

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO
TEORIJU
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

TINA KOROŠEC

**VPLIV ZLOČINA NA USODO LITERARNEGA
LIKA V DVEH EVROPSKIH IN TREH
SODOBNIH SLOVENSKIH ROMANIH**

DIPLOMSKO DELO

Mentorici: doc. dr. Vanesa Matajc
izr. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, 2011

POVZETEK

Skupna točka romanov, obravnavanih v tem diplomskem delu, so literarni liki, katerih vedenje predstavlja odklon od veljavnih družbenih norm. V vseh gre za individualni zločin pred aktualnimi pravnimi normami. Kljub temu, da vsaj nekateri od romanov obravnavajo umor, ki je nujni sestavni element kriminalk, gre za kriminalko le v enem primeru, pa še to netipično. V središču zanimanja je namreč psihologija in usoda glavnega literarnega lika, ne pa sam umor ali poskus umora in iskanje krivca. Kakšno stališče bo do pripovedovanega, do kršitve družbenih oz. pravnih norm zavzel bralec, je odvisno od načina posredovanja zgodbe – od pripovedovalca in fokalizatorja. Pripovedovalci v obravnavanih romanih so različni, zato je tudi dejanje zločina podano na različne načine. Kako širok pregled nad dogajanjem ima pripovedovalec, je odvisno od izbire fokalizacije – v obravnavanih romanih prevladuje notranja, pojavi pa se tudi ničta fokalizacija. Naratologi ločujejo tudi med zgodbo, pri kateri gre za dejansko kronološko in vzročno urejenost dogodkov, in pripovedjo, pri kateri so dogodki urejeni in povezani glede na zaporednost, po kateri so bili v delu predstavljeni. Če obstaja med ureditvijo zgodbe in ureditvijo pripovedi neskladnost, govorimo o pripovednih anahronijah. Te se v obravnavanih romanih skoraj ne pojavljajo, saj je poudarek na psihološkem učinku oz. posledicah zločina na usodo literarnega lika, ne pa na suspenzu kot v kriminalkah. Obravnavana romanov lahko poteka tudi z vidika kronotopa, saj je v literaturi temeljna časovna predstavitev dogodkov v prostoru.

KLJUČNE BESEDE: evropski roman, sodobni slovenski roman, kriminalni roman, zločin, naratologija.

ABSTRACT

The common ground of the novels that are discussed in this undergraduate dissertation are literary characters who with their behaviour deviate from the accepted social norms. All novels deal with an individual crime according to the actual legal norms. Although some of the novels discuss murder, which is an essential element of crime novels, only one of them is really a criminal novel and, above all, atypical. That is because the psychology and the fate of a protagonist are in the centre of attention rather than the murder itself or attempted murder and the search for culprit. What viewpoint on the narrated and the deviation of social or legal norms will the reader take, depends on the way of storytelling – on the narrator and focalizer. Since the narrators in the discussed novels are different, the criminal acts are also narrated in a different way. How wide is the narrator's view of the happening depends on the chosen focalization – an internal focalization prevails in the discussed novels; however we also come across zero focalization. Narratologists also distinguish between the stories which have actual chronological and causative order of events, and a plot in which the events are ordered and related according to the sequence of events that took place in a literary work. If there is a discrepancy between the order in the story and the order of narration we talk of narrative anachronies. Narrative anachronies almost never appear in the discussed novels because the focus is on psychological effect or the consequences of the crime on the fate of literary character rather than on suspense as in criminal novels. The novels can also be studied through the chronotopical aspect which is in literature the basic temporal presentation of the events in space.

KEY WORDS: European novel, contemporary Slovene novel, crime novel, crime, narratology.

Vsebina

1	Uvod	4
2	Roman.....	5
2.1	Zgodbe romanov	10
2.1.1	Rdeče in črno	10
2.1.2	Tujec	10
2.1.3	Muriša	11
2.1.4	Republika jutranje rose	11
2.1.5	Cimre	12
3	Kriminaliteta in literatura	13
4	Kriminalni roman.....	16
4.1	Cimre kot kriminalni roman	19
4.2	Primerjava kriminalnega romana in romana t. i. resne literature	21
5	Naratologija	24
5.1	Pripovedovalec in fokalizacija.....	26
5.1.1	Pripovedovalec	26
5.1.2	Fokalizacija	31
5.1.3	Pripovedovalec in fokalizacija v obravnavanih romanih.....	35
5.2	Zgodba in pripoved	50
5.2.1	Aristotel: <i>Poetika</i> (2005)	50
5.2.2	John Mullan: <i>How Novels work</i> (Kako delujejo romani)	52
5.2.3	E. M. Forster in pojma »story« in »plot«.....	53
5.2.4	Boris Tomaševski: Tematski elementi.....	54
5.2.5	Lado Kralj: Teorija drame	56
5.3	Kronotop.....	60
5.4	Anahronije: analepsa in prolepsa	67
6	Sklep	71
7	Viri in literatura	74

1 Uvod

Človek je kot družbeno bitje vedno živel v skupini, v vsaki družbi pa veljajo določena vedenjska pravila in vrednote, ki naj bi jih član skupnosti spoštoval, saj to omogoča normalno delovanje takšne skupine. Vendar pa v vsaki družbi obstajajo tudi posamezniki, ki norm ne spoštujejo in s tem škodujejo skupnosti. Umetnost, tudi literatura, odraža stvarnost sveta, ki nas obdaja, zato se v njej zelo pogosto pojavljajo ljudje, katerih vedenje pomeni odklon od veljavnih družbenih norm in ki pisana ali nepisana vedenjska pravila kakor koli kršijo. Kriminal je že od nekdaj pomembno snovno in filozofsko področje literature.

V diplomskem delu tako obravnavam tri slovenske in dva tuja romana z vidika razmerja med zločinom in usodo junaka, in sicer *Murišo* Ferija Lainščka, *Republiko jutranje rose* Vladimirja P. Štefaneca, *Cimre* Maje Novak, Stendhalov roman *Rdeče in črno* in Camusevega *Tujca*. V vseh primerih gre za individualni zločin pred aktualnimi pravnimi normami, vendar je v ospredju usoda glavnega literarnega lika, ki je zagrešil zločin ali je zločina osumljen, v nasprotju s kriminalko, v kateri je glavna pozornost usmerjena v sam zločin.

V nalogi so najprej predstavljeni teoretski pogledi na roman z žanrsko opredelitvijo obravnavanih romanov in njihove zgodbe. Nato je opredeljeno razmerje med kriminaliteto in literaturo, sledi kratek povzetek značilnosti kriminalnih romanov in ugotovitev, v kolikšni meri te značilnosti veljajo za *Cimre*. Temu sledi pregled naratološke teorije, ki zajema pripovedovalca, fokalizacijo, razlikovanje med zgodbo ter pripovedjo. Pripoved ima namreč pomembno vlogo pri predstavitvi zločina in njegovem vplivu na nadaljnjo usodo junaka. Sledi razlaga Bahtinovega razumevanja kronotopa, časa-prostora v literarnem besedilu, in pa pripovedne anahronije.

2 Roman

Za začetek povzemam nekatere vidike Benjaminove primerjave pripovedovalca zgodb in romanopisca, epa in romana iz njegove razprave *Pripovedovalec zgodb* (nanašam se na angleški prevod nemškega izvirnika: *The Storyteller*, 1992).

Walter Benjamin bolj ceni pripovedovanje zgodb kot romane, saj meni, da romanopisec – v nasprotju s pripovedovalcem zgodb, ki sodi med učitelje in modrece – ne more dajati nasvetov o življenjsko pomembnih stvareh¹. Roman je predstavitev polnosti in »dokaz globoke zapletenosti življenja« (Benjamin, v McQuillan 2004: 47). Z Benjaminom se lahko strinjamo, da roman ne daje neposrednih nasvetov, vendar pa kompleksno predstavi neko zasebno življenje, oblikovano po določenih vrednotah, in katere od vrednot tudi problematizira. Drugo pomembno razliko med romanopiscem in pripovedovalcem zgodb vidi Benjamin v tem, da se romanopisec posveča enemu junaku, eni odiseji, eni bitki, pripovedovalec zgodb pa veliko razpršenim dogodkom (Benjamin, v McQuillan 2004: 51). Na koncu spisa spoznava, da v 20. stoletju tako pripovedovanje zgodb kot roman izgubljata veljavo, saj je njuno mesto prevzela informacija. Ta zahteva takojšnjo preverljivost, biti mora sama po sebi razumljiva, zveneti mora verodostojno, zato je nezdržljiva z duhom pripovedništva (Benjamin, v McQuillan 2004: 48).

Janko Kos (1983: 23–24) piše o treh temeljnih določilih, ki veljajo za formalno določitev romana, in sicer so to: proza oz. nevezana beseda, zunanji obseg in epskost. Zadnje določilo, epskost, pomeni, da roman glede na notranjo formo sodi v epiko oz. pripovedništvo². Značilnosti epskega besedila so: besedilo govori epski subjekt oz. pripovedovalec; njegov govor se mora nanašati na realnost, ki obstaja neodvisno od govorečega subjekta; realnost je postavljena večidel v preteklost; snovne, racionalne in emotivne sestavine se spajajo v celoto tako, da snovni elementi prevladujejo, se oblikujejo v motive, iz njih pa nastaja časovno-prostorski kontinuum, postavljen v okvire objektivnega prostora in časa; kontinuum ima najpogostejše obliko zgodbe z začetkom,

¹ Če jih daje, gre za Bildungsroman, vzgojni roman.

² Ob konkretnih primerih romanov se pokaže, da formalna določila romana nimajo absolutne veljave, saj obstajajo tudi romani v verzih oz. so verzi vključeni v sicer prozni roman, niti ne moremo z gotovostjo ločiti dolge novele in kratkega romana, poznamo tudi romane, ki se približujejo lirski, dramski ali esejskično-refleksivni formi (Kos 1983: 25–28).

sredo in koncem; nosilci kontinuuma so objektivno postavljeni človeški liki, osebe ali »junaki«, ki prek svojih medsebojnih razmerij ustvarjajo dogajanje epskega tipa. Skozi zgodovino je pojem romana v sebi združeval različne stvari, za novoveški roman pa velja, da je pripoved o posamezniku v moderni družbi, »njegovem iskanju sreče ali idealov, porazih, uporih zoper meščansko družbo, pa tudi resignaciji in vključitvi vanjo«. Roman prikazuje posameznika na vseh ravneh, od zgolj zunanjih do notranjih (zlasti v modernem romanu celo njegovo podzavest). (Literatura 1977: 211)

Motivno in tematsko ni roman z ničimer omejen, torej je vsebinsko najbolj nedoločena, odprta in spremenljiva zvrst. Glede na snov lahko romane razdelimo na viteške, pustolovske, pastirske, zgodovinske, vojne, znanstveno-fantastične, biografske, psihološke, družbenokritične, kriminalne, ljubezenske, družinske ..., glede na obliko pa na pisemske, dnevniške, kronikalne idr. Medtem ko ep pripoveduje o javnih dogajanjih, se roman osredotoča na zasebnost. To velja tudi za zgodovinske romane, v katerih so zasebne usode sicer postavljene v zgodovinski okvir. Prek zasebnih usod literarnih oseb roman odpira »temeljna vprašanja o duhu časa, družbi, socialnih strukturah, morali, zgodovini in politiki, predvsem pa najsplošnejše bivanjske probleme, ki zadevajo posameznikovo eksistenco« (Kos 2001: 157).

Trije izmed romanov, obravnavanih v diplomskem delu, *Muriša*, *Republika jutranje rose* ter *Rdeče in črno*, s svojo snovjo v večjem ali manjšem obsegu predstavljajo zgodovinsko dogajanje. V leksikonu *Literatura* (1977) beremo, da je historični roman »roman s snovjo iz zgodovine, z realnimi ali večidel fiktivnimi zgodovinskimi osebami, na historičnem ozadju, z voljo do avtentičnega orisa oseb, družbe, kulture in dogajanj; pogosto v središču pustolovsko-ljubezenska zgodba (značilno za historični roman v romantiki), pa tudi realni zgodovinsko-socialni procesi (realistični historični roman), pogosto z nacionalno, ideološko tendenco«.

Vanesa Matajč (2003: 201) v študiji o sodobnem in modernem zgodovinskem romanu navaja, da zgodovinski roman razumemo kot »roman, ki si za snov jemlje zgodovinsko stvarnost, jo selekcionira v motive in te motive sopostavi v koherentno podobo kakega zgodovinskega sveta«. Vendar umetnik ne more objektivno predstavljati preteklosti, vedno jo tudi subjektivno preoblikuje: »Naj si pisec zgodovinskega romana še tako prizadeva s pomočjo dokumentov opisati zunanje poteze časa, mu je /vsaj/ individualna subjektivnost

preteklih ljudi bolj ali manj nedostopna; zato si jo mora izmišljati.« (Kos, v Matajc 2003: 204)

Zgodovinska snov je v treh zgoraj omenjenih romanih močno povezana s psihologijo literarnega lika, ta pa je tudi osrednja snov za raziskavo vpliva zločina (umora) na usodo junaka. V leksikonu *Literatura* pod geslom psihološki roman najdemo naslednjo opredelitev: »roman, ki zunanje dogajanje, oris okolja ali družbe podreja analizi duševnosti, zavesti«. SSKJ pa psihološki roman opredeljuje kot roman, ki prikazuje zlasti notranje, duševno dogajanje osebe ali širše skupnosti.

Alojzija Zupan Sosič (2003) ugotavlja, da je za **sodobni slovenski roman** značilna **žanrska sinkretičnost**. Tako tudi *Republika jutranje rose* v sebi združuje več žanrov: zgodovinskega, psihološkega in morda še kriminalnega. Dogajanje romana je umeščeno v Prekmurje, v Mursko Soboto, v čas okoli prve svetovne vojne (zgodba se začne malo pred izbruhom in konča malo po koncu vojne), prisotne so torej realne zgodovinske reference. Kljub pomembni vlogi zgodovinskega dogajanja, ki kroji usodo sodnika Augusta Lamma, za roman ne moremo reči, da je le zgodovinski roman. Pomembno vlogo ima namreč tudi upodobitev Lammove notranjosti. August veliko razmišlja o vzrokih za nesrečo, o vesoljnem redu, o veri ..., zato je *Republika jutranje rose* v največji meri psihološki roman, saj se središčni tok pripovedi v največji meri predaja podrobnemu opazovanju miselnih tokov glavne osebe (Glušič, v Cerjak 2009: 21). Začetek z žensko, ki negibna leži v postelji, iz zapestja ji kaplja kri, na tleh leži okrvavljen švicarski nož, pa spominja na kriminalko. Tudi *Muriša* je zmes vsaj treh žanrov: zgodovinskega, ljubezenskega in psihološkega romana. Dogajanje je tudi v tem romanu postavljeno v Mursko Soboto, in sicer v čas druge svetovne vojne. Na zgodovinskem ozadju se odvija ljubezenska zgodba Juliana Spranskega in Zinaide/Muriše, za katero se izkaže, da je zaradi krvnih vezi nemogoča in nemoralna. Pripovedovalec poroča o dogajanju v Julianovi notranjosti: o njegovih čustvih, mislih, notranjih bojih ... *Cimre* so zmes kriminalnega, ljubezenskega, psihološkega in »kozerskega«³ romana. Roman je sicer zgrajen po načelih klasične detektivke, saj vsebuje vse potrebne elemente – truplo, detektiva, detektivovega pomočnika, policijo in osumljence – in se čedalje bolj približuje razkritju zločinca, vendar pa vsebuje tudi za detektivski roman neznailne teme: ljubezen, prijateljstvo, ljubosumje ...

³ Izraz kozerski se nanaša na kozerijo, ki je živahno, duhovito pripovedovanje, kramljanje (SSKJ).

Pomembno vlogo ima prikaz notranjosti obeh glavnih ženskih likov, ki sta tudi zabavni in distancirani pripovedovalki. Stendhalov roman *Rdeče in črno* je zmes zgodovinskega, socialnega in psihološkega romana. Dogajanje je postavljeno v Francijo leta 1830, v ospredju pa je psihološka analiza Julijana Sorela, ki stremi k dvigu iz nizkega stanu in se pri tem zanaša na naravne zmožnosti in ljubezenske zveze. Podrobno je opisano tudi stanje v družbi restavrirane monarhije. Camusev *Tujec* je eksistencialistični roman in v nasprotju z gornjimi štirimi romani opisuje le pojave in čutne zaznave, ničesar ne razlaga, psihološkim analizam se odpove.

Večina obstoječih teorij romana od Hueta naprej se osredotoča na razliko med dvema dolgo najpomembnejšima zvrstema epike, med epom in romanom. Ena izmed njih je tudi **Lukácsova teorija romana**, ki jo je napisal leta 1915. Pri predstavitvi Lukácsove *Teorije romana* se nanašam na razpravo Toma Virka *Iskanje izgubljene totalitete*.

Za Lukácsa je roman tipična evropska zvrst, opredeljuje pa ga predvsem vsebinsko. Pojem romana zreducira le na nekaj »pravih« romanov, in sicer novoveških – od *Don Kihota* naprej. Prav tako ne dopušča novih razvojnih oblik romana (Virk 2000: 124). Po letu 1900 se namreč po Lukácsu razvoj romana izteka, ker sta njegova vsebina in forma izčrpani (Kos 1983: 93). Lukács je občutil »globoko življenjsko disonanco«, »nezmožnost premagati razdaljo med lastno subjektivnostjo in objektivnim svetom in iz tega izhajajoče razočaranje nad svetom« (Virk 2000: 125). V svetu torej vlada disonanca, odtujenost, subjekt in objekt sta razcepljena, človek pa hrepeni po pomiritvi, sintezi, celotnosti, totaliteti. Življenjska empirija je kaotična, človekova želja je lahko izpolnjena le v umetnosti, ki je višja resničnost, v kateri je kaos življenja lahko premagan s formo. Umetnost kot forma »ponudi vsaj vizijo sprave med odtujenim in resničnim življenjem« (Virk 2000: 130), ta totaliteta pa je dosegljiva samo v območju fikcije.

Na *Teorijo romana* sta vplivala predvsem Hegel in Dostojevski. Temelj Lukácsove teorije je **primerjava epa in romana**. V času epa je bil svet homogen, zaokrožen, smiseln, življenje pa identično z bistvom. Grk je poznal le odgovore, ne vprašanj. Ni še bilo razkola med najstvom in bitjo, zato tudi ne hrepenenja. Epika ni nikoli ustvarjala nove realnosti, vedno je le zrcalila že obstoječe (Lukács 2000: 37). »E/pika je življenje, imanenca, empirija.« (Lukács 2000: 41) Za sodobnost/modernost pa je značilna temeljna življenjska disonanca, razcep med jazom in bistvom, subjektom in objektom. Človek je osamljen,

njegovo bistvo mu postane nedostopno, eksistenca je pred esenco. Gre za svet, ki ga je Bog zapustil. (Virk 2000: 136) »Roman je epopeja dobe, za katero ekstenzivna totaliteta življenja ni več neposredno dana, za katero je življenjska imanenca smisla postala problem, ki pa je kljub temu naravnana na totaliteto.« (Lukács, v Virk 2000: 139) Med epskim junakom in svetom še ni prepada, vse, kar se mu zgodi, je nekako smiselno, medtem ko je romaneskni junak problematični posameznik, odtujen tako svetu kot smislu, zato je po svoji naravi iskalec (smisla), zaznamuje ga nepotešljivo hrepenenje. (Virk 2000: 139–140) Tako ep kot roman izhajata iz konkretnega zgodovinskega življenja, oba zrcalita svet, kakršen je – ep zrcali svet, ki je sam na sebi totaliteta, roman pa tudi zrcali svet, ki pa nima več narave totalitete. Totaliteto mora roman šele ustvariti, vendar ne more nikoli doseči organske totalitete, kot je bila v epu, vedno ostane zgolj abstraktna, »psevdoorganska«. (Virk 2000: 140–142)

Lukácseva *Teorija romana* je nastala kot odziv na svetovni kaos ob grozotah prve svetovne vojne, kar pomeni, da jo bolj zanimajo filozofskozgodovinski problemi, estetski pa so le simptomi, signali zanje, zato je Lukácseva estetika sporna. (Virk 2000: 143)

V nadaljevanju naloge so najprej predstavljene zgodbe obravnavanih evropskih in slovenskih romanov, ki razen enega sicer niso kriminalke, ima pa v njih zločin ključno vlogo, saj pomembno vpliva na usodo glavnih literarnih likov. Sledi opredelitev razmerja med zločinom in literaturo, vrste kršitev družbenih norm, kratek opis značilnosti kriminalnega romana in aplikacija na *Cimre*. Kot zadnji je predstavljen pregled naratološke teorije in njenih pojmov, ki jih bom uporabila pri obravnavi vprašanja, kako zločin vpliva na usodo literarnega lika.

2.1 Zgodbe romanov

V obravnavanih romanih gre za različne vrste zločinov, v vseh pa zaseda ključno mesto, saj pomembno vpliva na usodo literarnih likov.

2.1.1 Rdeče in črno

Julijan Sorel, tesarjev sin, se v Franciji leta 1830 odloča med vojaško službo in duhovništvom. Dvori tudi ženskam, in sicer najprej gospe Rênal, ki mu jo uspe osvojiti. Nato odide v semenišče, od tam pa v Pariz k la Molovim, pri katerih opravlja službo navadnega plemiškega tajnika. Dvoriti začne bogati markizovi hčerki Matildi de la Mole. Ko Matilda zanosi, se zdi, da se bo Julijan lahko poročil z njo in živel bolj lagodno življenje. Julijanove sanje o bleščeči prihodnosti sesuje pismo gospe Rênal, Julijan se odloči za maščevanje: v cerkvi strelja nanjo. Pristane v zaporu, obsojen je na smrt. Zadnje dni uživa v družbi gospe Rênal, ki ji je priznal ljubezen, za Matildo se ne zmeni. Gospa Rênal umre tri dni po ljubimčevi usmrnitvi.

2.1.2 Tujec

Meursault je v povprečje zlit uradnik v francoski kolonialni Alžiriji pred drugo svetovno vojno. V hiralnici v drugem mestu umre njegova mama in on se odpravi na pogreb. Že naslednji dan začne ljubezensko razmerje z Marijo, nekdanjo sodelavko. Nekega dne na plaži s prijateljevim revolverjem večkrat ustrela Arabca, zato je zaprt in po sodni obravnavi tudi obsojen na smrt z giljotino.

2.1.3 Muriša

Osamljeni in vase zaprti Julian Spransky živi v Murski Soboti skupaj z gospodinjo Roso, ki mu je že od ranih let nadomeščala izginulo mater. Julian je mlad gradbeni inženir, ki strastno gradi most čez Muro pri Petanjcih, a je degradiran v vlogo bürjaša, skrbnika za nasipe. Začne ljubezensko razmerje z Zinaido, temu pa močno nasprotujeta njena starša. Murski Soboti se približuje druga svetovna vojna, ozračje je napeto, Juliana pa želijo na svojo stran pridobiti različne politične stranke. Sidonija in Kozlov se še naprej trudita razdreti Julianovo in Zinaidino zvezo, kar jima uspe šele, ko Sidonija Julianu pove, da je Zinaida njegova sestra po materi. Julian se odloči, da bo čez mejo pobegnil sam, čeprav je nameraval skupaj z Zinaido, vendar ga na Muri ujame straža in zapre. Sledi nemška okupacija, Julian se znajde na prostosti, Nemci minirajo »Julianov« most, na katerem so našli tudi truplo Zinaide, ki ga je šla braniti. Julianu se poskus samomora ponesreči – živi, a življenje mu ne pomeni ničesar več.

2.1.4 Republika jutranje rose

August Lamm je sodnik v Murski Soboti v času prve svetovne vojne. Od prijatelja kupi športni avto, s katerim pa kmalu do smrti povozi Janoša Žitka. Augusta javnost označi za morilca revnih, na sodišču je nezaželen, nato se zamenja še oblast, ki se naseli v njegovi vili, August pa se preseli v vrtno uto. Preživeti skuša s prodajo erotičnih fotografij vojakom. Nekega dne po naključju na železniški postaji sreča Ano Lansky, s katero se je že dolgo želel zblížati. Ana se je znašla v nerešljivi situaciji in August ji ponudi zatočišče v svoji vrtni hišici, kjer Ana naredi samomor. Njeno truplo zakoplje kar v vrtni uti. Oblast se zopet zamenja in August je skupaj z ostalimi sumljivimi Judi prepeljan v Ljubljano in zaprt na gradu. Po zaslišanjih izpustijo vse, razen Lamma, v čigar vrtni hišici so našli truplo Čehinje.

