrednostnem sistemu pripovedovalca navadno vidi vprašljiv vrednostni sistem avtorja. Po drugi strani ne bi bilo nič nenavadnega, če bi pripovedovalcu tudi "verjel" oziroma se z njim strinjal (seveda samo do neke mere), saj bralec te ravni navadno do literarnega lika ali pripovedovalca ne vzpostavi potrebne distance.

Bralec na drugi ravni naj ne bi imel podobnih težav. Ker opazuje pripoved, bo opazil tudi njena neskladja, to je bralec z bralno kondicijo, ki zna vzpostaviti tudi potrebno distanco, zato bo pripovedovalca dojemal kot nezanesljivega (čeprav ga morda ne bo tako imenoval) in občutil tudi oba užitka, ki ju v zvezi z nezanesljivim pripovedovalcem, navaja Booth: užitek pri dešifriranju, ker bo prepoznal, da neskladja niso zgolj napaka avtorja, in užitek pri zarotništvu, saj se bo zavedal, da obstajajo tudi bralci druge ravni, ki jih bo pripovedovalec pretental.

Vse to bi bilo seveda potrebno potrditi na empiričnih raziskavah med slovenskimi bralci. Primer, ki se je zgodil med pisanjem te naloge in ki je razburil tako slovensko strokovno kot laično javnost, pa že vnaprej govori tem ugotovitvam v prid. Avtor Goran Vojnović se je zaradi nezanesljivega pripovedovalca svojega romana *Čefurji raus!* skoraj znašel pred kazenskim pregonom (postopek se je pravzaprav že začel). Vprašljiv vrednostni sistem pripovedovalca – v tem primeru njegovo mnenje o slovenski policiji – je bil pripisan avtorju. Seveda gre v tem primeru, kot že omenjeno, najprej za temeljno nerazumevanje konvencije o fiktivni naravi literature, pa tudi avtonomnosti umetnosti in svobode govora, ki je na žalost v slovenskem prostoru (po primerih Pikalo in Smolnikar) pogosto¹⁵. Na drugi ravni je očitno tudi nepoznavanje nezanesljivega pripovedovalca in njegovo "napačno" branje, ki sodeč po recepciji

¹⁵ Da se take polemike navadno vežejo na roman, ni nič presenetljivega, če se spomnimo, kako se bralci odzivajo že na literarne osebe. Zraven tega mimesis v smislu čim bolj verodostojnega posnemanja realnosti, kar naj bi bila ena od stalnic romana, vse od Platonove *Republike* dalje pomeni grožnjo morali in socialnemu redu (Herman, Jahn, Ryan: 142). Ana Vogrinčič v svoji monografiji *Družabno življenje romana* v zvezi z angleškim romanom 18. stoletja govori o t. i. moralni paniki.

nezanesljivega pripovedovalca v slovenski revijalni kritiki, ni omejena zgolj na bralce prve ravni!

Primer romana *Čefurji raus!* je nov dokaz, da je ta tip pripovedovalca še kako aktualen in živ – takšni so predvsem problemi, ki jih je v zvezi z njim naštel Booth. Obenem pa je prepričljiv dokaz tega, da definicija nezanesljivega pripovedovalca ne more temeljiti samo na bralčevi recepciji. V ilustracijo je lahko naslednji citat iz izjave združenja slovenskih policistov: »Policisti niso zaskrbljeni samo zaradi romana Gorana Vojnovića, ampak se sprašujejo o širšem družbenem pomenu pojava takšnega romana. Sprašujejo se, "ali je to znak, da se bodo lahko v prihodnje osebne frustracije, ksenofobija ali pa rasizem skrivali in iskali alibi pod fikcijo literarnih junakov". Ali lahko tako pričakujemo, da bodo naslednji junaki skozi fikcijo, na primer povelečevali pedofile, holokavst ali genocide v bližnji zgodovini? Združenje policistov meni, da o tem ne more odločati kazensko pravo, saj gre predvsem za vprašanje morale« (Vir: MMC RTV SLO). Tudi zaradi takšnih odzivov javnosti (bralcev) je potrebno nezanesljivega pripovedovalca v slovenski literaturi temeljito proučiti in ta tip pripovedovalca vključiti v slovenske tipologije pripovedovalca.

Za konec vendarle ni povsem mimogrede še Ecovo opozorilo: da bi postali dober bralec na drugi ravni, moramo najprej postati dober bralec na prvi (Eco: 221–222). To bodi navodilo, ki naj nas spremlja v prebiranju sodobnih slovenskih romanov z nezanesljivim pripovedovalcem.

4. Nezan esl j i v i p r i p o v e d o v a l e c v s o d o b n e m s l o v e n s k e m r o m a n u

Ker tip pripovedovalca, s katerim se na teh straneh ukvarjam, v slovenski literarni vedi ni ustaljen, še manj ga beleži slovenska literarna kritika, sem se pri iskanju gradiva naslonil na edini slovenski vir – monografijo *Zavetje zgodbe* Alojzije Zupan Sosič, na lastni spomin in aktivno branje ter na nasvete drugih strokovnih bralcev. Zato gradivo, ki sem ga nabral, gotovo ne predstavlja končne zbirke sodobnih slovenskih romanov z nezanesljivim pripovedovalcem, morda le najbolj očitne. Tudi zato, ker sem iz svojega raziskovanja zaradi obsežnosti izpustil mladinsko književnost, ki bi lahko predstavljala pomemben vir literarnih del z nezanesljivim pripovedovalcem. V kolikor mi bo v pričujoči nalogi uspelo postaviti temelje za nadaljnje ukvarjanje z nezanesljivim pripovedovalcem v slovenski literarni vedi, pa bo o tem nujno premisliti v prihodnosti.

Zupan Sosič v svoji knjigi našteva šest romanov z nezanesljivim pripovedovalcem; od tega sem tri romane izpustil. Pripovedovalci teh romanov so namreč tretjeosebni, tak pripovedovalec pa po novejših teorijah (glej predvsem poglavje 3.3.4.) in mojih lastnih ugotovitvah ne more biti nezanesljiv. Predlagam, da v takih primerih uporabljamo izraz **nezanesljiva pripoved**, ker ta ni nujno rezultat nezanesljivega pripovedovalca. Ta možnost se kot pripravna ponuja tudi za tista dela, ki vsebujejo več pripovedovalcev, katerih pripovedi si med sabo nasprotujejo (v Dolganovi tipologiji imenovano *razveljavitev pripovedovalca*), pri čemer ni nobenih znakov, da je kateri od pripovedovalcev nezanesljiv (ali da so to vsi), čeprav je za kognitivno naratologijo to besedilni znak nezanesljivega pripovedovalca. Romanom, ki so mi ostali, sem po večmesečnem prebiranju gradiva zmogel dodati samo dva nova, to sta *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića in *Veseli fantje* Milana Kleča, pri čemer slednji ni pravi nezanesljivi pripovedovalec, zato mu v nalogi namenjam manj prostora.

Po zgledu ureditve knjige *Zavetje zgodbe* Alojzije Zupan Sosič v dodatku prilagam tudi kratke obnove obravnavanih del ter biografije njihovih avtorjev. Tudi sam sem s tem skušal preprečiti prepletanje razlage romana z rekonstrukcijo zgodbe kot osnovne pripovedne strukture (Zupan Sosič 2003: 11). Podatke o avtorju pa vključujem tudi zaradi tega, ker je po mojem prepričanju nujno, da v obravnavo nezanesljivega pripovedovalca (kot tudi literature nasploh) vključimo empiričnega avtorja, saj je po sodobnih literarnih teorijah literatura sistem, ki vključuje tudi literarno proizvajanje. Tako sem od štirih delovalnikov Schmidtovega literarnega sistema do neke mere

vključil tri (recepција in obdelava sta vključeni skozi moje lastno branje, branje Zupan Sosič in branje literarnih kritikov), manjka samo literarno posredovanje. Ker pa se po drugi strani vseskozi zavedam nevarnosti pretiravanja v takem proučevanju literature, ki literarno teorijo reducira v literarno sociologijo, v središču moje pozornosti ostaja osnovni predmet zanimanja literarne teorije, tisto, kar jo v temelju ločuje od vseh drugih humanističnih ved – literarno besedilo.

4.1. Tematika obrobnežev, posebnežev in slehernikov

Roman z nezanesljivim pripovedovalcem bi lahko uvrstili v t. i. *Figurenroman* oziroma »roman likov«, gre za termin nemške literarne vede, ki je razdelila roman na roman dogajanja, roman likov, roman prostora in roman časa. V sodobnem slovenskem romanu lahko po Zupan Sosič znotraj romana likov govorimo o **tematiki obrobnežev, posebnežev in slehernikov** (Zupan Sosič: 158), s čimer se posredno navezuje na Mihaila Bahtina in njegove like potepuha, bedaka in burkeža. Bahtinovska nevednost je pri obrobnežih, posebnežih in slehernikih pogosto dosežena prav z nezanesljivim pripovedovalcem (Zupan Sosič 2003: 159). Obratno lahko skoraj vse sodobne slovenske romane z nezanesljivim pripovedovalcem povežemo z omenjeno tematiko, še najbolj se tej povezavi upira neimenovani pripovedovalec Klečevih *Veselih fantov*, pa še tu je vprašanje, ali konec koncev res ne gre za posebneža.

4.2. Tipologija nezanesljivega pripovedovalca

Phelan in Martin ugotavljata, da obstajajo tri tipična izjavna dejanja pripovedovalcev, ki jih lahko lociramo na treh različnih oseh komunikacije med avtorjem in bralcem: poročanje (na osi dejstev, oseb in dogodkov), interpretacija ali pojasnjevanje (na osi percepcije/razumevanja) in vrednotenje ali presojanje (na osi etike). Posledično so lahko **pripovedovalci nezanesljivi kot poročevalci, interpreti in presojevalci**. V zvezi s tem nadalje razčlenjujeta šest različnih tipov nezanesljivega pripovedovalca (dve stopnji glede na vsako od izjavnih dejanj) (Herman, Jahn, Ryan: 390). Zupan Sosič na drugi strani predlaga tri izvore pripovedovalčeve nezanesljivosti, glede na poznavanje gradiva izraelske naratologinje Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan 2003: 100):

- pripovedovalčevo omejeno znanje (zaradi starosti, bolezni, izobrazbe...),
- pripovedovalčevo osebno vpletenost
- in pripovedovalčevo vprašljivo vrednostno shemo.

Trije tipi nezanesljivega pripovedovalca so torej: **nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem**, **osebno vpleteni nezanesljivi pripovedovalec** in **nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo**¹⁶. Tipičen primer za prvega je mlad ali celo otroški pripovedovalec, ki ima že zaradi pomanjkanja izkušenj omejeno znanje, ali pa pripovedovalec-idiot, čigar omejeno znanje izhaja iz njegove omejene zmožnosti razumevanja (Rimmon Kenan 1989: 97). Njuna pripoved se torej ne ujema z bralčevim dojetjem fiktnega ali resničnega sveta, kot ga je mogoče razbrati s pomočjo našega védenja o resničnosti in literarnih konvencijah (kaj je v fiktivnem svetu možno oziroma verjetno) in/ali s pomočjo implicitnega avtorja. Pripovedi drugega tipa nezanesljivega pripovedovalcu bralec ne more zaupati, ker je pripovedovalec osebno vpleten v dogodke, zato je tudi njegova pripoved o njih subjektivna, emocionalno obarvana. Tudi Rimmon Kenan vidi nezanesljivost tretjega tipa nezanesljivega pripovedovalca v razkoraku med njegovimi normami in normami implicitnega avtorja, ki ga torej sam razumem v skladu z Nünningovo prenovitvijo (delo kot celota).

Obe zgoraj omenjeni tipologiji je mogoče med sabo povezati: nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem bi lahko ustrezal nezanesljivemu interpretu – zaradi omejenega védenja je vprašljiva njegova percepcija/razumevanje; osebno vpleteni nezanesljivi pripovedovalec bi lahko ustrezal nezanesljivemu poročevalcu – ker je čustveno prizadet oziroma soudeležen je njegovo poročanje o dejstvih, literarnih osebah in dogodkih vprašljivo; in nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo bi lahko ustrezal nezanesljivemu presojevalcu – zaradi vprašljive vrednostne sheme je njegovo obnašanje, mišljenje, delovanje itd. z etičnega vidika vprašljivo. Tipologija Phelana in Martina se zdi uporabnejša pri konkretnem branju, ker je zelo ozko specifična, medtem ko se zdi druga primernejša za poimenovanje različnih tipov nezanesljivega pripovedovalca, ker jih zajema v celoti in ureja v nekakšne univerzalne kategorije, s čimer je ločevanje med njimi olajšano.

¹⁶ Na tem mestu se zastavlja zanimivo vprašanje v zvezi s t. i. molkom implicitnega avtorja – ali ni res, da lahko implicitni avtor "molči" samo, kadar gre za tip nezanesljivega pripovedovalca s vprašljivo vrednostno shemo? Za določitev prvih dveh tipov je namreč nujno njuno samorazkrivanje, medtem ko za slednjega le-to ni nujno. Več o tem še v nadaljevanju.

Kakorkoli, Rimmon-Kenan se v zvezi s tretjim tipom nezanesljivega pripovedovalca zaveda, da je glavna težava natanko v tem, da se je do norm implicitnega avtorja izjemno težko prebiti. Zato našteva nekaj besedilnih kazalcev, ki ta razkorak po njenem mnenju razkrivajo: ko dejstva nasprotujejo pripovedovalčevemu razumevanju, je pripovedovalec nujno nezanesljiv – pri čemer se hkrati sprašuje, kako je mogoče do teh dejstev priti zunaj pripovedovalčeve pripovedi; ko izid pripovedovalčevega delovanja potrdi, da se je pripovedovalec motil, je dvom vržen retrospektivno tudi na zanesljivost njegove predhodne pripovedi; bralec lahko začne dvomiti v pripovedovalčevo zanesljivost, ko razumevanje drugih literarnih oseb konsistentno prihaja navzkriž s pripovedovalčevim; zanesljivost pripovedovalca pa je vprašljiva tudi, ko pripovedovalčev jezik vsebuje notranja protislovja, dvoumnosti ipd. (Rimmon-Kenan 1989: 97–8). Seveda ti tipi nikoli niso povsem čisti, med sabo se prepletajo in kombinirajo. Nezanesljivost vsakega pripovedovalca ima lahko več izvorov, dva ali vse tri; najbrž ima še najredkeje samo enega.

Pripovedovalce obravnavanih romanov sem zato razdelil glede na to, kateri izvor njihove nezanesljivost je prevladujoč. Prednost sem dal pripovedovalcu z vprašljivo vrednostno shemo, ker je to tip nezanesljivega pripovedovalca, ki se prvotno pojavlja pri Boothu. Podrobneje sem analiziral po enega pripovedovalca posameznega tipa (pripovedovalec trilogije Zorana Hočevarja kot primer nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo; pripovedovalka romana *Balerina*, *Balerina* kot primer nezanesljivega pripovedovalca z omejenim znanjem), temu sem dodal nezanesljivega pripovedovalca, ki je še posebno zanimiv (pripovedovalec *Satanove krone*). Slednji je podrobneje obravnavan tudi zato, ker je v zvezi z njim močno izražena tudi nezanesljivost, ki izvira iz osebne vpletenosti – ni pa najti nobenega drugega primera, pri katerem bi ta izvor prevladoval. Preostalima romanoma sem dodal samo kratko predstavitev, naštel njihove podobnosti in/ali razlike ter izpostavil morebitne posebnosti. Svojo razpravo sem zgostil predvsem zato, da prihranim prostor za sklep ter se obenem izognem nepotrebnemu ponavljanju.

5. Nezanosljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo v sodobnem slovenskem romanu

5.1. Zoran Hočevnar: trilogija o povprečnem Slovincu

5.1.1. *Porkasvet* (1995)

5.1.1.1. Pomembnost začetka in karakterizacije

Nekega dne proti koncu junija je Gojka prišla k meni na vrt. Na vrtu je ni bilo že od malega, od tedaj, ko sem jo kresnil. Jebiga, tacala mi je po čebuli. Zdaj je bila stara pa 22 let in noseča. Takoj sem vedel, da bo sranje. Usedla sva se na klop pri šupi.

»V katerem mesecu pa si?«

»V petem.«

Imela je že kar trebuh, spet pa ne takega, da bi ji bilo treba sedeti tako široko. Kurc, sem si rekel, ta moja jebana hčerka spada med tiste, ki delajo spektakel iz nosečnosti. Kurc, kakor da je to nekaj, če si noseč s kupom gnoja, ki se mu reče Rudl. Nakar je rekla:

»Posodi mi dvesto, petsto mark.«

In je mežikala vame. Od nekdanj mi je šla na jetra, v tem momentu pa sploh. Gojka nima v sebi tiste sile, kot jo ima moja žena, Pujčika. Pa še nekam majhna je, jebiga. Kako se je to zgodilo, ne vem.

»Dobro,« sem rekel, »dvesto ali petsto?«

»Petsto.«

»Ejebiga,« sem rekel. »Zakaj ne tisoč?«

Zdaj se je pa napurila. Kurc, namesto, da bi me prijela za besedo, se je napurila. Šparal sem za nov avto, ne rečem, ampak če bi se znala dobro zajebavat z mano, bi ji dal, jebemumater, magari tisoč. Pizda, če bi imel sina! Sin se sigurno ne bi držal kot ta mona, morda bi me celo ropal, morda bi bil najtežja baraba, toda jaz osebno mislim, da zgodovino delajo barabe. Nič mu ne bi zameril!