2.1.5 Cimre

Jana je študentka prava, ki se odloči simulirati amnezijo, da bi se izognila tegobam, ki jo težijo. Istočasno z odločitvijo jo osumijo, da je ustrelila bivšega fanta. Medtem ko ostaja zvesta svojemu načrtu, jo skuša rešiti študijska kolegica Rebeka, ki se prelevi v detektivko in bolj uspešno kot policija išče možne osumljence ter se bliža resnici. Na koncu se razkrije, da so v umor vpletene vse Janine sostanovalke, tista, ki pa je držala vse niti v rokah, za svoje dejanje plača z življenjem.

3 Kriminaliteta in literatura

Človek je kot družbeno bitje vedno živel v skupini, v vsaki družbi pa veljajo določena vedenjska pravila in vrednote, ki omogočajo njeno normalno funkcioniranje in ki naj bi jih posameznik upošteval in spoštoval. Vendar pa v vsaki družbi obstajajo tudi posamezniki, ki norm (pisanih ali nepisanih) ne spoštujejo in s tem škodujejo skupnosti. Kriminaliteta je namreč za človeško družbo značilen pojav. (Milenković 2005: 19)

V literaturi in na splošno v umetnosti se odraža stvarnost sveta, ki nas obdaja. Literarna umetnost si prizadeva z besedami »oživiti in ustvariti kos sveta, kos življenja« (Milenković 2005: 21). Snov, poglede, načela črpa iz zunanjega sveta, sistema duhovnih in materialnih vrednot, družbenih norm in interesov, estetike, etike in duhovne kulture določene dobe. V literaturi se zelo pogosto pojavljajo ljudje, katerih vedenje pomeni odklon od veljavnih družbenih norm in ki pisana ali nepisana vedenjska pravila kakor koli kršijo. Tako je leposlovje bogat vir podatkov o odklonskih pojavih v določenem času ter o odnosu širše družbe in posameznikov do deviatnih pojavov. Zločin je skrajna oblika odklonskega vedenja. (Milenković 2005: 23)

Kriminal je že od nekdaj pomembno snovno in filozofsko področje literature. Antični in predantični zgodbeni svet je poln ubojev, ropov, kraj, bratomorov, posilstev, incestov in telesnega nasilja. (Kmecl 2005: 10) Umor velja za enega najhujših prekrškov in že v *Svetem pismu* je opisan Kajnov umor brata Abela zaradi ljubosumnosti, ker je Bog sprejel bratovo daritev, njegove pa ne, in božja kazen za to prekršitev. Tudi v tem diplomskem delu obravnavani romani se dotikajo problematike hudodelstva zoper človečnost, torej umora. V *Tujcu* glavni lik ubije človeka, v romanu *Rdeče in črno* gre za spodletel poskus uboja, v *Cimrah* za umor, v *Republiki jutranje rose* pa je glavni lik le posredno kriv za samomor ženske, vendar ga oblast spozna za krivega. V *Muriši* gre za druge vrste odklonsko vedenje: incest. Glavni lik se spusti v razmerje s svojo sestro po materini strani. Njuna sorodstvena zveza se mu razkrije šele tik pred koncem romana, ko zaradi spoznanja pride tudi do preobrata, vendar je jasno, da je prekršil družbene norme in da družba, če bi vedela, takega razmerja ne bi odobraval. Moralno vprašljivo je bilo že materino dejanje,

ko je zapustila moža in otroka ter pobegnila z ljubimcem⁴. Res je sledila srcu, a to je njenemu sinu prineslo nesrečo, saj se zaljubi v polsestro. Nato sledi kazen: ona umre na mostu. Kazen pa si naloži tudi sam: ne bo naredil samomora, pač pa bo živel z zavestjo o grehu.

V vseh primerih gre za individualni zločin pred aktualnimi pravnimi normami, vendar je v ospredju usoda glavnega literarnega lika, ki je zagrešil zločin (oz. ki je, v primeru *Cimer*, osumljen zločina), v nasprotju s kriminalko, v kateri je glavna pozornost usmerjena v sam zločin. Za kriminalko je umor nujni element, ki poganja zgodbo. Zgrajena je namreč po trdni shemi, ki vsebuje predvsem tri dejavnike: truplo, detektiva in osumljence (Heissenbüttel, v Žižek in Močnik 1982). Vedno gre za zgodbo o tem, kako je prišlo do umora oz. trupla, pri tem pa je treba odkriti morilca. *Cimre* glede tega izjema: čeprav v splošnem veljajo za kriminalko, niso le to. Roman je mešanica več žanrov (ljubezenskega, psihološkega in »kozerskega« romana), zato ne gre le za lovljenje morilca, ampak so pomembne tudi druge teme. Posebnost je tudi to, da zgodbo pripovedujeta detektivka in pa osumljenka umora.

Drži, da je umor nedovoljen, vendar ga v določenih okoliščinah lahko razumemo kot reakcijo na neustrezne družbene razmere. Umetniška dela lahko namreč nastanejo zaradi nestrinjanja z nekaterimi ustaljenimi družbenimi normami, iz hotenja po preoblikovanju in izboljšanju pravil, ki utesnjujejo človeka, ali celo za samopreizkušnjo človeka, kot npr. v *Zločinu in kazni* (F. M. Dostojevski). V romanu *Rdeče in črno* Stendhal podaja realističen opis francoske družbe leta 1830, vendar pa je čutiti tudi kritiko splošno uveljavljenega pravila, da se reven človek, kmet ne more povzpeti po družbeni lestvici svoji sposobnosti navkljub. Mladi in izobraženi kmetje so bili namreč zunaj družbe in zgodovine oz. na najnižji stopnički družbe kot hlapci, služabniki (Pirjevec 1986: 25). Tudi Meursault v *Tujcu* se upre družbi oz. iracionalnemu svetu, ker spozna ničevost človeških prizadevanj in hotenj. Med človekom in svetom namreč zija nepremostljiv prepad: v človeku je želja po sreči, absolutnosti in hrepenenje po smislu, svet pa je nerazumen, nesmiseln, iracionalen. Meursaultov upor svetu predstavlja vztrajanje v absurdnem položaju, zato so zanj vsi doživljaji enako brez pomena, do preteklosti in prihodnosti je ravnodušen, navzven deluje hladno in topo.

⁴ To je del predzgodbe *Muriše*, ki pa predstavlja osrednjo zgodbo prvega dela načrtovane trilogije, *Ločil bom peno od valov*.

Z ozirom na dejstvo, da je z zločinom najbolj očitno povezan poseben žanr romana, ga bom v nadaljevanju na kratko predstavila.

4 Kriminalni roman

Kriminalni roman⁵ sodi v trivialno literaturo, ki zadovoljuje človekovo potrebo po zabavi, napetosti, ljubezni, zadosti radovednosti, svoj idealni prostor za udejanjanje tega pa najde v romanu. Roman je namreč najbolj vsestranska pripovedna zvrst, zajema lahko vse motive in teme, zato je idealen za zadovoljevanje zgoraj omenjenih bralskih potreb. Idealna za trivialno literaturo je tudi tema zločina. Kriminalni oz. detektivski romani namreč pomirjajo – ne rešujejo protislovij sveta, pač pa kažejo, da so vse skrivnosti načelno rešljive (Seesslen, v Žižek in Močnik 1982: 102). Hladnik (1983: 51) kriminalko prepozna kot **najpopularnejši trivialni žanr** in našteva naslednje vzroke za to: kriminalka je zastavljena kot uganka, ki je na koncu razrešena, in sicer z močjo človeškega razuma; zločin je na koncu obvezno kaznovan, kar pomeni, da kriminalka vzpostavlja moralno ravnotežje na svetu; s tematiko zločina, lova, zasledovanja in boja pa gódi tudi bralčevi nagonski plati.

Kriminalke navadno delimo glede na to, ali ustrezajo shemi klasične ali trde detektivske zgodbe. Razlike med njima je opredelil John G. Cawelti v študiji *Klasična in trda detektivska zgodba* (v Žižek in Močnik 1982).

Klasično ali deduktivno detektivsko zgodbo je v 40. letih 19. stoletja prvi jasno izoblikoval Edgar Allan Poe, splošno popularna zvrst pa je postala konec stoletja. Čas njene največje priljubljenosti se je začel z uspehom Doylevih zgodb o Sherlocku Holmesu, cvetela pa je še v prvih štirih desetletjih 20. stoletja. (Cawelti, v Žižek in Močnik 1982: 166–167)

Klasična detektivska zgodba se začne z nerazrešenim zločinom in se razpleta k pojasnitvi njegove skrivnosti. Osredotočena je na detektivsko raziskovanje in razrešitev zločina, ki mora biti hud, vendar žrtve ne smemo zares pomilovati – največjo pozornost moramo nameniti detektivu in njegovemu raziskovanju. Navadno detektiv ni osebno zavzet za zločin, ki ga raziskuje. Drugi vidik detektivove odmaknjenosti je vpeljava pripovedovalca,

⁵ Nekateri teoretiki ločujejo med kriminalnim (pripoveduje zgodbo o zločinu) in detektivskim romanom (pripoveduje zgodbo o razjasnitvi zločina), nekateri pa izraza uporabljajo sinonimno.

ki čeprav opazuje detektivovo raziskovanje, ne ve, kaj pravzaprav opaža in kako sklepa. Tako je bralec vključen v dogajanje, lahko sam razmišlja, kdo bi bil zločinec, ker pa nima vpogleda v detektivovo mišljenje, mu je onemogočeno, da bi zločin prekmalu razrešil. Metoda klasične zgodbe tudi ne spodbuja k identifikaciji z detektivom, saj nam detektivova občutja in opažanja v glavnem prikriva. Bralec se tako bolj enači z watsonovskim likom in osumljenci. Preiskava zločina naj bi vodila k razjasnitvi skrivnosti, v resnici pa primer še bolj zaplete, tako da se znajdemo v slepi ulici, bralec se počuti izgubljenega – in tu je detektiv pripravljen, da poseže vmes. Detektiv je namreč s pomočjo svoje transcendentne intuicije jasno in razumno stopal k rešitvi, medtem ko se je bralec izgubljal v zmedu. Pri naznanitvi rešitve gre navadno za razburjenega pripovedovalca, ki je izgubljen v labirintu ključev in pričevanj, in pa vzvišeno mirnega detektiva, ki naznani, da je prišel do rešitve. To je trenutek vrhunca pripovedi. Tu se zgodba tudi obrne: do naznanitve rešitve je bil bralec prisiljen dogajanje opazovati s pripovedovalčevega zbeganega in omejenega vidika, potem pa začne bralec na dogajanje gledati pravzaprav z detektivove perspektive – ko detektiv situacijo razloži, prej kaotično in nejasno postane logično in jasno. Sledi razlaga: detektiv razpravlja o sklepanju, ki ga je privedlo do rešitve, in pojasni, kako in zakaj je prišlo do zločina. Razlaga pritegne bralevo zanimanje, saj se primerja z detektivom, kako daleč mu je sledil po pravi poti. Z detektivovo rešitvijo smo prišli do resnice, do edine prave perspektive in urejenosti dogodkov. Vir ugodja v detektivovi razlagi je tudi občutek sprostitev, ki nas obide od detektivovi natančni določitvi krivde in njenem povnanjenju. Ko so osumljene osebe, ki so nam simpatične, s katerimi se identificiramo, se zbojimo, da se bo izkazalo, da je katera od njih kriva. Ponavadi so te osebe nedolžne, kriva pa je »najmanj verjetna oseba«. Za konvencijo »najmanj verjetne osebe« obstajata vsaj dva razloga: bralevo pozornost med preiskavo se preusmeri na vidnejše osebe in se ga odvrne od rešitve, drugi razlog pa je potreba, da naj bo zločinec oseba, s katero se bralec ne identificira in ne sočustvuje. To pa je oseba, ki je bila skozi vso zgodbo v senci, oseba, o kateri je bralec le malo razmišljal. Razplet je del, ko zločinca primejo in izsilijo njegovo priznanje. (Cawelti, v Žižek in Močnik 1982: 167–181)

Poudarek detektivske zgodbe je na detektivu, na njegovi intuiciji, znanstveni moči induktivnega sklepanja in zmožnosti psihološke analize. Detektiv vedno ugotovi krivdo nekega določenega posameznika, ne pa celotne družbe. V tem se razlikuje od pomembnih romanov poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, ki so raziskovali spodnje plasti družbe in individualne duševnosti in so obsodili ugledne srednje sloje, ki so ravnodušni, izkoriščajo

revne ter skrivaj sanjajo o spolnosti in agresivnosti. Detektiv pa namesto da bi razgrinjal skrito krivdo meščanske družbe, svoje demonske moči uporablja za to, da splošno krivdo projicira na posebna in očitna dejanja osamljenih posameznikov, s tem pa ponovno vzpostavlja brezbržnost družbenega razreda srednjih slojev. Poleg detektiva, žrtve in zločinca so pomembni tudi detektivovi prijatelji ali pomočniki, ki si pogosto zapisujejo njegove podvige, šušmarski in neučinkoviti uradni policisti in pa napačni osumljenci, ponavadi ugledni in cenjeni ljudje. (Cawelti, v Žižek in Močnik 1982: 188–190)

Formula **trde detektivske zgodbe** se pojavlja od zgodnjih 20. let 20. stoletja naprej. Od klasične detektivke jo loči kar nekaj lastnosti: trdi detektiv je v večji meri osebno vpleten v dogajanje, doživlja zastraševanja, mamijo ga skušnjave, je zapeljivec ali zapeljaneec, zgodba se navadno zaključi s soočenjem detektiva in zločinca. Medtem ko klasični detektiv z intelektom in psihološkim vpogledom razodene skrito krivdo, ki je policija ni mogla odkriti, trdi detektiv izvrši pravično kazen, česar zakon ne more storiti, ker je preveč mehaničen, okoren ali podkupljen. Trdi detektiv je torej hkrati preiskovalec in sodnik. Idilično stanovanje iz klasične detektivske zgodbe zamenja uborna pisarna na robu poslovnega predela mesta, detektiv sodi v nižji srednji razred in s tem je približan navadnim ljudem. Je upornik, ki zavrača običajna merila uspeha in ugleda. Za trdo detektivsko zgodbo je značilno, da se pomen vsega spreminja: začetna naloga je dimna zavesa, za ljubimko se izkaže, da je morilka, za prijatelja, da je izdajalec, domnevna žrtev pa je hudodelec. V nasprotju s klasično formulo zločinec ni obrobni lik, temveč ima lahko glavno vlogo takoj za detektivom – zločinec je lahko ljubimka ali »zvesti« prijatelj ... Za klasičnega detektiva je zlo zgolj nenormalna motnja v bistvu dobrohotne družbene ureditve, surovi detektiv pa ve, da je z zlom okužena celotna družbena ureditev, iz katere izstopa sam s svojo viteško naravnostjo (varuh šibkih, branilec nedolžnih, pošten, zvest, osamljen) in kot »resnično moralen človek sredi pokvarjenega in dvournega sveta« (Cawelti, v Žižek in Močnik 1982: 223), medtem ko navzven deluje grobo, cinično. Tako zanj primer ni samo problem (kot klasičnemu detektivu), ampak se lahko sprevrže v križarsko vojno proti zlu, ki je pokvarilo mestni svet. V klasični detektivki so stranske osebe osumljenci, ki pa so na koncu oprani krivde; v trdi detektivki so stranske osebe ali za detektiva ali pa so proti njemu. V prvo skupino sodijo prijatelji in zavezniki, v drugo pa osebe, ki so sprva videti spoštovanja vredne, nato pa se izkaže, da so zapletene v vseobsežno pokvarjenost družbe ali pa kar v zločin. Policija kot institucija je predstavljena negativno (v klasični detektivski zgodbi so inšpektorji navadno predstavljeni kot zavezniki,

le počasni so v logičnem sklepanju). Posebno sovraštvo v trdi zgodbi velja ženskam in bogatašem, ki pa se dvournno prepleta s privlačnostjo in željo. (Cawelti, v Žižek in Močnik 1982: 217–234)

4.1 *Cimre kot kriminalni roman*

Od vseh obravnavanih romanov v kriminalni žanr sodijo le *Cimre*. Sicer niso zgolj kriminalka, v določenih pogledih pa ustrezajo temu žanru. V romanu zasledimo značilnosti tako klasične kot trde detektivske zgodbe. Roman je zgrajen po načelih **klasične detektivke**, saj vsebuje vse potrebne elemente – truplo, detektiva, detektivovega pomočnika, policijo in osumljence – in se čedalje bolj približuje razkritju zločinca. Krog osumljencev je majhen (sostanovalke in Janina starša), logika predpostavljenih motivov za umor kavzalna, karakterizacija in razkritje potekata počasi, na koncu se pojavi celo zaključna študija značajev – vse to spominja na kriminalko »zlatega obdobja« z začetka 20. stoletja, predvsem na kriminalke Agathe Christie, ki je odražala feministično željo po enakopravnosti, zato je ostro kritizirala obstoječi družbeni red. Značilna za Agatho Christie je tudi feminizacija detektiva, kar se zgodi tudi v *Cimrah*. (Zupan Sosič 2001: 47) Po vzoru klasične detektivske zgodbe se pojavi tudi par detektiva in njegovega pomočnika. Preiskavo umora namreč uradno vodi Benjamin Cimerman, v resnici pa vodstvo preiskave prevzame njegova sestra, nezaposlena pravnica Rebeka, seveda brez vednosti policije. Rebeka je inteligentna, ponša se z osupljivo sposobnostjo sklepanja in psihološke analize, saj na koncu postreže s študijo značajev in motivov vsake cimre. Rebeka lahko dominira v ožjih intimnih skupinah (družina, ljubezenska zveza, prijatelji), v javnih položajih pa »mora igrati pridno punčko« (Zupan Sosič 2001: 48). Med detektivom in njegovim pomočnikom vlada hierarhično razmerje, Rebeka in Benjamin se celo poimenujeta Holmes in Watson. Klasični detektivki ustreza tudi končna Rebekina naznanitev rešitve identitetne uganke, ki je vrhunec pripovedi. Tu začne bralec na dogajanje gledati z detektivove perspektive. Rebeka razloži, kako in zakaj je prišlo do zločina, bralec pa lahko preveri, kako dolgo je bil na pravi poti pri reševanju problema. Maja Novak je uporabila značilno Poejevo potezo: že na začetku zgodbe prst suma pokaže na bralcu simpatično osebo, Jano, s katero se bralec identificira in z njo sočustvuje, po razkritju pravih zločincev pa si

oddahne, da je bila osumljena po krivem (čeprav je treba priznati, da je s simuliranjem amnezije sama zapletla situacijo).

Rebekina spolna privlačnost je značilnost **trde detektivke**. Odmik od klasičnega detektivskega obrazca k trdemu je tudi detektivova osebna zavzetost za zločin: Rebeka pozna vse vpletene in se predvsem zaradi svojega brata trudi najti alternativne storilce, in sicer z načeli zasebnega detektiva, katerega prioriteta ni odkritje resnice, pač pa prikazati stranko kot nedolžno. Zgodba se tudi zaključi po vzoru trde detektivke: detektiv in morilec se srečata, sledi moralna obsodba in takojšnja kazen. Identitetna uganke se razreši vzporedno z detektivsko določitvijo morilca. (Zupan Sosič 2001: 47) Odstop od uveljavljenega obrazca pa predstavlja tudi izbor spola detektiva: opraviti imamo z žensko detektivko, ki je aktivna, močna, vztrajna, medtem ko so moški bolj pasivni in nebojjeni.

Poudariti želim, da *Cimre* niso tipičen primer kriminalke, saj v romanu prihaja do **rahljanja žanrskih meja**. V besedilu gre za intelektualno poigravanje s številnimi literarnimi teksti: najdemo **medbesedilno navezovanje** tako na detektivke (Rebeka in Benjamin omenjata detektive iz detektivske klasike: Maigret in oče Brown, Poirot, Della Street, Perry Mason) kot na nedetektivska besedila (citiranje Shakespearja, Prešerna, Audena, kopičenje latinskih izrazov iz pravnškega slovarja in citatov ali primer iz Svetega pisma), kar je ponavadi vir humorja (Zupan Sosič 2001: 48). Žanrski vzorec kriminalke presegajo tudi v **besedilo vstavljene druge literarne zvrsti** (balada o grofici Batory, policijsko poročilo o amneziji Jane Kranjc v dramski obliki), **zapletena zgodba** in **posodobljeni pripovedovalec**. Namesto z watsonovskim preračunljivim opazovalcem se v *Cimrah* srečamo z dvema klepetavima pripovedovalkama, ki s svojim kramljanjem »odvračata bralca od premolinjske razkrinkovalne pripovedi« (Zupan Sosič 2001: 48), vendar o tem več pri naratološki obravnavi romanov.

Alojzija Zupan Sosič (2001 in 2006) zaključuje, da **sodobna slovenska kriminalka** ob koncu 20. stoletja ne upošteva več izrazite shematizacije strukture, kar je klasično kriminalko uvrščalo v trivialno literaturo. Zločin je sicer še vedno temeljni vzvod, ki požene in usmerja fabulativno pripoved, vendar ga formalni medbesedilni postopki navezovanja na literarno in filmsko kriminalno tradicijo obarvajo ironično in humorno. Žanrske dogovore sodobna kriminalka krši z drugačno eksistenco identitetne uganke in pripovedovalca (namesto zasledovalcev pripoveduje zgodbo zasledovanec) in z

vzdrževanjem ironične ali metafikcijske razdalje od zgodbe in lastnega žanra. Poleg teh **žanrskih razpok** pa je sodobno slovensko kriminalko najbolj literarno oplemenitil sinkretizem žanrskih struktur, ki je v zadnjem desetletju 20. stoletja v Sloveniji vplival na preoblikovanost tradicionalnih vrstnih predlog v romaneskni besedilih. **Žanrska hibridnost** (sodobna slov. kriminalka je zmes klasične detektivke, kriminalke, trde kriminalke ter drugih romaneskni žanrov: psihološkega, ljubezenskega, »kozerskega« romana) je tako preoblikovala novo podobo kriminalke, vzporedno pa povzročila zgledovanje zgodbe nekaterih romanov po kriminalkini kompoziciji.

4.2 Primerjava kriminalnega romana in romana t. i. resne literature

Helmut Heissenbüttel v študiji *Pravila igre v kriminalnem romanu* (v Žižek in Močnik 1982: 120) zanimivo opiše **razliko med kriminalnim romanom in romanom t. i. resne literature**: roman resne literature prikazuje ljudi in razčlenjuje človeške motive v refleksiji in delovanju, kriminalni roman pa, ko navidez dožene motive, v resnici zgolj pokaže žetone, ki jih je že vnaprej razdelil. Zato je kriminalni roman zgledna zgodba (Exempelgeschichte), ki omogoča, da se po določeni shemi v nečem urimo. Heissenbüttel nadaljuje, da je kriminalni roman vedno detektivski roman. »Za podlago mu rabi trdna shema, ki vsebuje predvsem tri dejavnike: truplo, detektiva in osumljenca. Umorjenec, ki ga mora doleteti smrt že pred začetkom pripovedi ali vsaj na prvih straneh, požene zgodbo v tek. Truplo je tako rekoč vzvod, ki dá story zagon. Pred truplom se znajde razkrivalec, ki si prizadeva, da razplete vozle umora. Vse druge osebe so detektivovi pomagači (in hudobneži, ki ga ovirajo pri delu) ali osumljenci. Nobena oseba ni orisana zaradi sebe same. Vsak statist je čvrsto vpet v shemo.« (Heissenbüttel, v Žižek in Močnik 1982: 121)

Za kriminalko je značilno, da je narejena po vnaprej določeni strukturi: vedno ima opraviti z umorom, detektivom, preiskavo, storilcem in njegovim razkritjem. Do zločina pride že na prvih straneh romana, zločin mora biti hud (umor), vendar žrtve ne smemo zares pomilovati, saj mora biti glavna pozornost namenjena detektivu in njegovemu razkrivanju zločina. Nasprotno roman visoke literature odpira »temeljna vprašanja o duhu časa, družbi, socialnih strukturah, morali, zgodovini in politiki, predvsem pa najsplošnejše bivanjske probleme, ki zadevajo posameznikovo eksistenco« (Kos 2001: 157). Tako roman prikazuje

posameznika na vseh ravneh, od zgolj zunanjih do notranjih. O vsem izvemo bolj podrobno, tudi o žrtvi, ki jo nekako spoznamo in jo lahko pomilujemo. Glavni namen ni preiskava zločina, ampak prikaz življenja in psihologije zločinca ter poti, ki so vodile do zločina, kaj je nekoga napeljalo, da je zagrešil zločin, medtem ko se kriminalka z globljimi problemi družbe ne ukvarja. V *Cimrah* prihaja do prepleta kriminalke in romana t. i. resne literature: po eni strani spremljamo Rebeko, ki na lastno pest preiskuje umor in se vse bolj bliža morilcu, po drugi pa imamo vpogled tudi v življenje glavne osumljenke Jane pa tudi drugih, prek njih pa se kaže stanje v družbi. V ostalih obravnavanih romanih se zločin ne zgodi na začetku – izjema je *Republika jutranje rose* – tako kot je značilno za kriminalko, in ima pomembnejšo vlogo kot v kriminalnem romanu, kjer je le povod za prikaz detektivovega genialnega razmišljanja. V obravnavanih romanih gre samo v *Tujcu* za zločin, ki ustreza tudi pravilom kriminalke: umor. Pri tem ne gre za analitično detektivsko raziskovanje, kako je do tega prišlo, ampak prek sintetične zgodbe spoznavamo Meursaulta, njegovo delovanje v okolju in odnose z drugimi. V romanu *Rdeče in črno* gre za poskus uboja, vendar to ni tisti ključni element, ki bi gnal zgodbo naprej, pač pa je le eden v nizu dogodkov, ki prikazujejo Julijanov poskus vzpona po družbeni lestvici in njegov notranji razvoj od slavohlepneža do človeka, ki spozna ljubezen kot najvišjo vrednoto. V *Muriši* se ljubezenska zgodba Juliana Spranskega in Zinaide dogaja na ozadju nezavednega kršenja družbenih norm. V besedilu so posejani indici, ki lahko pozornega bralca še pred Julianovim tragičnim spoznanjem pripeljejo do resnice. Ti indici in prikrivanje resnice so edini element, ki spominja na kriminalni roman – z njihovo pomočjo lahko razrešimo uganko. *Republika jutranje rose* se začne kot kriminalka: v vrtni uti August najde žensko truplo, iz zapestja ji kaplja kri, na tleh leži okrvavljen nož. Vendar potem ne sledi aktiviranje detektiva in policije, ki bi iskala sledi, ki bi vodile do zločinca, ampak nas pripovedovalec popelje v preteklost in sledimo življenju glavnega lika, ki se mu je življenje v nekem trenutku obrnilo na glavo.

V kriminalki ima osrednjo vlogo detektiv, bralca zanima, kako se bo dokopal do rešitve identitetne uganke, zločincu pa se ne namenja veliko pozornosti. Ponavadi je zločinec najmanj verjetna oseba, s čimer pisec bralca odvrta od tega, da bi prehitro razrešil uganko, kdo je zločinec, in mu onemogoča, da bi do zločinca čutil preveliko sočutje. Lahko pa je zločinec tudi pomembna in zapletena oseba, vendar detektivu ne sme prevzeti položaja v središču bralčevega zanimanja. Pri kriminalki bralec, še preden odpre roman, ve, da bo zločinec razkrinkan in kaznovan, s tem bo svet spet postavljen v prave tirnice.

Tudi v *Cimrah* ima detektivka pomembno vlogo, saj je tudi pripovedovalka, vendar pa hkrati spremljamo tudi pripoved osumljenke umora, potencialne zločinke torej, kar za kriminalko ni običajno.

Cawelti (v Žižek in Močnik 1982: 189) poudarja, da detektiv vedno ugotovi krivdo nekega določenega posameznika, ne pa celotne družbe. V tem se kriminalka razlikuje od pomembnih romanov poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, ki so raziskovali spodnje plasti družbe in individualne duševnosti ter so obsodili ugledne srednje sloje, ki so ravnodušni, izkoriščajo revne ter skrivaj sanjajo o spolnosti in agresivnosti. Detektiv pa, namesto da bi razgrinjal skrito krivdo meščanske družbe, svoje demonske moči uporablja za to, da splošno krivdo projicira na posebna in očitna dejanja osamljenih posameznikov in s tem ponovno vzpostavlja brezbriznost družbenega razreda srednjih slojev. V tem tudi *Cimre* sledijo kriminalkinemu obrazcu: na koncu se izkaže, da so v umor vpletene vse Janine sostanovalke, ena pa je vlekla vse niti. Stendhal pa v romanu *Rdeče in črno* izpostavlja pokvarjenost celotne (visoke) družbe, nepravilno porazdelitev dobrin in nezmožnost socialne mobilnosti. Tudi v *Republiki jutranje rose* družba ni idealna, saj v neprijaznih vojnih razmerah vsak skrbi le zase, Židje so sumljivi in osovraženi. Čeprav se zgodba osredotoča na osebno življenje posameznika, so predmet kritike tudi številne menjave oblasti in pohlep oblastnikov. V *Muriši* sta Julian in Zinaida, čeprav kršita družbene norme (sicer nezavedno), predstavljena mnogo bolj pozitivno od ostalih predstavnikov družbe, v kateri vlada po eni strani apatija, po drugi pa strastna pripadnost strankam in narodom. Julian spozna, da se ljudje prekmurskih ravnic radi naslajajo nad (tujo) nesrečo:

»Preveval ga je /Juliana/ občutek, da tod ljudje drug drugemu kratko malo niso privoščili dobrega. Ljubša jim je bila nesreča, pa četudi je bila obenem potem tudi njihova, napajali so se iz tega trpečega patosa, se tešili s privoščljivim pomilovanjem in žvečili lastno grenkobo, ki je ob tem seveda nujno nastajala.« (Lainšček 2006: 164–165)

V *Tujcu* Meursault ni obsojen samo zato, ker je ubil Arabca, ampak ker porotniki oz. družba ne morejo sprejeti njegove drugačnosti. Javni tožilec ga obtoži, da je brez moralnih in človeških načel in v nekem trenutku vzklikne: »Da, /.../ obtožujem tega človeka, da je pokopal mater s srcem hudodelca!« (Camus 1986: 100)

5 Naratologija

Naratologija je veja literarne teorije, ki preučuje pripovedna besedila in govornišvo oz. natančneje, išče **univerzalni vzorec pripovedne strukture**. Z naratologijo si lahko pomagamo pri analiziranju, razumevanju in vrednotenju pripovedi. Pojem je konec 60. let 20. stoletja uvedel Tzvetan Todorov in naratologijo opredelil kot »znanost o pripovedi«. Ob splošnem zanimanju za novo literarno vedo so se pojavile tudi težave z neenotno terminologijo pa tudi z nerazrešenim vprašanjem o predmetu naratologije, »torej o tem, kaj je pravzaprav pripoved in kaj pripovedni tekst« (Koron 1988: 52). Barthes je pripoved pomensko razširil z literarnih pripovedi (mit, legenda, basen, povest, novela, zgodba, tragedija, drama, komedija) še na pantomimo, poslikana platna, vitraž, film, stripe, različne dogodke, konverzacijo ... Po drugi strani pa se je Gérard Genette zavzemal za striktnejšo omejitev polja in kot pripoved pojmoval samo ustno ali pisno pripovedovanje neke zgodbe.

Alenka Koron (1988: 53) ugotavlja, da naratologije teoretsko sploh ni mogoče utemeljiti, ker bi za to morali natančno opredeliti, kaj je pripoved. **Pripoved** namreč ni samo **pripovedovanje o nečem**, ampak je tudi **rezultat pripovedovanja**, za to pa obstaja več imen: pri Aristotelu mythos – v prevodu zaporedje oz. zgradba dogodkov – poleg tega pa še pripoved, zgodba, fabula, intriga. Nekateri teoretiki so se tako posvečali preučevanju zgodbe, strukturi dejanj in dogodkov, drugi pa so prisegali na primat diskurza, ki naj bi bil edini neposredno dan, medtem ko je zgodba šele naknadna rekonstrukcija. (Koron 1988: 54) Te problematike se zaveda tudi Jonathan Culler, ki v razpravi o zgodbi in diskurzu oz. pripovedi pravi, da se mora analitik vedno odločiti, kateri pojav, označen s tema pojmom, bo jemal kot danega in katerega kot produkt. Razlika med zgodbo in diskurzom obstaja le, če sta kategoriji medsebojno determinirani. Analitik mora biti pripravljen skakati od ene perspektive k drugi, od zgodbe k diskurzu, in obratno. (Culler, v McQuillan 2004: 107–108) Če imamo vsebino, zgodbo za pomembnejšo od diskurza, se s tem spet zabrisujejo meje med različnimi oblikami pripovedovanja zgodb (npr. filmska, dramska zgodba) in naratološko polje se razširi. Če pa je pomembnejši diskurz, torej pripovedovanje kot tako, pripoved izgubi svojo specifiko: postane ekvivalent vsakemu drugemu diskurzu (znanstvenemu, filozofskemu, religioznemu). (Koron 1988: 54–55)

Naratologija je **dvoravninski koncept** prevzela od strukturalizma⁶. Že ruski formalisti so razlikovali med fabulo in sižejem. Pri **fabuli (zgodbi)** gre za linearno razporejene dogodke oz. kronološko urejeno vsoto dogodkov, ki jih posreduje pripoved, pri **sižej**u (**pripovedi, diskurzu, zapletu, obdelavi**) pa za umetniško enkratno, ne nujno logično razporeditev dogodkov⁷. Medtem ko je zgodba abstraktna stalnica, konstanta in jo je mogoče prevesti v neskončno mnogo diskurzov, pa je diskurz del površinske strukture besedila, je konkreten in spremenljiv. Pri zgodbi gre za kronološko zaporedje dogodkov, diskurz pa je način razporeditve in povezave dogodkov v pripovedi. Pripoved ostaja na ravni zgodbe zvesta svoji prvotni narativni strukturi, na ravni diskurza pa se pri prenosu iz enega v drug medij spreminja (Kernev-Štrajn 1995: 33). Tudi v Ecovi zbirki esejev *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (1999: 39) beremo, da se tekst deli na **vsebino** in **izraz**. Izraz pomeni diskurz, torej besede, s katerimi pripovedujemo, vsebino pa lahko podrobneje razdelimo na dva dela, in sicer na fabulo in zaplet, ki nista vprašanji jezika. Fabula teče linearno od začetnega trenutka Č₁ do Č_x, pri zapletu pa so časi pomešani. Eco pravi, da lahko v pripovednem besedilu zaplet manjka, fabula in diskurz pa sta obvezni sestavini besedila, saj gre pripovedovalcu za to, da bo povedal neko zgodbo, ki pa je ne more povedati drugače kot z besedami.

Angleški literarni kritik in teoretik John Mullan v delu *Kako delujejo romani* (*How Novels work*, 2008) pravi, da o pripovedovanju lahko razmišljamo na dva načina. Prvi je, da se posvetimo strukturi, torej, kako je pripoved urejena, v kakšnem zaporedju in po kakšni delitvi, drugi pa, da se vprašamo, kdo govori, s katerega gledišča, s kakšnim glasom ipd. (Mullan 2008: 40). V poglavju **o pripovedovanju** tako obravnava pripovedovalca in fokalizacijo, v poglavju **o strukturi** pa zaplet, naslove poglavij, razkritje, razcepljene pripovedi, prolepso, kronologijo, vložene in vzporedne pripovedi, metanaracijo ...

V nadaljevanju se bom najprej posvetila pripovedovanju, torej fokalizaciji in pripovedovalcu, saj je pripovedovalec tako pomemben člen v pripovedi, da ta brez njega sploh ni možna.

⁶ Naratologija je nastala iz teoretičnih osnov strukturalizma, vendar pa ima za razliko od strukturalizma v naratologiji struktura pripovednega besedila dominantno vlogo nad komunikacijo.

⁷ Kernev-Štrajnova (1995: 38) opozarja, da »/f/ormalističnega pojmovanja fabule in sižaja ni mogoče poistovetiti z modernim anglo-ameriškim razločevanjem med "story" (zgodba) in "plot" (zgradba), saj ne poznamo dovolj utrjene in nedvoumne definicije za pojem "plot"«.

5.1 Pripovedovalec in fokalizacija

5.1.1 Pripovedovalec

Narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja. Pripovedovalec je vrhovna kategorija pripovedi, fokalizator pa tisti, ki usmerja njegovo perspektivo.

Štuhec (2000: 29) meni, da je pripovedovalec navidezna znotrajbesedilna figura, ki pripoveduje epsko besedilo in s tem prevzema odgovornost za vse, kar se v besedilu dogaja, oziroma za vse denotacije in konotacije, ki jih spodbuja njegova pripovedna struktura. Pripovedovalec ni niti implicitni avtor⁸, katerega vlogo je mogoče opredeliti vrednostno in moralno, niti fokalizator, katerega naloga je gledati in videno posredovati pripovedovalcu. **Pripovedovalec** je po Štuhečevem mnenju **vrhovna kategorija narativnega procesa**, saj pripovedovalec skladno s svojo literarnoestetsko ambicijo določa odnos do zunajliterarne podlage, izbira ustrezno narativno strategijo, stilne in jezikovne postopke ter izključuje spor med etičnim in estetskim. Je **sestavina znotrajliterarne strukture, ki ji je podrejena tudi kategorija fokalizacije**. (Štuhec 2000: 56) Tudi Mozetič (2000: 11) meni, da je od načina posredovanja zgodbe, od izbire pripovednega gledišča in fokalizatorja odvisno »bralčevo sprejemanje in oblikovanje njegovega stališča do pripovedovanega v smislu vrednotenja in zavzemanja stališča do pripovednega sveta«. Mozetič **žariščenje oz. fokalizacijo** opredeljuje kot **tehniko besedilnega udejanjenja pripovednega gledišča**.

⁸ Implicitni avtor je avtorjeva maska oz. oseba, kot jo lahko rekonstruiramo iz besedila. Za razliko od realnega avtorja je imanenten del besedila in ga lahko iz njega izpeljemo. Implicitni avtor je odgovoren za načrtovanje, norme in vrednote, na katere se besedilo nanaša. Ni pripovedovalec, je pa odgovoren za izbiro in kombinacijo dogodkov. (McQuillan 2000: 320)

Literarni teoretik Wayne C. Booth v *Retoriki pripovedne umetnosti* (2005: 68–73) nakazanega (*implied*) avtorja opredeljuje kot enega najpomembnejših avtorjevih učinkov v besedilu. Ni istoveten z realnim avtorjem, saj lahko avtor v svojih delih ustvari zelo različne implicitne avtorje. Nakazani avtor ni nikoli nevtralen do vseh vrednot, skrivno ali odkrito je zavezan določenim idejam. Najdemo ga v moralni in čustveni vsebini vsega, kar stori in utrpi sleherni lik, v pomenih zgodbe, pravzaprav že v sami izbiri zgodbe. Nakazani avtor ustvari tudi govorca v delu (redko sta istovetna).

Pripovedovalec je posrednik med avtorjem in bralcem ter prevzema odgovornost za vse, kar se v pripovednem besedilu dogaja. V procesu pripovedovanja pripovedovalec stopa v tri odnose (Štuhec 33: 2000):

- do pripovedovanega objekta.

Do dogajanja, časa, prostora in oseb je lahko navidezno neprizadet, lahko pa izraža simpatijo, sočustvovanje, lojalnost, mržnjo ... To je odvisno tudi od tipa pripovedovalca: prvoosebni je telesno določen in vsaj navidezno z literarnim dogajanjem eksistencialno povezan.

- Do bralca.

Pripovedovalec odnos do bralca oblikuje s tistimi intervencijami, ki naj bi vzpodbudile k branju (poslušanju): velelnik, glagol v prvi osebi dvojine ali množine, pogovorna leksika, medmeti ...

- Samorefleksija.

Z metanarativnimi posegi se pripovedovalec lahko opredeljuje do sprotnega pripovedovalnega postopka, do slogovnih postopkov, do ideološkega ozadja pripovedi, do uporabljene narativne strategije, označi lahko svoj odnos do literarne tradicije ..., do stvari, ki so povezane z njegovo dejavnostjo oz. z njim samim.

Po teh splošnih opredelitvah pripovedovalca se lahko vrnemo k začetkom sistematičnega preučevanja pripovedovalca. Prvo tipologijo treh pripovedovalcev, ki ima teoretski pomen, je oblikoval **Franz K. Stanzel** sredi petdesetih let 20. stoletja. Stanzel je ločeval med **avktorialnim** (dviga se nad pripovedne osebe in dogajanje, nad njimi ima ves čas pregled, razlaga in komentira dogajanje ter se obrača na bralca), **prvoosebni** (pripoveduje o tistem, kar je sam doživel, po obsegu védenja je približan realnemu pripovedovalcu) in **personalni** (o dogodkih pripoveduje tako, kot jih doživlja ena od oseb (ali več), govori le o tistem, kar ta oseba izkusi, vidi ali sliši).

Janko Kos v razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998) izhaja iz Stanzlovega tipološkega modela, vendar ga kritično pretrese, nato pa oblikuje troje tipoloških modelov. Prvi ločuje pripovedovalce glede na slovnično osebo in tako razlikuje med **prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalcem**. Ta tipologija je ahistorična, vendar, kot je ugotovil tudi W. C. Booth, nam to, da je pripoved prvo-, drugo- ali tretjeosebna ne pove veliko, zato moramo opisati, kako so konkretne značilnosti pripovedovalcev povezane s točno določenimi učinki (Booth 2005: 129). Tudi Mullan

glede vprašanja, kdo govori, razlikuje **prvo- in tretjeosebnega pripovedovalca**. Meni, da je izbira prvoosebnega pripovedovalca za roman, katerega protagonist je kriv zločina, precej tradicionalna, kar velja tako za *Moll Flanders* in *Lolito* kot za v tej diplomski nalogi obravnavani roman *Tujec*. Bralec bi imel tudi prek vsevednega pripovedovalca dostop do notranjega sveta literarne osebe, vendar pa je samo v prvoosebni pripovedi prisotna razpoka med jaz, ki pripoveduje, in jaz, kakršen je bil v preteklosti, v času zločina. Da doseže večje presenečenje, lahko nekatere stvari prikrije in jih razkrije šele na koncu. Pri prvoosebni pripovedi se pogosto izmenjujeta preteklik (za pripovedovanje o preteklih dejanjih) in sedanjik (za kritiko sebe). (Mullan 2008: 45–47) Navadno prvoosebna pripoved pripomore k sočutju z zločincem in boljšemu razumevanju, zakaj je deloval, tako kot je, zdi pa se, da pri *Tujcu* to izjemoma ne drži. Meursault namreč ne razlaga svojih dejanj niti se jih ne kesa, temveč samo niza različne dogodke.

Druga tipologija ločuje **avktorialnega, personalnega ter virtualnega pripovedovalca** in je historična, saj je avktorialni pripovedovalec značilen za tradicionalno pripovedništvo, epe, romane in novele, personalni se pojavlja v modernizmu oz. v modernem romanu od 19. stoletja naprej, virtualni pripovedovalec pa je značilen za postmodernistično pripovedništvo.

Avktorialni pripovedovalec 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. /.../ Avktorialni pripovedovalec je zares v posesti popolne "resnice" o svojem svetu in samo v tem smislu je avtoritativen ali celo "vseveden".« (Kos 1998: 7) Bistvena značilnost avktorialnega pripovedovalca je, da je resničnost, ki se predstavlja v besedilih, vedno »osvetljena z lučjo edine prave "resnice", kjer je zmeraj razvidno, kaj je resnično ali lažno, splošno ali posamično, nujno ali naključno, dobro ali zlo« (Kos 1998: 8).

Personalni pripovedovalec pripoveduje iz zavesti osebe v pripovedni resničnosti, iz njenega izkustva in horizonta, torej takemu pripovedovalcu ni dan vpogled v celotno dogajanje, katerega del je tudi njegova zavest. Bistveno določilo personalnega pripovedovalca – in razlika z avktorialnim – pa je, da »resničnost, ki jo ustvarja personalni pripovedovalec iz zavesti te ali one pripovedne osebe, ostaja brez podlage v "resnici" kot

nadosebni in transsubjektivni perspektivi« (Kos 1998: 9). V personalni pripovedi ne more biti »resnice« kot utemeljitve in celostne razlage nekega človeškega položaja.

Za postmodernizem značilni **virtualni pripovedovalec** posnema ali simulira vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, »zato da z njuno pomočjo gradi svetove, ki so sicer mogoči, ne pa oprti na sistemsko veljavnost "resnice"« (Kos 1998: 11). Smisel pripovedi ostaja prikrit ali celo odsoten.

Tretjo, ahistorično tipologijo pa sestavljajo **lirski, epski in dramski pripovedovalec**, pač glede na razmerje pripovednih besedil do lirike, epike in dramatike. Lirski se približuje lirskemu subjektu in govori predvsem »o čisti subjektivnosti svojih pripovednih oseb, o subjektivnosti, kakršna obstaja na način tihega notranjega govora« (Kos 1998: 14). Dramski pripovedovalec prevzema značilnosti in vlogo dramskega subjekta, kar pomeni, da svoj govor omejuje na dialoge in monologe, opušča pa pripovedne opise, orise in poročila. Epski pripovedovalec pa pripoveduje o čisti subjektivnosti pripovednih oseb, o njihovi objektivirani subjektiviteti in o čisti objektivnosti zunanjega sveta.

Mullan govori o **vsevednem pripovedovalcu**, ki ga pogojno lahko postavimo ob bok Kosovemu avktorialnemu pripovedovalcu, čeprav se Kos bolj posveča razmerju pripovedovalca do resnice, Mullan pa obsegu njegove vednosti. Za vsevednega pripovedovalca tako pravi, da ima dostop do neizjavljenih občutkov, ki ležijo za besedami in dejanji oseb, lahko nas popelje v najbolj skrite kotičke njihovega uma, tako da bralec ve več o notranjem svetu literarne osebe od nje same (Mullan 2008: 65). To velja za roman *Rdeče in črno*, katerega pripovedovalec ve o literarnih osebah stvari, ki jih še same ne vedo, tako npr. o Julijanu, da ima v sebi potencial razviti se v bolj ljubečega človeka, ali o tem, da gospa Rênal ni vedela, kaj je prava ljubezen. Izvemo pa tudi o neizrečenih mislih in čustvih drugih oseb, ne le Julijanovih, pripovedovalec pa komentira še dogajanja v duševnosti⁹ in samo zgodbo¹⁰. Pripovedovalec tudi oriše zgodovinsko in družbeno ozadje

⁹ Gospa Rênal prepričana, da je sinova bolezen božja kazen za prepovedano ljubezen do Julijana. Ko sin ozdravi, pripovedovalec komentira: »Ampak led je bil prebit; njen razum je spoznal obseg njenega greha; nič več ni mogla najti ravnotežja.« (Stendhal 1986a: 196)

¹⁰ »Vso dolgočasnost brezsmiselnega življenja, ki ga je živel Julijan, brez dvoma občuti tudi bralec. To so pač pustinje na našem potovanju.« (Stendhal 1986b: 197)

zgodbe, včasih na ironičen način¹¹, ironija je še posebej opazna v opisu semeniščnikov. Ravno tako drži, da predstavljenih oseb in dogajanja ni mogoče razumeti na noben drug način od tistega, ki ga je bralcu predložil pripovedovalec.

Naslednji tip pripovedovalca, ki ga Mullan omenja, je **nezanesljivi pripovedovalec**, ki je zmotljiv, temu je podoben, a ne enak, **neprimeren/nezadosten** (*inadequate*) pripovedovalec, ki od bralca zahteva dopolnitev pri tistem, česar pripovedovalec ne more razumeti (npr. pripovedovalec v romanu *Skrivnostni primer ali Kdo je umoril psa* je avtist in ne razume čustev drugih). Zgodbo lahko tudi izmenično pripoveduje **več pripovedovalcev**. (Mullan 2008: 43–55)

Pripovedovalec lahko bralca nagovarja, in sicer bolj ali manj zaupno, se pred njim baha, se z njim šali ... Kadar pripovedovalec nagovarja bralca, pomeni, da govori resnico. (Mullan 2008: 62) V romanu *Rdeče in črno* se pripovedovalec kar pogosto obrača na bralca, ga nagovarja, mu pojasnjuje stvari, pospešuje zgodbo, v sodobnejših romanih pa to ni običajno in tako se v *Muriši*, *Republiki jutranje rose* in *Tujcu* takšno obračanje na bralca ne pojavlja, izjema so *Cimre*.

Wayne C. Booth v delu *Retorika pripovedne umetnosti* (2005: 128–140) tipe pripovedi ločuje glede na sledeče prvine pripovedi.

Loči **prvo-** in **tretjeosebno pripoved**, vendar poudarja, da nam to o literarnem učinku, na katerega se osredotoča, ne pove veliko, zato moramo opisati, kako so konkretne značilnosti pripovedovalcev povezane s točno določenimi učinki.

Nadalje Booth ločuje **dramatizirane**, ki so samostojne osebe, ločene od nakazanega avtorja, in **nedramatizirane pripovedovalce**. Avtorjeva odločitev za enega ali drugega ustvari pomembno razliko v pripovednem učinku. Dramatizirani pripovedovalec je lahko le **opazovalec** ali pa **delujoči pripovedovalec**, ki opazno vpliva na potek dogodkov.

¹¹ Pripovedovalec govori o grozovitem maščevanju sultana nad odalisko v haremu in ga primerja z ravnanjem sodobnega moža: »V devetnajstemstoletju pa ubije mož svojo ženo tako, da jo udari z javnim zaničevanjem in da ji zapre vrata v vse salone.« (Stendhal 1986a: 217)

Pripovedovalci se med seboj zelo razlikujejo glede na količino in vrsto komentarja, ki sme spremljati neposredno podajanje dogodkov. **Komentar** je lahko s katerega koli področja človeškega izkustva (npr. o moralnih, spoznavnih, fizičnih lastnostih likov), vpliva pa na bralčevo doživetje prebranega.