(Hočevnar 1995: 5–6)

Tak je začetek romana *Porkasvet* Zorana Hočevnarja. Že v uvodnih stavkih se še tako potrpečljiv bralec ne more ogniti moralnim sodbam o pripovedovalcu in obenem osrednji literarni osebi besedila, Vojcu Pujšku, v vseh pogledih karikaturi povprečnega Slovence. Vsaka njegova *izjava* je podana skozi sito njegovega pogleda na svet, njegove ideologije in že od prve strani je bralcu lahko jasno, da se ta razlikuje od prevladujočih norm, ki veljajo v času in kulturi, v kateri je bilo delo ustvarjeno in v kateri je brano, demokratični Sloveniji na prehodu v enaindvajseto stoletje.

Vsaka izjava je v funkciji posredne karakterizacije pripovedovalca samega. Tako se takoj v drugem stavku romana razkrije kot brezčutni nasilnež: ko mu je hči še kot otrok pohodila vrt, jo je »kresnil« – kar nikakor ni glagol, ki bi ga lahko povezovali s še razmeroma nedolžnim šeškanjem (SSKJ ga razlaga kot *močno udariti*). In če bi bralec iskal opravičila v pripovedovalčevem robatem izražanju, ki se kaže npr. tudi v

pogosti rabi kletvic, zaradi česar ga gotovo lahko ima za neizobraženega, nekultiviranega govorca, že naslednji stavek podre vsakršno iluzijo, da ni šlo za nasilništvo nad otrokom – hčere od takrat ni bilo več na vrt vse do tega trenutka, ko se roman začne in je stara 22 let. Informacija o njeni starosti je spretno podana takoj v naslednjem, tretjem stavku, tako da jo pozoren bralec prav gotovo težko spregleda.

Kaj vse bralec še odkrije o pripovedovalcu že po prvi prebrani strani? Nasilništvu lahko gotovo prištejemo pomanjkanje empatije (v kolikor ni že samo nasilništvo natančno to): sočutja do lastne hčere ne premore niti sedaj, ko je noseča. V tem se kaže tako njegov šovinistični odnos do žensk kot nek njegov malone svetovni nazor. Že to, da se mu je rodila namesto tako zaželenega sina hči, je zanj veliko razočaranje, njeno majhno, drobno rast, pa tudi njeno osebnost; pomanjkanje samozavesti in »milo« naravo pa doživlja kot svoj osebni poraz. Te hčerine lastnosti mora bralec samo obrniti, da mu je jasn njegov ideal človeka in posledično njegova filozofija življenja. Ta ideal najbolj predstavlja sam, zato si želi sina, ki bi bil čimbolj podoben očetu – ki bi bil »baraba«. Nasilništvo in amoralizem nista samo osebne narave, temveč ju preslika na celotno družbeno ureditev: »zgodovino delajo barabe«. Zato bi svojemu sinu odpustil nasilno vedenje celo do samega sebe, saj bi to pomenilo, da je človek, ki bo v tem svetu in življenju nekaj dosegel.

Nasilništvo, brezčutnost, šovinizem in prepričanje, da je svet pokvarjen in da v njem nekaj veljajo samo barabe, vse to že na prvi strani romana. Sodbam in mnenju takega pripovedovalca je seveda težko, če ne že nemogoče zaupati, saj je pričakovati, da bodo njegove značajske lastnosti vplivale na njegovo zmožnost presoje; da bodo njegova mnenja nespametna, sodbe krivične in morda pripoved neverjetna. Ugotovimo lahko, da je za določanje nezanesljivosti pripovedovalca odločilna karakterizacija pripovedovalca oziroma je **določitev pripovedovalca kot nezanesljivega tesno povezana s tem, kako smo pripovedovalca v procesu branja karakterizirali.**

5.1.1.2. Ironična identifikacija

Zaradi takih karakternih potez bralec odnos do Vojca Pujška gotovo vzpostavlja na osi odbijanja: obsojanja oziroma nasprotovanja, medtem ko do njegovih prepričanj vseeno ni mogoče vzpostaviti tako enostavnega odnosa. To, da je svet pokvarjen in da v njem najlažje preživijo tisti, ki so enako pokvarjeni, je legitimen odnos do sveta, ki ga je

mogoče tako spodbijati kot zagovarjati. Vendar je način, na katerega je izpovedan, nezmotljivo humoren, komičen; pripovedovalec si želi sina, ki bi ga ropal. Vzklik *Nič mu ne bi zameril!* deluje toliko bolj ironično v primerjavi s prejšnjimi odstavki, kjer hčeri zameri vse, od njene fizične pojave do nosečnosti in izbire partnerja. Ironija se torej vzpostavlja v odnosu med posameznimi izjavami pripovedovalca, ki so med sabo v očitnem komičnem kontrastu, in v zaporedju izjav, ki ta kontrast vidno izpostavljajo.

Po eni strani torej bralec zaradi notranjega vpogleda, ki ga ima v njegove misli in občutenje, razvija empatijo do pripovedovalca kot človeka, ki ima svoje napake (empatijo, ki jo sam pripovedovalec vsaj v začetku ne čuti do nikogar); toliko bolj, ker je v nadaljevanju romana oziroma romanov priča njegovemu vztrajnemu iskanju druge resnice, druge možnosti bivanja in tragikomičnim situacijam, v katerih se zaradi tega znajde in zaradi katerih se bralcu že zasmili. Hkrati se pripovedovalec nenehno obrača k bralcu in ga nagovarja kot sebi podobnega, kot pivskega kolega (Zupan Sosič 2003: 175), kot da išče njegove potrditve za pravilnost svojih dejanj, mnenj in sodb. Po drugi strani pa bralec na vseh ravneh pripovedi, v vseh odnosih med elementi, zaznava ironijo – Jauss v takem primeru govori o **ironični identifikaciji**.

Gre za raven estetske recepcije, na kateri je gledalcu ali bralcu kaka pričakovana identifikacija nakazana le zato, da bi bila potem ironizirana ali nasploh ovržena. Taki postopki ironizirane identifikacije in razbitja iluzije rabijo temu, da recipienta iztrgajo iz njegovega **nereflektiranega odnosa** do estetskega predmeta in izzovejo njegovo **estetsko in** – v primeru nezanesljivega pripovedovalca še toliko bolj važnejšo – **moralno refleksijo** (Jauss: 170). V procesu branja se tako bralec nenehoma zaveda, da se njegove vrednote in norme ne pokrivajo s pripovedovalčevimi in si zato morda želi, da bi pripovedovalec ravnal drugače kot ravna, da bi bil drugačen ipd. Morda je taka moralna refleksija – etična funkcija literature – sploh ena glavnih funkcij besedil z nezanesljivim pripovedovalcem (poleg estetske, seveda).

5.1.1.3. Vprašljiv vrednostni sistem in omejeno znanje

V nadaljevanju Pujšek pokaže še več negativnih lastnosti, zaradi katerih je deležen bralčevega obsojanja in ki ga kategorizirajo kot nezanesljivega pripovedovalca. Te lastnosti lahko razdelimo v dve skupini oziroma lahko njegovi nezanesljivosti določimo dva izvora: njegovo omejeno znanje in vprašljiv vrednostni sistem, pri čemer

slednji nedvomno prevladuje, kar je razlog, da sem ga uvrstil v ta tip nezanesljivega pripovedovalca. Vojc Pujšek je torej nezanesljivi presojevalec, nezanesljiv v svojem poročanju o (kvazi)dejstvih, drugih literarnih osebah, (kvazi)dogodkih itd; nekaj primerov pa je tudi nezanesljivost zaradi osebne vpletenosti (nezanesljivi poročevalec).

Omejeno znanje kaže v svojih izjavah o umetnosti in kulturi, o čemer kot poklicni šofer očitno ne ve ničesar, vendar obenem nikoli ne izpusti priložnosti, da ne bi o tem sodil: hčerinega partnerja Rudija oziroma Rudlana, kot mu pravi on, sovraži zgolj zato, ker je slikar, umetnik, kar mu pomeni isto kot klošar, slike, ki jih dela, so zanj »kot da so jih nasrle kokoši« (Hočevar 1995: 14); pa tudi nasploh so vsi kulturniki zanj nekoristni, njihovo ustvarjanje pa ni "pošteno delo".

Tu se obenem kaže potreba po tem, da pri nezanesljivem pripovedovalcu razmejujemo med sodbami in mnenjem o kvazirealnosti, se pravi nekimi mnenji in sodbami o specifičnih stvareh, ki obstajajo samo v fiktivnem svetu romana in med takimi, ki posegajo tudi izven besedila in so obenem mnenja in sodbe o splošnih stvareh, ki so del tako fiktivnega kot realnega sveta. Če se bralec morda ne more strinjati s pripovedovalčevo presojo, da je sodobno slikarstvo zanič, ker je to splošno mnenje o sodobnem slikarstvu, to še a priori ne pomeni tudi, da slike Rudija Pence, ki je literarna oseba, fiktivni lik in prav take so torej tudi njegove slike, niso zanič. Seveda lahko o tem dvomimo, tako zaradi pripovedovalčevega podcenjevalnega odnosa do kulture, kakor tudi zaradi njegovega neznanja o tem predmetu.

Toda za določitev pripovedovalčeve nezanesljivosti glede specifičnih sodb o lastnostih kvazirealnosti včasih potrebujemo še druge kazalce, ki so lahko prav tako fiktivne narave. Tako lahko v tem primeru z gotovostjo trdimo, da je pripovedovalec nezanesljiv, saj na to kažejo tudi dejstva na ravni zgodbe: Rudi ima uspešno razstavo na Dunaju, v javnosti je cenjen – kot bralci lahko torej z večjo verjetnostjo domnevamo, da je Pujškova sodba o slikarskem delu hčerinega partnerja zmotna. Potrebno se je tudi zavedati, da nezanesljivost pripovedovalca, kot smo videli že maloprej, še ne pomeni, da mu ne smemo verjeti ničesar. Kot se bo pokazalo v nadaljnji analizi, **noben pripovedovalec ne more biti stoddostno nezanesljiv**, kar je tudi logično povsem nemogoče.

Neznanje pripovedovalca oziroma njegova nezanesljivost je seveda najbolj očitna, kadar gre za neznanje oziroma **nezanesljivost glede zunajbesedilne stvarnosti**,

ki je znana tudi bralcu in do katere lahko dostopa brez filtra pripovedovalčeve ideologije oziroma zunaj pripovedovalčeve pripovedi sploh. Tak je tudi naslednji primer: ker je čas dogajanja romana postavljen v poletje 1992, ko so v Slovenijo pribežali številni begunci z vojne na Balkanu, se nekaj pogovorov dotika tudi te teme. Uradni podatki so očitno navajali, da je v Sloveniji okrog 60 tisoč beguncev, kar pa je Vojcu Pujšku »komplet cela Slovenija« (Hočevnar 1995: 26) – slovenski bralec ne potrebuje prav veliko splošnega znanja o lastni državi, da bi vedel, da gre za očitno pretiravanje ali pač nepoznavanje dejstev. Enako kot tudi ni nobene potrebe po preverjanju statističnih podatkov, ko Pujšek neposredno za tem trdi, da je beguncev v resnici 100 tisoč.

Omejeno znanje in vprašljiv vrednostni sistem se ves čas prepletata. V večini primerov lahko prepoznamo tako prvo kot drugo. Števila beguncev ne potvarja samo zaradi tega, ker ne ve, kakšno je njihovo dejansko število ali kakšno je dejansko število prebivalcev Slovenije. To je seveda nacionalistična, ksenofobna retorika ogroženosti. Nevarno, nesprejemljivo in obsojanja vredno je po Pujškovi logiki vse, kar je neznano in drugačno (Bratož: 13). Za svoje sovraštvo ima najbanalneje izgovore: najprej ga moti Albanec Luj, ki z dobrim znanjem slovenščine »direkt izziva« (Hočevnar 1995: 39), takoj za tem Jeleni, bosanski begunki, ki je našla zatočišče pri njegovi sestri, očita, da je tam "že cel mesec", pa še ne zna slovensko. Za vsem tem se skriva užaljenost in omadeževana samopodoba; Luj je uspešnejši od njega pri iskanju morskih romanc, Jelena je ženska, ki mu je všeč, vendar ne mara zanj.

Ksenofobiji lahko dodamo še homofobijo in moški šovinizem oziroma mačizem, vrh pa njegova strah in sovraštvo pred neznanim dosežeta v že v uvodu citirani naravnost grozljivi izjavi o vojni v Bosni, ki sledi poskusu približanja Jeleni (ki tukaj lahko pomeni le željo po spolnosti z njo) in njeni vnovični zavrnitvi: »Kurc, v bistvu je pa prav, da jim rušijo tisti usrani Mostar. Naj se pobijejo. Sploh je pa dobro, če kdo podre sem pa tja kakšno od teh kurčevih gnezd, v katerih uspevajo sami pedri« (Hočevnar 1995: 73). Ko Jelena v šoku zaradi sporočila o smrti svoje družine v vojni besno nažene pripovedovalca iz svoje bližine, lahko to njeno dejanje razumemo kot instinktivno prepoznavanje njegove brutalnosti, ki se ne razlikuje od te, ki jo imajo vojni morilci. Pripovedovalec se sprenevedavo sprašuje za koga neki ga je imela; bralec ve, da ga je videla natančno takega, kakršen je. Na nezanesljivost pripovedovalca jasno

kažejo torej tudi odnosi med pripovedovalcem, njegovo perspektivo in literarnimi osebami, njihovo perspektivo.

5.1.1.4. Uvid v vzroke pripovedovalčeve nezanesljivosti

Vsak poskus zbliževanja, bodisi psihični ali fizični, Vojc razume zgolj v okviru spolnosti. Ko se mu Jelena opraviči, verjame, da mu s tem daje še eno priložnost za poskus spolnega zbližanja, ob hčerinem nežnem božanju, ko ga v bolnišnici po izgubi otroka prime za roko, mu je slabo. Ko ga skuša nova znanka Mojca na morju potolažiti, to razume kot znak, da si želi spolnosti; ko se mu začne odmikati, jo poskuša posiliti. Iz podobnih vzgibov poskuša kasneje posiliti tudi Jeleno. Tretji poskus posilstva, na koncu romana, ostane samo v načrtu; ker od žene Polone ali Pujčike ni dobil zadovoljitve – njun spolni akt je prekinila tik pred ejakulacijo –, bi svojo voljo tudi vsilil, če ne bi šlo drugače, mladi natakariči.

Nasilje je njegov edini način odziva na osebnostno stisko. Prvi poskus posilstva sovpada z njegovim tesnobnim počutjem neposredno pred tem: »Kurc, kaj bi rad. To me je vprašala že mami na balkonu. Kaj bi rad. Če bi že moral kaj reči, bi rekel, da nimam nobene prihodnosti. Da ne vidim stvari, ki bi bile vredne truda, jebiga« (Hočevnar 1995: 55). Kadarkoli pripovedovalec občuti frustracijo, se delež kletvic še poveča. Igor Bratož v svoji kritiki ugotavlja, da je v tem tudi največja ironija romana: »Neutrudni mačo, ki si domišlja, da nekaj je, se vseskozi zaveda svojih nezmožnosti in strahov in jih – tudi z jezikom – poskuša odganjati. Seveda neuspešno. Moč besede je zanj prevelika« (Bratož: 13).

Prekinitev tik pred la *pettite mort*, ki uvede novo razmišljanje o posilstvu, je hkrati prekinitev njegovih sanj o ponovnem začetku, želja po moškem potomcu (želja po vrnitvi žene se močno poveča, ko izve, da lahko ta zahvaljujoč razvoju medicine ponovno zanosi), ki bi osmisлил njegovo življenje. V rojstvo sina polaga svojo željo po nesmrtnosti: »Nabijal sem ga v tisto njeno črno luknjo, spravljal sem noter vse moje želje in realne potrebe za nečim pravim na tem svetu, kurc, da bom enkrat res začutil ene trdne točke, ene prave oporne točke za svoje življenje, kurc, da se bom lahko brez skrbi zanesel na nekaj, za kar bom rekel, viš, to je moje, tole smo pridelali sami v potu svojega obraza in zdaj to raste in živi in se razvija v novi rod. In ko crknemo, bo pravilo o nas legende, jebiga!« (Hočevnar 1995: 126).

Ko se mu vsi poskusi izjalovijo in pade v vodo tudi njegov načrt glede mlade natakariče, se znese nad Lujem: »In rečem ti, točno tam sredi koščic, ki so se drobile pod mojo pestjo, sem našel svojo oporno točko. Jebešmimater, točno v tem momentu sem začutil, da lahko tudi jaz, Vojc Pujšek l.r. nekam naslonim svoje življenje. Da ga naslonim na konkretno akcijo. Da so nenazadnje tudi v tem načinu ene šanse, jebiga, za vse nas, ki si tako želimo priti iz tunela. Da skratka ves dozdajšnji trud naših pridnih rok ni bil za en kurc. Res, tako mi je odleglo, ko je odletel tam ves krvav, da mi niti za fuk ni bilo več« (Hočevnar 1995: 130). Spolnost in nasilje sta za pripovedovalca torej na isti ravnini, zanj nosita isti smisel zanikanja smrtnosti. Iz strahu pred smrtnostjo, pred življenjem izhajajo njegove frustracije, ki jih razrešuje z različnimi oblikami nasilja, analiziranimi predhodno; ksenofobijo, homofobijo, nacionalizmom, mačizmom.

Pripovedovalec se tudi sam zaveda, da morda nima prav, na več mestih v romanu dvomi v svoj način razmišljanja oziroma bivanja. Na drugo možnost pa ga neprestano opozarjajo tudi druge literarne osebe: žena Polona ga zaradi tega (vzrok sicer nikoli ni prav pojasnjen) zapusti; hči Gojka ga skuša prepričati, da vse, kar počne, počne ravno narobe kot bi bilo prav; Jelena mu pravi, da se boji življenja ipd. Tudi izid njegovega delovanja ves čas potrjuje, da se pripovedovalec moti. Gre za najbolj primarne kazalce pravilnosti/nepravilnosti ravnanj fiktivnih likov, ki jih bralec pozna že od poslušanja/branja pravljic naprej: dobri so nagrajeni, slabi kaznovani.