Zavedni in nezavedni pripovedovalci: nekateri pripovedovalci se svoje pisateljske vloge zavedajo, drugi o svojih pisateljskih nalogah razpravljajo redko, če sploh kdaj, tretji pa kot da se niti ne zavedajo, da pišejo, mislijo, govorijo.

Variacije v distanci: so razlike v stopnji in vrsti distance med pripovedovalcem na eni strani in nakazanim avtorjem, bralcem in preostalimi liki v zgodbi na drugi pa tudi med nakazanim avtorjem in bralcem ter ostalimi liki. Medsebojna razmerja segajo od poistovetenja (tu ni distance) do popolnega nasprotovanja (velika distanca) na sleherni osi vrednot – moralni, intelektualni, estetski, telesni.

Privilegiranost: popolna privilegiranost je vsevednost, obstajajo pa tudi pripovedovalci, ki so vezani na to, kar bi jim dopuščal vedeti njihov stvarni položaj. Najpomembnejši privilegij je, če ima pripovedovalec vpogled v duševnost drugega lika.

Booth govori tudi o **notranjih vpogledih**, to so vpogledi v notranjost likov, ki se razlikujejo v globini in smeri poglobitve. Vsak daljši notranji vpogled (poglobljen ali plitek) opazovano osebo spremeni v pripovedovalca. Treba je opozoriti, da Booth ne izpostavlja razlike med govoriti in videti v nasprotju z naratologijo, ki ločuje pripovedovalca ter fokalizatorja, kar pomeni, da pripovedovalec govori s perspektive osebe, ki se predstavlja. Pri Boothu pa je pripovedna oseba tista, ki govori in vidi.

5.1.2 Fokalizacija

Fokalizacija je v tesni povezavi s pripovedovalcem – gre za perspektivo, s katere so podani podatki. Pojem je uvedel Gérard Genette, sicer pa se zanj uporablja več izrazov: gledišče, žarišče, pripovedna perspektiva, v angleško govorečem okolju pa *point of view*.

Štuhec (2000: 55) in Mozetič (2000: 24) povzemata **Genettevo trojno tipologijo žariščenja**¹²:

- **ničta fokalizacija/pripoved brez žarišča:** pripovedovalčeva lega je glede na pripovedovani objekt tako močna, da prekrije vsa morebitna ostala žarišča percepcije; pripovedovalec »pove več, kot katerakoli oseba ve«;
- **notranja fokalizacija/pripoved z notranjim žariščenjem:** pripovedovalčevo perspektivo usmerja percepcija upovedene osebe; pripovedovalec »pove zgolj to, kar določena oseba ve«;
- **zunanja fokalizacija/pripoved z zunanjim žariščenjem:** »gledanje« je usmerjeno oz. osredotočeno le na zunanost pripovedovanega objekta; pripovedovalec »pove manj, kot oseba ve«.

Genettevo tipologijo žariščenja je korigirala **Mieke Bal**. Meni namreč, da pri Genettevem drugem in tretjem tipu pripovedi ne gre za razliko v žarišču, temveč za funkcionalno razliko med pripovedma z notranjim in zunanjim žariščenjem: v prvem primeru »ožariščena« pripovedna oseba *vidi*, v drugem je *videna*. Gre torej za razliko med žariščevalcem (osebek) in žariščenim (predmet). Žariščeno ni omejeno zgolj na pripovedne osebe, ampak lahko zajema tudi stvari, kraje, dogodke (pomembno za interpretacijo določenih opisov). Lahko je žariščeno tako zaznavno kot tudi nezaznavno, kar razlikujemo glede na naravo žariščenega oz. glede na to, »kaj zmore hipotetični opazovalec zaznati s svojimi čutili /.../ in česa ne more«. (Mozetič 2000: 27) Zaznavno je omejeno na predstavitev zunanjega žariščenja, nezaznavno pa je psihološko in omejeno na notranje žariščenje. (Mozetič 2000: 26–27) Mieke Bal torej predlaga le razlikovanje med **zunanjo** (z vključenim pripovedovalcem) in **notranjo** (s podvojenim subjektom) **fokalizacijo** (Štuhec 2000: 55). Balova sicer priznava pomembno vlogo pripovedovalca in fokalizatorja za analizo pripovedi, a opozarja na razliko med njima: **pripovedovalec pripoveduje zgodbo, fokalizator pa je gledišče zgodbe**¹³, ki jo pripovedovalec pripoveduje. S tem pripovedovalca umesti v območje teksta (diskurza), fokalizatorja pa v območje zgodbe, ki je plast med jezikovnim tekstom in fabulo. (Podlipnik 2009: 8)

Enako meni tudi Seymour Chatman, ki v razpravi *Gledišče (Point of view, 1990)* piše, da je pripovedovalec sestavina diskurza, torej mehanizma, s katerim je prikazan pripovedni svet.

¹² Mozetič (2000: 25) ugotavlja, da Genette pojem pripovednega gledišča nadomesti s pojmom žariščenja.

¹³ Za Balovo je zgodba fabula, predstavljena na določen način.

Čeprav je pripovedovalec izmišljen, je drugačne vrste fikcija kot pripovedne osebe. Prebiva v drugačnem prostoru in času, v drugačnem "tukaj in zdaj". To drži za vsakega pripovedovalca ne glede na to, kako minimalna je njegova distanca od zgodbenega "tukaj in zdaj" (npr. v romanu v pismih). (Chatman, v McQuillan 2004: 97) **Pripovedovalec je poročevalec**, ne opazovalec pripovednega sveta v smislu, da bi mu literarno prisostvoval. Chatman (v McQuillan 2004: 97) meni, da je »nesmiselno govoriti, da je zgodba povedana "skozi" pripovedovalčevo zaznavanje, ker pripovedovalec pripoveduje, kar pa ni dejanje percepcije, zaznavanja, ampak prezentacije, predstavljanja, oz. reprezentacije; pripovedovalec prenaša pripovedne dogodke preko besed ali podob«.

Pripovedovalec ima lahko svoj pogled na stvari, svoje stališče. Pri miselnih izkušnjah pripovedovalca in pripovednih oseb gre za različni vrsti izkušenj, zato Chatman predlaga **različna termina za gledišče (*point of view*) pripovedovalca in gledišče pripovednih oseb. Pogled (*slant*)** je termin za pripovedovalčevo držo in druge miselne odtenke, ki so v skladu s poročevalsko funkcijo diskurza, **filter (*filter*)** pa pomeni miselno aktivnost pripovednih oseb v zgodbenem svetu: zaznav, znanja, védenja, čustev, spominov, sanjarjenj in podobnega. Pogled dobro zajema psihološko, sociološko in ideološko razvejanost pripovedovalčeve drže, ki je lahko nevtralna ali pa ne. Pogled je lahko izražen **eksplicitno** ali **implicitno**. Kadar je pogled pripovedovalca ekspliciten, se imenuje **razlaga, komentar**, vendar pa ga ne smemo zamešati z razlagami pripovednih oseb, ki se nanašajo na dogajanje znotraj pripovednega sveta. Vsaka drža (*attitude*), tako pripovedovalca kot koga, ki je zunaj fikcije, je ukoreninjena v ideologijo. **Ideologija** se lahko ujema ali pa ne z ideologijo katere od oseb in nakazanega ali pravega avtorja. Drže so vse tisto, na kar se pripovedovalčevo gledišče lahko nanaša. (Chatman, v McQuillan 2004: 98).

Pripovedovalec dogodkov ne more gledati neposredno v pripovednem svetu, lahko pa jih gleda v svetu diskurza do mere, do katere se v njem odraža pripovedni svet. Ne more namreč prodreti skozi membrano diskurza, da bi lahko neposredno izkusil pripovedni svet; lahko ga izkusi samo posredno, skozi besede drugih. Pripovedovalec znova poroča o tem, kar so mu povedali drugi. Pogled omeji miselno dejavnost na *to* stran meje med diskurzom in zgodbo. (Chatman, v McQuillan 2004: 98)

Termin **filter** zajema posredniško funkcijo zavesti pripovednih oseb (zaznave, znanje, čustva, sanjarjenja), tako kot so dogodki doživeti znotraj pripovednega sveta. Zgodba je pripovedovana, kot da bi pripovedovalec sedel nekje znotraj zavesti pripovedne osebe in bi dogodke razlagal tako, kot jih razume ta oseba (lahko bi rekli, da gre za notranjo fokalizacijo, čeprav Chatman tega izraza ne uporablja). Vendar pa obstaja med diskurzom in zgodbo meja, in sicer ne glede na to, ali pripovedovalec govori s svojim glasom (zunanja ali ničta fokalizacija) ali pa (dolgo) molči. Termin filter zajema nianso izbire nakazanega avtorja, katere izkušnje pripovednih oseb, ki si jih lahko predstavljamo, bi najboljše izboljšale pripovedovanje – katera področja pripovednega sveta bi avtor rad razsvetlil oz. za katera področja bi rad, da ostanejo nejasna. (Chatman, v McQuillan 2004: 98)

Chatman v knjigi *Zgodba in diskurz (Story and Discourse, 1978)* razmišlja o razmerju med pripovednim glediščem in njegovim jezikovnim nadzorom in ugotovi, »da je pripovedno gledišče v zgodbi, medtem ko je pripovedni glas vedno **zunaj** zgodbe, tj. v diskurzu« (Mozetič 2000: 27). Chatman ločuje med **zaznavnim** in **konceptualnim glediščem**. To razlikovanje je uporabno predvsem v besedilih z retrospektivnim gledanjem in pripovedovanjem, ko je pripovedovalec hkrati tudi pripovedna oseba, ki pa na dogajanje gleda z druge, časovno zamaknjene perspektive. Njegovo oziranje v preteklost ni več percepcija, temveč koncepcija.

Tej opredelitvi ustrezata romana *Tujec* in *Cimre*, saj se v njiju pojavi pripovedovalec, ki je hkrati tudi pripovedna oseba. Meursault večinoma pripoveduje retrospektivno – pripoveduje po že izvršenih dogodkih, saj daje pripombe o preteklih dogodkih s kasnejše časovne perspektive:

»Zdelo se mi je celo, da mrtva žena, ki je ležala sredi med njimi, v njihovih očeh prav nič ne pomeni. A zdaj mislim, da je bil ta vtis napačen.« (Camus 1986: 46–47)

Še en primer, ko Meursault s kasnejšo vednostjo komentira preteklo dogajanje:

»/I/n tedaj /.../ se je vse začelo. Otresel sem s sebe znoj in sonce. Razumel sem, da sem porušil ravnovesje dneva, izredno tišino obrežja, kjer sem bil srečen. /.../ In to so bili štirje kratki udarci, s katerimi sem potrkal na vrata nesreče.« (Camus 1986: 78)

V obeh primerih gre za konceptualno gledišče, enako pa velja tudi za pripovedovanje v *Cimrah*:

»Mar si tako predstavlja idealnega moškega? No ... nič čudnega, da je še sama. Ampak zdaj znam biti cinična; takrat, ko bi jo bilo treba zatolči, sem samo zardevala in pobledevala.« (Novak 1995: 23)

O popolnoma zunanjem pripovedovalcu pa Chatman pravi, da podaja še bolj prečiščen konceptualen pogled, saj nikoli ni bil v svetu besedila. Bralec bolj verjame nekomu s časovno distanco do pripovedovanih dogodkov in s sposobnostjo samorefleksije (konceptualno gledišče) kot pa nekomu, ki vidi in doživlja sočasno s potekom dogajanja (zaznavno gledišče). (Mozetič 2000: 27–28)

Ko Mullan govori o **gledišču** (*point of view*), ugotavlja: »Več ko je oseb in več ko je predstavljenih gledišč, težje je ohraniti pripovedno koherenco.« (2008: 67) Zato se v praksi romani s tretjeosebni pripovedovalci nagibajo k predstavljanju dogodkov z gledišča omejenega števila oseb (morda tudi samo ene). Zdi se, da je fikcija dolžna biti zvesta naši izkušnji sveta, v katerem o perspektivi večine ljudi, ki jih srečamo, lahko le ugibamo. (Mullan 2008: 68) V katerem od romanov pa lahko naletimo na razcepljene pripovedi, tj. na **pripovedovanje z več perspektiv**, ki se menjavajo. Pripoved je lahko tretjeosebna, vendar je zgodba pripovedovana enkrat s perspektive ene osebe, drugič s perspektive druge. (Mullan 2008: 175–178). Poznamo tudi romane z vloženimi pripovedmi ali pa z vzporednimi pripovedmi, tj. z **več pripovednimi toki**; ti lahko potekajo v različnih časih, a jih povezuje ista lokacija ali predmet (Mullan 2008: 164 in 167). Pripoved z več perspektiv najdemo le v *Cimrah* Maje Novak, kjer pripoved spremljamo s perspektive detektiva in perspektive žrtve.

5.1.3 Pripovedovalec in fokalizacija v obravnavanih romanih

5.1.3.1 *Muriša*

Pripoved poteka v pretekliku. Pripovedovalec je tretjeosebni, nedramatizirani pripovedovalec, torej zgodbe ne pripoveduje katera od pripovednih oseb. Pripovedovalec je avktorialni, saj vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, trdne resnice. Oseb in dogajanja ni mogoče razumeti na noben drug način, kot ga je bralcu predložil pripovedovalec. Resničnost, ki se predstavlja v besedilu, je osvetljena z lučjo edine prave resnice, ne gre le za neko subjektivno resnico. Ko Sida Julianu razkrije njegovo sorodstveno vez z Zinaido, verjamemo, da sta polbrat in polsestra, čeprav nihče drug

(razen Sidinega moža) tega ne more potrditi. Julian še tehta, kaj bi naredil, ali bi pobegnil z Zianido in ji nikoli povedal resnice ali naj pobegne sam in upa, da Zinaida ne bo nikoli izvedela pravega vzroka ...

Ker pripovedovalec večinoma pripoveduje s stališča Juliana, njegov zločin, incest, dojemamo in vrednotimo drugače, kot bi ga, če bi zgodbo pripovedovala npr. Sida. Z Julianom sočustvujemo, vemo, da si niti v sanjah ni predstavljal, da bi bilo lahko v njegovi ljubezni do Zinaide kaj grešnega, vemo, pred kako težko odločitev je postavljen potem, ko izve dolgo zamolčevano resnico, in da odločitev, da sam pobegne čez Muro, ne izvira iz strahu, ampak iz ljubezni in usmiljenja do Zinaide (da bi ji bilo prizanešeno z resnico). Občasno pa zasledimo tudi zunanjo fokalizacijo, tako npr. v prizoru srečanja treh tekmecev:

»Vendi Garany in Rudolf Hanc sta za hip obtičala pod njim kot pozebli zeljnati glavi. Stari pianist si je ob klavirju razgibaval prste in slišati je bilo pokljanje v členkih. Celo natak, ki se je namenil ponuditi jim novo rundo, je nekako obvisel v tišini in se je odmikal kakor jadro, ki ga grabi drugi veter. V nemem merjenju med tremi, ki so še malo prej tu vršali kot spozabljen pivska družčina, je bilo nemara zdaj čutiti nekaj, kar ni obetalo dobrega. Ali pa je bilo morda samo neobičajno, da jim gre tako zares, mladcem.« (Lainšček 2006: 50)

Pripovedovalec je sicer avktorialni, vendar pa nima tako širokega, panoramskega pregleda nad dogajanjem, kot bi ga lahko imel, niti ne tako zožanega, kot je značilen za personalnega pripovedovalca. Pripovedovalčevo pripoved namreč usmerja Julian. Izvemo le za dogodke, v katere je vpleten Julian, in za osebe, s katerimi ima opravka. Pripovedovalec je delno privilegirani, saj nam lahko (objektivno) pove le o Julianovem notranjem svetu (mislih, čustvih, notranjih bojih, spominih ...), o notranjem svetu drugih pripovednih oseb pa le toliko, kolikor se manifestira na zunaj oz. kolikor o njem povejo same, tako npr. Zinaida pove, da ima občutek, da jo starša branita pred Julianom kot pred hudičem. Juliana ne dojemamo kot umetniško kreacijo, ampak – kot ugotavlja Zupan Sosičeva (2003: 25) za literarne like na splošno – »kot človeka z emocionalnimi, etičnimi, racionalnimi in dejavnimi vsebinami«. Z njim se identificiramo in se nanj odzivamo emocionalno. Primer notranje fokalizacije:

»Julian je poslušal in se še čudil – marsikaj je zdaj to pojasnilo, a reklo je tudi, kako porogljiva je lahko bila usoda v tem mestu prišlekov: našla sta se bila, oba od nekod prinešena, le na pol udomačena, gnana z nečim, o čemer sta si lahko le prišepnila, saj je zvenelo čudno ali pa je bilo komaj izgovorljivo. Ali pa je bilo prav v tem, da jima je torej raslo to tretje uho, s katerim sta si mogla prisluhniti, tudi upanje, da se bosta končno vsaj

malo potešena ustavila, sprijaznila, zbogala, pomirila – saj nekje je morala biti meja in enkrat se je morala posoda nezadoščenosti tudi napolniti.« (Lainšček 2006: 71)

Pripovedovalčeva vednost je omejena: pripovedovalec sledi Julianovemu obsegu védenja, zato ne pojasni, zakaj tako ostro nasprotovanje tej ljubezenski zvezi. Bralec pa že prej sluti, kakšna je resnica, saj so po besedilu posejani indici, ki kažejo na sorodstveno vez, a o tem kasneje. Po Balovi gre v *Muriši* torej za notranjo fokalizacijo, žariščevalec je Julian, oz. s Chatmanovimi besedami: Julianovo gledišče z vsemi njegovimi zaznavami, znanji, čustvi, spominjanji ... je filter, pripovedovalčevo pa pogled. Zgodba je pripovedovana, kot da bi pripovedovalec sedel nekje znotraj Julianove zavesti in bi dogodke razlagal tako, kot jih razume Julian.

Pripoved občasno prekinjajo poročila o širšem političnem dogajanju, ki mikrookolje Murske Sobotne umeščajo v svetovni kontekst:

»Angleži so pri Tobruku razorožili dvajset tisoč italijanskih vojakov in napredovali proti Dorni, v Romuniji je divjala državljanska vojna in tanki so na ulicah Bukarešte pomendrali na tisoče ljudi, cesar Habsburški je vmrl v Abesinijo in povedel svojo četniško vojsko v napad, Nemci so pripravljali ekspedicijsko armado za pomoč Italijanom v Albaniji in grozili, da bodo napovedali vojno Grčiji.« (Lainšček 2006: 81)

S svojim širšim pogledom na dogajanje pripovedovalec v pripoved vpelje vednost in razumevanje, ki prihajata od zunaj in ju nima nihče od prisotnih. Pripovedovalec »vsevedno lebdi nad vsemi tistimi /instancami/, skozi katere reflektira svoj lastni položaj Julian« (Bogataj 2007: 300). Nemškutarji in madžaroni v provinci se namreč bolj zanimajo za konkretnosti, pripovedovalec pa postreže z zgodovinskimi podatki o vojaških spopadih, sporazumih in premikih bojišč v svetovnem merilu. Bogataj (2007: 300) meni, da je ta pripovedovalčeva gesta nepotrebna, »saj se dogajanje že zrcali na mikroravni, na ravni vsakodnevnih odnosov med ljudmi«. V Murski Soboti se že čuti vojno razpoloženje, čeprav vojna do tja še ni prišla.

5.1.3.2 *Republika jutranje rose*

Zgodbo pripoveduje nedramatizirani, avktorialni, tretjeosebni pripovedovalec, ki se arhaično vzvišeno dviga nad pripoved. Celo opis tragične avtomobilske nesreče zaključí rahlo distancirano, z ironijo:

»Potem je koprena nenadoma izginila, zvok se je naravnal na običajno jakost in razločnost, in avto je dvakrat sunkovito poskočil, tump, tump, in klobuk je padel na pokrov motorja.« (Štefanec 2006: 33)

Pripovedovalec je delno privilegiran, saj ima vpogled v notranjost glavnega lika in podrobno opisuje njegovo razmišljanje in čustvovanje. Pripovedovalec o dogodkih poroča z Augustove perspektive, fokalizacija je notranja. Tako o Augustu Lammu izvemo več, kot bi o njem vedeli v realnem svetu, saj večinski del pripovedi zadeva njegovo tiho razmišljanje, notranje monologe ... Tako npr. izvemo za njegovo podrobno spraševanje o tem, ali bi nesrečo, ki jo je zakrivil, lahko preprečil:

»Bi po tistem, ko je opazil može, res moral zapeljati povsem na drug konec ceste? /.../ Bi bilo drugače, če se na vožnjo ne bi odpravil ravno takrat, če bi krenil prej ali pozneje? /.../ Bi se bilo bolje odpraviti pozneje? Potem morda ne bi naletel na srborito skupinico? Ali pa bi jih dohitel nižje na ulici in bi se nesreča vseeno zgodila, samo da na drugem mestu? Morda sploh ne bi smel zaviti proti promenadi?« (Štefanec 2006: 37–38)

Poleg nedramatiziranega tretjeosebnega pripovedovalca je v delu, kjer August Lamm piše poglavja svoje knjige, uveden drugostopenjski deloma tretjeosebni, deloma pa drugoosebni pripovedovalec. August Lamm se namreč odloči zapisati »opazanja človeka, ki je doživel burne čase« (Štefanec 2006: 71). Svoje delo si zamisli kot »skupek na opazanjih utemeljenih napotil in nasvetov tistim z močjo in odgovornostjo, da oblikujejo življenjske okoliščine za soljudi« (Štefanec 2006: 71), zato po opisu situacije sledi še navodilo oz. opozorilo, namenjeno bralcu. Pripovedovalec torej ne podaja zgolj dogodkov, ampak uporablja tudi komentar, s katerim skuša vplivati tudi na vrednotenje in odnos bralca do upovedene snovi. Hkrati pa pisanje Augustu omogoči, da na stresno vojno dogajanje z nepredvidljivimi spremembami in s številnimi menjavami oblasti, na katero nima vpliva, gleda z distance in tudi s kančkom ironije. »On je ranljiv, toda tudi svet, zgodovina in revolucija niso popolni.« (Golja 2006: 83) August meni, da bo pozoren, a odmaknjen opazovalec, kar drži tudi sicer za njegov odnos do življenja. Nikoli namreč dogajanja ne skuša preobrniti, ne živi polno, pač pa je zadržan in življenje le opazuje, o njem premišljuje ... Ko potrebuje sogovornika, ne gre k prijatelju, ampak si za sogovornika izbere knjigo

Marka Avrelija. Tudi svoja čustva do Ane Lansky tišči v sebi, ljubezni nikoli ne izrazi. Lamm se skozi zgodbo vse bolj umika v podobe, v misli; je obstranec, opazovalec, ki misli, da živi takrat, ko misli (Golja 2006: 86).

Čeprav je pripovedovalec vzvišen nad dogajanjem in glavni lik zelo racionalen in zadržan, predstavitev dogodkov z Augustove perspektive doseže pomemben učinek. Bralec se z Lammom (vsaj deloma) poistoveti in sočustvuje z njim, ko se vse obrača proti njemu, nima pa moči dejavno poseči v dogajanje. Ko se mu končno ponudi priložnost navezati stik z žensko, o kateri sanja, a temu takoj sledi smrt, je August ogorčen nad usodo, enako pa tudi bralec. Lamm sicer ni neposredno kriv za smrt, do samomora je pripeljal nesrečen splet okoliščin (Anino odkritje slike razgaljenega dekleta pod češnjevo vejico), pred očmi oblasti pa je kriv – in zato obtožen umora. Prej je bil le sumljiv zaradi »koruzništva z boljševiki«, zdaj pa je kriv, še posebej, ker gre za truplo Čehinje. Rešitev mu predstavlja le še popoln umik v notranjost, v kateri ustvari bolj srečno vizijo svojega življenja skupaj z Ano.

Tudi v tem romanu je pomemben pripovedovalec oz. fokalizacija. To, da je zločin posredovan skozi Augustove oči, katerega notranji svet – misli, želje, hrepenenja – do podrobnosti poznamo, na bralca deluje drugače, kot če bi o tem zločinu pripovedoval nekdo tretji, recimo le zunanji opazovalec dogajanja. Tako kot z Julianom iz *Muriše* tudi z Augustom sočustvujemo, vživimo se v njegov položaj in nam je žal, da ga je doletela takšna usoda. Nesrečni dogodki se vrstijo že od začetka romana: povozi Janoša Žitka, družba o njem govori kot o morilcu revnih, na sodišču je nezaželen, ko pride vojna, se oblast naseli v njegovi vili, njemu pa dovoli bivanje v vrtni uti, nato izgubi oboževano žensko ... In kot da to še ni dovolj, ga potem, ko ga je nova oblast skupaj z ostalimi Judi poslala na zaslišanje v Ljubljano, osumijo, če že ne kar obdolžijo, še umora. V zadnjem poglavju, ki opisuje izpustitev vseh Judov razen Augusta in ki pomeni zapečatenje njegove usode, se spremeni tudi pripovedovanje. Pripovedovalec poroča v sedanjiku, in sicer samo skopo opisuje zunanje dogajanje, tudi fokalizacija postane zunanja.

»Na vrhu stopnic, ki iz kletne ječe vodijo na grajsko dvorišče, stoji poveljnik straže in glasno bere imena na odpustnih listih. Jetniki se drug za drugim vzpenjajo k njemu, veselo jemljejo ponujene papirje, pomahajo z njimi tistim spodaj ter odidejo na prosto. Na koncu ostaneta le še August in Schweizer in zasliši se tudi spakedrano prebrano ime slednjega. Sodnik odide po stopnicah, ponižno vzame odpustni list in odide skozi vrata. Ne obrne se in ne pomaha, za njim pa stopi tudi poveljnik straže, ki v rokah ne drži nobenega papirja več. August ga z začudenim vzklikom zaustavi: "Kaj pa jaz?"« (Štefanec 2006: 201–202)

5.1.3.3 *Cimre*

Zgodbo pripovedujeta dve pripovedovalki. Sta prvoosebni, dramatizirani in delujoči, saj pomembno vplivata na potek dogodkov. Za Jano se sicer zdi, da je večino časa pasivna, a ravno njena odločenost simulirati amnezijo in se povsem predati toku dogodkov, ki posledično sledijo, zaplete dogajanje. Rebeka pa prevzame vlogo aktivne detektivke, ki skuša rešiti Jano – zaradi prijateljstva pa tudi na ljubo svojemu bratu Benjaminu, ki je zaljubljen v Jano:

»Pa je že sicer na najboljši poti, da postane star devičnik: pri petintridesetih je še samski in če propade tole z Jano, se bo naslednjega pol stoletja raje trpinčil s spomini na neizživeto ljubezen, kot da bi si poiskal novo dekle. Skratka, če ne bo vzel Jane, ne bo vzel nobene, Jane pa ne bo hotel, če bo sodišče črno na belem potrdilo, da je streljala v Konrada. Meni pa bi tako odleglo, če bi ga oddala.« (Novak 1995: 41)

Njuna pripoved je zabavna, ironična in mestoma groteskna, kar ustvarja določeno distanco do upovedenega. Napetost je ohranjena kljub Rebekinemu prvoosebnemu pripovedovanju, saj vse do ustreznega trenutka molči o sklepanju, ki jo je privedlo do rešitve uganke. V romanu se prepletata dve perspektivi: perspektiva žrtve, Jane, in perspektiva detektivke, Rebeke. Fokalizacija je torej notranja – pripovedovalki pripovedujeta iz svoje zavesti, iz svojega izkustva in horizonta, zato bralec nima vpogleda v celotno dogajanje, se pa čuti bolj vključenega v dogajanje, kot če bi pripovedoval nekdo tretji, ki osebno ne bi bil vpleten v zgodbo. Pripovedovalki nekajkrat pripovedujeta o istih dogodkih, a z različnih stališč. Gre torej za personalno pripoved, ki pa se na koncu, ob Rebekinem razkritju morilca in razlagi poteka dogodkov, spremeni v avktorialno.

Chatman razlikuje med pogledom, ki je termin za pripovedovalčevo držo, in filtrom, ki pomeni miselno aktivnost pripovednih oseb. Obe pripovedovalki poročata o dogodkih, ki so se jima zgodili. Ko pripoveduje Jana (ali Rebeka), je poleg zgodbe izražen tudi njen pogled – dogodke komentira v času, ko pripoveduje. Kar pa je izrekla, mislila, čutila ali vedela v času dogajanja, je miselna aktivnost Jane (ali Rebeke) kot pripovedne osebe, torej filter. Pogosti so komentarji, npr. o strukturi kriminalke (60: o razliki med junakom – policistom in junakom – zasebnim detektivom; 63: o t. i. ženski kriminalki; 139: o seznamu alternativnih morilcev), o moralnih lastnostih katere od sostanovalk:

»Meri Senečič hodi z njim, kadar ne leži z drugimi.« (Novak 1995: 143)

ali o sami zgodbi:

»Mar si tako predstavlja idealnega moškega? No ... nič čudnega, da je še sama. Ampak zdaj znam biti cinična; takrat, ko bi jo bilo treba zatolči, sem samo zardevala in pobledevala.« (Novak 1995: 23)

Jana in Rebeka pripovedujeta retrospektivno, po izvršenih dogodkih (Jana piše dnevnik, Rebeka pa zapiske):

»D/etektivski instinkt (za katerega še danes ne bi priznala, da je bil navadna ženska intuicija) mi je šepetal, da bi se kazalo pozabavati z domnevnim časom umora« (Novak 1995: 63)

»Drugo vprašanje je bilo tako očitno, da bi se kasneje, ko se mi je končno posvetilo, najraje oklofutala zaradi lastne neumnosti.« (ibid.)

Njuno gledišče je konceptualno, saj na dogajanje gledata z druge, časovno zamaknjene perspektive, zato njuno oziranje v preteklost ni več percepcija, temveč koncepcija.

Pripovedovalki se svojega pripovedovanja zavedata, na kar kažejo tudi številni komentarji, ki niso povezani s samo zgodbo, pač pa z žanrom kriminalke, in pa nagovori bralcev:

»Rebeka je skromno – ne spreglejte nenavadnosti tega dejstva – Rebeka je *skromno* skomignila z rameni.« (Novak 1995: 17);

»Berite in učite se, sestre« (Novak 1995: 110);

»Iz pietete do morebitnih bralcev teh zapiskov ne bom obnavljala govorov direktorja Viba filma in predsednika društva svobodnih filmskih delavcev.« (ibid.);

»Dobro, in kaj bi vi naredili na mojem mestu?« (Novak 1995: 177).

Pripovedovalki nista privilegirani, saj vesta le toliko, kot jima dopušča vedeti njun stvarni položaj. Rebeki inteligentnost in izrazita zmožnost sklepanja pomaga, da razume tudi tisto, kar ostaja neizrečeno, npr. o Janinem odnosu z mamo ali pa zakaj je Tanja Tratnik Konradu zamočlala sina.

5.1.3.4 Tujec

Zgodbo slučajnega morilca pripoveduje glavni lik Meursault, torej je pripovedovalec prvoosebni (čeprav dobimo vtis, da je roman napisan pretežno v tretji osebi, saj Meursault pripoveduje z distance), avktorialni. Kos (1998: 8) namreč ugotavlja, da je »Meursaultova zavest od vsega začetka postavljena v okvir vseobsežne "resnice" o človeku in svetu, kot jo lahko v pripovedništvo vnese t. i. filozofija absurda«. Meursault je zanesljiv pripovedovalec, celo namerno nepristranski do svoje vloge v dogodkih. Slog pripovedi je brezoseben, skoraj poročevalski, le opisi narave so bolj lirični:

»Mislim, da sem spal, kajti zbudil sem se z zvezdami na obrazu. Šumi polja so prihajali čisto do mene. Vonjave noči, zemlje in soli so svežile moja senca. Čudoviti mir spečega poletja je prihajal vame kakor plima.« (Camus 1986: 117)

Booth dramatizirane pripovedovalce deli na delujoče pripovedovalce in opazovalce. Meursault sodi med slednje, saj zgolj pasivno opazuje dogajanje brez ambicije, da bi spremenil tok dogodkov. Dejstva, da pripoveduje, se ne zaveda, vsaj do trenutka v ječi, ko glas, ki mu odmeva v ušesih, spozna za svojega:

»A v istem hipu in prvič po dolgih mesecih sem razločno zaslišal svoj glas. Spoznal sem, da je prav tisti glas, ki je odmeval že dneve in dneve v mojih ušesih, in uvidel sem, da sem se ves ta čas pogovarjal sam s seboj.« (Camus 1986: 90–91)

Gre za pripoved z notranjim žariščem. Fokalizator je Meursault, ki v vlogi pripovedovalca podaja podrobnosti iz svojega vsakdanjega življenja, a zadržano, razumsko, brez opisovanja čustev.

»Danes je umrla mama. Morda včeraj, kaj jaz vem. Prejel sem telegram iz hiralnice: "Mati umrla. Pogreb jutri. Iskreno sožalje." To nič ne pove. Mogoče je umrla že včeraj.« (Camus 1986: 41)

»Zvečer me je prišla iskat Marija in me vprašala, ali bi se hotel z njo poročiti. Rekel sem, da mi je vseeno in da lahko kaj takega storiva, če že hoče.« (Camus 1986: 66)

Čeprav je pripovedovalec prvoosebni, nase gleda z distance – dogodke opisuje potem, ko so se že zgodili, z vednostjo, kakršno je imel v času dogajanja¹⁴. Na dogajanje gleda s časovno zamaknjene perspektive, retrospektivno. Po Chatmanu zato ne gre za zaznavno, temveč konceptualno gledišče – Meursaultovo oziranje v preteklost ni percepcija, ampak koncepcija. Po obsegu védenja je približan realnemu pripovedovalcu – ve toliko, kot bi mu dopuščal stvarni položaj. Imamo vpogled v Meursaultovo notranjost oz. tok njegovih misli. Ta vpogled ni globok, saj ne izvemo ničesar o njegovih čustvih, Meursault ne poda razloga za marsikatero svoje dejanje ali reakcijo, se ne kesa, temveč samo niza različne dogodke. Navadno prvoosebna pripoved pripomore k sočutju z zločincem in boljšemu razumevanju, zakaj je deloval tako, kot je, kar pa za ta roman velja v manjši meri. Bralec mora iz povedanega sam izluščiti, kaj je bil vzrok streljanja na Arabca, saj Meursault tega nikjer neposredno ne razloži. Ko je obtožen umora, se ne brani in se ne trudi dogodka pojasniti. Šele med sodno razpravo, ki sledi po enajstih mesecih zasliševanja, se končno zave, da je kriv: »Tedaj sem začutil nekaj, kar je prevzemalo vso dvorano, in prvič razumel, da sem

¹⁴ Prisotna je razpoka med jaz, ki pripoveduje, in jaz, kakršen je bil v preteklosti, v času zločina.

kriv.« (Camus 1986: 96) V svojo obrambo pravi le, da ni namerno ubil Arabca, ampak zaradi sonca, kar zveni smešno, če že ne absurdno, ne razloži pa svoje izredne občutljivosti na močno svetlobo in vročino.

»Okoli mene je bila zmeraj ista svetla, v sonce potopljena pokrajina. Sijaj neba je bil neznosen.« (Camus 1986: 50)

Za polno razumevanje romana pa je pomembno tudi ozadje. *Tujec* je pravzaprav literarnoumetniško utelešenje Camusevega filozofskega spisa *Sizifov mit*. Camusev namen ni bil samo, da objektivno prikaže zanimivo usodo Meursaulta, ampak Meursaulta in njegovo usodo postavi kot zgled za določeno obliko življenja in za miselnost, v kateri je utemeljena – filozofijo absurda. Tudi Lukács v *Teoriji romana* pravi, da pasivnost romanesknega junaka nekaj pomeni. Junaku namreč ni treba biti pasiven, zato ima pri njem vsaka pasivnost svojo lastno psihološko in sociološko kvaliteto. Junakova pasivnost zaznamuje njegov odnos do svoje duše in do okolice. (Lukács 2000: 67)

Temelj Camuseve filozofije je prepričanje, da je razmerje med človekom in svetom absurdno. V človeku je namreč želja po absolutnem, po enotnosti, popolnosti in umni urejenosti, s katero naj bi svet ustrezal človeškemu hrepenenju. Vendar pa svet tem predstavam ne ustreza, saj ni niti razumen niti urejen niti popoln. Absurd je večni, nerazrešljiv, saj ni mogoče spremeniti ne človeka ne sveta (Kos 1986: 13). Zahteva filozofije absurda je, naj človek vztraja v absurdnem položaju, ne da bi ga kakor koli želel spremeniti, torej se mora odpovedati vsem iluzijam, saj bi bilo vsako upanje »samo voda na mlin dednemu sovražniku človeka« (Kos 1986: 21). Absurdni človek je podoben Siziifu, ki vedno znova vali skalo po hribu navzgor, a se ta zmeraj znova skotali nazaj, vendar se ta Siziif zaveda, da drugače ne more biti. Misliti, da se za iracionalnostjo sveta skriva nekakšen bog oz. višji smisel, bi pomenilo ponižati človeško dostojanstvo pred neogibno usodo. Tudi samomor ni rešitev, saj bi človek s tem nehote postal zaveznik iracionalnega sveta. Človekovo vztrajanje v absurdnem položaju je pravzaprav upor proti iracionalnemu svetu. »S tem ko zavrže upanje pa tudi misel na beg, se človek upre. Njegov upor je torej pasivna nepopustljivost v brezizhodnem položaju.« (Kos 1986: 22)

Absurdnemu človeku so vsi doživljaji enako brez pomena, teži pa k čim večji količini doživljanjev. Ko se človek postavi na absurdno stališče, se v njegovem konkretnem življenju vsaj na zunaj nič ne spremeni. Absurdno stališče se ne izraža toliko v zunanjih

dejanjih, ampak bolj v občutkih in mislih, v kontemplaciji sveta. To se kaže tudi v glavnem liku *Tujca*.

Meursault je absurdni človek, in to že od vsega začetka, čeprav na nezavedni ravni. Filozofije absurda se ne zaveda, vendar že dosledno živi po njenih načelih, »saj je od prvega hipa jasno, da mu je resničnost za zmeraj tuja, nesmiselna in iracionalna, lastni položaj sredi takšne resničnosti pa v vseh svojih podrobnostih absurden.« (Kos 1986: 25) Ali kot pravi Wayne C. Booth (2005: 240): Meursault na zunaj živi normalno življenje, vendar je tujec vsem normalnim človeškim čustvom in izkustvom. Daje vtis topega, skoraj primitivnega, na animalični stopnji živečega človeka, vendar pa je tak samo videz. »Dejansko se za njegovo topostjo skriva že čisto dognan, sam v sebi zaključen življenjski sistem. Zato je vse, kar se z Meursaultom v romanu zgodi, lahko samó še postopno spoznanje samega sebe.« (Kos 1986: 25) Kar je bilo prej nezavedno, se Meursaultu na koncu, po pogovoru s spovednikom, razkrije v vsej jasnosti. Zave se, da je drugačen od drugih ljudi, in sicer zaradi višjega, absurdnega spoznanja življenja. »Meursault živi zares svobodno, iz oči v oči z iracionalnim svetom, zato pa z jasnim instinktom o absurdnosti svojega položaja.« (Kos 1986: 25) Do preteklosti in prihodnosti je popolnoma ravnodušen, saj zanj nimata nobenega smisla. Ničesar ne obžaluje, po drugi strani pa tudi ne pozna upanja. »Njegova ravnodušnost do vsega izvira iz popolne odpovedi vsakršnemu upanju in iz te globlje ravnodušnosti se konec koncev rodi celo njegov zločin.« (Kos 1986: 25) Meursaultov uboj Arabca je po Kosovem mnenju najbolj nenameren, slučajen in pravzaprav absurden uboj.

Camus v *Sizifovem mitu* trdi, da morajo biti absurdnemu človeku vsi doživljaji enako brez pomena, edino merilo, po katerem naj si iz njih gradi življenje, pa je njihova količina (Kos 1986: 26). Meursaultu so res vsi dogodki iz lastnega in tujega življenja enako brez smisla, zato jim ne namenja pozornosti glede na njihovo pomembnost, ampak jih niza drugega za drugim, saj je pozoren le na količinsko raznovrstnost. Vsi dogodki so mu enako pomembni in na vse, kar se mu zgodi, pristane – na ljubezen, na šefa, na materin pogreb v ubožnici in tudi na svoj zločin. »Ker je brezbrizen do vsega, sprejema vsakdanje življenje takšno, kakršno je, ne da bi ga mogel ali hotel kakorkoli spremeniti.« (Kos 1986: 26) Na zunaj ni Meursault nič posebnega, duša, katere vsebina je mirna, brezbrizna kontemplacija lastnega in tujega življenja v luči absurda, pa ostaja ljudem skrita. Meursault se šele ob spovednikovem obisku zave, da je drugačen od drugih, v njem se zbudi čustvo upora, saj

noče sprejeti lažnega upanja, ko pa je svet poln nesmisla. Šele zdaj se tudi dokončno poslovijo od življenja in se preda kontemplaciji. (Kos 1986: 26) Resničnost se mu razkrije kot »nasprotje lažnivega, v upanje in prevaro ujetega meščanskega reda in pa lastne vzvišene duševnosti, ki je do vsega tako svobodna in brezbržna, kot je svobodna in brezbržna kvečjemu še narava: Meursault se odpre »mili brezbržnosti sveta«, počuti se svobodnega, saj ugotovi, da sta si z brezbržnostjo sveta »kot brat in sestra«. Ali kot pravi Janko Kos: absurdni človek se čuti enakega vesoljni naravi.« (1986: 27)

Filozofijo absurda lahko razberemo iz samega pripovedovanja. Ker so absurdnemu človeku vsi dogodki enako nepomembni in brez smisla, važna pa mu je le količinska raznovrstnost, tudi pripovedovalec zgolj niza dogodke ne glede na njihovo pomembnost, opisuje pojave in čutne zaznave, dogodkov ne razlaga in se odpove psihološkim analizam oseb.¹⁵ Zato niti prvoosebna pripoved ne pripomore k boljšemu razumevanju glavnega lika. Vasičeva (1994: 25) ugotavlja, da sta za *Tujca* značilna poseben slog in kompozicija, upor proti absurdju je namreč navzoč tudi v oblikovanju snovi. V besedilu je razviden tudi nakazani avtor, ki ni nikoli nevtralen do vseh vrednot, v tem primeru je zavezan idejam filozofije absurda. Do Meursaulta ima, kljub njegovi toposti in pasivnosti, pozitiven odnos, saj se Meursault na koncu, ko uzavesti svojo filozofijo absurda, izkaže trden v svoji drži do sveta, čuti se osvobojenega, najde spokoj in se celo čuti enakega vesoljni naravi.

5.1.3.5 *Rdeče in črno*

Na začetku romana se tretjeosebni pripovedovalec predstavi kot del pripovednega sveta, saj večkrat sloni na zidu ob sprehajališču, kjer se sprehaja tudi gospod Rênal z družino, in se opredeli za liberalca, zato bi lahko rekli, da gre za dramatizirani tip pripovedovalca, vendar pa se kasneje v zgodbi ne pojavlja več kot del sveta, o katerem vsevedno pripoveduje, in nima stika s pripovednimi osebami. Je bolj zunanji opazovalec, ki ne vpliva na potek dogodkov.

Pripovedovalec v tem romanu je tudi avktorialni – pripoveduje tako, kot da ve za resnico o resničnosti, ki jo ustvarja s svojo pripovedjo (Kos 2001: 104). Je močno privilegiran, saj

¹⁵ Camus se zavzema za umetniško prozo, ki ne pove vsega, vendar z zamolčanim sugerira podtekst. (Vasič 1994: 25).

ima vpogled v duševnost pripovednih oseb, suvereno se giblje med njihovimi notranjimi svetovi, tako da izvemo tudi za njihove najbolj skrite misli, ki jih na glas verjetno ne bi nikoli priznali:

»"Človek se naveže na lepega lovskega psa," si je govoril markiz, "zakaj me je torej tako sram, da sem naklonjen temu malemu abbéju? Posrečen je. Z njim ravnam kakor s sinom; kaj je v tem neumestnega? Ta muha me bo, če mi ostane, veljala mogoče kakšen diamant za petsto zlatnikov v moji oporoki."« (Stendhal 1986b: 42)

Vé več od posameznih oseb:

»Bila je /gospa Rênal/ preprosta ženska duša, ki se ni nikdar povzpela niti tako visoko, da bi si ustvarila sodbo o svojem možu in si priznala, da ji preseda /podčrtala T. K./« (Stendhal 1986a: 83)

Pripovedovalec celo napoveduje, kaj bi se z Julijanom zgodilo v prihodnosti, če bi preživel:

»Bil je še zelo mlad, ampak po mojem mnenju je bilo v njem dobro jedro. Namesto da bi se bil iz rahločutnega človeka razvil v zvijačnega, kakor večina ljudi, bi bil s starostjo postal dovzeten za nežna čustva; ozdravljen bi bil svoje blazne nezaupljivosti ...« (Stendhal 1986b: 251)

Pripovedovalec se zaveda, da pripoveduje, saj komunicira z bralcem: dolgočasne pasaže skrajša, ker se mu zdi, da bi s celotno zgodbo bralca dolgočasil (tako npr. navede le del pisma gospe Rênal, drugi del pa preskoči z besedami »in tako dalje in tako dalje«), večkrat ga tudi posredno nagovori v tretji osebi:

»Brlec nam bo pač rad dovolil, da iz te dobe Julijanovega življenja navedemo prav malo jasnih in natančnih podatkov. Ne da bi nam jih primanjkovalo, narobe! Ampak tisto, kar je doživel v semenišču, je morebiti le preveč črno za umerjeno barvo, ki smo ji skušali ostati zvesti na teh listih.« (Stendhal 1986a: 273)

»Bojim se, da bi utrudil bralca z naštevanjem tisoč neprilik, ki so doletele našega junaka.« (Stendhal 1986a: 276)

Pripovedovalec ima svoj pogled na stvari, svoje stališče, v pripovedi ni nevtralen. Pogosto k pripovedi dodaja komentarje, bodisi moralne ali spoznavne narave, nanašajoče se na kakšno splošnost ali pa posamezno osebo:

»Čuden je učinek zakona, kakršnega je ustvarilo devetnajsto stoletje. Dolgočasnost zakonskega življenja je kriva, da se nujno ohladi ljubezen, če je pred poroko sploh bilo kaj ljubezni, in vendar, tako je dejal neki filozof, privede zakon ljudi, ki so dovolj bogati, da jim ni treba delati, kmalu do tega, da se do dna duše naveličajo vseh mirmih užitkov. In med ženskami samo puščobnim dušam zakon ne uglaja poti za doživetje ljubezni. To filozofovo razmišljanje me nagiblje k temu, da odpuščam gospe Rênalovi; niso pa ji odpuščali v

Verrièresu, in ne da bi ona o tem kaj slutila, se je vse mesto ukvarjalo z njeno ljubezensko dogodivščino.« (Stendhal 1986a: 239–240)

»Chélan je bil nepreviden v svojem ravnanju z Julijanom, kakor je bil tudi nepreviden v svojem lastnem vedenju. Navadil je bil Julijana na to, da je trezno presojal in da se ni dal odpraviti s praznimi besedami, pozabil pa ga je opozoriti na to, da je ta navada pri človeku, ki nima nikakršnega ugleda, zločin; zakaj vsaka trezna sodba je žaljiva.« (Stendhal 1986a: 276)

»Kakor vidimo, že ni več brezpogojno verjel vsega, kar mu /Julijanu/ je kdo rekel.« (Stendhal 1986b: 168)

»Vso dolgočasnost brezsmiselnega življenja, ki ga je živel Julijan, brez dvoma občuti tudi bralec. To so pač pustinje na našem potovanju.« (Stendhal 1986b: 197)

Pripovedovalec se občasno distancira od likov, o katerih pripoveduje, a z opazno ironijo:

»Nekoliko težko nam je priznati, zakaj Matilda nam je prirasla k srcu, da je bila od več kot enega teh gospodov prejela pisma in da jim je tudi večkrat odgovorila. Brž pa moramo pristaviti, da je osebnost naše junakinje prava izjema v našem stoletju. Gojenkam Presvetega srca Jezusovega na splošno ni mogoče očitati, da niso previdne.« (Stendhal 1986b: 80)

Pripovedovalec ima dostikrat ironičen odnos do snovi. Tako npr. pove, da gospod Rênal gradi že četrti zid na svojih vrtovih in zaključi s posplošitvijo:

»Če hočeš v Verrièresu uživati vsesplošen ugled, je torej poglavitno, da zgradiš čim več zidov ./.« (Stendhal 1986a: 74)

Pripovedovalec se distancira tudi od snovi, pripoved o njej pa v dobro bralca tudi skrajša oz. jo preskoči:

»Toda čeprav imam namen pripovedovati o podeželju najmanj na dvesto straneh, nočem biti tako nečloveški, da bi vas mučil z dolgoveznim podeželskim dvogovorom in njegovo globoko umnostjo.« (Stendhal 1986a: 77)

»Ne bomo ponavljali opisovanja obredov v Bray-le-Hautu; štirinajst dni, če ne več, so bili tega polni stolpci vseh dnevnikov v okrožju.« (Stendhal 1986a: 187)

Po Genettu gre v romanu *Rdeče in črno* za ničo fokalizacijo oz. pripoved brez žarišča, saj ima pripovedovalec, kot smo videli iz navedenih primerov, tako močno lego, da prekrije vsa morebitna ostala žarišča percepcije – pripovedovalec pove več, kot katerakoli oseba ve.