Vse to so torej **znaki nezanesljivosti pripovedovalca na ravni zgodbe** – pravzaprav pa na ravni neke globlje strukture dela. Zaradi takih uvidov v ozadje njegovih prepričanj in dejanj, ki ga razkriva nevede sam, tudi s svojim dvomom, ali pa nanj opozarjajo druge literarne osebe, bralec očitneje prepozna pripovedovalčevo nezanesljivost.

5.1.2. *Za znoret: roman* (1999)

5.1.2.1. Empirični avtor kot povezava med tekstom in kontekstom

Drugi roman o šoferju Vojcu Pujšku je nadaljevanje prvega tako na ravni zgodbe kot pripovedi: minilo je samo nekaj mesecev po tistem, ko je pretepel Luja, in tudi pripovedovalčeva pripoved ostaja nezanesljiva. Še vedno sta prisotna v glavnem dva vzroka njegove nezanesljivosti: omejena vednost in vprašljiva vrednostna shema. V primerjavi s prvim romanom lahko bralec pripovedovalcu kako negativno moralno lastnost kvečjemu prišteje. Tako lahko na že dolg seznam doda še rasizem. Ker je zdaj že nekaj časa brez žene, se pravi, skoraj povsem brez stikov z drugimi, je toliko jasnejša njegova grandomanija, ki jo izpeljuje iz nekakšnega naivnega ničejanstva: povprečnež, kakršen je, se ima za izjemo »v fizičnem in psihičnem smislu« (Hočevnar 1999: 12), Človeka z veliko začetnico. Svojo osamljenost zato pripisuje temu, da ne more najti sebi enakega sogovornika oziroma sebi enake ženske. Sodobni bralec bo posebej opazil tudi njegov nespoštljiv odnos do narave: Vojc na črno zakopava nevarne odpadke kar v gozd. Druge lastnosti se niso spremenile, njegov odnos do kulture na primer je še vedno podcenjujoč – Rudlnovo sliko ima na stranišču, da mu služi namesto odvajala.

Toliko močnejša je po drugi strani tudi njegova želja po drugi priložnosti. Možnost novega začetka se mu kaže v podobi nove ženske, tajnice podjetja, za katerega razvaža, Hermine, z njo pa je povezana tudi možnost napredovanja v karieri. Druge literarne osebe ohranjajo funkcijo opozarjanja na drugačen smisel bivanja in torej opozarjanja na pripovedovalčevo nezanesljivost: policist Lajmiš je prepričan, da je Vojc »fejst fant« (Hočevnar 1999: 55), da pa lahko postane še boljši; Helena mu očita pomanjkanje norm, kulture; Rudi govori o strahu, ki je povezan z umetnostjo ipd. Sam pa mu je najbližje v trenutku, ko zagleda svojega vnuka:

In dejansko, povsod je bil en vonj, po celi sobi, ekstra opremljeni za malega serkota. Povsod so bila znamenja, da se je rodilo novo bitje, blazno dragoceno za ta svet in zahtevno, eno takšno, ki rabi celo dvorano prostora in na vagone raznih previjalnih miz, polic, banjic, cuzeljnov, flašk, žavb in vsakovrstnih pleníc, same uvožene robe. Da popizdiš. Vse je skratka govorilo o tem, da pa meni in Pujčki tisto taglavno ni ratalo. Ja, zdaj bo pa starata Vojc res moral napeti vse svoje moči in pokazati, kako je srečen! Ampak ko sem zagledal tistega malega, ki je bil točno tak kot jaz na eni slikci...! Popolnoma enak! Kaj enak! Isti! Pa simpatičen!... Ne ne. Res mi je žal. Kako sem se mogel zaplesti v to! Da grem in da si tam spričo Rudlna in Gojke dovolim, da mi noga zdrsne s kuplunge! In da poskočim in da mi tam vse dostojanstvo krepne na licu mesta, jebentiboga... Ti sploh ne bom povedal, kaj sem rekel. Kaj rekel. Zarjul!

Pizdumater, še zdaj me je sram.
(Hočevan 1999: 83)

Odklonilnemu odnosu v prvem odstavku sledi dramatično stopnjevanje z uvodnim stavkom, prekinjenim s tropičjem in s klicajem na koncu. Sledijo štirje sunkoviti vzkliki, ki kažejo njegovo silovito čustveno reakcijo ob pogledu na vnuka in spoznanju, kako mu je podoben, temu pa takoj vnovična prekinitev in na vsebinski ravni opravičevanje ter jeza, ko ponovno vzpostavi nadzor nad sabo. Razlika v odnosu, ki ga kaže do vnuka na začetku odlomka in v nadaljevanju, seveda ustvarja ironijo, ki jo najbolje ponazarja stavek iz prvega dela, kjer razmišlja, kako bo očitno moral napeti vse svoje moči, da bo pokazal, kako je srečen, potem je resnica povsem nasprotna: napeti mora vse svoje moči, da se obvlada. Ironija ima svoj vrh v zdaj očitnem posegu implicitnega avtorja. Bralec namreč kljub pripovedovalčevemu molku izve, kaj je zakričal ob pogledu na vnuka – naslov poglavja, ki mu pričujoči odlomek pripada, je namreč zgovoren namesto njega: »*Rudlček! Rudko!*«. Ker tega ni mogoče pripisati pripovedovalcu ali kakemu od literarnih likov, lahko to pripišemo samo implicitnemu avtorju (delu kot celoti).

Na tem mestu pa moramo nujno priznati tudi nek odnos med implicitnim avtorjem prvega in drugega ter tretjega romana o Vojcu Pujšku. Utemeljeno bi lahko trdili, da imajo nenazadnje vsi vsaj podobnega, če ne istega implicitnega avtorja. Odnosi celote dela do znotrajbesedilnih elementov, konkretno pripovedovalca, so v drugem romanu povsem enaki kot v prvem. V tem primeru gre sicer za neposredno nadaljevanje, toda ali si je tako težko misliti, da imajo vsi implicitni avtorji npr. Cankarjevih besedil neke medsebojne povezave? Seveda ne, drugače literarna zgodovina ne bi mogla govoriti o poetikah posameznih avtorjev, tipičnih tematikah, slogu ipd. Raziskave na literarnih besedilih so uspešno dokazale merljive poteze, ki nedvomno razločujejo dela enega avtorja od drugega, s čimer so zanikale, da bi bila enotnost sloga samo projekcija bralca (Burrows; v Herman, Jahn, Ryan: 34). Tudi po Boothu je slog drugo ime za implicitnega avtorja, medtem ko se Nünning do tega neposredno ne opredeljuje, čeprav bi bilo lahko razumeti, da tekst kot celota oziroma odnosi med znotrajbesedilnimi elementi zajemajo tudi slog ali da je tudi to drugo ime za slog.

Med implicitnimi avtorji posameznih literarnih del gotovo obstaja povezava – ta povezava je seveda empirični avtor. Koncept avtorja je pomemben za zgodovinsko

razumevanje besedila, saj je empirični avtor edina povezava med tekstom in njegovimi zgodovinskimi in pragmatičnimi konteksti, znotraj tega predvsem povezava z jezikom, različnimi védenji in kulturnimi praksami (Herman, Jahn, Ryan: 33). To je seveda razlog, zaradi katerega Zerweck v svojih dopolnilih vključuje v obravnavo tudi produkcijo. Domnevati moramo, da imajo **dela istega empiričnega avtorja relativno iste implicitne avtorje**; se pravi, da se v strukturne in formalne odnose med posameznimi znotrajbesedilnimi elementi vpisujejo ne le določene zavestne ali nezavedne vsebine bralca, njegov kontekst, norme in vrednote njegove kulture in časa, njegove osebne norme in vrednote itd. v procesu recepcije besedila, kakor je razumeti Nünninga in druge kognitivne naratologe, temveč tudi **določene zavestne ali nezavedne vsebine empiričnega avtorja, njegov kontekst, norme in vrednote njegove kulture in časa, njegove osebne norme in vrednote itd. v procesu proizvodnje besedila**. S pomočjo branja Hočevarjevega romana lahko ugotovimo tudi še kaj o tem, kakšne so te norme in preko njih orišemo nadaljnje povezave med implicitnimi avtorji različnih del in/ali različnih avtorjev.

5.1.2.2. Vrednote, ki jih zanika nezanesljivi pripovedovalec, razmerje implicitni avtor – empirični avtor in literatura kot vrednota

Konec romana je podoben koncu predhodnega. Ko je pripovedovalčevo upanje po novem začetku na vrhuncu, ko Hermina, po tem, ko ji je stežka priznal, da je vanjo zaljubljen, prostovoljno potrka na njegova vrata, oblečena in urejena po njegovih predstavah o nedostopni, hladni femme-fatale, se vse sesuje v enem samem hipu, v katerem Hermina ne prepozna Penčevih slik in se mu začne znova umikati. Kar ga razburi toliko bolj, ker se mu je tik pred tem že znova izmaknila žena Polona – še prej pa mu je pokazala, da ga je spregledala, da ve, da je njegova prijaznost, spremenba na bolje samo hlinjena, s čimer je v njem prebudila občutek ničvrednosti. Na vse to se odzove brutalno, uspe mu, kar se je napovedovalo že ves prvi roman – Hermino posili.

Prizor posilstva je, predstavljen skozi oči pripovedovalca, pospremljen z medmeti smeha in celo njegovimi ciničnimi komentarji: »Padla je s hrbtom po tleh, tako presenečena, da sploh ni mislila na odpor, ko sem ji tiste noge namestil okoli svojega pasa. Hehe. In ker sem širok, kajne, je lahko samo nemočno migala s stopali, nezmožna tudi tega, da bi si sama snela žabe z gležnjev. No, saj je skušala tudi s kremplji na rokah

kaj narediti, ampak ker sem zdaj imel svoje proste, sem ji jih z eno stisnil, z drugo pa lepo izvlekel kurca ven. Evo, zdaj veš, kako se dela. Uči se, fantiček, jebiga, od majstra Vojca« (Hočevnar 1999: 161). Bralca skuša narediti za svojega zaveznika tudi še sedaj. Kliče ga celo k posnemanju!

Upravičeno lahko domnevamo, da je bralcu najbrž jasna zavrženost tega dejanja oziroma da bi mu seveda morala biti jasna, kljub temu, da je v drugem romanu s pripovedovalcem in protagonistom Vojcem Pujškom odnos med normami, ki naj bi jih bralec upošteval in normami, ki naj bi jih zavračal, še za odtenek kompleksnejši kot v prvi knjigi. Pripovedovalec zdaj namreč toliko bolj očitno izpolnjuje tudi funkcijo, ki jo ima *bahtinovski bedak*, ironizira in deavtomatizira norme širše skupnosti: »In je prinesla kavico k uhuhustnicam, jezesmarička, tistim svojim, fajn našminkanim povštrčkom, ki jih je stegnila takole naprej, mnjuj, ampak samo kake tri centimetrčke, ne več, in je previdno kušnila rob šalčke in šluknila, takole, ene dva atomčka. Da se ji ne bi kaj razmazalo ali celo boggedaj pocedilo in kapnilo na zizek, pardon. Potem je odložila in rekla: "Bo že."« (Hočevnar 1999: 22). Podobna mesta bralec težko odmisli kot pripoved nezanesljivega pripovedovalca oziroma nekaj posmeha prav gotovo obrne tudi proti normam malomeščanskih gospodičen.

Najočitneje, čeprav bralcem po drugi strani spet močno zakrito zaradi pripovedovalčevega dejanja, ki temu neposredno sledi, pride malomeščanska resnica do izraza v sklepnem delu, kjer Hermina končno zagleda slike, za katere si je tako prizadevala, tudi izkoriščala Pujškovo zaljubljenost in ga izsiljevala. Jasno je, da tudi ona nima nikakršnega védenja o umetnosti, saj obtoži pripovedovalca, da je slike »naflackal« (Hočevnar 1999: 158) kar on sam. Koliko se to razlikuje od Vojčevega mnenja iz prvega romana, da so Rudijeve slike podobne zmazkom iz kokošjih iztrebkov? Ob tem jo hitro zapusti tudi čut za spodobnost, ki jo je s tako pozornostjo prakticirala na kavi s Pujškom; histerično začne kričati nanj in ga obtoževati, da jo nenehno ponižuje. Bralec lahko sklepa, da je hotela sliko ne iz ljubezni do slikarstva, ampak zgolj zaradi prestiža.

Razmerje med normami celotnega dela oziroma implicitnega avtorja in pripovedovalca se torej nenehno na novo preverja, gre za konstantno približevanje in oddaljevanje. Kako bralec pri tem ve, katero razmerje mora zavzeti do določenih vrednot/norm nezanesljivega pripovedovalca ob vsakem posameznem primeru; če je lahko vrednotenje, kot so ugotavljali mnogi raziskovalci, odvisno tudi samo od njegove

konotacije? V primerih, ko gre za zanikanje najbolj splošno sprejetih in enostavnih vrednot, kakor jih je imenoval Booth, kar posilstvo oziroma vsakršno nasilje nedvomno je, je moralna drža, ki jo bralec zavzema, logična. Na enak način kot je logično, da se bralec s Pujškom ne bo strinjal, ko gre za sodbe, povezane s kulturo. Konec koncev si je izjemno težko predstavljati, da bi tak bralec sploh bral literaturo. Ali kot ugotavlja literarna kritičarka: »Tisti potencialni bralci, ki bi se morda v načinu čustvovanja, razmišljanja in glede na okoliščine "svojega" sveta lahko z junakom celo "identificirali", pa tiskano besedo verjetno uporabljajo v praktičnejše namene kot za nekoristno branje« (Matajc 2000a: 95)¹⁷.

Zaradi specifičnih lastnosti in vplivov na čustva, domišljijo in razum literatura intenzivno vpliva na vrednostni sistem bralca, med drugim na njegovo samospoznavanje, iskanje smisla, socializacijo, pa tudi na njegovo oblikovanje moralnih, nacionalnih, okoljskih, v prvi vrsti predvsem demokratičnih vrednot, na razumevanje nujnosti po medkulturnem povezovanju in strpnosti itd. (Krakar Vogel: 53-55). Zato mora biti že naš osnovni odnos, s katerim pristopamo k branju literature – kot bralci, dovolj, da uspešno prepoznamo pripovedovalčevo vprašljivo vrednostno shemo, kar se zanikanja nekih univerzalnih humanističnih vrednot tiče.

Literatura je sama po sebi vrednota, je pravzaprav poslednja vrednota – taka, ki vključuje vse vrednote (Jean Bessière: 185)! Mar ni na primer omenjena strpnost ena poglavitnih lastnosti bralcev literature, ki se morajo nenehno vživljati v od njih različne in včasih od popolnoma drugačne pripovedovalce in literarne osebe? Mar naše poznavanje literarnih konvencij, literarnega sistema in sistema umetnosti ni dovolj, da v nezanesljivosti pripovedovalca ne moremo videti moralnega pohujšanja, ki bi ga zakrivil avtor dela? Mar ni tudi njegova pozicija, pozicija avtorja, umetnika, dovolj zgovorna glede tega, kakšne so vrednote, ki jih zastopa v svojih delih in ki jih bomo morali sprejeti tudi kot bralci?

¹⁷ Celoten citat gre tako: »Ob tem se nam resno zastavlja vprašanje, na kakšno bralsko občinstvo lahko računa roman. Bralce, ki premorejo vsaj kanček literarne senzibilnosti, bi očaral, le če bi avtor svojega junaka dosledno in poudarjeno parodiral, to pa se zaradi logično-verjetno upodobljene romaneskne stvarnosti (dogajanja in samega junaka), kot rečeno, večinoma ne zgodi. Tisti potencialni bralci, ki bi se morda v načinu čustvovanja, razmišljanja in glede na okoliščine "svojega" sveta lahko z junakom celo "identificirali", pa tiskano besedo verjetno uporabljajo v praktičnejše namene kot za nekoristno branje« (Matajc 2000: 95). V njem se torej pravzaprav razkriva nerazumevanje nezanesljivega pripovedovalca.

Po Emannuelu Lévinasu etična odgovornost do Drugega izhaja iz samega odnosa do Drugega, tujega kot takega. Posameznik je z Drugim tesno povezan, saj se kot jaz vzpostavlja le v odnosu do njega, z njim je povezan tudi v etični odgovornosti zanj, vendar njune razlike, razlike, ki posamezniku šele nalaga to etično odgovornost, ne more odpraviti; vedno ostaja tudi Drugi, ne more ga podrediti pod sebstvo. To posebno, zavezujoče in obenem odprto razmerje do Drugega je po Lévinasu **predpogoj etike**, proizvaja pa ga ravno literatura (Virk: 112)! Ta ne daje navodil za ravnanje ne jasnih odgovorov ali resnic, ni ne ideologija, ne propaganda, ne filozofija, ne religija, ne morala, ne etični nauk, vendar nam s svojo specifiko, literarnostjo (pa tudi z notranjim vpogledom v različne pripovedovalce in/ali različne literarne osebe) omogoča prav ta posebni odnos do Drugega, omogoča nam izkustvo drugosti *per se*; obenem pa nas kot bralce literature Drugo tudi *sámo* nagovarja – literatura nas torej odpira tej drugosti, ki vabi, a obenem ostaja tudi nedostopna (Virk: 109–113). Tako je etika vpisana že v sam akt proizvodnje in recepcije literature. Iz tega lahko zaključimo, da so **osnovne vrednote, ki jih zanika nezanesljivi pripovedovalec, tiste vrednote, ki jih predstavlja že literatura kot taka**.