Pripovedovalec torej vsevedno pripoveduje, ima vpogled v notranjost oseb, v pripoved vstavlja svoje komentarje, nagovarja bralca ..., vendar pa vse to v nekem trenutku za kratek čas izgine. Gre za mesto v pripovedi, ko se Julijanu podre svet – ko se njegova pričakovanja, da se bo končno povzpел po družbeni lestvici, razblinijo. Zdi se, da se bosta

Matilda in Julijan lahko poročila, potem pa Matilda bodočemu možu sporoči, da je »vse izgubljeno«. Gospa Rênal je namreč markizu la Molu poslala pismo, v katerem Julijana obtožuje, da je siromašen in pohlepen, zato je Matildo zapeljal premišljeno in načrtno zaradi njenega bogastva. Markiz poroke ne bo nikoli dovolil. Pripovedovalec nadaljuje:

»Julijan je odpotoval v Verrières. Na mrzlični vožnji ni mogel pisati Matildi, kakor je bil nameraval storiti; roka mu je oblikovala na papirju samo nečitljive poteze. V Verrières je dospel neke nedelje zjutraj. Stopil je k mestnemu puškarju, ki ga je začel obsipati s čestitkami k sreči, ki ga je doletela. Vsa dežela je že vedela za novice. Julijan mu je samo z veliko težavo dopovedal, da potrebuje dve pištoli. Na njegovo zahtevo je puškar pištoli nabil.« (Stendhal 1986b: 238–239)

Slog pripovedovanja je popolnoma drugačen kot prej. Sicer tako zgovorni pripovedovalec je tukaj zelo skop: dogajanje le na hitro povzame, pove le za tehnične podrobnosti, ne pove pa ničesar o tem, kaj se je dogajalo v Julijanu, kaj je mislil ... Pirjevec (1986) meni, da je tudi pripovedovalcu postal junak nejasen. Julijan pa molči, ker ničesar ne misli; dejanje je »zares edini izhod, ni več prostora za razmišljanje ali za razumsko sklepanje« (Pirjevec 1986: 65). Julijan tudi ničesar ne vidi in ne čuti ničesar – zanj svet nič več ne obstaja, zato v opisu ni nobenih krajev, nobenih zunanjih podrobnosti. Ko pa kupi pištole in se napoti v cerkev, pripovedovalec spet začne poročati o dogajanju, kako se je Julijanu zatresla roka, kako je potem zbral moč, da je streljal na brezoblično gmoto ...

Poleg tega se po zločinu spremeni tudi odnos pripovedovalca do Julijana: pred zločinom je do Julijana ironičen in kritičen, po njem pa ironija izgine, s tem se zmanjša razdalja med pripovedovalcem in Julijanom. Pripovedovalec je do junaka sicer še vedno kritičen, vendar je njegova kritika polna razumevanja in naklonjenosti, saj celo pravi, da je po njegovem mnenju v Julijanu dobro jedro in da bi s starostjo postal dovzeten za nežna čustva (Stendhal 1986: 251). Spremeni pa se tudi Julijan: »V/se stvari je presojal z novega vidika, ker ni bilo v njem več častihlepja.« (Stendhal 1986b: 246) Končno postane to, kar je, neha se pretvarjati, prizna si, da ljubi gospo Rênal, in se kesa, da jo je mislil ubiti. Spozna, da bi lahko čisto srečno živel skromno v kakšnem gorskem kraju.

V nekem trenutku se oglasi celo avtor (Stendhal)¹⁶, ki prekine pripoved in poudari, da si je Matildin značaj izmislil in da nikakor ne namiguje, da bi kakšna mladenka iz pariškega

¹⁶ Njegovi govori so grafično ločeni od ostalega besedila – postavljeni so v oklepaj, tako da je jasno razvidna meja med zgodbo in diskurzom.

salona utegnila biti takšna kot Matilda. Je pa mogoče v Stendhalovem zagovoru zaznati ironijo.

»Zdaj, ko smo si na jasnem, da je Matildin značaj v našem nič manj previdnem kot krepostnem stoletju nemogoč, sem nekoliko manj v strahu, da bi koga razkačil, če nadaljujem povest o brezumnem početju ljubeznivega dekleta.« (Stendhal 1986b: 135)

Drugič Stendhal pove, da bi se pisanju o politiki raje izognil, vendar ga je njegov založnik opomnil, da to ne bodo več Francozi iz leta 1830 in roman ne bo več ogledalo družbe, če izpusti politiko.

5.2 Zgodba in pripoved

5.2.1 Aristotel: *Poetika* (2005)

Aristotel je v *Poetiki* (2005) v svoji definiciji tragedije razložil **zgradbo** oz. **zaplet** (angl. *plot*): »Posnetek dejanja" je mitos« (Aristotel 2005: 90), to je zgradba dogodkov, za katero meni, da je najpomembnejši element drame; »zakaj predmet posnemanja v tragediji niso osebe, marveč njihova dejanja in življenje, sreča in nesreča« (ibid.). Važen je dober mitos, to je zaplet dejanja (Aristotel 2005: 91). Od renesanse naprej pa se interes z dejanja čedalje bolj prenaša na značaje, torej na posamezne osebe, tako tudi v romanu. Značaj je kompleksen, individualen, ima veliko število psiholoških podrobnosti, zato je enkraten in nezamenljiv. (Kralj 1998: 82)

Aristotel deli **mite (dejanje)** na **enostavne** in **zapletene**. Enostavno dejanje poteka linearno brez peripetije ali prepoznanja do končnega preokreta, pri zapletenem dejanju pa pride do preokreta prek peripetije ali/in prek prepoznanja (Aristotel 2005: 99). Aristotel **peripetijo** opredeli kot »preobrat dogodkov iz ene smeri v smer, ki je v nasprotju s tokom pripovedi«, seveda v skladu z zakoni verjetnosti in nujnosti; **prepoznanje** pa je »preobrat iz nevednosti k vednosti: nekdo odkrije v nekom prijatelja (svojca) ali sovražnika – in to odkritje je zanj usodno, lahko mu prinese srečo ali nesrečo« (Aristotel 2005: 100). Po Aristotelovem mnenju je prepoznanje najlepše, kadar je povezano s peripetijo. Kot primer navaja *Ojdipa*, enako pa velja tudi za *Murišo* in *Cimre*.

V *Muriši* pride do peripetije in hkrati prepoznanja, ko Sidonija z razkritjem resnice o Zinaidinem poreklu poruši Julianove življenjske načrte. Ta hiter in usoden preokret izpostavi tudi pripovedovalec, saj pravi, da je Julianu novica na mah spremenila življenje.

V *Cimrah* pride do preobrata, ko Jana v nekem trenutku spozna, da ji hočejo sostanovke podtakniti umor (v njih torej prepozna sovražnika), in se odloči aktivno poseči v tok dogodkov, za katerega je kazalo, da jo bo pogubil, zdaj pa se je zaradi njenega sodelovanja z ljudmi, ki jo želijo rešiti, preobrnil v drugo smer.

V *Tujcu* pride do preokreta prek prepoznanja, preobrata iz nevednosti k vednosti. To se zgodi šele po enajstih mesecih zasliševanja med sodno razpravo, ko se Meursault nenadoma zave, da je kriv: »Tedaj sem začutil nekaj, kar je prevzemalo vso dvorano, in prvič razumel, da sem kriv.« (Camus 1986: 96) Takrat se tudi prvič skuša zagovarjati, vendar pravi le, da ni namerno ubil Arabca, ampak zaradi sonca, kar zveni smešno, če že ne absurdno, ne razloži pa svoje izredne občutljivosti na močno svetlobo in vročino. Pred tem trenutkom se mu zdi »njegova zadeva zelo preprosta«, ne boji se in zanima ga prisostvovanje razpravi, kot da se ga vse skupaj sploh ne tiče, kot da se mu ne more nič zgoditi, ob spoznanju krivde pa začenja razumevati svoj položaj.

Mullan (2008) govori o **razkritju**¹⁷ kot pomembnem strukturnem elementu, saj se le malo romanov konča brez njega. »To so trenutki, ko videz stvari nenadoma spremeni svoj pomen, oz. ko tisto, kar smo prebrali, spremeni pomen.« (Mullan 2008: 172) Pri razkritjih lahko govorimo o **pripovedni izpolnitvi** (razkritje zbudi zadovoljstvo, saj bralec prepozna indice, ki so bili spretno posejani skozi roman) ali pa o **pripovedni prevari, zvijači** (razkritje zbudi vznemirjenost). Pazljivo izpeljana razkritja delujejo nazaj, vzvratno, da bi preoblikovala pripoved, ki se je odvijala prej.

V *Muriši* se bralec v trenutku, ko Sidonija Julianu pove o njegovem sorodstvu z Zinaido, spomni indicev, ki so kazali na to: v Zinaidini drži je nekaj ciganskega; držala sta se za roke kot bratec in sestra; Zinaidi »se je zarezala zgodba o Elici«; Julian opazi, da Zinaida diši po nečem, »kar je nekoč že vohal, a se zdaj nikakor ni mogel spomniti, kaj bi to lahko bilo«; Zinaidine ponavljajoče se sanje o ciganski naselbini in o ženski, ki sedi na vozu in poje, in ki jo šokirana prepozna na sliki Julianovih staršev; nenavadno ostro nasprotovanje Zinaidinih »staršev« tej ljubezenski zvezi, tako da se Zinaidi zdi, kot da jo brani pred hudičem; prošnja starega Kozlova, naj mlada svojo ljubezen postavi na oltar ... Za Juliana je razkritje kruto, a pošteno: resnica, ki je odkrita, je bila vgrajena v roman (bralec jo je slutil že prej, tako da je korak pred Julianom).

Julian Spransky je s svojo usodo blizu tragičnemu junaku. Po Aristotelu mora junak, da deluje tragično, zbujati v nas sočutje in nam biti podoben: »Sočutje se nam zbudi, če vidimo, da zabrede v nesrečo nekdo, ki tega ne zasluži; in groza nas navda, če vidimo, da

¹⁷ V prvoosebni pripovedi je razkritje možno le, če je pripovedovalec določene stvari bralec prikrival.

je nesrečen nekdo, ki je nam podoben.« (Aristotel 2005: 103) Tragični junak »se ne odlikuje po izredni krepostnosti ali pravičnosti, ki pa tudi ni zagrešil nobene hudobije ali malopridnosti, zabrede po neki zmoti v nesrečo« (Aristotel 2005: 104). Hamartija (zmota, napaka) je razlog za preobrat junakove usode v tragediji – junak zagreši »napako« z napačnim presojanjem položaja, s tem postane kriv. Sledi peripetija, obrat iz sreče v nesrečo. Tudi Julian ni kakšen popoln junak: strah ga je zveze, bližine, obhajajo ga dvomi, a je dober človek, zagrešil ni »nobene hudobije ali malopridnosti«. V svoji nepopolnosti nam je blizu, lahko se poistovetimo z njim, zato sočustvujemo z njim, ko se mu podre svet.

V *Republiki jutranje rose* se v trenutku, ko August dobi priložnost pomagati Ani Lansky in se z njo zblížati, zdi, da se bo njegovo življenje spet postavilo na prave tirnice. Potem pa se zgodi preobrat v katastrofo, ko Ana v Augustovi hišici odkrije svojo fotografijo in si dokončno razočarana prereže žile.

Tudi Augusta Lamma imamo lahko za tragičnega junaka po Aristotelovih kriterijih, saj se v trenutku, ko pričakuje osvoboditev od oblasti zle usode in se nadeja lepše prihodnosti, njegovo življenje obrne iz sreče v nesrečo. Za preobrat ni kriv sam, pač pa splet okoliščin, ali pa morda nehote storjena napaka, ko povabi Ano Lansky k sebi, jo pusti samo v vrtni hiški, pri tem pa pozabi na fotografijo razgaljene ženske, ki zelo spominja na Ano. Bralci sočustvujemo z Augustom, ker ne izstopa niti v pozitivno niti v negativno stran, ker nam je podoben: »se ne odlikuje po izredni krepostnosti ali pravičnosti, ki pa tudi ni zagrešil nobene hudobije ali malopridnosti« (Aristotel 2005: 104).

V romanu *Rdeče in črno* se zdi, da se bo Julijan bogato poročil z Matildo, potem pa pride pismo gospe Rênal (peripetija), ki vse spremeni. Morda bi lahko rekli, da je pri tem prisotno tudi prepoznanje, saj Julijan od nekdanje ljubice ni pričakoval, da bi mu hotela škodovati.

5.2.2 John Mullan: How Novels work (Kako delujejo romani)

V uvodu poglavja, v katerem Mullan (2008: 155) razmišlja o **strukturi**, v okviru katere obravnava zgodbo, zaplet in pripoved, naslove poglavij, razkritje, perspektivo in prolepto, izpostavi tudi diagrame pripovedi. Ti sicer ne povejo ničesar o literarni kakovosti, so pa po

njegovem mnenju uporabni, saj razkrijejo, kako je avtor uredil pripovedovanje zgodbe, kako torej lahko na pripoved gledamo strukturalno. V tem poglavju beremo tudi o **zapletu**, **zgradbi** (*plot*). Mullan ugotavlja, da nima vsak roman zapleta, saj se nekaterim romanopiscem zdi zaplet nerealističen, neživljenjski, pri drugih avtorjih pa je prisotno razkrivanje skrivnosti, saj morajo njihovi junaki (in bralci) povezati nepovezane dogodke. (2008: 169) Zaplet je vzročna veriga, ki povezuje dogodke in osebe. Odkrijemo jo med branjem, zato mora avtor najprej zakriti povezave, sčasoma pa jih razkriti. Zaplet vsebuje indice ali namige v enem delu pripovedi, ki namigujejo, da bo nekaj pojasnjeno v nekem drugem delu. Nujni element romana je **zgodba**, tj. material dogodkov in oseb oz. kaj se v romanu zgodi. **Pripoved** je način, kako je zgodba povedana. (Mullan 2008: 169–170)

5.2.3 E. M. Forster in pojma »story« in »plot«

Vsak roman pripoveduje **zgodbo** (*story*). Zgodba je najnižji in najbolj preprost literarni organizem, hkrati pa je hrbtenica romana. Pri zgodbi gre za pripovedovanje o dogodkih, urejenih v časovnem zaporedju. Lahko uporabimo suspenz – odlog tega, kar sledi – in s tem povečamo zanimanje in napetost. (Forster, v McQuillan 2004: 45)

Tudi pri **pripovedi** (*plot*) gre za pripovedovanje o dogodkih, vendar pa je poudarek na vzročnosti. Časovno zaporedje je ohranjeno, toda vzročnost ga zasenči. Pripoved zahteva tako inteligenco kot spomin. Možna je tudi pripoved s skrivnostjo, oblika, ki se je zmožna zelo razviti. Izključi časovno zaporedje in se od zgodbe odmakne, kolikor se da. (Forster, v McQuillan 2004: 45–46)

Kralj v *Teoriji drame* povzema Pfistrovo pojmovanje zgodbe in pripovedi oz. obdelave: »Po Pfistru je zgodba splošnejša in manj konkretna od katerekoli svojih realizacij v narativnem ali dramskem tekstu; zgodba je torej ogrodje nespremenljivih razmerij, ki je skupno vsem možnim realizacijam. Zgodba se vzpostavlja na ravni prikazanega (snovi), obdelava (*plot*) pa na ravni prikazovanja, postopka. Semiotika razume zgodbo kot globinsko, obdelavo pa kot površinsko strukturo.« (Kralj 1998: 113) Po mnenju naratologov je značilnost zgodbe abstraktnost, zaradi česar ostaja osnovno sporočilo

zgodbe tudi ob prenosu v drugo vrsto nespremenjeno, pripoved se spreminja le na ravni postopka prikazovanja.¹⁸ (Kralj 1998: 113)

5.2.4 Boris Tomaševski: Tematski elementi

Zgodba (*story*) in pripoved (*plot*)

Ko Tomaševski razmišlja o temi, ugotavlja, da je zanjo značilna določena enotnost, sestavljajo pa jo majhni tematski elementi, urejeni v določenem redu.

Tomaševski (v McQuillan 2004: 67) loči dve večji vrsti razvrstitve tematskih elementov: (1) zgodbe (pripovedi, romani, epi): med tematskimi elementi obstajajo vzročno-časovna razmerja, in (2) opisne vrste (opisne in didaktične pesmi, lirika, potopisne knjige): tematski elementi so sočasni ali pa se zgodi sprememba teme brez notranje razlage vzročnih povezav.

»Zgodba zahteva ne samo navedbe časa, ampak tudi vzroka. V pripovedovanju o potovanju so prisotni časovni kazaki, toda če pripoved teče samo o znamenitostih in ne tudi o osebnih dogodivščinah popotnikov, gre za razlago brez zgodbe. Šibkejša ko je vzročna povezava, močnejša je kronološka povezava. Ko postane linija zgodbe šibkejša, se iz romana premaknemo v kroniko, v preprosto poročilo o zaporedju dogodkov.« (Tomaševski, v McQuillan 2004: 67–68)

Tomaševski (v McQuillan 2004: 68) **zgodbo** opredeli kot skupek medsebojno povezanih dogodkov, predstavljenih v delu. Ne glede na to, kako so bili dogodki prvotno razvrščeni v delu in kljub njihovem prvotnemu zaporedju predstavljanja, lahko zgodbo povemo v dejanski kronološki in vzročni urejenosti dogodkov.

¹⁸ Gustav Freytag v *Tehniki drame* (1863) že razlikuje med zgodbo in obdelavo, le imenuje ju drugače: pripoved in dejanje. »Pripoved je urejena zgolj časovno in zato naključno, dejanje pa je pripoved, v katero je dramatik posegel z vzročnostjo« (Kralj 1998: 114). Metodološko gledano je obdelava (*plot*) analogna Freytagovi piramidi; sestavljajo jo ekspozicija, sprožilni moment, zaplet, vrh, razplet in katastrofa. Naratologi pogosto uporabljajo Freytagovo piramido, da z njeno pomočjo opišejo različne vidike obdelave (Kralj 1998: 115). »Freytagova piramida je namreč hierarhično urejena struktura, v kateri ideja določa dogajanje, celota dogajanja pa določa vsakega od petih delov piramide, tj. vsak del je podrejen celoti.« (Kralj 1998: 121)

Pripoved se razlikuje od zgodbe. Obe vključujeta iste dogodke, vendar so pri pripovedi dogodki urejeni in povezani glede na zaporednost, po kateri so bili v delu predstavljeni.

Ideja, ki jo izraža **tema**, povzema in poenoti besedno gradivo v delu. Delo kot celota je poenoteno z eno temo, hkrati pa ima lahko tudi vsak del besedila svojo lastno temo.

Najmanjši tematski elementi so **motivi**. Medsebojno povezani motivi tvorijo vezi dela. S tega gledišča je **zgodba** skupek motivov v njihovem logičnem, vzročno-časovnem zaporedju, **pripoved** pa je skupek teh istih motivov, ki so urejeni tako, kot jih je pisatelj razvrstil v svojem delu. Za zgodbo je mesto v delu, kjer bralec zve za dogodek (ali od avtorja ali od romaneskne osebe ali prek namigov), nerelevantno. **Estetska funkcija pripovedi** pa je, da v bralcu zbudi pozornost ravno **razvrstitev motivov**. Resnični pripetljaji, ki niso plod avtorjeve domišljije, lahko naredijo zgodbo, pripoved pa je izključno umetniška stvaritev. (Tomaševski, v McQuillan 2004: 68)

V romanu Maje Novak, Lainščka, Stendhala in Camusa pripoved poteka linearno od začetnega do končnega trenutka, časi v njiju niso pomešani, torej pripoved sledi kronološkemu zaporedju zgodbe. Lainšček uspešno oblikuje pripoved tako, da predstavi samo vznik ljubezni med mladima in pa nerazumno nasprotovanje Zinaidinih »staršev« tej ljubezni, pri čemer bralec sicer sluti, zakaj tako odločen odpor. Pripoved ima pravzaprav obliko, ki ustreza petdelni dramski zasnovi po Freytagovi piramidi. Sestavljajo jo ekspozičija (Juliana spoznamo v njegovem okolju), sprožilni moment (Julian naključno sreča Zinaido, s katero preživi noč), zaplet (med njima vzplamti ljubezen, a Zinaidini »starši« temu ostro nasprotujejo), vrh (Sidonija in Ivan Kozlov sta še vedno odločena razdreti zvezo, mlada načrtujeta pobeg čez mejo), razplet (Julian izve resnico in se zave prekršitve norme) in katastrofa (Zinaida/Muriša umre na mostu, Julianu življenje ne pomeni ničesar več).

V *Republiki jutranje rose* pozornost zbudi ravno razvrstitev motivov, na katero je opozoril Tomaševski. Na začetku smo bralci priča prizoru, ko se moški vrača v svojo vrtno hiško, zelo vznemirjen zaradi ženske, ki ga čaka tam. O moškem izvemo le, da mu je ime August Lamm in da so bili pretekli meseci polni dogodkov, ne vemo pa, zakaj živi v vrtni hiški, pred stopniščem njegove hiše pa stoji stražar, zakaj je moral po hrano drugam ... Ko stopi v lopo, je pomirjen, ko vidi gostjo spati, čez čas pa zgrožen ugotovi, da je mrtva, da je

naredila samomor. Vzroka ne izvemo, pripovedovalec nas popelje v preteklost, ko August od prijatelja kupi športni avtomobil, s katerim do smrti povozi človeka, kar ga osami, priča smo mnogim Augustovim razmišljanjem ... Pripoved se nato odvija prek že znanega, začetnega prizora v vrtni hiški, ko tudi izvemo najbolj verjeten razlog za Anin samomor, do aretacije Augusta in pripora na Ljubljanskem gradu.

5.2.5 Lado Kralj: Teorija drame

Iz Aristotelovega poudarka, da gre v tragediji za posnemanje oseb, ki so dejavne, izhaja doktrina o **konfliktni strukturi drame**. Bistvena značilnost drame je torej njena osredotočenost na spor, prepir, spopad, boj (Kralj 1998: 13). Spor je navadno v zvezi s **kršitvijo norm**, torej tudi z zločinom, tu pa lahko potegnemo vzporednico z v tem diplomskem delu obravnavanimi romani.

V *Muriši* kršitev norme predstavlja incestno razmerje, vendar pa zanj vesta le Sidonija in Ivan Kozlov, nazadnje še Julian. Julian je šokiran, da ljubi polsestro, v tem vidi greh, o katerem »niti v spovednici ne bo nikoli ničesar izustik«. Lahko si mislimo, kako odločno bi družba obsodila incest, saj ljudje še po dobrih dvajsetih letih govorijo o usodi izginule Elice in zdaj že umrlega Ivana Spranskega. Pripovedovalec na nekem mestu tudi pravi:

»Preveval ga je /Juliana/ občutek, da tod ljudje drug drugemu kratko malo niso privoščili dobrega. Ljubša jim je bila nesreča, pa četudi je bila obenem potem tudi njihova, napajali so se iz tega trpečega patosa, se tešili s privoščljivim pomilovanjem in žvečili lastno grenkobo, ki je ob tem seveda nujno nastajala.« (Lainšček 2006: 164–165)

Medtem ko je Julian skrivnost o grehu lahko obdržal zase, pa je Augusta v *Republiki jutranje rose*, potem ko so v njegovi vrtni hiški odkrili zakopano Anino truplo, obsodila oblast, torej celotna družba. August je obsojen za zločin, ki ga ni storil oz. ni neposredno kriv zanj. Gre za zločin pred očmi zakona.

V romanih *Tujec* in *Rdeče in črno* spor predstavlja uboj oz. namen uboja, ki pomenita kršenje pravnih norm, za kar oblast Meursaulta in Julijana tudi obsodi. Vendar pa se oba literarna lika v času zločina ne zavedata, da kršita normo. Julijan zločin stori v afektu, a zavestno: ve, da bo za to dejanje obsojen in je pripravljen priznati premišljen umor.

Meursaultu pa ne pride do zavesti, da je storil kaj narobe, ko je streljal na Arabca. Svojega zločina se zave šele enajst mesecev po storjenem dejanju, ko v sodni dvorani začuti, da je kriv. Tudi v *Cimrah* gre za umor, ki se v skladu s pravili kriminalke zgodi že na prvih straneh romana, vendar tu ni najbolj pomembna kršitev norme in kaj je nekoga pripeljalo do tega dejanja, pač pa iskanje krivca, ki ga razkrinkajo šele na koncu.