Kaj pa, kadar imamo opraviti s sodbami pripovedovalca, ki niso povsem preproste in splošne? Vzemimo za primer Pujškove sodbe o sodobnem slikarstvu. Pripovedovalec bi načeloma lahko bil tudi zanesljiv, ko govori o ničvrednosti sodobnega slikarstva. Tako mnenje ima le posredno opraviti z vrednoto kulture; če menimo, da je neka umetniška smer, obdobje brez prave umetniške vrednosti, to še ne pomeni, da ne cenimo kulture. Pustimo ob strani, da je v besedilu kazalcev za njegovo nezanesljivost v zvezi s kulturo in sodobno umetnostjo več kot dovolj. Mar ni toliko lažje oceniti sodbe pripovedovalca romanov *Porkasvet* in *Za znoret* o sodobnem slikarstvu kot krivične in mar bralec ne uživa toliko bolj v ironiji, povezani s tem, če ve, da je Zoran Hočevar po osnovni izobrazbi slikar – gre vendarle za del avtorjevega konteksta?

Sam menim, da poznavanje informacij o empiričnem avtorju besedila, ki ga beremo, sicer v tem primeru morda ni nujno za prepoznanje pripovedovalca kot nezanesljivega, je pa gotovo v precejšnji pomoč, da je to prepoznanje lažje in hitrejše ter zanesljivejše. Obstajajo pa seveda tudi dela, pri katerih je poznavanje takih podatkov nujno – kadar beremo v medkulturnem položaju, moramo vedeti tudi nekaj o kulturi, ki ji avtor pripada; kadar gre za časovno odmaknjena dela, moramo vedeti tudi nekaj o

zgodovinskem času, v katerem je delo nastalo in o vrednostnih sistemih, ki so takrat prevladovali oziroma jih je prevzemal avtor dela itd. **Del bralčevega konteksta, specifično del njegovega védenja o literarnih konvencijah oziroma o literaturi, ki vpliva na njegovo konstruiranje oziroma dožemanje teksta kot celote, je torej tudi poznavanje avtorja.**

Tudi ni zmeraj napaka, če vrednote implicitnega avtorja oziroma dela kot celote povezujemo z vrednotami empiričnega avtorja, dokler se to ne razširi v kult avtorstva ali pozitivizem v literarni zgodovini. Zato, ko zagovarjam vključenost empiričnega avtorja v obravnavo literature, pravzaprav mislim na omrežje tekstualnih in kontekstualnih relacij, v katere je avtor vpet; na to, kako se preko avtorja v njegova dela vpisuje njegov (njun) kontekst. Tekstualne in kontekstualne relacije avtorja in dela je torej mogoče razbrati ne le iz znotrajbesedilnih elementov dela (motivike, tematike ipd.; morda iz tega pravzaprav manj?), ampak tudi iz relacij med temi elementi. Nenazadnje pa gre tu za prepletenost dveh kontekstov – avtorjevega in bralčevega; kontekst časa in kulture avtorja se vpisuje v literarno delo, razbere pa ga lahko šele bralec, navadno v večji meri (kot preko samega besedila) preko lastnih kontekstualnih informacij (časa in kulture branja dela, opomb, spremne besede, pouka književnosti, medijev...); pri tem bralcu nihče ne more odreči pravice, da ohrani distanco do njih (npr. čeprav se bralec zaveda, da Odisejevo bivanje pri Kirki ne krši norm zvestobe iz časa in kulture, v kateri je delo nastalo, to še ne pomeni, da se s tem tudi sam strinja oziroma da te norme prevzema).

To konec koncev potrjujejo sodobne systemske teorije literature, ki kot nujni del vsakega preučevanja konkretnega literarnega sistema navajajo analizo vseh dejavnikov literarnega sistema; tudi literarnega proizvajalca in njegovega *sistema predpostavk*: ekonomskih pogojev (splošna situacija, njegov zasebni gmotni položaj, tip obstoječega literarnega trga, dostop do literarnih medije ipd.), splošnih družbenih pogojev (družinsko ozadje, skupina, ki ji proizvajalec pripada, družbena podoba »avtorja« ipd.) ter političnih in kulturnih pogojev (avtorjeva literarna izobrazba, obstoječi mediji, družbeno sprejete kulturne norme, teorije in ideje ipd.) (Schmidt; v Dović 2004: 50).

5.1.3. *Rožencvet* (2004)

5.1.3.1. Izguba nezanesljivosti kot dokaz nezanesljivosti

V tretji knjigi pripovedovalec zaradi posilstva na koncu drugega romana prestaja zaporno kazen, hkrati pa se bliža starosti petdesetih let. Posebnost situacije in bližina smrti ga že sama po sebi silita v samorefleksijo, dokončni premik v njegovi osebnosti, ko izgubi večino atributov, ki so ga delali nezanesljivega, pa se zgodi, ko si je celico prisiljen deliti s Hrvatom in gejem, Ivico. Po prvem homofobnem, tako sovražnem kot prestrašenem odzivu, kmalu ugotovi, da se je znova motil; Ivico zaradi njegove pokončne drža, smisla za humor in poštenosti začne celo spoštovati. Ivica »ni peder« (Hočevlar 2004: 54), ne ustreza njegovemu stereotipu in zato ne potrjuje njegovega videnja sveta. Pripovedovalec začne postopoma doživljati spremembe, ki se kažejo tako v njegovem načinu razmišljanja, kot tudi v njegovem delovanju. Tako na primer spozna, da je on sam kriv za ženin odhod; v trenutku žalosti Ivico potolaži in ga celo spodbudi k vztrajanju v umetnosti itd. vse do prve homoerotične izkušnje na predvečer Ivičinega odpusta, ko se nenadoma osvobodi strahu in sprejme možnost drugačnega bivanja. Kontrast med pripovedovalcem, kakršen je bil in kakršen je, dokazuje, da je bilo pripovedovalčevo bivanje do takrat nesmiselno, da so bila njegova dejanja vredna obsojanja, njegova stališča napačna, njegovo mnenje zmotno in njegove sodbe krivične, naša interpretacija pa vseskozi pravilna – pripovedovalec je (bil) nezanesljiv.

Do Ivičinega odhoda lahko svoje "izpade" pripisuje starosti, od takrat dalje pa sprememb v svoji duševnosti ne more več zanikati. Tudi tokrat se nanje odzove dokaj agresivno, a s to pomembno razliko, da zdaj nasilje obrne proti samemu sebi. Po zgledu srednjeveške naprave si napravi klado, se da vkleniti na dvorišču zapora, kjer se kot spokorjenec kesa ter opravičuje soljudem. Od tega trenutka dalje pripovedovalec izgublja nekatere attribute nezanesljivosti, predvsem vprašljivo vrednostno shemo. To je logična posledica zavedanja povodov bivanjske tesnobe, ki jo je čutil predvsem kot strah, nanj pa odgovarjal izključno z nasiljem: »Saj nisem zaprt zato, ker sem nekomu spizdil, recimo, njegove prihranke iz štumfa! Zaprt sem, pička, ker me niti do šestinštiridesetega leta moje jebene starosti noben dosežek s strani kogarkoli ni prepričal, da ni zad samo skrb za svojo sebično rit. Bolj ko sem včasih zinil nad čim, o pizda!, za večji drek se je tisto izkazalo. Zato sem zaprt, jebenti, ker se mi nič ne vidi vredno, evo to je« (Hočevlar 2004: 15). V svojem dosedanjem načinu življenja

pripovedovalec torej vidi nek skrajni nihilizem. S pomočjo podrobnejše refleksije ugotavlja, da mu v resnici manjka poguma za ljubezen in da se je v svoj ograjeni svet umaknil zaradi nemoči.

A njegovo samokaznovanje, predvsem pa iskreno kesanje kmalu zaporniški psiholog Tomažič, ki je najbrž kriv tudi za eksperiment z Ivico (razumeti je, da ga je nalašč premestil v njegovo celico, da bi ga prevzgojil) in njegova prijateljica Flora spremenita v umetniško instalacijo. Tudi pripovedovalec sam ugotavlja, da to ni več tista iskrenost, temveč gre že za neko »računico« (Hočevár 2004: 136). Kot sodobni umetnik zdaj potuje po Evropi in se izpoveduje svojih grehov pred občinstvom. Ko obišče muzej sodobne umetnosti ali ko prisostvuje nekemu performansu, je jasno, da sodobne umetnosti še zmerom ne razume, zato lahko v njegovem vstopu v svet umetnosti vidimo ironijo, ki je tokrat naperjena proti sodobni umetnosti sami, predvsem proti poplavi vsakovrstnih ready-made instalacij, body-art performansov, ki se prav nič ne razlikujejo od nereflektiranega početja pripovedovalca, ne tako dolgo nazaj zaničevalca vsakršne kulture. Tako je tudi pripovedovalčeva sprememba ironizirana in je ni razumeti v smislu recimo bildungsromana, čeprav je konec malone idiličen: Vojc Pujšek uredi odnose s sorodniki, spet je skupaj z ženo Polono (s to razliko, da se sedaj zaveda njene neizobraženosti in nekultiviranosti), napreduje v karieri, skrbi za vnuka in vnukinjo.

5.1.4. Pripovedovalčev moralni razvoj

Pripovedovalčeve vrednote se od prvega romana do zadnjega razvijajo po Muskovi razvojni hierarhiji vrednot: od hedonskih vrednot (čutne dobrine: dobra hrana, pijača, telesna dejavnost, naslada, spolnost ipd.) do potenčnih (povezane z dosežki in uveljavljanjem: poklicni uspeh, slava, ugled, priznanje ipd.; ekonomske vrednote: korist, dobiček, premoženje ipd.) in moralnih vrednot (vrednote dolžnosti in odgovornosti, med katere spadajo moralno etične: pravica, radodarnost, dobrotà ipd.; demokratične vrednote: enakost, svoboda, strpnost, napredek ipd.; socialne: ljubezen do bližnjega, skrb za druge ipd. in družinske: dom, skrb za otroke ipd.). Kar mu do neke mere umanjka do konca vrednostnega razvoja osebnosti, zaradi česar lahko v tem spet vidimo tudi določeno ironijo, ki ublaži drugače idiličnost konca trilogije, so vrednote izpolnjenosti in dovršitve posameznikove eksistence (spoznavne: resnica, modrost ipd.;

kulturne: kultura, umetnost ipd.; estetske: lepota, harmonija ipd.; verske: odrešenje, sveto ipd.; samoaktualizacijske: samoizpopolnjevanje in izpolnitvene vrednote: občutje življenjskega smisla in izpolnjenosti) (Musek; v Kompare et al.: 335).

5.1.5. Recepcija Hočevarjevih romanov

Čeprav sem v prejšnjih poglavjih poudarjal razliko med dvema načinoma branja romanov z nezanesljivim pripovedovalcem in ju povezoval z dvema tipoma bralca, pregled kritik Hočevarjevih romanov pokaže, da imajo težave s tem tipom pripovedovalca tudi bralci, ki naj bi spadali med semantične oziroma strokovne. Tako je namerno omejenost pripovedovalčevega/junakovega horizonta kritika prenašala na tematološko ravnino in romanu očitala vsebinske pomanjkljivosti. Prezrla je Hočevarjev humor kot implicitno kritiko družbe in posameznika, ki ravno s premišljeno ironično distanco do pripovedovalca in samosmešenjem pripovedi presega zgolj verističnost (Zupan Sosič: 177).

V eni od takih kritik Vanesa Matajc npr. piše: »V borno stiliziranem verizmu njegove memoarske pripovedi najdemo par bežnih sledi parodičnih zasnutkov [...]. Te sledi so tako drobne, da jih res ni lahko najti; ostajajo samo trenutno sredstvo Vojčeve karakterizacije (in ne prehoda v tipski lik), hkrati pa jih tudi brž zametejo Vojčeve dogajalne peripetije. Te, ki jim besedilo posveča največ pozornosti, pa lahko parodirajo le Vojca samega in nič več« (Matajc 2000b: 15). Pri svojem branju torej ni zaznala ne ironične distance ne parodije, niti ni pripovedovalca razumela kot karikaturu, ki bi predstavljala tipičnega Slovenca, zaradi česar se ji je izmaknil tudi kompleksen odnos med normami (nezanesljivega) pripovedovalca, bralca in implicitnega avtorja oziroma dela kot celote.

»Za umetniško kreacijo je pač ključna mimesis zunajliterarne stvarnosti v smislu "predstavljanja in prikazovanja" – ne pa zgolj "posnemanja". Goli verizem, ki si samozadostno pozira pred zrcalom empirične stvarnosti, pa se opoteka na robu trivialnosti in zato brž postane dolgočasen« (Matajc 2000b: 15). Tudi Igor Bratož je v svoji kritiki priznal, da ima s pripovedovalcem romana težave: »Edina težava, ki pride na misel ob romanu Zorana Hočevarja *Porkasvet*, je ta, da ni razumljiv namen vseh drastičnosti. Je zgodba poskus ogledala ali pač napoved, kako se utegnejo stvari razpletati v prihodnosti? Je tisto, na kar bo treba staviti – pa naj stane karkoli – fizično

nasilje? A to je že vprašanje, ki bi ga bilo treba reševati na drugem mestu, tam, kjer se o literaturi ne govori« (Bratož 1996: 13). Iz citata je razvidno, da pripovedovalca obravnava kot bi bil zanesljiv.

Vtis, ki ga take kritike vzbujajo, je, da so tudi nekateri strokovni bralci omejenost pripovedovalčevega horizonta pripisovali kar avtorju namesto nezanesljivosti pripovedovalca. Tako je Hočevar v zvezi s svojim romanom *Šolen z brega* (1997), katerega pripovedovalec in glavni protagonist je slehernik, povprečnež Kolenc, ugotavljal: »Zaradi 'preproste' Kolenčeve naracije so bržda imeli avtorja za cepca in niso opazili ne humorja ne zgodbe ne zveze z dobro literaturo« (Hočevar; v Zupan Sosič 2003: 177).

5.2. Goran Vojnović: *Čefurji raus!* (2008)

Mladinska književnost in nezanesljivi pripovedovalec bi si gotovo zaslužila samostojno obravnavo. Pričakovati bi bilo namreč, da imata realistični otroški in najstniški pripovedovalec relativno pogosto attribute nezanesljivih pripovedovalcev, tako domneva tudi Rimmon-Kenan (glej poglavje 4.2.). Vojnovićev roman sicer ne spada v mladinsko literaturo, se pa zagotovo dotika njenih meja. Pripovedovalec, Marko Đorđić, je namreč srednješolec, ki ga zanima vse drugo kot šola. Če je Vojc Pujšek v osnovi tipična podoba Slovenca (ali Slovenceljna, kot bi ga imenovala Svetlana Makarovič), je Đorđić tipična podoba *čefurja*, kakor odkriva že njegov jezik z interpolacijami iz jezikov skoraj vseh republik nekdanje skupne države. Ker sem nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo predhodno podrobneje analiziral skozi Hočevarjeve romane, bom tu izpostavil samo nekatere podobnosti in posebnosti.

Njegova vprašljiva vrednostna shema se kaže v afiniteti do nasilja oziroma huliganstva – želi si, da bi obstajal v Sloveniji nogometni klub, za katerega bi se lahko stepel; nasilje ima tudi obliko vandalizma: s prijatelji razbije nek vikend, proti koncu romana zažge kup kosovnih odpadkov v svojem blokovskem naselju ipd. Njegove sodbe so krivične – ko jih zaradi razgrajanja na avtobusu zapre policija, najprej trdi, da niso naredili nič takega, šele kasneje prizna, da je bila to neumnost; izogiba se pouku, toda ko ga profesorica pokliče pred tablo, meni, da je proti njemu brez razloga sovražno nastrojena ipd. Omejena vednost se kaže npr. v nerazumevanju visoke kulture. Po drugi strani ima pripovedovalec v svojih refleksijah, mestoma že skoraj esejističnih razglabljanjih o odnosu Slovencev do t. i. čefurjev, o razlikah v kulturah, v prevpraševanju in iskanju vzrokov za stereotipe o enih in drugih, tudi funkcijo prevpraševanja in deavtomatiziranja norm večine. Kazen za pripovedovalčevo objestnost je prisilni pobeg v Bosno.

V zvezi s tem romanom se je pokazalo, kako pomembno vlogo ima za recepcijo romana avtorjeva biografija. Iva Kosmos ugotavlja, da roman slovi kot prvi in edini »avtentičen« zapis o imigrantski problematiki, delo »avtentičnega« člana imigrantske skupine, napisano v žlahtnem »avtentičnem« jeziku (Kosmos: 231), za razliko od Skubičevega romana *Fužinski bluz*, ki je zdaj dobil oznako zgolj jezikovnega in estetskega poskusa. Obenem navaja, da bralci preko blogov tudi Vojnoviću očitajo, da

»ni "zares" eden "tipičnih" čefurjev in "posedačev" pred fužinskimi bloki, temveč je tudi maturant bežigrajske gimnazije, diplomant AGRFT-ja, mlad režiser, novinar in kolumnist« (Kosmos: 231). Med ustvarjalci in v velikem delu spremljajočih diskurzov ostaja avtorski mit torej še kako živ in dejaven; še vedno pomeni dominanten način, s katerim si umetniki in umetniške institucije omogočajo preživetje v kapitalističnem družbenem sistemu: avtorsko ime je fetiš, blagovna znamka, z njim se proizvodnja estetskih objektov na prav poseben način vpisuje na zemljevid blagovne menjave (Dović 2007: 29).

Kosmos se približa tudi razumevanju nezanesljivega pripovedovalca, pri čemer mu doda še zanimiv sociološki vpogled. Po njenem mnenju pri Vojnovičevem romanu ne gre za potrjevanje stereotipov, temveč za eno »najbolj prebranih taktik razbijanja utrjenih pomenov in interpretacij« (Kosmos: 233), ki jo primerja z napotki kulturologa Stuarta Halla in semiologa Rolanda Barthesa o razbijanju stereotipa/mita:

Paradoksalno gre prav za to, da uporabimo taktiko samega stereotipa/mita, se postavimo v njegovo kožo, uporabimo njegov govor, geste in obleko ter pod isti označevalec hitro podtaknemo drugačen miselni koncept, ki bo pri ciljni publiku povzročil, če že ne novega razumevanja, pa vsaj zmedo pri starem.