Sicer pa ima drama v primerjavi z liriko in epiko bistveno drugačno **komunikacijsko eksistenco**; gre za razliko v komunikacijskem razmerju med avtorjem in prejemnikom (bralcem, gledalcem). (Kralj 1998: 22) Drama za razliko od pripovedništva ne pozna fiktivnega pripovedovalca. Pripoved namreč dogajanje preoblikuje v skladu s pripovedovalčevo subjektivno perspektivo, drama pa se pojavlja pred bralcem/gledalcem *in statu nascendi*, tj. rojeva se pred nami, zato je stopnja prejemnikove vpletenosti mnogo večja, čas drame pa je vedno sedanjost, medtem ko je za epiko značilna uporaba preteklika (Kralj 1998: 24). Razlika med dramskim in pripovednim besedilom sta tudi **različna komunikacijska modela**: v drami so nam osebe predstavljene neposredno, v pripovednem besedilu pa posredno prek pripovedovalca. Spodaj je prikazan komunikacijski model pripovednega teksta, ki ga je izdelal Manfred Pfister.

poš4 → poš3 → poš2 → poš1/pre1 ↔ poš1/pre1 → pre2 → pre3 → pre4

poš4 = proizvajalec literarnega dela, tj. empirični avtor

poš3 = idealni avtor, impliciran v tekstu kot subjekt literarnega dela

poš2 = fiktivni pripovedovalec

poš1/pre1 = fiktivni osebi, ki komunicirata s pomočjo dialoga

pre2 = fiktivni poslušalec, ki je prejemnik fiktivnega pripovedovalca

pre3 = idealni prejemnik literarnega dela, impliciran v tekstu

pre4 = empirični bralci, tako tisti, na katere se obrača avtor, kot tudi drugi in poznejši.

Polje 1 je notranji komunikacijski sistem literarnega dela, polje 2 posredniški komunikacijski sistem, polji 3 in 4 pa označujeta zunanji komunikacijski sistem – najprej v idealizirani (polje 3), nato v stvarni obliki (polje 4). (Kralj 1998: 24–25)

Za pripovedništvo je značilen posredniški komunikacijski sistem: fiktivni pripovedovalec komunicira s fiktivnim poslušalcem in posreduje med notranjim in zunanjim sistemom,

komentira, opozarja ... Dogajanje v drami je zaporedno, poznejši dogodek sledi zgodnejšemu, v pripovedi pa je možno tudi simultano dejanje ali skok v preteklost, saj bralčevo razumevanje vodi fiktivni pripovedovalec, poleg tega pa se bralec lahko tudi vrne na nerazumljivo mesto (drama takšnih recepcijskih zastojev ne dopušča). (Kralj 1998: 137)

Pripoved pozna zgoščevanje in raztezanje časa – na nekaj straneh lahko fiktivni pripovedovalec prikaže celo vrsto let ali pa le nekaj minut (Kralj 1998: 146).

Fiktivni pripovedovalec z načinom posredovanja zgodbe in z izbiro pripovednega gledišča in fokalizatorja pomembno vpliva na bralca, in sicer na njegovo sprejemanje, dojetje in vrednotenje pripovednega sveta. Pripovedovalci v obravnavanih romanih so različni, zato je tudi dejanje zločina podano na različne načine.

V *Tujcu* je pripovedovalec Meursault, ki zelo zadržano poroča o dogodkih, jih ne razlaga in o svojih čustvih ne govori. Pripovedovalec v glavnem samo niza različne dogodke brez globljega vpogleda vanje. Uboj Arabca se zgodi tako rekoč mimogrede. Pripovedovalec s ponavljajočimi se omembami Meursaultovega doživljanja vročine, sonca in svetlobe v bralcu zbudi pozornost, zato lahko ta tudi razume, zakaj je Meursault streljal na Arabca, namreč zaradi velike občutljivosti na odboje svetlobe, čeprav pripovedovalec tega ne pove neposredno.

Pripovedovalec v romanu *Rdeče in črno* je popolnoma drugačen. Dostop ima do neizjavljenih občutkov, ki ležijo za besedami in dejanji literarnih oseb, torej do njihovega notranjega sveta, pogosto pa tudi komentira dogajanja v njihovi duševnosti in pa zgodbo. Pripovedovalec sicer pogosto komunicira z bralcem in ga upošteva (npr. ko zanj pojasni kakšno stvar ali pospeši zgodbo), vendar sta odločitev za zločin in samo dejanje zločina podana zelo hitro, zgolj s tehničnimi podrobnostmi, brez komentarjev, saj verjetno v tistem trenutku tudi Julijan o ničemer ne razmišlja. Na tem mestu je pripovedovalec še bolj skop od pripovedovalca v *Tujcu*. Pismo gospe Rênal izniči ves trud, ki ga je Julijan vložil v svoj načrt vzpona po družbeni lestvici, in razblini obete lepše prihodnosti, za katero si je toliko časa premišljeno prizadeval. Zaradi prejšnjega podrobnega pripovedovalčevega pripovedovanja se tudi bralec zaveda, da se je Julijanu podrl svet, in razume njegovo reakcijo. Pripovedovalec namreč svojega junaka ne obsoja, po zločinu mu postane celo bolj naklonjen, s tem pa vpliva tudi na bralčev odnos do Julijana.

V *Muriši* spremljamo zgodbo o nezavednem kršenju norm in šele proti koncu romana se v polnosti razkrije nemoralnost zveze med Julianom in Zinaido. Pripovedovalec sicer poroča z Julianove perspektive, vendar je bralec korak pred Julianom, saj zaradi indicev, ki so posejani po besedilu, jasno sluti sorodstveno vez med mladima. Vseeno pa bralec z Julianom sočustvuje, saj ve, da si niti v sanjah ni predstavljal, da bi bilo lahko v njegovi ljubezni do Zinaide kaj grešnega.

V *Republiki jutranje rose* je zločin bralcu predstavljen dvakrat. Pri prvi pojavitvi takoj na začetku romana v bralcu zbudi zgolj radovednost, kaj je žensko pripeljalo do samomora, pri drugi pa bralec nima samo védenja o okoliščinah, ampak je tudi čustveno vpleten. Do druge pojavitve je bralec v pričakovanju, kako in kdaj bo prišlo do zločina. Ko se zgodi, bralec, tako kot August, Anin samomor dojema kot čisti slučaj, kot kruto igro usode. August (in z njim bralec) čuti, da je »ta smrt povsem odveč, neumna, objestna igra silnic življenja«. (Štefanec 2006: 145). To, da je zločin posredovan skozi Augustove oči, katerega notranji svet, njegove želje in hrepenenja do podrobnosti poznamo, na bralca deluje drugače, kot če bi o tem zločinu pripovedoval nekdo tretji, recimo le zunanji opazovalec dogajanja. Tako kot z Julianom iz *Muriše* tudi z Augustom sočustvujemo, vživimo se v njegov položaj in nam je žal, da ga je doletela takšna usoda.

Običajno se v kriminalkah pojavlja watsonovski pripovedovalec, v *Cimrah* pa se srečamo z dvema klepetavima pripovedovalkama, ki izmenično pripovedujeta zgodbo – ena s perspektive detektiva, druga s perspektive žrtve – in z distance vrednotita pojave okoli sebe. Bralca tako ne zanima samo, kdo je morilec, ampak se zabava ob slogu pripovedovanja, polnem ironije. Ironizacija kot osrednja izganjalka pravega suspenza zniža tudi moč in prepričljivost indicev (Zupan Sosič 2001: 50). Rebekina ironija je bolj prefinjena, večplastna, Jana pa je bolj napadalna z zasmehovanjem, predvsem glede lastne nepomembnosti:

»Pravijo, da se lepe in pametne ženske družijo z grdimi in neumnimi. Najbrž zaradi kontrasta. To pojasnjuje, zakaj me RC izvoli trpeti v svoji bližini.« (Novak 1995: 101)

Pripoved se pri umoru Konrada Murka zadrži le za hip, predstavi ga trezno, nato pa se pozornost preusmeri drugam. Rebeka se ukvarja z iskanjem alternativnih storilcev, da bi Jano oprali krivde, Jana pa se poskuša čim bolj vživeti v svoje novo amnezično življenje.

5.3 Kronotop

Bahtin v *Teoriji romana* uporablja poimenovanje »kronotop« (čas-prostor v literarnem besedilu) za resnično **povezavo časovnih in prostorskih razmerij, umetniško usvojenih v literaturi**. V kronotopu sta neločljivo povezana prostor in čas (čas kot četrta razsežnost prostora). Bahtin kronotop razume kot **oblikovno-vsebinsko literarno kategorijo**. (1982: 219)

»V literarnoumetniškem kronotopu se prostorska in časovna znamenja družijo v pomenljivo in konkretno celoto. Čas se zgošča, strjuje, postane umetniško otipljiv; prostor pa se intenzificira in vključi v gibanje časa, sižeja, zgodovine. Časovna znamenja se odstirajo v prostoru, prostor pa dobiva pomen in razsežnosti v času. To križanje nizov in združevanje znakov je značilno za umetniški kronotop.« (Bahtin 1982: 219)

Prav kronotop v literaturi **definira vrsto, žanr in razlike med njimi**, saj je v literaturi temeljna časovna predstavitev dogodkov v prostoru. Kronotop kot oblikovno-vsebinska kategorija pomembno **določa tudi podobo človeka v literaturi**. (Bahtin 1982: 220)

»Od kronotopa je odvisna umetniška enotnost literarnega dela in njegovo razmerje do dejanske stvarnosti. Zato kronotop zmeraj vsebuje vrednotenje, ki ga je mogoče iz njegove celote ločiti samo z abstraktno analizo. Vse prostorsko-časovne opredelitve v literaturi in umetnosti so med seboj neločljive in zmeraj čustveno in vrednostno obarvane. /.../ Umetnost in literatura sta polni *kronotopičnih vrednot* različnih stopenj in obsegov. Vsak motiv, vsaka ločljiva okoliščina umetniškega dela je takšna vrednota.« (Bahtin 1982: 357)

Bahtin predstavlja različne kronotope. Za romane, obravnavane v nalogi, so pomenljivi kronotop srečanja, kronotop poti v povezavi s srečanjem in kronotop salonov.

Kronotop srečanja

V njem prevladuje časovni element, značilna je visoka čustveno-vrednostna intenzivnost. (Bahtin 1982: 357)

Kronotop poti v povezavi s srečanjem

Ima širši obseg, vendar pa nižjo stopnjo čustvene in vrednostne intenzivnosti. V romanu se srečanje ponavadi zgodi na poti, ki je posebno dobro mesto za **naključno srečanje**. Na poti (»na potovanju«) se prostorske in časovne poti najbolj različnih ljudi (predstavnikov vseh stanov, položajev, verovanj, narodnosti, starosti) križajo v eni prostorski in časovni točki. Bahtin (1982: 357) nadaljuje: »Na poti se lahko po naključju srečajo tisti, ki jih normalno ločujeta družbena hierarhija in prostorska razdalja, na poti se lahko pokažejo kakršna koli nasprotja, trčijo in sprepletejo se različne usode. Na poti se na poseben način združujejo prostorski in časovni nizi človeških usod in življenj, zapleteni in konkretizirani zaradi *družbenih razdalj*, ki jih premagujejo na poti. To je točka, kjer se kaj zaplete, in kraj, kjer se kaj zgodi.« Srečanja v nekem prostoru in času torej povzročijo stik in soočenje različnih ljudi. To lahko bistveno preokrene njihove nadaljnje življenjske usode, njihova dejanja pa izpostavi vrednotenju oz. vrednote problematizira. Vzpostavitev kronotopa v literarnem delu torej predstavlja podlago za obravnavo zločina. Bahtin (1982: 31) tudi pravi, da ima roman v primerjavi z epom novo specifično problematiko; zanj je značilno večno dajanje novih pomenov in vrednot.

V *Muriši* se Julian Spransky in Zinaida Kozlov, socialno oddaljena, v domači Murski Soboti po naključju srečata neke noči, ko se Julian vrača domov. To srečanje ju usodno poveže, njuno razmerje pa dobi nov pomen proti koncu zgodbe, ko se izkaže, da gre za incestno razmerje. Zinaidi ljubezen predstavlja najvišjo vrednoto, tudi Julianovo življenje zaradi ljubezni pridobi novo vrednost, zato se Julianu zdi nepojmljivo, da je njuna tako močna in čista ljubezen v resnici greh, zločin. Za Ivana Kozlova je mislil, da je nor, ko ga je prepričeval, naj ljubezen »postavi na oltar« ter da bo tako vse rešil greha.

August Lamm (*Republika jutranje rose*) pa hrepeni po tem, da bi (bolje) spoznal Ano Lansky, kar mu omogoči naključno srečanje na železniški postaji. Ana se znajde v trenutno nerešljivi situaciji, a ne tako usodni, kot se za usodno izkaže bivanje v Augustovi vrtni hišici. Augustu se končno ponudi priložnost navezati stik z žensko, o kateri sanja, vendar to srečanje Ano vodi v samomor. August je ogorčen nad usodo, hkrati pa je njegovo nudenje pomoči postavljeno pod vprašaj. Lamm sicer ni neposredno kriv za smrt, do samomora je pripeljal nesrečen splet okoliščin (Anino odkritje slike razgaljenega dekleta pod češnjevo vejico), pred očmi oblasti pa je kriv, sploh ker je truplo zakopal v uti – in zato je obtožen umora.

Tudi v *Tujcu* igra naključno srečanje pomembno vlogo in povzroči preokret Meursaultove življenjske usode: Meursault po naključju ob vodnjaku sreča sicer znanega Arabca, to pa ga posredno vodi v nepremišljen umor.

V Stendhalovem romanu kronotop poti nima pomembnejše vloge, dogajanje je večinoma postavljeno v salone, kljub temu pa se Julijan nekajkrat po naključju sreča z ljudmi, ki izstopajo iz okolja in v Julijanu zbudijo spoštovanje in občudovanje. Ob obisku kralja se Julijan naključno sreča z mladim škofom, ki ga očara s svojim vedenjem in v njem zbudi častihlepno željo postati škof, v Parizu se sreča z vitezom Beauvoisisom, katerega nastop Julijana navduši. Med bivanjem v Angliji se seznani z ruskimi velikaši in s knezom Korazovom, ki mu ob drugem srečanju da tudi navodila, kako naj Julijan ravna v zvezi z vzvišeno Matildo.

Pot je posebej primerna za prikaz slučajnih dogodkov. Skozi zgodovino romana se je funkcija poti in srečanja spreminjala, vedno pa pot pelje **čez znan, domač teritorij**, ne čez nek eksotičen, tuj svet. Odkrita in opisana je družbeno-zgodovinska heterogenost domače dežele (govorimo lahko le o »družbeni eksotiki« – beznice, sodrga, svet tatov). (Bahtin 1982: 359)

Tudi v *Muriši* in *Republiki jutranje rose* pelje pot čez znan teritorij, in sicer čez Mursko Soboto. Enako velja za *Cimre*, v katerih je Ljubljana predstavljena kot domač, znan kraj. V Lainščkovem romanu so omenjeni ali predstavljeni raznovrstni prebivalci mesta: Slovenci, Hrvati, Madžari in madžaroni, Nemci in nemškutarji, Judje, Rusi, Cigani, kajžarji ... Ni čudno, da pripovedovalec pravi, da je Murska Sobota »mali babilon« in »mesto prišlekov«. V *Republiki jutranje rose* beremo tudi o revnejših predelih, ko August obišče vdovo v kajžarskem Turopolju, vendar ne moremo reči, da bi bilo to eksotično.

V *Tujcu* je obala prikazana najprej kot znan svet, kjer Meursault uživa v kopanju z Marijo. Obala v sončni pripeki se spremeni v tuj, Meursaultu sovražen svet: Meursault govori o uničujočem soncu, ki se je razletavalo na kosce, o slepečem dežju z neba in o neznosni vročini:

»To je bila ista rdeča razbeljenost. Na pesku je morje drhtelo od hitrega in pridušenega dihanja svojih malih valov. Počasi sem korakal proti skalam in čutil, kako se mi čelo napenja pod soncem. Vsa ta vročina je pritiskala name in se upirala moji hoji. In vsakič, kadar sem začutil njen veliki, vroči dah na svojem obrazu,

sem stisnil zobe, zaprl pesti v žepih svojih hlač in se čisto ves napel, da bi premagal sonce in mračno opojnost, ki jo je izlivalo name. Ob vsakem meču svetlobe, ki je usekal iz peska, pobeljene školjke ali razbitega stekla, so mi čeljusti zaškripale.« (Camus 1986: 76–77)

Izredna občutljivost na vročino in svetlobo ga tudi pripelje do zločina.

Kronotop salonov

Ta prostor se kot popolnoma nov pojavi v romanih Stendhala in Balzaca. Sicer to ni njegova prva pojavitev, pač pa le v teh romanih dobi poln pomen kot kraj, kjer se križata prostorski in časovni niz romana. S pripovednega, sižejskega, in kompozicijskega gledišča se tukaj srečujejo ljudje, nič več pa se ne poudarja njihove slučajnosti, kot se je pri srečanjih na cesti ali v tujem svetu. V sprejemnicah in salonih se začenjajo spletke, ki se pogosto tu tudi razpletejo, in potekajo dialogi, ki imajo v romanih posebej pomembno vlogo, saj razkrivajo značaj, ideje in strasti junakov. Vse to ima veliko pripovedno in kompozicijsko pomembnost: salon restavracije ali julijske monarhije je barometer političnega in poslovnega življenja – tu se začnja in končuje politični, poslovni, družbeni in literarni sloves, tukaj se odloča o usodah visoke politike in visokih financ, o uspehu ali propadu predlogov zakonov, knjig, iger, ministrov ... Prikazane so stopnje nove družbene hierarhije pa tudi nov vladar življenja – denar. (Bahtin 1982: 360) Najpomembnejše pri tem pa je **prepletanje zgodovinskega in javno družbenega z zasebno, celo intimno stranjo življenja**. »Strnjena in zgoščena so čutno nazorna znamenja zgodovinskega ter biografskega in vsakdanjega časa, obenem pa so ta znamenja tesno prepletena in zlita z enotnimi znamenji časa. Doba je čutno nazorna in sižejsko razvidna.« (Bahtin 1982: 360–361)

V romanu *Rdeče in črno* se v salonu la Molovih ob večerih srečujejo pomembni gostje. Tako markiz in markiza kot Matilda in Norbert s svojimi prijatelji se zabavajo tako, da se posmehujejo gostom. Ti mirno prenašajo žaljivke le zato, da si ohranijo možnost vzpona po družbeni lestvici. V francoskih salonih sovražijo misel, kot ugotavlja grof Altamira, prevladujeta pa duhovna otopelost in prenarejanje – navzven dovršena vljudnost, v ozadju pa posmeh. Za sklenitev zakonske zveze ni važna ljubezen, ampak denar, saj mladi markiz Croisenois priznava, da ima Matilda »svoje posebnosti, to je neprijetno, ampak svojemu soprogu bo ustvarila tako sijajen družbeni položaj!« (Stendhal 1986b: 56). V salonih se kujejo tudi skrivne zarote, ena takih je zarota zoper malomeščanstvo, v kateri Julijan zaradi izjemnega spomina postane sel.

Bahtin (1982: 363) poudarja **zgodbeni pomen kronotopov**. »So urejajoča središča poglavitnih dogodkov, ki se zgodijo v romanu.« (1982: 363) V njih se zapletajo in razpletajo vozi zgodbe. Kronotopi so tudi zelo slikoviti: čas postane čutno nazoren, pripovedni dogodki postanejo konkretni, oživijo. Točno lahko določimo, kdaj in kje se je nek dogodek zgodil. Za kronotop je značilna »zgoščenost in konkretizacija znamenj časa – časa človeškega življenja, zgodovinskega časa – na določenih delčkih prostora« (1982: 363). To omogoča zgraditi prikaz dogodkov v kronotopu in služi kot primarna točka, okoli katere se romaneskni prizori razvijejo, medtem ko so drugi »vezni« dogodki, locirani dlje od kronotopa, prikazani kot suho obvestilo in sporočilo. Bahtin nadaljuje, da sta pri Stendhalu obvestilo in sporočilo zelo pomembna; prikaz je strnjen v nekaj prizorih, zaradi katerih so tudi »informativni« deli romana videti bolj konkretni. Kronotop je torej predvsem **usnovitev časa in prostora**, s tem pa središče upodobljene konkretizacije, utelešenje celotnega romana. Vsi abstraktni elementi v romanu (filozofske in družbene abstrakcije, ideje, razčlenbe vzrokov in posledic ...) se nagibajo proti kronotopu, »kjer se napolnijo z mesom in krvjo«. (Bahtin 1982: 363)

V *Tujcu* za razliko od ostalih treh romanov ni informativnih delov romana – ni orisano zgodovinsko ozadje ali družbena ureditev ali kaj podobnega. Meursaulta ne zanimajo družbene okoliščine, pač pa opisuje le to, kar se je zgodilo njemu, svojo lastno usodo. Verjetno to izhaja iz filozofije absurda, po katere načelih živi. Če je razmerje med človekom in svetom absurdno in tega ni mogoče spremeniti, je vseeno, za kakšen svet gre ali v katerem zgodovinskem obdobju se človek nahaja. Edina zapoved je, da mora človek vztrajati v svojem absurdnem položaju – brez lažnivega upanja in ambicij. V tem romanu se abstraktni elementi (filozofija absurda) ne utelesijo v kronotopu, temveč v literarnem liku pa tudi v načinu pripovedovanja.

Dogajanje v *Muriši* je postavljeno na rob slovenskega ozemlja, v Mursko Soboto, »mali babilon« narodov, v čas okoli druge svetovne vojne. Življenje Juliana Spranskega in njegova ljubezenska zveza z Zinaido se odvija na zgodovinskem ozadju napovedovanja vojne tudi v Prekmurju, različnih političnih interesov ... Kot dogajalni kraj je poleg Murske Sobote izpostavljena tudi Mura s svojimi okljukami, ki prebivalcem predstavlja nevarnost in proti moči katere se borijo z gradnjo nasipov. Očitno gre za na krščanskih vrednotah zgrajen svet, saj Julian o svojem – sicer dolgo časa nezavednem – kršenju norm,

intimnem razmerju s polsestro, razmišlja kot o grehu, tudi Kozlov uporablja citate iz Svetega pisma, ko skuša Juliana odvrniti od Zinaide, vendar pa v tem primeru za zločin kronotop ni posebej pomemben – incest je v zahodni kulturi nesprejemljiv ne glede na prostor in zgodovinski čas.

V *Republiki jutranje rose* pride zgodbeni pomen kronotopa bolj do izraza. Zgodba se odvija v Murski Soboti, in sicer tik pred prvo svetovno vojno, med njo in malo po njej (1913–1919). Umeščenost v zgodovinski kontekst je zelo jasna, tudi datirana, izvemo za vse številne zamenjave oblasti, kako je Sobota enkrat pripadla eni, drugič drugi državi, za zamenjavo valute, za nestrpnost do Judov, kar se kaže v reakciji prijatelja povoženega Žitka in pa proti koncu romana, ko nova oblast Jude odpelje na zaslišanje v Ljubljano, pa tudi v pisanju časopisov. V nevojnih okoliščinah bi se August in Ana lahko srečala drugače in brez usodnih posledic, zdaj pa so vojne okoliščine, nezaželenost Čehov v državi, omejenost na vrtno uto in pomanjkanje hrane pripeljali do zločina. Vendar se razmere zelo hitro spreminjajo: pride do še ene zamenjave oblasti, Judje so še posebej sumljivi, August in drugi »sovražniki države« so prepeljani v Ljubljano ... Kmalu so izpuščeni vsi, razen Lamma, saj so v njegovi uti našli truplo Čehinje, nova oblast pa je s Češkoslovaško v prijateljskih odnosih.

Tudi v romanu *Rdeče in črno* ima kronotop pomembno vlogo pri zločinu. Francija leta 1830 ni poznala socialne mobilnosti – če se je človek rodil reven, mu niti številne sposobnosti niso omogočile bolj uglednega družbenega položaja. Možnosti za vzpon po družbeni lestvici je bilo zelo malo, zato ni presenetljivo, da se Julijan potem, ko mu je skoraj že uspelo zagotoviti si bolj dostojno življenje, a je eno pismo uničilo ves njegov trud, odloči za tako radikalno potezo, kot je uboj.

Dogajalni kraj v *Cimrah* je Ljubljana, dogajalni čas ni natančno opredeljen, verjetno pa gre za sodobnost, torej čas, ko je roman nastal – devetdeseta leta. Bahtin meni, da kronotop definira literarne žanre. Roman Maje Novak je kriminalka, mesto pa je tipično dogajalno okolje za ta žanr, vendar ne zasledimo podrobnejših opisov dogajalnega prostora ali časa, saj je v kriminalki pozornost usmerjena predvsem na zločin in detektivovo iskanje zločinca. Kljub temu pa lahko sledimo tudi Bahtinovi misli, da kronotop pomembno določa podobo človeka v literaturi. V sodobnem mestu, kjer ljudje živijo drug mimo drugega, je odtujenost običajen pojav – Jana je odtujena od vseh, težave ima z izražanjem

tega, kar čuti, zato se zapira vase. Značilna za sodobnega človeka je tudi zdolgočasenost – Rebeka o Albi, glavni osebi pri načrtovanju umora Konrada, namreč pravi, da je iz ozadja prefinjeno vlekla vse vrvice, ker ji je bilo neskončno dolgčas. V pripovedi se soočimo z nevrotični odnosi (med sestanovalkami, med Jano in njeno mamo), neprilagojenostjo večine likov na realno življenje (Tanja se umika v vero, Fanika nadvse želi ugajati Jani, Alba skriva svojo preteklost ...) in s socialnimi razlikami (Jana ima stanovanje, Meri ne, a ga želi dobiti, za kar bi uporabila tudi prevaro), kar odraža stanje v družbi.

5.4 Anahronije: analepsa in prolepsa

Gérard Genette v razpravi z naslovom *Red v pripovedništvu* (*Order in Narrative*, 1997) pri pripovednem času (*narrative time*) opaza časovno dvojnost: čas zgodbe (*erzählte Zeit*, *story time*) in pripovedni čas oz. čas pripovedovanja (*Erzählzeit*, *narrative time*).

Da bi preučili časovni red pripovedovanja, moramo **primerjati organiziranost dogodkov ali časovnih delov v pripovednem diskurzu z zaporednostjo teh dogodkov ali časovnih segmentov v zgodbi** (pripovedovalec jih lahko pokaže eksplicitno ali implicitno)¹⁹. V klasičnem pripovedništvu je rekonstrukcija nujna, saj v teh besedilih pripovedni diskurz nikoli ne obrne reda dogodkov, ne da bi to povedal, na primer: »Pred tremi meseci ...« To nam da razumeti, da ta prizor pride v pripovedi *kasneje*, v zgodbi pa *prej*. Razmerje med prizoroma (ali kontrast ali disonanca) je ključno za pripovedno besedilo. (Genette, v McQuillan 2004: 92)

Pripovedne anahronije so različni tipi neskladnosti med ureditvijo zgodbe in ureditvijo pripovedi. Merjenje in ocenjevanje pripovednih anahronij implicitno predvideva obstoj stopnje nič, ki bi bila stanje popolne časovne skladnosti med pripovedjo in zgodbo, kar je bolj hipotetično kot resnično. Ljudsko pripovedništvo se običajno prilagaja kronološkemu redu, medtem ko je za zahodno literarno tradicijo značilna anahronija²⁰. Začetek *in medias res*, ki mu sledi razlagalna vrnitev v zgodnejše obdobje, je ena od formalnih značilnosti epa pa tudi romanesknega pripovedništva, ki velja celo za realistično 19. stoletje. Anahronija torej ni redkost ali moderna iznajdba, ampak je eno od tradicionalnih sredstev literarnega pripovedništva. (Genette, v McQuillan 2004: 92–93)

Vsaka anahronija sestavlja – glede na pripoved, v katero je vstavljena – pripoved, ki je časovno druga, podrejena prvi. Ločimo dva tipa anahronij: analepso in prolepso. Pri **analepsi** gre za retrospektivno gledanje v preteklost, pri **prolepsi** pa za anticipacijo, napovedovanje. Prolepsa je manj pogosta kot analepsa, vsaj v zahodni pripovedni tradiciji

¹⁹ Taka rekonstrukcija ni vedno mogoča, neuporabna je v ekstremnih primerih, kot so na primer romani Robbe-Grilleta, kjer je časovna referenca namerno sabotirana.

²⁰ Tako npr. že pripovedovalec v *Iliadi* na začetku v spomin prikliče spor med Ahilom in Agamemnonom, ki ga razglasi za začetno točko svojega pripovedovanja, potem pa gre za kakih deset dni nazaj, da bi razkril vzrok spora v približno 140 retrospektivnih vrsticah.

(čeprav se vsak od treh velikih epov, *Iliada*, *Odiseja*, *Eneida*, začne s povzetkom, ki napoveduje prihodnost). Za klasični pojem romana je značilen odlog, ki ne popusti zlahka napovedovanju, pa tudi tradicionalna domišljija pripovedovalca, ki mora hkrati najti zgodbo in jo pripovedovati, ne popusti rada. Zato najdemo zelo malo proleps pri Balzacu, Dickensu ali Tolstoju, čeprav da začetek *in medias res* včasih tak videz. (Genette, v McQuillan 2004: 94) Tudi za Lainščkov in Štefanečev roman drži, da proleps skorajda ni, več je analeps. Za tematizacijo zločina se zdi suspens posebej važen, vendar to bolj drži za kriminalko, kjer je poudarek na dogodku kršitve norme, medtem ko je v *Muriši* in *Republiki jutranje rose* bolj poudarjena psihologija Augusta in Juliana, ki nezavedno zakrivita zločin. V *Cimrah* vse do konca prvega dela romana (ki je daljši od drugega) ni jasno, ali je Konrada umorila Jana ali kdo drug.

Po Mullanu (2008: 183) je **prolepsa** »retorični trik za napovedovanje, predvidevanje«. Prisotna je že od začetka razvoja romana, tako Defoejevi pripovedovalci pogosto pravijo bralcu: »kot boš slišak«, »kot se bo pokazalo kasneje« ... Njihova pripoved ves čas sega naprej. V takih primerih gre za prolepso na ravni zgodbe (gre za bralčevo »prezgodnje« vedenje o možnih izidih), v bolj neobičajnih primerih pa se prolepsa pojavi na koncu romana, ko avtor napove nadaljevanje, ali pa so v romanu, ki ga beremo, prisotni namigi o dogajanju v naslednjem romanu. (Mullan 2008: 183–188)

Republika jutranje rose se začne *in medias res*. Priča smo prizoru, ko se moški, August Lamm, vrača v svojo vrtno hiško, zelo vznemirjen zaradi ženske, ki ga čaka tam. Ko stopi v lopo, je pomirjen, ko vidi gostjo spati, čez čas pa zgrožen ugotovi, da je mrtva, da je naredila samomor. Pripovedovanje se torej začne z zaostreno situacijo, zločinom, in pa suspensom, saj vzroka za smrt bralec ne izve, kar spodbudi njegovo zanimanje. Sledi obširna, skoraj čez cel roman razvita anahronija: pripovedovalec nas popelje v preteklost, ko August od prijatelja kupi športni avtomobil, s katerim do smrti povozi človeka, kar ga osami, priča smo mnogim Augustovim razmišljanjem ... Pripoved se nato odvija prek že znanega, začetnega prizora v vrtni hiški, ko tudi izvemo najbolj verjeten razlog za Anin samomor, do aretacije Augusta in pripora na Ljubljanskem gradu.

V romanu najdemo tudi prolepso, ko pripovedovalec napove, da se je kasneje August spomnil, od kod mu je Ana tako znana, kar spet pritegne bralca:

»Nekaj dni pozneje je skrivnost le razkril, in četudi se je to zgodilo na samem, v varnem zavetju njegove delovne sobe, je ob tem zardel kot šolarček.« (Štefanec 2006: 27)

Razkritje sledi šele slabih sto strani kasneje.

Pojavljajo se tudi krajše analepse, ki zgolj pojasnijo kakšen pretekli dogodek ali okoliščino. Ko August Lamm po nesreči razmišlja o selitvi na Dunaj, izvemo, da je tam študiral, zaradi česar ga imajo kolegi, ki so študirali v Pešti, za vzvišenega. Izvemo tudi, da se je kot ne ravno goreč vernik nekoč z rabinom zapletal v teološke debate; kako je August dobil ime; kako sta s prijateljem v študentskih letih zbirala erotične slike ...

V *Muriši* pripoved poteka linearno v jasno predstavljenem časovnem redu, vanjo pa so občasno vključene krajše analepse. Njihova funkcija je dodatno razjasniti zgodbo. S pomočjo analeps se bralcu razjasni Julianova preteklost: izvemo, da je bil oče po ženinem izginotju odtujen in samotarski, da je Julianu mater nadomeščala gospodinja Rosa, da je študiral na tujem in se nato vrnil v Mursko Soboto ... Prek analepse izvemo tudi o Zinaidini preteklosti, o »starših« in njenem otroštvu. Proti koncu sledi še izčrpna Sidina pripoved o tem, kako sta z možem dobila Zinaido. S tem je ustvarjen učinkovit preobrat: skozi celotno pripoved je bralec le slutil, čemu tako ostro Sidino in Ivanovo nasprotovanje ljubezni med Zinaido in Julianom, zdaj pa – tako kot Julian – stvari zagleda v jasni luči.

Zinaidino misel ob srečanju z Julianom, da se »iz noči, ki je bila tako morasta, verjetno ne more roditi nič lepega« (Lainšček 2006: 40), lahko razumemo kot prikrito prolepso, napovedovanje nesrečne prihodnosti.

Linearno pripoved v *Cimrah* le občasno prekinjajo posamezna pojasnila, ki zadevajo literarne like. Čeprav so analepse načeloma kratke, so pomembne za osvetlitev zgodbe in odnosov. Tako izvemo o Janinih starših in odnosih Jane do njih in do sostanovalk, o njihovi preteklosti ... Pojavitev Tanje Tratnik na pogrebu Konrada Murka spodbudi Rebeko, da bralca s pomočjo daljše analepse seznani s pogovorom nje in Jane o sostanovalkah. Tudi Rebekino razlago, kako je prišlo do dveh umorov, lahko razumemo kot analepso. Prolepsa se pojavi le izjemoma: ker Rebeka pripoveduje po dogodkih, včasih napove, kaj v zgodbi še sledi:

»/A/mpak natanko taka, kot je bila ona, bi bila videti Tanja Tratnik, ko bi čakala starost. Žal ji to ni bilo dano; a o tem kasneje.« (Novak 1995: 112)

»Domnevam vsaj, da bo čez dvajset let Meri spet na prostosti.« (Novak 1995: 191)

V *Tujcu* ni opaznih anahronij. Tudi pripoved v romanu *Rdeče in črno* poteka linearno od začetnega trenutka proti končnemu, le redko jo prekinjajo kratke analepse, ki dodatno osvetlijo zgodbo, podajo informacije v zvezi s katero od literarnih oseb ali njihovo osebno zgodovino. S pomočjo analepse izvemo o Rênalovem ravnanju s prijateljskima pred leti (Stendhal 1986a: 207), o tem, kako se je začel spor med vikarjem Frilairrom in markizom de La Molom (Stendhal 1986a: 290–291). O Valenodu npr. beremo:

»Od leta 1815 dalje mu je šlo vse kot po maslu in to ga je utrdilo v njegovih nečednih nakanah. V Verrièresu je vladal tako rekoč pod Rênalovim vodstvom; bil pa je mnogo podjetnejši od njega, zardeval ni pred ničimer, vmešaval se je v vse, hodil od Poncija do Pilata, pisaril, govoril, požiral ponižanje za ponižanjem; in ker ni imel nikakršnih osebnih zahtev, je končno omajal ugled svojega župana pri cerkveni oblasti.« (Stendhal 1986a: 229)

Pri *Muriši*, *Republiki jutranje rose*, *Tujcu* in *Rdečem in črnem* je poudarek na psihološkem učinku oz. posledicah zločina na usodo literarnega lika in ne na samem zločinu, zato dogajanje vodi sukcesija, ki ne potrebuje analeps. V *Cimrah* jih je nekoliko več, saj detektivko zanima preteklost literarnih likov, da bi lažje odkrila zločinca.

6 Sklep

Literatura odraža stvarnost sveta, ki nas obdaja, zato se v njej pogosto pojavljajo literarni liki, katerih vedenje predstavlja odklon od veljavnih družbenih norm. To je tudi skupna točka romanov, obravnavanih v tem diplomskem delu. V vseh gre za individualni zločin pred aktualnimi pravnimi normami: v *Tujcu* za slučajen, nenačrtovan uboj, v romanu *Rdeče in črno* za poskus umora, v *Cimrah* za umor, glavni lik *Republike jutranje rose* je le posredno kriv za samomor ženske, v *Muriši* pa gre za drugo vrsto odstopa od družbenih norm – incest. Poskus umora v Stendhalovem romanu lahko razumemo kot reakcijo na neustrezne razmere v družbi, v kateri ljudje pomembnih položajev ne zasedajo glede na sposobnost, ampak glede na rod. V *Cimrah* so v umor vpletene štiri sestanovke, od katerih je ena vodja in organizatorica zločina. Kljub temu, da *Cimre* veljajo za kriminalni roman, pa se v njem pojavljajo tudi elementi psihološkega in ljubezenskega romana, zato ima tudi v njih – tako kot v ostalih obravnavanih romanih – pomembno vlogo psihologija in usoda glavne osumljenke zločina. Glavne literarne like poleg zločina družijo tudi osamljenost, izoliranost od sveta. August Lamm je samotar, ki se po zločinu vse bolj zapira vase, je pasiven tako kot Jana Kranjc, le da ona nazadnje aktivno poseže v tok dogajanja. Julian Spransky se čuti tujca v soboškem okolju in zaznamovanega z usodo svojih staršev, Jana tako kot Meursault težko izraža svoja čustva, noben od njiju ne čuti globlje povezanosti z drugimi, Julijan Sorel pa živi za svoje ideale, ki jih ne sme razkriti, saj so v nasprotju z veljavnimi.

Kakšno stališče bo do pripovedovanega, do kršitve družbenih oz. pravnih norm zavzel bralec, je odvisno od načina posredovanja zgodbe, torej od pripovedovalca in fokalizatorja. Pripovedovalec je najpomembnejši člen narativnega procesa, fokalizacija pa je perspektiva, s katere so podani podatki. Ker so pripovedovalci v obravnavanih romanih različni, je tudi dejanje zločina podano na različne načine.

Pripovedovalec v Lainščkovem, Štefanečevem in dveh evropskih romanih je avktorialni, stopnja njegove vednosti pa je različna. V romanu *Rdeče in črno* se srečamo z najbolj privilegiranim pripovedovalcem, ki ima dostop do duševnosti literarnih oseb, pozna njihove skrite misli in ve celo več od njih samih. V *Muriši* in *Republiki jutranje rose* je pripovedovalec delno privilegirani, saj ima vpogled le v notranjost glavnih literarnih likov,

medtem ko je v *Cimrah* stopnja privilegiranosti še manjša, saj sta pripovedovalki prvoosebni in personalni, pripovedujeta torej iz svoje zavesti in perspektive, zato lahko povesta kaj le o tistem, kar sta sami doživeli, mislili, vedeli ... V Camusevem romanu pa Meursault kot prvoosebni pripovedovalec ponudi zgolj plitek vpogled v svoj notranji svet. O dogodkih pripoveduje z distance, brezosebno. Ponavadi prvoosebna pripoved pripomore k sočutju z zločincem in boljšemu razumevanju, zakaj je deloval, tako kot je, zdi pa se, da pri *Tujcu* to izjemoma ne drži.

Kako širok pregled nad dogajanjem ima pripovedovalec, je odvisno od izbire fokalizacije. V Stendhalovem romanu gre za ničto fokalizacijo – pripovedovalec ima tako močno lego, da prekrije vsa morebitna ostala žarišča percepcije – v *Tujcu*, *Muriši*, *Republiki jutranje rose* in *Cimrah* pa je fokalizacija notranja, kar ima pomemben učinek na bralca. Pripoved s stališča (domnevnega) kršitelja norm, čigar čustva in misli poznamo, na bralca učinkuje drugače, kot če bi zgodbo pripovedoval neprizadeti opazovalec. V primerjavi z ničto fokalizacijo je notranja bolj naravna, saj tudi sicer v življenju poznamo le svojo perspektivo, o drugih pa lahko le ugibamo.

Tujec uteleša idejo filozofije absurda, Stendhalov, Lainščkov in Štefanečev roman pa predstavljajo osebno usodo posameznika na zgodovinskem ozadju, vendar v Stendhalovem delu ne gre samo za posameznika, temveč je orisano tudi stanje v francoski družbi leta 1830. V *Tujcu* lahko filozofijo absurda razberemo iz načina pripovedovanja: pripovedovalec zgolj niza dogodke ne glede na njihovo pomembnost, opisuje pojave in čutne zaznave, dogodkov ne razlaga in se odpove psihološkim analizam oseb. Razviden je tudi nakazani avtor, ki ni nikoli nevtralen do vseh vrednot, v tem primeru je zavezan idejam filozofije absurda. Tudi pripoved v *Cimrah* se osredotoča na usodo glavne osumljenke umora in njene odnose z drugimi, vendar hkrati z iskanjem pravega morilca.

Pripovedovalec bralcu predstavi tudi, kako zločin različno vpliva na usodo literarnih likov. Juliana iz *Muriše* in Augusta iz *Republike jutranje rose* družijo katastrofalen vpliv zločina nanju: ko se Julian zave »greha«, se mu poruši svet in življenje mu ne pomeni ničesar več; ravno tako je tudi August ogorčen nad kruto igro usode, življenje ga dokončno razočara. V Stendhalovem romanu pa poskus umora pozitivno vpliva na Julijana – neha se pretvarjati in si prizna, da ne ljubi Matilde, temveč gospo Rênal. Ljubezen spozna kot najvišjo vrednoto, zato se iz častihlepnega spremeni v čutečega in občutljivega človeka. Za razliko

od omenjenih literarnih likov pa se Jana iz *Cimer* in Meursault iz *Tujca* dolgo ne zavedata resnosti položaja, v katerem sta se znašla ali zaradi storjenega zločina (Meursault) ali zaradi simuliranja amnezije (Jana). Jana se še pravočasno zave nevarnosti, ki ji preti, in aktivno poseže v dogajanje, Meursault pa se niti potem, ko se zave, da je kriv in bo obtožen, ne potruji z zagovorom.

Naratologi ločujejo med zgodbo in pripovedjo. Pri zgodbi gre za pripovedovanje o dogodkih, urejenih v časovnem zaporedju, pri pripovedi pa so dogodki urejeni in povezani glede na zaporednost, po kateri so bili v delu predstavljeni. V Stendhalovem, Camusevem, Lainščkovem romanu in romanu Maje Novak pripoved poteka linearno od začetnega do končnega trenutka, časi v njih niso pomešani. V *Republiki jutranje rose* pa se zaporedje dogodkov v zgodbi in pripovedi razlikuje. Posebno pozornost zbudi pripoved, ki dvakrat predstavi samomor ženske. Prva pojavitev zbudi le bralčevo zanimanje, kako je do tega prišlo, kdo je ženska ..., pri drugi pa je bralec precej bolj čustveno vpleten.

Če obstaja neskladnost med ureditvijo zgodbe in ureditvijo pripovedovanja, govorimo o pripovednih anahronijah. Ločimo dva tipa anahronij: analepso, tj. retrospektivno gledanje v preteklost, in prolepso, tj. anticipacijo, napovedovanje. Daljša analepsa se pojavi le v Štefanečevem romanu, v ostalih štirih pa pripoved poteka linearno od začetnega trenutka proti končnemu. Čeprav se zdi, da je za tematizacijo zločina suspenz posebej važen, to bolj drži za kriminalko, v kateri je poudarek na zločinu in iskanju zločinca, medtem ko je pri v tem diplomskem delu obravnavanih romanih poudarek na psihološkem učinku oz. posledicah zločina na usodo literarnega lika. Tako se tudi Jana v nekem trenutku zaradi umora, ki ji ga hočejo naprtiti, spremeni iz pasivne v aktivno osebo.

7 Viri in literatura

Aristoteles. 2005. *O pesniški umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.

Babnik, Gabriela. 2007. Orokavičena vožnja skozi tok zgodovine. Vladimir P. Štefanec: Republika jutranje rose. Mladinska knjiga, Ljubljana 2006 (Zbirka Nova slovenska knjiga). *Literatura* 19 (195): 195–201.

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

Benjamin, Walter. 2004. The storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov. V *The narrative reader*, ur. Martin McQuillan, 46–53. New York: Routledge.

Bloch, Ernst. 1982. Filozofski pogled na detektivski roman. V *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik, 74–98. Ljubljana: DZS.

Bogataj, Matej. 2007. Feri Lainšček: Muriša. *Sodobnost* 71 (2–3): 295–303.

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

Camus, Albert. 1986. *Tujec*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Cawelti, John G. 1982. Klasična in trda detektivska zgodba. V *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik, 165–240. Ljubljana: DZS.

Cerjak, Petra. 2009. *Romani Vladimirja P. Štefaneca. Diplomsko delo*. Ljubljana: P. Cerjak.

Chatman, Seymour. 2004. Point of view. V *The narrative reader*, ur. Martin McQuillan, 96–98. New York: Routledge.

Culler, Jonathan. 2004. Story and discourse in the analysis of narrative. V *The narrative reader*, ur. Martin McQuillan, 104–108. New York: Routledge.

Culler, Jonathan. 2008. *Literarna teorija. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.

Eco, Umberto. 1999. Gozdovi Loisyja. V *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*, Umberto Eco, 31–50. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Forster, E. M. 2004. The story and the plot. V *The narrative reader*, ur. Martin McQuillan, 44–46. New York: Routledge.

Genette, Gérard. 2004. Order in narrative. V *The narrative reader*, ur. Martin McQuillan, 91–96. New York: Routledge.

Golja, Marko. 2006. Preudarno zlepljena raztrgana razglednica zgodovine. Vladimir P. Štefanec: Republika jutranje rose. *Dialogi* 42 (10): 82–86.

Heissenbüttel, Helmut. 1982. Pravila igre v kriminalnem romanu. V *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik, 116–131. Ljubljana: DZS.

Hladnik, Miran. 1983. *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS.

Kernev-Štrajn, Jelka. 1995. Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost* 18 (2): 31–58.

Kmecl, Matjaž. 2005. Kri, kriminal, kriminologija in literatura. V *Leposlovje in kriminologija*, Marija Milenković. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Koron, Alenka. 1988. O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* 11 (1): 51–63.

Kos, Janko. 1983. *Roman*. Ljubljana: DZS.

Kos, Janko. 1986. Albert Camus in filozofija absurda. V *Tujec, Albert Camus*, 5–37. Ljubljana: Cankarjeva založba.

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

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

Košir, Manca. 2006. Slišati glasbo srca. V *Muriša*, Feri Lainšček, 211–225. Ljubljana: Študentska založba.

Kralj, Lado. 1998. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.

Lainšček, Feri. 2006. *Muriša*. Ljubljana: Študentska založba.

Literatura. 1977. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Lukács, György. 2000. *Teorija romana. Filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Matajč, Vanesa. 2003. *Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete.

Milenković, Marija. 2005. *Leposlovje in kriminologija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Mozetič, Uroš. 2000. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Mulec, Ana. 2009. *Razvoj kriminalnega romana in njegov vpliv na delo Maje Novak. Diplomaska naloga*. Bled: A. Mulec.

Mullan, John. 2008. *How novels work*. Oxford: Oxford University Press.

Novak, Maja. 1995. *Cimre*. Maribor: Obzorja.

Pirjevec, Dušan. 1986. Zločin Julijana Sorela. V *Rdeče in črno, 1. knjiga*, Stendhal, 5–68. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Podlipnik, Jana. 2009. *Naratološki vidiki v romanih Toni Morrison Najbolj modre oči in Ljubezen. Diplomski seminar*. Kranj: J. Podlipnik.

Seesslen, Georg. Konstante detektivske literature. V *Memento umori. Teorija detektivskega romana*. Ur. Slavoj Žižek in Rastko Močnik, 99–115. Ljubljana: DZS.

Stendhal. 1986a. *Rdeče in črno, 1. knjiga*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Stendhal. 1986b. *Rdeče in črno, 2. knjiga*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Štefanec, Vladimir P. 2006. *Republika jutranje rose*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

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

Tomashevsky, Boris. 2004. Thematics. V *The narrative reader*, ur. Martin McQuillan, 67–69. New York: Routledge.

Übersfeld, Anne. 2002. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Vasič, Marjeta. 1994. Uvod. V *Tujec*, Albert Camus, 16–39. Ljubljana: DZS.

Virk, Tomo. 2000. Iskanje izgubljene totalitete. Filozofska in estetiška misel mladega Lukácsa. V *Teorija romana. Filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. György Lukács. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Vincetič, Milan. 2007. Sporek z reko, pa tudi s sabo. *Apokalipsa 2007*, 107/108/109: 282–285.

Zdravec, Franc. 2008. Feri Lainšček, Muriša. V *Pesništvo in prostost. Izbor študij in razprav*. Franc Zdravec. 433–439. Murska Sobota: Franc-Franc.

Zupan Sosič, Alojzija. 2001. *Kriminalkina uganka*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

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

Zupan Sosič, Alojzija. 2006. *Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Izjava:

Podpisana Tina Korošec, rojena 5. 8. 1982, sem diplomsko delo izdelala samostojno pod vodstvom mentoric doc. dr. Vanese Matajc inizr. prof. dr. Alojzije Zupan Sosič.

Tina Korošec

Ljubljana, 31. 1. 2011