In točno to naredi tudi Vojnovič. Medtem ko se prvoosebni pripovedovalec podaja v »razfukavanje« javne lastnine, košarkarskih kolegov in šolskih ocen ter poleg tega trdi, kako je to »nekaj genetskega v nas, vsaj v čefurjih«, se plete tudi pripoved o Markovi družini, prijateljih in starših, njihovi in njegovi vzgoji; Marko tako na videz nezavedno in neposredno pripoveduje o drugih razlogih, predvsem družbenih, ki čefurje poleg njihove »čefurske narave« določajo. [...] pogoje, ki so oblikovali določeno življenje – ruralen »izvor« in nevajenost mestnega okolja, neizobraženost zaradi pomanjkanja pogojev, ki bi omogočali izobrazbo, strah pred tehnologijo, pred neznanim jezikom, šolo in institucijami [...]. (Kosmos: 233)

S tem, ko za nezanesljivega pripovedovalca torej uporabimo stereotip, ga pravzaprav razbijamo – ravno z distanco do njegovih norm in vrednot, ki jo vzpostavita implicitni avtor in bralec. Pripovedovalec znotraj svoje pripovedi nezavedno razkriva prave vzroke svoje deviantnosti, svojega vprašljivega vrednostnega sistema, zaradi česar ga bralec tudi lažje prepozna kot nezanesljivega.

6. Atributi nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo

6.1. Milan Kleč: *Veseli fantje* (2007)

Neimenovani pripovedovalec romana *Veseli fantje* pripoveduje svojo zgodbo retrospektivno – časovno je torej že odmaknjen od dogajanja, kar do neke mere vpliva tudi na njegovo nezanesljivost, saj je nezanesljiv le delno, predvsem v prvi tretjini besedila. V veliko večji meri pa na to vpliva vdor fantastike, ki je značilna za Klečevo ustvarjanje, kakor za vse predstavnike t. i. »nove proze« (Novak – Kajzer; v Zupan Sosič 2003: 61). Izvori fantastičnega so: resničnost kot predmet literarne igre; absurдна pravila, ki urejajo povsem običajno, nadvse banalno dogajanje; posledica obeh določnic pa je literarni nesmisel, ki ima predvsem komične in sarkastične učinke (Zupan Sosič 2003: 61). Protislovja in dvoumnosti v besedilu si torej po Yacobi lahko razlagamo s funkcijskim načelom – kot posledico estetskih in tematskih namenov (glej poglavje 4.2.). V zvezi s Klečevim pripovedovalcem je tako ustrezneje govoriti o elementih nezanesljivega pripovedovalca.

S pripovedovalcem Hočevanjeve trilogije si neimenovani učitelj telesne vzgoje deli sovraštvo do intelektualcev, umetnikov in umetnosti oziroma nasploh do vsega, kar ni fizično delo – tudi ta lastnost je očitno pogosta v tem tipu pripovedovalca; najverjetneje ravno zato, ker bo bralcu nezanesljivost do norm implicitnega avtorja najbolj očitna. Podobna pa sta si tudi še v homofobiji in patriotizmu, na pripovedni ravni pa v pogosti rabi kletvic. Vendar te karakterne oznake pripovedovalca temeljijo samo na njegovih maloštevilnih izjavah, njegova vprašljiva vrednostna shema se niti približno ne kaže, tako kot pri Vojcu Pujšku, v celoti njegovega razmišljanja, delovanja in čustvovanja, kakor nekakšna ideologija.

Enako pa tudi tu pripovedovalec zadeva ob najosnovnejše vrednote. V začetku romana je goreč pristaš jugoslovanskega režima; njegova zagretost je kar prevelika, tako da ga med služenjem vojaškega roka zaprejo v norišnico; kasneje postane ovaduh represivnega aparata. Toda v odnosu do svojih prepričanj ves čas niha, kar so elementi njegove nezanesljivosti, po drugi strani pa je to prav tako posledica časovne odmaknjenosti pripovedovalca ali še preprosteje Klečevega ludizma – njegovi pripovedovalci se ves čas popravljajo, prekinjajo v pripovedi, ta je preprejena z analepsami in prolepsami, zastranitvami, vračanjem itd.

Enako meni Urban Zorko: »Dojemanje sveta (rojeva ga duševnost, ki se kronično boji bližine in nežnosti, ju z nasiljem zavrača in si ju obenem močno želi...) je – odvisno od situacije – bolj ali manj izkrivljeno in tako rezultira v fantastiki. Na enoznačno videnje le-te pa je obsojen tudi bralec, saj se v viharjenju pripovedi ne more oprijeti sidra drugačne (recimo "objektivne" oziroma druge) resničnosti, in tako tudi ni jasno, kaj je bizarno izkrivljena "resnica" (zunaj pripovedovalca) in kaj bizarna resničnost« (Zorko: 188–9). Kadar gre torej za druga dva izvora pripovedovalčeve nezanesljivosti (omejeno znanje in osebna vpletenost), manjka pripovedovalčevo samorazkrivanje. Določitev pripovedovalca kot nezanesljivega tako ne doprinese ničesar k bralčevi interpretaciji.

7. Nezan esl jivi pripovedovalec z omejenim znanjem

7.1. Marko Sosič: *Balerina, Balerina: kratki roman* (1998)

Toplo mi je. Morda je na dvorišču pomlad, morda je poletje. Zima ni. Ko je zima, je mraz in kostanj na dvorišču nima krošnje in meni obujejo nogavice. Toplo je. Naenkrat. Polulam se na tleh ob postelji, s katere sem padla in priletela na tla. Slišim korake. (Sosič: 9)

Tudi v romanu *Balerina, Balerina* je bralcu že po prvi strani jasno, da ne sledi pripovedi *običajnega* pripovedovalca. Pripoved poteka v sedanjiku – prvoosebna pripovedovalka je t. i. *vključena pripovedovalka* (Biti, v Zupan Sosič 2003: 172), poroča sproti, brez časovne, prostorske ali vrednostne distance (Zupan Sosič 2003: 172). Prevladujejo kratke, enostavne enostavčne povedi, tudi stavki razsekani na več povedi (glej zgornji odlomek). Veliko je ponavljanja informacij, redundantnosti; Balerina skozi roman ponavlja celo najbolj banalne dogodke, vezane na higieno in prehrano (Zupan Sosič 2003: 172).

Zaradi vsega naštetega, pa tudi npr. še rabe pomanjševalnic, bralec najbrž v začetku branja pomisli, da je pripovedovalka otrok, kar pravzaprav ni daleč od resnice. Že po nekaj straneh pa je primoran dopolniti svojo ugotovitev – pripovedovalec je odrasla oseba (v začetku romana sicer res še najstnica), vendar je v duševnem razvoju na stopnji otroka; nevedno, preprosto otroško bitje, nekakšen kosmačevski nedolžni velikan (Borovnik: 11). Ravno ta njen zoženi intelektualno-psihološki horizont pa je lastnost, ki jo uvršča med nezanesljive pripovedovalce (Zupan Sosič 2003: 171–172), po Rimmon-Kenan v tip nezanesljivega pripovedovalca z omejenim znanjem; po Phelanu in Martinu pa je pripovedovalka nezanesljiva kot interpret.

Izvor Balerinine nezanesljivosti je torej njena duševna zaostalost, ki ima za posledico njeno omejeno znanje, ne pa tudi vprašljiv vrednostni sistem – ravno obratno. Balerina je zaradi svoje omejenosti samo pasivna opazovalka z značilnostmi neosebne pripovedovalca oziroma gluhe filmske kamere (Zupan Sosič 2003: 172). Zaradi svoje nezmožnosti razumevanja in vrednotenja pripovedovanega niti ne more razviti nekega kompleksnega vrednostnega sistema. Kljub temu oziroma tudi zaradi tega pa se skozi svojo pripoved bralcu kaže kot ljubeča in moralno zdrava osebnost (Zupan Sosič 2003: 172).

Nezanesljivost pripovedovalke se kaže najpogosteje v nezmožnosti razumevanja odraslih: »Gledajo me... Tišina! reče nekdo... Naj jo peljejo ven! slišim, da reče drugi. Saj gremo, gremo, reče mama potih. Vidim, da je rdeča. Toplo je, si mislim, O, o, o, o!!« (Sosič: 35). Pripoved izkrivlja dejstva oziroma jih nezanesljivo interpretira: pripovedovalka misli, da je materina rdečica posledica vročine, medtem ko jo bralec seveda prej poveže z občutkom sramu, ker je Balerina prekinila koncert in oči občinstva obrnila nanje. Še pogosteje, kot že rečeno, dogajanja, ki ga opisuje, sploh ne reflektira, kar je morda tudi poseben kazalec njene nezanesljivosti: »Vsi gledamo v televizor. Vidim v škatlo, vidim, da se v njej nekaj premika, da nekdo govori. Nekdo, ki ga ne vidim. Poslušam. [...] Potem se v televizorju spet nekaj premika in potem vidim ljudi, da mahajo. Nekdo reče, da so zastavice, ameriške zastavice« (Sosič: 65). Tako pripovedovalka opiše veliki skok za človeštvo, ameriško osvojitve lune. Sam opis ni nezanesljiva pripoved sama po sebi, toda ti prizori posredno karakterizirajo pripovedovalko – že na primeru Hočevanjev romanov pa smo videli, da je karakterizacija eden ključnih podatkov, s pomočjo katerih bralec ugotavlja pripovedovalčevo (ne)zanesljivost.

Svojo omejeno vednost kaže v številnih odlomkih, v katerih ne razume nekaterih (včasih osnovnih) pojmov, temveč jih ima za žive osebe: »Karlo vozi avto. Mama pravi, da ni njegov. Da je državin, pravi mama. Ne poznam države. Ne vem, kdo je država. Še nikoli ni bila pri nas v kuhinji« (Sosič: 27). Na teh mestih se razkriva tudi očitna prisotnost implicitnega avtorja – če Balerina misli, da je *država* oseba, bi morala beseda biti napisana seveda z veliko začetnico. Pripovedovalka kaže nerazumevanje tudi glede najosnovnejših duševnih procesov: »Mama ima lep glas. Slišim ga tudi, ko ne poje, ko ne govori. Tu notri ga slišim« (Sosič: 23). Podobno še »Ko vstajam, mislim na Ivana. Mama pravi, da je že nekaj let, odkar ne hodi Ivan k nam. Toda jaz ga vidim. Mislim nanj in ga vidim« (Sosič: 48). Kar je bralcu povsem samoumevno – v tem primeru priklic duševnih vsebin iz spomina – je pripovedovalki nepojmljivo.

Taki opisi potujejo, kar je že avtomatizirano. Enako funkcijo ima t. i. opis-uganka¹⁸ – tehnika realističnega modernizma, ki namesto, da bi predmet poimenovala,

¹⁸ Opis-uganka je pogost v opusu Lojzeta Kovačiča, v romanih z otroškim pripovedovalcem, zato bi bilo potrebno njegovo prozo pregledati tudi z vidika nezanesljivega pripovedovalca. Žal sem bil nanj sam opozorjen šele pozno v nastajanju pričujoče naloge, zato ga vanjo nisem uspel vključiti. Prva razprava o tem je že potekala; opis-uganka je bil tema predavanja Alojzije Zupan Sosič na simpoziju o Lojzetu Kovačiču, katerega prispevki še niso bili objavljeni.

le-tega opiše (Zupan Sosič: predavanja iz Pripovednega besedila), npr. namesto, da bi povedala, da vidi radio, navede skop opis, ki je pač v skladu z njeno omejeno vednostjo in skromnim slovarjem, ki ga ima na voljo: »Vidim poličko. Na polički je škatla, iz katere govorijo in pojejo. Samo, če tata pritisne na gumb« (Sosič: 14).

7.1.1. Omejena vednost kot vir liričnosti in vir pripovedovalnine tesnobe

Omejena vednost je včasih vir Balerinine tesnobe. Poštar kot tujec spravlja Balerino iz ravnotežja, ker je to na vasi (čas dogajanja se razteza nekako od šestdesetih let prejšnjega stoletja naprej) najbolje obveščeni posameznik, njegovi prihodi v družinsko ozračje prinašajo širše družbeno dogajanje (Zupan Sosič 2003: 173) – navadno začinjeno s kakšno govorico ali pretiravanjem, ki je Balerini seveda enako tuje in ji kot tako vzbuja strah. Zanj je hudomušna poštarjeva napoved, da bo na Zemlji kmalu zmanjkalo hrane in se bo moralo človeštvo preseliti na Luno, povsem realno dejstvo. Po njegovem odhodu se zato Balerina navadno postavi v kot, stopi na prste – od tod njen vzdevek – in meče v vrata posodo, ki jo ima na dosegu roke (vrata so seveda magična meja njenega doma, ki jo redko prestopi, skozi katera pa v hišo prihaja tuje).

Vir tesnobe so zanj tudi njene povsem iracionalne misli, občutki, že nadrealistične podobe: »Toplo mi je. Pomislim na svoje krilo z metuljčki. Še bolj mi je toplo. Strah me je, naenkrat, da se metuljčki ne zadušijo. Vstajam, odpenjam si plašč, stopam k vratom, odprem jih, grem ven k železnim vratom, stopam vse hitreje, odprem jih, stopam naprej« (Sosič: 29). V odlomku tako napad tesnobe povzroči nerazumen strah, da se bodo metuljčki, ki jih ima narisane na krilu, pod plaščem zadušili. Poved, ki je sestavljena kar iz osmih stavkov (posebej v primerjavi z v romanu velikim deležem enostavnih povedi), katerih jedro so – razen *odpenjam* in *odprem* – glagoli premikanja, z dramatičnim stopnjevanjem razkrivajo njeno stisko, njen beg, ki ga ustavi šele znani dotik brata Karla.

V enaki meri pripovedovalnika omejena vednost služi bralcu kot slutnja neke druge, višje realnosti, neke globlje resnice ali tudi Balerinine želje po svobodi, po neomejenosti: »Hočem vstati. Hočem lulati, ogromno, za vse dni in vsa jutra. Mislim si, da bi lahko lulala toliko, da bi se vsi potopili in bi z mamo in Karlotom in tudi Ido in Albertom splezali na drevo in bi jih gledali, ljudi, kako plešejo pod vodo. Vem, oni zmeraj plešejo« (Sosič: 80).

V pripoved vnašajo liričnost:

Zagledam metulje, naenkrat. Veliko metuljev, modrih, kakor jutro, kakor mama, ko odpre vrata in pogleda v sobo. Takrat je modra od jutra, od metuljev. Oziram se za njimi in stopam dalje za Ivanom. Taki so kakor tisti na moji obleki. Bojim se, da so prav tisti. Mama pusti včasih omaro odprto in mene je zmeraj strah, ko je omara odprta, ker metulji lahko pobegnejo v sobo, po stopnišču v vežo, v kuhinjo in potem se lahko zaletijo v okno, ker hočejo na dvorišče. Metulji ne vejo, kaj so vrata. Mama pravi, da gremo lahko ven samo skozi vrata, skozi odprta vrata. To vem. 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 bojo skoznja tudi vrnili. Zvečer bojo spet v omari, na moji obleki. Če bojo vrata odprta.
(Sosič: 41)

Podobne odlomke dopolnjujejo simbolični elementi: modra barva – prisotna tudi v zgornjem odlomku; nebogljen ptica, ki jo Karlo nastani v sobi umrle matere, naslednji dan pa nadaljuje svoje potovanje proti jugu; najbolj pa glasba, predvsem napev italijanske popevke, ki ga Balerina ponavlja, kadar ji je tesno in ki jo pomiri – toliko prej, če z njo zapoje še mama: *volare* (leteti) in *cantare* (peti) (Zupan Sosič: 174).

Nezanesljivost pripovedovalke nasprotno z Boothovim konceptom bralcu ne vzbuja ogorčenja ali odbijanja. Boothova definicija nezanesljivega pripovedovalca, kot smo videli, pač zaobjema samo prvi tip nezanesljivega pripovedovalca, zato je glede ostalih v nekaterih pogledih neuporabna. Tudi odobravanje ni ustrezen opis odnosa, ki ga do takega pripovedovalca vzpostavi bralec; enako neustrezna se zdi Bahtinova *podpora*. Čustva, ki jih bralec vzpostavi do Balerine, so v osnovi simpatetična in empatična. Če smo tipu pripovedovalca, ki ga najbolje predstavlja Vojc Pujšek, pripisali ironičnost, lahko tipu pripovedovalca, ki ga predstavlja Balerina, pripišemo tragičnost. Zato ni nenavadno, da je vrhunec tragičnega občutja najti v odlomku, kjer je tudi pripovedovalkina nezanesljivost najbolj plastična – v prizoru, kjer Balerina kot vsako jutro čaka mamo, da pride ponjo, jo umije in obleče; vendar jo tokrat čaka zaman. Materina smrt je izjemno pretresljiva prav zato, ker je opisana skozi oči nezanesljive pripovedovalke, ki človeške končnosti ne more dojeti (Zupan Sosič: 173):¹⁹

Gledam jo. Mama leži na tepihu, ne premika se. Gledam jo. Mislim si, da je tudi ona sanjala oblake, da leti, da pada. Mama ima odprte oči, modre kakor jutro. Potem primem mamo za roko. Najprej se sklonim in jo primem za roko. Hočem, da stoji, da pride v sobo in reče: Dobro jutro, Balerina. Držim jo za roko in jo vlečem k sebi. Mama in tepih gresta za menoj. Vrtim jo okrog sebe, hočem, da vstane. Potem mislim, da se

¹⁹ Tudi zato, ker živi v nenehni sedanosti; ker ne razume delovanja ne časa ne spomina in ker se ljudje okrog nje spreminjajo, starajo, medtem ko sama ostaja ves čas ista.

mama smeji, da jo žgečka, in se smejim tudi jaz in potem se usedem k njej na tla k tepihu in jo gledam v oči, ki so modre [...]. (Sosič: 96-97)

Nenazadnje se zdi, da na koncu romana *Balerina* pokaže nerazumevanje celo do lastne smrti: »Zebe me. Mislim, da je zima in da nimam nogavic. Mislim, da je noč brez lune in zvezd, mislim, da ne bi mogla videti Karlota ob njivi, kako se pogovarja s stricem Feliksom. Mislim, da mi je mama pozabila obuti nogavice« (Sosič: 118).

7.2. Miha Mazzini: *Satanova krona: roman, verzija I.05 (1993)*

Z romanom *Satanova krona* se razkriva kar nekaj problemov, povezanih z bralčevim prepoznavanjem nezanesljivega pripovedovalca. Tudi v tem romanu lahko bralec pripovedovalca iz njegove pripovedi posredno karakterizira kot potencialno nezanesljivega že po prvi prebrani strani. Glavna literarna oseba, kolorist D., je mizantrop in čistun (Zupan Sosič: 95): »Skoraj bi preslišal grkljajoč glas – ne, ne preslišal: spustil mimo, se mu izognil, a se je kar prilepil obme. Predstavljal sem si drgetanje glasilk, ki burkajo grleno sluz in ta šele obarva vame butajoči zvok. Stisnil sem ročaj delovnega kovčka in se stresel od gnusa« (Mazzini: 9).

Podobne anatomske opise, ki izražajo negativna občutja pripovedovalca, njegov patološki strah pred umazanijo in posredno pred ljudmi (Zupan Sosič: 95), bo potem bralec prebiral skozi ves roman: pripovedovalčeve dolge priprave, ki jih posveti temu, da bo primoran piti iz tuje skodelice – pa čeprav iz skodelice ljubljene Eve; napadi tesnobe, depresije, ki jih dobi, zato ker nekoč po nesreči vdihne cigaretni dim, ki ga je izdihnila neznanka v gneči pred njim, pri tem ga ne moti cigaretni dim, temveč dejstvo, da se je nahajal v njenih pljučih itd. Njegov patološki strah mu mestoma povzroča paranooidna občutja – znebil se je knjig iz stanovanja, ker zaradi bojazni, da ponoči postavljene pokonci na polici padejo, ni mogel spati.

Toda njegova nezanesljivost večino romana ostaja zgolj v polju karakterizacije – bralec se zaveda, da bi pripovedovalec s takimi kakternimi lastnostmi lahko bil nezanesljiv, prisotna je ironična distanca – njegove drobnjakarske tegobe bralca gotovo nasmejijo (Zupan Sosič: 95), pozornejši bralec bo brez dvoma posumil tudi v njegovo predstavitev dogodkov in bo znal prepoznati tudi različna samorazkrivanja pripovedovalčeve nezanesljivosti. Npr. »Dober opazovalec sem, razen v nekaj

primerih« (Mazzini: 21) ali ko drugič vidi Evo, prepričan, da deli njegova čustva in da ga je celih 14 dni čakala: »Zunanji opazovalec ne bi nikoli zaslutil česa neobičajnega, vsaj tako si domišljam. Nobenega zavlačevanja ni bilo, obotavljanja, odvečnega spogledovanja. Navaden nakup aspirinov, plačilo, visoka profesionalnost« (Mazzini: 25). Tudi tu lahko govorimo o nezanesljivosti, ki izvira ne le iz pripovedovalčevega omejenega znanja, pač pa tudi iz njegove osebne vpletenosti – zaradi svoje zaljubljenosti v Evo interpretira vse v povezavi z njo kot dokaz njene zaljubljenosti vanj. Toda očiten dokaz za nezanesljivost njegove pripovedi bralec dobi šele na koncu.

7.2.1. Žanrski elementi kot ovira pri razpoznavanju nezanesljivosti

Jasno prepoznanje nezanesljivosti zamegljujejo **žanrska določila antiutopičnega romana**. V zgodbi so prisotni tipični antiutopični motivi, ki prostor in čas romana oddaljujejo od prepoznavne realnosti: obvezno nošenje identitetnih kartic v službi, tablete kot običajni nadomestki hrane, izredno izpopolnjeni sistemi varovanja in reklamnega oglaševanja, videofon in androidi. Tako tudi njegova sterilnost najbrž ni samo posledica posebnega značajskega profila, ampak stroge družbene hierarhizacije in prisilnega reda, delomanije, utečenosti, stalne nadzorovanosti ter odtujenih medsebojnih odnosov (Zupan Sosič 2003: 94–95). Bralec pri tem pač ne more biti prepričan, ali so njegove karakterne lastnosti, njegovo obnašanje v takem svetu nekaj povsem običajnega in sploh ne več patološkega, kar bi lahko omejevalo pripovedovalčevo vednost. Zato tudi vse do konca romana ne more vedeti, ali je njegova pripoved o dogajanju v in o fiktivnem svetu verjetna ali je njegovo mnenje pametno in ali so njegove sodbe pravične.

Ob podrobnejšem branju je sicer mogoče ugotoviti, da glede na reakcije drugih literarnih oseb pripovedovalčeva patologija ni sprejeta kot nekaj samoumevnega: ko najde ogrizen svinčnik na svoji delovni mizi v službi, burno reagira le kolorist D., medtem ko so njegovi sodelavci samo »zbežani« (Mazzini: 64), Evin sosed Egon nima težav, ko Evi nakloni prijateljski poljub itd. Toda po drugi strani, ali so v romanesknem svetu, v katerem si ljudje podaljšujejo življenje tako, da umirajo na obroke; v katerem je kaznen za zamujanje na delo udarec po fotografiji zamudnika in v katerem vsako leto prirejajo *Veliki ples*, ki ni nič drugega kot organiziran spopad med represivnimi organi in množico civilistov; napadi Evinega soseda, oboroženega z različnimi orožji in orodji,

kadarkoli pride k njej na obisk, nekaj, kar bi bralec lahko prepoznal kot nenavadno, protislovno – nekaj, kar pripovedovalec ne predstavlja ustrezno oziroma o čemer sta pripovedovalčevo poročanje in interpretacija nezanesljivi in kar bi torej lahko bil znak njegove nezanesljivosti?

Pripovedovalec gotovo je nezanesljiv, toda šele v zaključku romana lahko bralec retrospektivno pripovedovalčevo mnenje o dogodkih, obnašanju oseb, njegovo interpretacijo njihovih odzivov, brez sence dvoma označi kot nezanesljivo. Šele ob vnovičnem branju lahko dejansko osmisli, kateri dogodki so predstavljeni popačeno zaradi pripovedovalčevega omejenega znanja o soljudeh in družbenih konvencijah, pa tudi, kot sem že omenil, zaradi njegove osebne vpletenosti, njegove emocionalne navezanosti na Evo.

Čustva, ki jih bralec razvija do pripovedovalca, tudi tokrat ne moremo iskati na osi obsojanja. Vrednostna shema pripovedovalca je morda le deloma vprašljiva; njegove reakcije bralcu vzbujajo smeh, zaradi svojega bolezenskega stanja pa do pripovedovalca večinoma čuti usmiljenje. Zaradi njegove nerodnosti, boja z lastnimi obsesijami in hkratne močne želje, da bi se približal svoji izvoljenki, bralec do pripovedovalca razvija močno empatijo. Nezanesljiva pripoved je torej v prvi vrsti izvir humornosti romana, obenem pa dramatičnosti, saj za pravi vzrok Evine "ljubezni" izvemo šele na koncu. Hkrati ravno nezanesljiva pripoved prevrednoti fantastičnost tehničnih izumov v ironično zrenje v prihodnost; tako se roman izogne antiutopični perspektivi prihodnosti, ki je v klasični antiutopiji izrazito tragična (Zupan Sosič: 96).

8. Zaključek

Količina gradiva je za neke trdnejše sklepe premajhna, toda kljub temu sem poskušal izločiti in strniti najbolj relevantne ugotovitve, ki sem jih zbral med analizo sodobnega slovenskega romana z nezanesljivim pripovedovalcem. Ti mi bodo služili tudi za izhodišče pri drugem poskusu –, oblikovati enotno definicijo nezanesljivega pripovedovalca in strniti spoznanja iz teoretičnega dela v enovito celoto.

8.1. Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu – ugotovitve

Sodobne slovenske romane z nezanesljivim pripovedovalcem uvrščamo v tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov. Tipološko jih lahko razvrstimo na nezanesljive pripovedovalce z omejenim znanjem – nezanesljive interprete, osebno vpletene nezanesljive pripovedovalce – nezanesljive poročevalce, in nezanesljive pripovedovalce z vprašljivo vrednostno shemo – nezanesljive presojevalce. Pri tem primera za (čisti) drugi tip nezanesljivega pripovedovalca v nabranem gradivu ni, vendar se ves čas prepleta z drugima dvema tipoma, posebej očitno v delu *Satanova krona*.

Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu je najpogostejše prvoosebni in personalni pripovedovalec²⁰. Nikoli ni popolnoma nezanesljiv; opravlja lahko tudi (prvotno) funkcijo ironiziranja in razkrinkavanja škodljivih konvencionalnih, avtomatiziranih, lažnivih vrednot in norm, in to četudi gre za tip nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo (Vojc Pujšek v Hočevarjevi trilogiji). Razmerje med normami in vrednotami pripovedovalca in celotnega dela, avtorja ter bralca je torej izjemno kompleksno in večplastno.

Karakterizacija pripovedovalca je najosnovnejše orodje za določanje zanesljivosti oziroma nezanesljivosti pripovedovalca; njegove osebnostne lastnosti so v tesnem odnosu z njegovo nezanesljivostjo. S tem, kako bo bralec karakteriziral pripovedovalca, je povezan tudi njegov uvid v vzroke, izvore njegove nezanesljivosti. Obenem lahko nezanesljivost pripovedovalca temelji v precejšnji meri zgolj na karakterizaciji (roman Milana Kleča in v začetku branja tudi roman Mihe Mazzinija).

²⁰ Pri tem je seveda potrebno upoštevati, da sem romane z drugo- tretjeosebnimi pripovedovalci že v osnovi izločil.

Tudi ironična distanca implicitnega avtorja (dela kot celote) do pripovedovalca, prisotnost dramatične ironije oziroma ironična identifikacija bralca s pripovedovalcem je najočitnejši kazalec njegove nezanesljivosti. Poleg tega se besedilni znaki nezanesljivega pripovedovalca pojavijo že zelo zgodaj v branju (v večini besedil že na prvi strani!). S strani (implicitnega) avtorja se torej kaže izrazita potreba po tem, da očitno izpostavlja pripovedovalčevo nezanesljivost.

Besedilni znaki nezanesljivega pripovedovalca se lahko pojavljajo na vseh ravneh jezikovne strukture: na stavčni ravni (preprosta stavčna struktura v romanu *Balerina*, *Balerina*), na ravni besedišča (pogostost kletvic v romanu *Veseli fantje* in vseh treh Hočevanjev; preprosto besedišče Balerine v Sosičevem romanu), na ravni opisa (opis-uganka v *Balerini*, *Balerini*) itd. Besedilni znaki nezanesljivega pripovedovalca na ravni zgodbe so: pripovedovalčevo lastno priznanje zmote, napake, krivde (Marko Đorđić v *Čefurji raus!* najprej zanika, da bi storili kaj posebnega, ko so razgrajali na avtobusu, kasneje pa le prizna, da so naredili neumnost); pripovedovalčev lastni dvom v pravilnost svojih ravnanj, sodb, mnenj (Vojc Pujšek v vseh treh romanih) ali pa dvom, ki ga (bralcu) sprožajo druge literarne osebe (enako); končna pripovedovalčeva sprememba (Pujšek v *Rožencvetu*) in kazni (samokaznovanje v *Rožencvetu*, prisilni pobeg pripovedovalca v Bosno v *Čefurji raus!*) za nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo; končno razkritje nezanesljivosti pripovedovalca (v *Satanovi kroni*) ipd. Odnosi med znotrajbesedilnimi elementi tvorijo celoto, ki bralcu nudi možnost, da pripovedovalca v procesu branja dojema kot nezanesljivega.

V delih z nezanesljivim pripovedovalcem z vprašljivo vrednostno shemo je močno poudarjena etična funkcija literature. Ta tip pripovedovalca je najlažje določiti, kadar gre za sodbe, ki zadevajo tudi zunajbesedilno resničnost (splošne sodbe o kulturi Hočevanjevega Vojca Pujška, Klečevega in Vojnovičevega pripovedovalca). Nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo navadno krši (tudi) najosnovnejše oziroma univerzalne vrednote, ki jih zastopa že literatura kot taka in ki se jih učimo (jih prevzemamo) že s samo vlogo bralca literature – s tem je za bralca prepoznanje njegove nezanesljivosti znova olajšano. Povrh vsega je nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo lahko karikatura, avtostereotip (Vojc Pujšek kot tipični Slovenec, Marko Đorđić kot tipični čefur) – s tem razbija stereotip, ki ga uteleša.

Za določitev nezanesljivega pripovedovalca pomaga védenje o avtorju dela (če bralec ve, da je Zoran Hočevar slikar, mu to pomaga spoznati ironijo), poznavanje konteksta nastanka dela oziroma kako se v literarno delo vpisuje kultura in čas, ki mu avtor pripada – to s tem postane tudi del bralčevega konteksta, moja hipoteza je, da je včasih to celo nujno. To pomeni, da je implicitni avtor, kakor ga razumem sam v tej nalogi (v skladu z Nünningovo prenovitvijo), pomembna kategorija, da lahko govorimo o nezanesljivem pripovedovalcu – predvsem za tip nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo.

Bralec pri vživljanju v nezanesljivega pripovedovalca do njega razvija različna občutja: ogorčenje, odobravanje, simpatetičnost, usmiljenje, tragičnost – lahko vse to skozi branje enega samega dela, se pravi, tudi do istega nezanesljivega pripovedovalca, ki je lahko kot tak prepoznan šele ob koncu dela, torej retrospektivno (Mazzinijev kolorist D). Žanrski elementi lahko otežijo zaznavanje nezanesljivega pripovedovalca (elementi antiutopičnega romana v *Satanovi kroni*), določitev pripovedovalca kot nezanesljivega pa je odločilnega pomena za bralčevo interpretacijo dela (kadar to ni, lahko upravičeno govorimo o elementih nezanesljivega pripovedovalca).

8.2. Nezanesljivi pripovedovalec kot rezultat dialoga

Dostopne teorije nezanesljivega pripovedovalca, naj so na prvi pogled še tako raznorodne, se med sabo nedvomno dopolnjujejo. Nezanesljivega pripovedovalca je možno definirati šele v preseku dveh obravnavanih teorij: koncepta implicitnega avtorja pri Boothu z Nünningovimi omejitvami, ki implicitnega avtorja enačijo z delom kot celoto, in interaktivnega modela bralnega procesa kognitivne naratologije z Zerweckovimi dopolnili. Obenem šele vse te teorije skupaj zaobjamejo vse tri tipe nezanesljivega pripovedovalca: nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo (nezanesljivi presojevalec), nezanesljivega pripovedovalca z omejenim znanjem (nezanesljivi interpret) in osebno vpletenega nezanesljivega pripovedovalca (nezanesljivi poročevalec), ter ga definirajo kot takega, to je pojasnijo, kako bralec dojema nezanesljivega pripovedovalca, kako se nanj odziva, kakšni so kazalci nezanesljivosti in glede na kaj določimo (ne)zanesljivost pripovedovalca ipd., kakor se je to pokazalo tudi na primerih sodobnih slovenskih romanov z nezanesljivim pripovedovalcem.

Zaključim lahko, da bralec določa pripovedovalca kot zanesljivega ali nezanesljivega tako glede na svoj kontekst kot tudi kontekst avtorja. Implicitni avtor pri tem pojasnjuje obliko oziroma način, na katerega je kontekst empiričnega avtorja vpisan v sam tekst, v strukturo teksta kot celote, ki je implicitni avtor, in je kot tak dosegljiv z bralčevo konkretizacijo, njegovim dejavnim vnašanjem (lastnih) kontekstualnih informacij. Zato je skoraj nemogoče vedno ločiti med tem, kaj je v tekst vnesel bralec in kaj avtor – implicitni avtor in implicitni bralec sta namreč isti fenomen, struktura, ki v procesu recepcije nastane iz strukturnih in formalnih odnosov besedila – delo kot celota. Kontekst je odprta totalnost, v osnovi pa vključuje najmanj vrednote/norme neke duhovnozgodovinske dobe (s tem mislim določeno kulturo in čas), védenje o resničnem svetu in védenje o literarnih konvencijah. V samem dejanju literarne komunikacije torej prihaja do različnih in kompleksnih odnosov med empiričnim avtorjem, implicitnim avtorjem/bralcem oziroma tekstom kot celoto, tekstom, bralcem ter kontekstom. Samo znotraj tega dialoga je mogoče iskati definicijo nezanesljivega pripovedovalca.

Pripovedovalec je torej nezanesljiv, kadar je nezanesljiv v okviru vrednot in norm celotnega besedila (implicitnega avtorja), ki ju vanj vpisujeta avtor in bralec oziroma njun kontekst; zaobjema torej avtorjeve norme/vrednote (njegove lastne vrednote/norme; vrednote/norme neke duhovnozgodovinske dobe, ki ji pripada, in vrednote/norme literature kot take, ki jih zastopa s položajem avtorja literarnega dela), kakor jih razbere bralec iz besedila ter hkrati iz svojih kontekstualnih informacij; neredko pa je obenem nezanesljiv tudi v okviru bralčevih norm/vrednot (njegove lastne vrednote/norme; vrednote/norme neke duhovnozgodovinske dobe, ki ji pripada in vrednote/norme literature kot take, ki jih zastopa kot bralec literarnega dela) – nikoli pa izključno samo v bralčevih oziroma v takih, ki nimajo opore v literarnem delu, pri čemer je znova potrebno poudariti, da so razlike med tem, kaj vnaša kdo, navadno težko določljive. Ko je nezanesljiv glede na norme/vrednote dela kot celote gre za tip pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo. Vrednote literature lahko imenujemo kar občečloveške oziroma humanistične, v osnovi pa gre za odprtost Drugemu, ki je predpogoj etičnosti.

Kadar je pripovedovalec nezanesljiv v okviru predstav o resničnosti ali fiktivnem svetu dela kot celote (implicitnega avtorja); torej avtorjevih predstav o resničnosti (avtorjevo védenje o resničnem svetu) ali fiktivnem svetu (avtorjevo védenje o literarnih konvencijah); kakor jih iz besedila konkretizira bralec (bralčevo védenje o

resničnem svetu) ali fiktivnem svetu (védenje o literarnih konvencijah), pri čemer je seveda med obema poloma spet težko razločevati, pa gre za tip nezanesljivega pripovedovalca z omejeno vednostjo (otroški, neizkušen, neizobražen pripovedovalec) ali tip osebno vpletenega nezanesljivega pripovedovalca (zaljubljenec?).

Distanca med nezanesljivim pripovedovalcem in delom kot celoto, kar je potrebno razumeti kot distanca med pripovedovalcem in (implicitnim) avtorjem/bralcem se kaže v ironični distanci oziroma ironični identifikaciji.

8.3. Slovenska tipologija pripovedovalca in nezanesljivi pripovedovalec

Kam torej uvrstiti nezanesljivega pripovedovalca? Glede na to, da so v slovenski literarni vedi najbolj ustaljene in rabljene Kosove tipologije na treh ravneh, se zdi smiselno iskati možnosti vključitve nezanesljivega pripovedovalca vanje. Toda če se moram strinjati s številnimi ugotovitvami, ki govorijo v prid tezi, da je nezanesljivi pripovedovalec lahko samo prvoosebni pripovedovalec²¹, se že takoj na drugi ravni pojavi nekaj težav. Ali je nezanesljivi pripovedovalec bližje personalnemu ali avktorialnemu pripovedovalcu, če sem virtualnega že v začetku izločil? Kakšen obseg resnice ima nezanesljivi pripovedovalec? Zupan Sosič v monografiji *Zavetje zgodbe* nezanesljivega pripovedovalca še vidi kot tretji člen v Kosovi trojici avktorialni, personalni in namesto virtualnega, ki je v kontekstu slovenskega romana zanemarljiv, nezanesljivi pripovedovalec (Zupan Sosič 2003: 52), vendar danes ni več tega mnenja.

Najboljša rešitev bi bila vzpostavitev nove, četrte ravni, ki bi jo priključili obstoječim trem Kosovim tipologijam. Se pravi:

- prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec,
- avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec,
- lirski, dramski in epski pripovedovalec ter
- zanesljivi in nezanesljivi pripovedovalec.

To se v obstoječi tipologiji zdi zares še najustreznejše, saj v tem trenutku, ko je teorija nezanesljivega pripovedovalca pri nas šele na začetku in je veliko literature še nepregledane, ne implicira nobenih izključujočih možnosti. Dodatno lahko

²¹ Vendar to seveda nikakor ni dorečeno; razprava glede tega med strokovnjaki še vedno poteka (Herman, Jahn, Ryan: 496)

nezanesljivega pripovedovalca definiramo, če vključimo Genettov pojem **diegetičnega univerzuma** (fr. *diégèse*; v slovenski literarni teoriji pomeni isto kot fikcijski svet) in s tem povezanih diegetičnih ravnin pripovedi: **zunajdiegetični** pripovedovalec je ločen od diegetičnega univerzuma, kot ime samo pove, je zunaj njega, in ga s svojo pripovedjo ustvarja; **znotrajdiegetični** je obratno znotraj diegetičnega univerzuma; **metadiegetični** pripovedovalec pa je sestavni del pripovedi, ki je vstavljena v osnovni diegetični univerzum. Vsi ti pripovedovalci so lahko **heterodiegetični**, če kot literarne osebe ne sodelujejo v univerzumu, ki ga s pripovedovanjem ustvarjajo; ali **homodiegetični**, če v njem sodelujejo. Podvrsta zadnjega je **avtodiegetični** pripovedovalec, ki je glavna literarna oseba lastnega diegetičnega univerzuma (Genette; v Biti: 57). Najpogosteje bo nezanesljivi pripovedovalec slednji – se pravi, avtodiegetični pripovedovalec, kar izkazuje tudi gradivo. Bralec naj bi bil na nezanesljivost posebej pozoren tudi, kadar je pripovedovalec hkrati znotrajdiegetični in homodiegetični. Po drugi strani bo zunajdiegetični pripovedovalec, še posebej, če je obenem tudi heterodiegetični, najverjetneje zanesljiv (Rimmon-Kenan 1989: 103).

Če je torej razumeti, da je v Dolganovi tipologiji idejno prikrito pripovedovalec znotraj- in homodiegetični pripovedovalec, bi bilo smiselno sem vključiti nezanesljivega pripovedovalca. Po drugi strani pa gre za vprašanje razumevanja, kaj je prikrito in kaj neposredno: nezanesljivi pripovedovalec, kot sem pokazal v analizi sodobnega slovenskega romana s tem tipom pripovedovalca, svojo ideologijo nenehno izpostavlja, ta obvladuje celotno njegovo miselnost in dejavnost, nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo je pogosto celo stereotip – vrednotenje nezanesljivega pripovedovalca torej ni prikrito, temveč povsem neposredno. Tudi Dolganova tipologija ne dopušča enostavne vključitve nezanesljivega pripovedovalca.

9. Sklep

Tipologije pripovedovalca v slovenski literarni vedi ne upoštevajo nezanesljivega pripovedovalca, pravzaprav je pri nas ta tip pripovedovalca z eno izjemo spregledan, kljub temu da je relativno pogosto prisoten v sodobnem slovenskem romanopisju. V diplomski nalogi sem predstavil dve definiciji nezanesljivega pripovedovalca. Wayne C. Booth pojasnjuje nezanesljivost pripovedovalca s pojmom implicitnega avtorja – pripovedovalec je nezanesljiv takrat, kadar se njegove norme/vrednote ne pokrivajo s temi implicitnega avtorja. Implicitni avtor je podoba, ki si jo o avtorju literarnega dela v procesu branja ustvari bralec, je zbir odločitev in norm; pravzaprav predvsem etično žarišče besedila.

V implicitnem avtorju Booth tudi še zajema enkratni in intencionalni vpis empiričnega avtorja. Hkrati v zvezi z nezanesljivim pripovedovalcem odkriva tri temeljne probleme; to so molk implicitnega avtorja, kompleksnost ali individualnost norm oziroma kompleksen odnos med normami implicitnega avtorja in nezanesljivega pripovedovalca ter nazoren psihološki realizem. Kognitivna naratologija je kasneje Boothovi definiciji deloma neutemeljeno očitala vključitev dvomljivega pojma implicitni avtor in izključitev bralca ter predlagala bolj k bralcu usmerjen pristop. V ta namen se je naslonila na teorijo naturalizacije in teorijo okvirov. Nezanesljivi pripovedovalec je v tej perspektivi bralčeva naturalizacija, s katero skuša pojasniti dvoumnosti in protislovja v besedilu. Nezanesljivost temelji tako na čutno zaznanih informacijah v tekstu kot na zunajbesedilnih konceptualnih informacijah, okvirih (védenje o resničnem svetu in védenje o literarnih konvencijah), ki se nahajajo v bralcu.

Obe definiciji sami po sebi iz več razlogov nista zadostni, zato sem ju skušal smiselno povezati in nadgraditi. To so nakazala že Zerweckova dopolnila, ki bralca z njegovimi koncepti vred dojema kot kulturno in historično determinanto. V definicijo nezanesljivega pripovedovalca je tako potrebno vključiti tako kulturni in zgodovinski kontekst recepcije, tega zaobjemajo bralčevi okviri, kot kulturni in zgodovinski kontekst produkcije, tega zaobjema (implicitni) avtor. Zraven tega Zerweck ugotavlja tudi, da se lahko nezanesljivi pripovedovalec pojavlja samo v personalizirani pripovedi, se pravi v prvoosebni pripovedi, in da je potrebno razvoj tega tipa pripovedovalca postaviti v realistični roman poznega osemnajstega stoletja. Nünning po drugi strani prenovi koncept implicitnega avtorja, odpravi njegove notranje dvoumnosti in protislovja in

vzpostavi implicitnega avtorja kot strukturo, ki izhaja iz strukturnih in formalnih odnosov med znotrajbesedilnimi elementi; implicitni avtor je torej delo kot neka celota, ki je več kot samo seštevek njenih delov in ki nastaja v procesu recepcije dela in ga torej ni mogoče ločevati od implicitnega bralca.

V nadaljevanju sem pojme kognitivne naratologije povezal s pojmi recepcijske estetike, ki je v Evropi bolj ustaljena in razširjena. Naturalizacijo in teorijo okvirov sem izenačil z bralčevo konkretizacijo dela oziroma z zapolnjevanjem praznih mest pri Iserju, Jaussovimi horizonti pričakovanja ali v sodobni literarni teoriji pogosto rabljenim strukturalističnim pojmom kontekst. Tja, namreč v kontekst oziroma dialog, ruski semiotik in literarni teoretik Bahtin postavlja sleherno izjavo. Nevtralni jezik torej ne obstaja, beseda ni možna brez kontekstualne obarvanosti, zato je vsak jezik posameznika njegov specifični pogled na svet, njegova ideologija.

Zraven dialošnosti besede Bahtin razmišlja tudi o dialošnosti romana, za katero so izjemnega pomena trije arhetipski liki: potepuh, bedak in burkež, ki v romanu poosebljajo perspektivo nevednosti – ta pa je v sodobnem slovenskem romanu zajeta v nezanesljivi pripovedi. Na Bahtina se posredno navezuje tudi teorija diskurza, ki skupaj s sistemskimi pristopi k literaturi v raziskovanje literature ponovno vključuje literarnega proizvajalca, torej avtorja – in sicer, kot kompleksno omrežje tekstualnih in kontekstualnih relacij. Na koncu teoretičnega pregleda sem predstavil še Ecovo teorijo dveh bralcev, semantičnega in semiotičnega, ki sem ju povezal z nezanesljivim pripovedovalcem in ugotovil, da ima najverjetneje s tem tipom pripovedovalca težave semantični bralec.

Sodobni slovenski roman z nezanesljivim pripovedovalcem lahko uvrstimo v tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov. Nezanesljivega pripovedovalca pa tipološko razdelimo na tri podtipe: nezanesljivega pripovedovalca z omejenim znanjem (nezanesljivi interpret), osebno vpletenega nezanesljivega pripovedovalca (nezanesljivi poročevalec) in nezanesljivega pripovedovalca z vprašljivo vrednostno shemo (nezanesljivi presojevalec). Med analizo sedmih slovenskih sodobnih romanov sem ugotovil naslednje: nezanesljivi pripovedovalec tudi danes pri bralcih pogosto naleti na nerazumevanje; najosnovnejše orodje za določanje nezanesljivega pripovedovalca je karakterizacija; s strani (implicitnega) avtorja se kaže izrazita potreba po tem, da očitno izpostavlja bralčevo nezanesljivost; nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo navadno krši univerzalne vrednote, ki jih zastopa že literatura kot taka; določitev

pripovedovalca kot nezanesljivega je odločilnega pomena za bralčevo interpretacijo dela; žanrska določila lahko otežijo prepoznanje nezanesljivosti pripovedovalca itd. Predvsem pa sem uspel potrditi, da je nezanesljivi pripovedovalec rezultat različnih in kompleksnih odnosov med empiričnim avtorjem, implicitnim avtorjem/bralcem – delom kot celota, tekstom in empiričnim bralcem ter kontekstom vseh treh, ki se vzpostavljajo v dejanju literarne komunikacije. Tudi zato se zdi smiselno, da Kosovi tipologiji na treh ravneh dodamo še četrto: zanesljivi – nezanesljivi pripovedovalec.

Za prihodnje raziskovanje nezanesljivega pripovedovalca je ostalo še veliko nerešenih vprašanj oziroma možnih tem. Potrebno bi bilo raziskati obsežno področje mladinskega romana, saj je verjetno, da je otroški pripovedovalec realističnih mladinskih romanov pogosto nezanesljiv ali pa ima vsaj elemente nezanesljivega pripovedovalca. Podobno bi bilo potrebno pregledati opus Lojzeta Kovačiča in sploh razširiti raziskavo tudi na druge prozne žanre, predvsem kratko zgodbo. Vprašanje, ki se zdi umestno je tudi, ali na (ne)zanesljivost ne vpliva že sama literarna smer, literarno obdobje oziroma literarna skupina? Narediti bi bilo potrebno kolikor se da natančno in obsežno raziskavo recepcije nezanesljivega pripovedovalca, tudi kontrastno med semantičnimi in semiotičnimi bralci; raziskati vrednostno shemo bralcev, avtorjev, literarnih del (implicitnega avtorja) in korelacije med njimi. Pozornost bi bilo smiselno nameniti ne-zanesljivosti pripovedovalca v medkulturnem položaju in razmisliti o natančnejši razmejitvi med zanesljivim in nezanesljivim pripovedovalcem (kako oziroma "koliko" nezanesljiv mora biti pripovedovalec, da sodi v tip nezanesljivega pripovedovalca) ipd. Ne dvomim, da je v zvezi s tem možnih še veliko novih odgovorov, pa tudi zanimivih odkritij.

Summary

The typology of the narrator in the Slovene literary science does not include the unreliable narrator. Actually, this type of narrator is, with only one exception, overlooked even though it is many times over present in the contemporary Slovene novel. I presented two definitions of the unreliable narrator in my diploma work. Wayne C. Booth explains the unreliability of the narrator with the concept implied author – the narrator is unreliable then when his norms/values are not in accordance with the ones of the implied author. The implied author is an image of the author created by the reader whilst reading. It is a collection of decisions and norms; actually it is the ethical focal point of the text.

Booth also shows the unique and intentional inscription of the empirical author within the implied author. At the same time he discovers three fundamental problems considering the unreliable narrator; these are the silence of the implied author, the complexity or individuality of norms or the complex relationship between the norms of the implied author and the unreliable narrator and the evident psychological realism. Cognitive narratology with little justification accused Booth's definition the inclusion of the ambiguous term implied author and the exclusion of the reader. It recommended a more reader-centered approach. For this purpose it relies on the theory of naturalization and the frame theory. The unreliable narrator in this perspective is the reader's naturalization with which he tries to explain the ambiguity and contradictions in the text. Unreliability is thus based on sensorially perceived information located in the text as on extratextual conceptual information, frames (general world knowledge and general literary conventions) located in the reader's mind.

Because both definitions are insufficient in several reasons I tried to reasonably connect and upgrade them. This has already been hinted at with Zerweck's additions which perceive the reader, including his concepts, as a cultural and historical determinant. In defining the unreliable narrator we thus need to include the cultural and historical context of reception, which is included as the reader's frames, and the cultural and historical context of production, included in the concept of the implied author. In addition to this Zerweck also reasons that the unreliable narrator can only occur in a personalized narration, meaning in a first-person narration, and that it is necessary to place the development of this narrator in the realistic novel of the late 18th century.

Nünning on the other hand reconceptualizes the implied author, removes its internal paradoxes and contradictions by deconstructing the implied author – implied author is now a superordinate structure which is the sum of all structural and formal relationships between intertextual elements. The implied author is so the work as a whole, which is more than the sum of its parts and which is construed while reading and is so impossible to be separated from the implied author.

Continuing, I connected the terms of cognitive narratology with the terms of reception aesthetics which is more renowned in Europe. I evened out the naturalization and the frame theory with the reader's reception of the work, in fact with filling in the gaps (Iser), Jauss's horizons of expectation or in the contemporary theory commonly used structuralistic term context. Following this, the Russian semiotic and literal theoretician Bakhtin places the statement within the context or dialogue. Neutral language does not exist, a statement is not possible without being contextually colored, therefore is the language of an individual, its own specific view of the world, its own ideology.

Next to the dialogism of the word Bahtin also ponders on the dialogism of the novel for which are three archetypical characters of extreme importance: the vagabond, the fool and the jester. These are personifications of a perspective of ignorance which is in the contemporary Slovene novel included in unreliable narration. Bahtin is indirectly connected to the theory of discourse, which together with approaches to literature as a system again includes the empirical author in researching literature. The author is presented as a complex network of textual and contextual relations. At the end of the theoretical part I presented Eco's theory of two readers, the semantic and the semiotic. This I connected with the unreliable narrator and came to the conclusion that the one having difficulties with this type of narrator is the semantic reader.

The contemporary Slovene novel with the unreliable narrator can be placed within the theme of outsiders, originals and anybodies. The unreliable narrator can be typologically separated into three sub-types: the unreliable narrator with limited knowledge (unreliable interpreter), the personally involved unreliable narrator (unreliable reporter) and the unreliable narrator with a problematic value-scheme (unreliable evaluator). While analyzing the seven contemporary Slovenian novels I came to the following conclusions. The unreliable narrator is often misapprehended by today's readers; the base tool to determine the unreliable narrator is characterization; the

implied author shows a strong need to present the readers unreliability; the unreliable narrator with a problematic value-scheme most commonly transgresses universal values which are represented as such by the literature itself; defining the unreliable narrator is of prime importance to the reader's interpretation of the work; the conventions of a genre can make the unreliability of the narrator difficult to recognize. But most of all, I managed to confirm that the unreliable narrator is the sum of different and complex relations between the empirical author, implied author/reader – the work as a whole, the text and the empirical reader and the context of all three which are established in the act of literal communication. This also makes it logical to add to Kos's typology on three levels a fourth: the reliable – unreliable narrator.

For further research of the unreliable narrator a number of unsolved issues and topics remain open. It is needed to research the vast area of the youth novel, because it is probable that the infant narrator of realistic youth novel is unreliable or at least has its elements. Similarly, it is needed to research the opus of Lojze Kovačič and also expand the research on other genres, especially the short story. A question that seems reasonable is also if the (un)reliability is not affected by the literal era or literal group? A detailed and extensive research of the perception of the unreliable narrator is needed, also to show a contrast between the semantic and semiotic readers. Furthermore to explore the system of values of readers, authors, literal works (implied authors) and the correlation between them. It would be plausible to focus the attention to the unreliability of a narrator in an intercultural position and to reflect on a more precise division between the reliable and the unreliable narrator (how or "how much" unreliable must a narrator be to fall in the category of the unreliable narrator). I have no doubts that there are many new answers and also interesting discoveries to be found in this field.

10. Biografije in zgodbe²²:

Zoran Hočevar (1994)

Slikar, dramatik in pisatelj je študiral na Akademiji za likovno umetnost v Beogradu in Ljubljani. Je samostojni kulturni delavec. Prejel je kresnika za roman *Šolen z Brega* leta 1998, za najboljšo dramo pa Grumovo nagrado (2001). Romani: *Porkasvet* (1995), *Za znoret: roman* (1999), *Rožencvet* (2004).

PORKASVET (1995)

Šoferja Vojca Pujška, stereotipnega povprečnega Slovenca; nerazgledanega, šovinista, mačista, homofoba, ki o sebi misli, da je daleč naokoli edini »pravi dedec«, zapusti žena Polona. Najprej skuša nepričakovano svobodo dobro izkoristiti, zato se sam odpravi na planirani dopust s prikolico na morje, pri tem pa je njegov glavni cilj »položiti« kako žensko. Tam je dvakrat zavržen, od njega je uspešnejši »celo« Luj, mladi Albanec. Na morju se zgodi tudi prvi neuspešni poskus posilstva, ki mu sledi nov poskus na obisku pri mlajši sestri, kjer je njegova žrtev begunka iz Bosne. Ko se po teh neuspehih vrne domov, izve, da lahko njegova žena Polona zahvaljujoč sodobni medicini ponovno zanosi, zaradi česar se skuša ponovno zbližati z njo. Tudi preko osovražene hčerke Gojke, ki je nasprotje vsega, kar si od otroka želi, predvsem ženska, ter njenega partnerja, slikarja, kar mu pomeni enako klošarju, Rudija Pence. Zdi se, da si je Polono končno pridobil, vendar se mu ta želi le maščevati – njun spolni akt prekine tik pred ejakulacijo. Vojc se frustriran napoti v bar, kjer si namerava zlepa ali zgrda vzeti natakario, ki jo je enkrat prej pobral kot štoparko; ta je zdaj dekle Albanca Luja. Vojc ga udari in spozna, da je nasilje lahko njegova oporna točka.

ZA ZNORET: ROMAN (1999)

Nekaj mesecev po tem, ko je pretepel Luja, se Vojcu ponuja nova možnost ponovnega začetka – tako v karieri kot v odnosu; oboje v podobi tajnice podjetja, za katerega razvaža, Hermine. Cena, ki jo mora za to plačati, je slika Rudija Pence, ki si jo Hermina neznansko želi. Vojc se zato spet poskuša prikupiti Gojki in njenemu partnerju, ki sta medtem dobila prvega otroka, Vojčevega vnuka. Njegova podobnost z njim samim pretrse tudi Vojca, svoje simpatije pa skriva za novimi izbruhi nasilja. Vendar še naprej pred vsemi družinskimi člani, tudi pred materjo, hlini spremembo v prijaznega, uvidevnega človeka, s katero bi si rad tlakoval pot do Penčevih slik in preko njih do Hermine. Vendar je njegova sprememba deloma iskrena; tako Hermini nazadnje celo prizna svoja ljubezenska čustva. Slike nazadnje dobi, a tik preden jih Hermini v svojem stanovanju pokaže, ga po dolgi odsotnosti obišče Polona in ga razkrije kot lažnivca – čisto nič se ni spremenil. Takoj po njenem odhodu pride Hermina, a se izkaže, da se ta nič bolj ne razume v slikarstvo. Histerično obtoži Vojca, da jo skuša prevarati in da jo ponižuje. Vojc jo grobo posili, za kar bo moral v zapor.

ROŽENCVET (2004)

V zaporu je Vojc osamljen, vse več razmišlja tudi o smrti, saj se bliža njegov petdeseti rojstni dan. Zaporniški psiholog verjame, da se lahko poboljša, zato ga namesti v celico s Hrvatom in gejem Ivico. Po prvih homofobnih odzivih se Vojc z Ivico spoprijatelji, na noč njegovega izpusta iz zapora doživi celo prvo homoseksualno izkušnjo. Po tem začne obžalovati svoja dejanja; izdeli si klado, se da na dvorišču zapora vkleniti in se

²² Del biografij in zgodb sem črpal iz istoimenskega poglavja v monografiji *Zavetje zgodbe* (Zupan Sosič 2003: 188–194), po kateri sem to poglavje tudi posnemal.

kot spokorjenec kesa. Nekega dne ga tam preseneti kustosinja Flora, ki želi iz njegovega dejanja narediti umetniški performans. Vojc privoli, z njo nato potuje po Evropi, se pred publiko spoveduje svojih grehov ter razmišlja o svojih vzrokih zanje. Po teh vicah, ki jih prestal s pomočjo prej zaničevane umetnosti, je spremenjen. Uredi svoje odnose s sorodniki, materina smrt ga končno prizadene, odloči se, da bo skrbel za svoje vnuke, bivši sojetnik mu priskrbi boljšo službo in spet zaživi skupno življenje z ženo Polono.

Milan Kleč (1954)

Pesnik, pisatelj in dramatik je nekaj časa poučeval, potem pa postal samostojni kulturni delavec. Prejel je nagrade zlata ptica (1982) ter Župančičevo nagrado (1989). Nekaj izbranih romanov: *Vrba* (1989), *Tatovi koles* (1992), *Fliper* (1996), *Dvojec* (2006) in *Veseli fantje* (2007).

VESELI FANTJE (2007)

Neimenovani pripovedovalec pripoveduje zgodbo retrospektivno. Najprej o svoji mladosti v bivši državi Jugoslaviji, kjer je bil v šoli zavzet predvsem pri športni in državljanski vzgoji, predvsem pa je sovražil sošolca Bratoža, ki ni maral za nobenega od obeh predmetov. Z njim so se mu pota neprestano križala. Kasneje, ko je začel kariero ovaduha, ga je srečal med nekimi prevratniško razpoloženimi kulturniki in intelektualci. Po obletnici mature, na kateri se mu je moral opravičiti, ga je sredi mesta pijanega pretepel. Predvsem pa je povezan z njim preko deklet – pripovedovalec hodi z Bratoževimi nekdanjimi dekleti. Nezmožen pristnega intimnega odnosa spolnost začini ali celo zamenjuje z nasiljem nad partnerkami. Burno je na primer njegovo razmerje z Ido, za katero Bratož trdi, da jo je moral vsakič znova naučiti plavati. Pripovedovalec mu ne verjame, kar postane jabolko spora, ko se začne videvati z Bratoževo sestro. Njuno razmerje je v začetku idilično, kmalu pa se tudi med njima pojavljajo prve zamere, ki jih odpirajo tudi bolj ali manj absurdni dogodki. Njuno razmerje se konča na vrtni zabavi pri Bratoževih, kjer skuša Bratož dokazati pripovedovalcu, da Ida ne bo znala plavati v njihovem bazenu, kar Ida postavi na laž, hkrati pa odkrije, da je imela prej bradavice na prsih obrnjene navzven, kar si je dala pred kratkim popraviti. Pripovedovalec se prisese nanje, zato ga napade celotna družina. Roman se konča s pripovedovalčevim pogledom skozi okno vlaka, ko se nekoč kasneje pelje mimo hiše Bratoževih.

Miha Mazzini (1961)

Pisatelj, prevajalec in računalničar je doštudiral računalništvo. Piše prozo in računalniške priročnike. Za *Drobtinice* je prejel nagrado zlata ptica, leta 1992 pa še nagrado CIRCUM za najboljši evropski film, posnet po tem romanu. Njegovi romani so: *Drobtinice* (1987), *Zbiralec imen* (1993), *Satanova krona* (1993), *Telesni čuvaj: verzija 1.72* (2000) in *Kralj ropotajočih duhov: verzija 4.88* (2001).

SATANOVA KRONA (1993)

Kolorist D., ki trpi za patološkim čistunstvom, živi utečeno in monotono življenje zrobotiziranega slehernika do takrat, ko se na cesti zaleti v Evo, v katero se v trenutku zaljubi. Čeprav je že poročena, se dogovorita za srečanje, ki se spremeni v ustaljeno in čudaško navado; za zaveso, pred katero pijeta čaj, umira njen mož, ki mu mora Eva večkrat na dan odmeriti zdravila, vsakič, ko jo obišče, ga z različnimi orožji in orodji napade njen sosed. Šele na koncu kolorist izve, da Eva nikoli ni bila zaljubljena vanj in

da si je njeno obnašanje napačno razlagal. Bala se je namreč, da jo bo naznanil policiji, če mu bo odrekla obiske – mislila je, da ve, da krade zdravila za svojega moža narkomana; napadi sosedu naj bi ga od obiskov odvrnili. Po mučnem končnem obračunu se kolorist odreče Evi in se odloči za žensko-androida.

Marko Sosič (1958)

Pisatelj in režiser je diplomiral iz gledališke in filmske režije na Akademiji za gledališko in filmsko umetnost v Zagrebu. Največ besedil je režiral na slovenski radijski postaji v Trstu. Danes je direktor Slovenskega stalnega gledališča v Trstu. Napisal je zbirko kratke proze in romana *Balerina, Balerin* (1997), ki je bil nagrajen s tržaško nagrado Vstajenje, in *Tito, amor mijo* (2005).

BALERINA, BALERINA (1997)

O življenju povprečne družine v vasi nad Trstom pripoveduje posebnica Balerina, duševno zaostalo dekle. Ime je dobila zaradi svoje neprilagojenosti: ko jo kaj vznemiri, stoji na prstih in razbija. Prvoosebna Balerinina pripoved je vezana na ožji (mama, oče, brata Karlo in Albert, sestra Josipina) ali širši družinski krog (bratranec Srečko, teta Lucija in Elizabeta) v kuhinji, prostoru, ki je »merilnik« njene tesnobe. Ljudi, ki še niso bili v kuhinji, se boji, svoj nemir pa »obredno« odpravlja z razbijanjem različnih predmetov. Balerinini sorodniki in znanci niso srečni; skoraj vse »razžira« neizpolnjeno hrepenenje ali usodni dogodek iz mladosti. Tudi zdravnik Ivan, ki je Balerini obljubil ozdravitev še kot deček, je kljub svoji intelektualni razgledanosti in večji gibljivosti razočaran nad življenjem. Po materini smrti Balerina hira v bolnici, tragičnost njene smrti pa ublaži fantastična perspektiva njenega spremljanja lastnega pogreba.

Goran Vojnović (1980)

Filmski in televizijski režiser in scenarist, kolumnist, pesnik in pisatelj. Režiral je med drugim tudi kratki film *Fužine zakon*, z Markom Šantićem pa je napisal scenarij za film *Sretan put Nedine*, ki je osvojil nagrado Srce Sarajeva in bil nominiran za nagrado evropske filmske akademije. Za prvenec *Čefurji raus!* je prejel nagrado Prešernovega sklada, nominiran pa je tudi za nagrado kresnik.

ČEFURJI RAUS! (2008)

Marko Đorđić je najstnik, prebivalec Fužin, torej čefur. Zraven tipičnih pubertetniških težav ima težave tudi s širšo okolico, ki priseljence nekdanje skupne države odrija na margino. Ne razume se s starši; z očetom, ki ga sili, da trenira košarko in hoče namesto njega odločati o njegovi prihodnosti; z materjo, ki je možu uslužno vdana in mu prepušča vse odločitve, tudi komunikacija staršev poteka predvsem preko preprirov in užaljenega molka. Ko ga naženejo iz košarkarske ekipe, se ga v mladostniški objestnosti skupaj s sosedi in sošolci napije in razgraja na avtobusu, zaradi česar jih aretira policija. Nato spremlja svojega kolega, ki se želi maščevati vozniku avtobusa, ki jih je prijavil; čeprav mu poskuša preprečiti, mu to nazadnje uspe – voznik obleži v komi. Oče Marka tako za kazen kot zato, da ga skrije pred policijo, pošlje k sorodnikom v Bosno, kjer Marko ugotavlja, da je tudi tu odrinjen na rob – kot Janez. Pripoved se konča z Markovim metanjem kamenja na koš.

11. Viri:

Zoran Hočevnar: *Porkasvet*. Ljubljana: DZS, 1995.

Zoran Hočevnar: *Rožencvet*. Ljubljana: Založba cf., 2004.

Zoran Hočevnar: *Za znoret; roman*. Ljubljana: DZS, 1999.

Milan Kleč: *Veseli fantje*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2007.

Miha Mazzini: *Satanova krona; roman, verzija I.05*. Celovec, Salzburg: Wieser, 1993.

Marko Sosič: *Balerina, Balerina; kratki roman*. Trst: Mladika, 1997.

Goran Vojnović: *Čefurji raus!*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

12. Literatura:

Mihail Mihajlovič Bahtin: *Teorija romana: izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Jean Bessière: Literatura, etika in sodobna vprašanja literarne teorije. *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. Str. 185–194.

Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.

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

Silvija Borovnik: Topel in droben svet: Marko Sosič: Balerina, balerina. *Večer* 16. junija 1997. Str. 11.

Igor Bratož: Zoran Hočevar: Porkasvet. *Delo* 22. februarja 1996. Str. 13.

Marjan Dolgan: *Pripovedovalec in pripoved: (njegovo vrednotenje pripovedovanega)*. Maribor: Obzorja, 1979.

Marijan Dovič: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

Marijan Dovič: *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.

Ansgar Nünning: Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom?" *Anglistik: Organ des Verbandes Deutscher Anglisten*, št. 8 (1997). Str. 95–116.

Umberto Eco: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.

Meta Grosman: *Zagovor branja: bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Sophia, 2004.

David Herman (ur.), Manfred Jahn (ur.), Marie-Laure Ryan: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge, 2008.

Wolfgang Iser: *Bralno dejanj: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

Hans Robert Jauss: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.

Marko Juvan: Ideologije primerjalne književnosti: Perspektive metropol in periferij. *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. Str. 57–91.

Marko Juvan: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.

Alenka Kompare et al.: *Psihologija: Spoznanja in dileme*. Ljubljana: DZS, 2001.

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

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

Iva Kosmos: Medkulturni roman za medkulturno leto 2008: Goran Vojnović: Čefurji raus! *Literatura* letnik 20, št. 207–208 (september–oktober 2008). Str. 231–237.

C. R.: *O primeru Vojnović post festum tudi policisti*. Zadnja sprememba: 26. jan. 2009. [Http://www.rtvsl.si/kultura/modload.php?&c_mod=rnews&op=sections&func=read&c_menu=5&c_id=45768&tokens=goran+vojnovi%C4%87](http://www.rtvsl.si/kultura/modload.php?&c_mod=rnews&op=sections&func=read&c_menu=5&c_id=45768&tokens=goran+vojnovi%C4%87).

Boža Krakar Vogel: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS, 2004.

Vanesa Matajc: *Osvetljave: Kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

Vanesa Matajc: Za znoret: Zoran Hočevár. *Delo* 16. marca 2000. Str. 15.

Mateja Pezdirc-Bartol: Recepcija treh kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja. *Slavistična revija* letnik 50, številka 1. Str. 83–102.

Mateja Pezdirc-Bartol: Branje kratke zgodbe v luči recepcijskih teorij. *Slovenska kratka pripovedna proza* (Obdobja. Metode in zvrsti; 23). Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2006. Str. 637–644.

Shlomith Rimmon-Kenan: Naracija: Razine i glasovi. *Uvod u naratologiju: Zbornik tekstova*. Čakovec 1989. Str. 81–105.

Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Routledge, 2003.

Tomo Virk: Literarnost in etika: Družbena vloga literature in literarne vede danes. *Literatura* letnik 20, številka 209 (november 2008). Str. 98–115.

Ana Vogrinčič: *Družabno življenje romana: Uveljavljanje branja v Angliji 18. stoletja*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008.

Bruno Zerweck: Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style* 2001, št. 1. Str. 151–178.

Urban Zorko: Krvavo prislužen roman: Milan Kleč: Veseli fantje. *Literatura* letnik 20, št. 210 (december 2008). Str. 186–191.

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

Alojzija Zupan Sosič: Alamut: ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* letnik 49, št. 1 (januar–februar 2004). Str. 43–55.

Alojzija Zupan Sosič: predavanja iz pripovednega besedila (poslušana v študijskem letu 2005/2006)

IZJAVA O AVTORSTVU

Podpisani Aljoša Harlamov, rojen 4. 8. 1983, študent Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, smer slovenski jezik in književnost, izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom Nezanosljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu avtorsko delo. V diplomskem delu uporabljeni viri in literatura so korektno navedeni.

(podpis študenta)

Ljubljana, _____