

Pripovedovalec in fokalizacija

Alojzija Zupan Sosič

Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
alozija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Pripovedovalec in fokalizacija sta posrednika/posredovalca in gibali pripovedi. Medtem ko prvi pripoveduje (skozi glas), druga žarišči ali središči pripovedno informacijo (skozi oči) – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja ali ožariščevalca. Pri pregledu vrst pripovedovalca sem upoštevala (slovnično) osebo ali različno udeležbo v zgodbi (prvoosebni-drugoosebni-tretjeosebni pripovedovalec), način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni/vsevedni-personalni pripovedovalec), zanesljivost posredovane informacije (zanesljivi, nezanesljivi pripovedovalec) ter delitev glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja (poročevalec, razlagalec in presojevalec).

Ključne besede: naratologija / pripovedna tehnika / nezanesljivi pripovedovalec / implicitni avtor / pripovedna perspektiva / fokalizacija

Pripovedni obrat v humanistiki je v prejšnjem stoletju pospešil zanimanje za zgodbo in pripoved na različnih področjih. Pripovedovalec in fokalizacija sicer nista tako priljubljena in splošno uporabna pojma kot zgodba in pripoved, a sta še vedno temeljna pojma, saj tudi v najnovejši teoriji pripovedi, t. i. postklasični naratologiji,¹ zavzemata pomembno mesto. Slovenska literarna veda je bila do obeh področij rahlo zadržana: najmanj se je posvečala fokalizaciji, malo več pa pripovedovalcu. Nove raziskave v teoriji pripovedi omogočajo ponovni pregled (slovenske) teorije pripovedovalca, hkrati pa nakazujejo možnosti povezave te tradicionalne kategorije s sodobnejšo fokalizacijo. V svojem prispevku predlagam nekaj posodobitev pojmov pripovedovalca in fokalizacije, tako da poskušam odgovoriti na naslednja vprašanja: Ali je pripovedovalec še vedno aktualna kategorija? Kdaj in zakaj ga lahko povežemo s fokalizacijo? Koliko sta oba, pripovedovalec in fokalizacija, povezana z glediščem, perspektivo, implicitnim avtorjem, implicitnim bralcem in pripovedovancem? Ob vseh teh in ostalih vprašanjih se zaradi omejenega obsega prispevka ne bom mogla natančno posvečati še historično razvojni perspektivi pripovedovalca in fokalizacije ali sistematičnemu historiatu prispevkov posameznih teoretikov s to temo, zato bom na začetku le orisala slovensko situacijo skozi naratološki objektiv, ob posameznih področjih pa na kratko predstavila trenutno stanje raziskav.

Svojo razpravo bom nadaljevala s splošnimi določitvami pripovedovalca in nakazala možnosti njegove sistematizacije, pri čemer bom največ pozornosti posvetila nezanesljivemu pripovedovalcu, ki je pri nas še vedno manj uveljavljen. V naši literarni vedi ima podoben položaj (neuvejavljenosti) tudi fokalizacija, s katero se bom ukvarjala v drugem delu članka.

Pripovedovalec

Pripovedovalec je bil v preteklosti najbolj sistematično prisoten v nemški literarni vedi, ki mu je posvečala številne raziskave, medtem ko sta se angloameriška in ruska z njim ukvarjali bolj posredno, saj sta bili usmerjeni v analizo perspektive in gledišča. Med pomembne začetne razprave nedvomno spada delo Käte Friedeman *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), med najvplivnejše pa Stanzlova tipologija *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955). Ta je že kmalu po izidu doživela kritične odzive, predvsem so kritizirali »napačno« umestitev prvoosebnega pripovedovalca, saj je bil ta umeščen na isto raven kot avktorialni in personalni pripovedovalec, kar je pomenilo mešanje različnih tipoloških ravni. Eden izmed najodmevnejših kritikov Stanzlovega mešanja ravni, Wayne Booth, je tudi naslednji pomembni raziskovalec pripovedovalca. V knjigi *Retorika pripovedne umetnosti* (1961) je izraz avktorialni zamenjal z avtoritativnim, uvedel pa novo pomembno kategorijo, nezanesljivega pripovedovalca. Določene prvine Stanzlove in Boothove tipologije so vplivale tudi na najodmevnejše sodobne pripovednoteoretske prispevke o pripovedovalcu; naj omenim samo nezanesljivega pripovedovalca v *Narrative fiction: Contemporary poetics* (1983) Shlomith Rimmon - Kenan in v knjigi *The Cambridge introduction to narrative* (2002) H. Porterja Abbotta ter vsevednega pripovedovalca (kot nekakšnega vzporednika Stanzlovemu avktorialnemu) in prvoosebnega pripovedovalca v knjigi Monike Fludernik *Einführung in die Erzähltheorie* (2006).

V slovenski literarni vedi se samo ena monografija² posveča pripovedovalcu; to je Dolganova *Pripovedovalec in pripoved (njegovo vrednotenje pripovedovanega)*, 1979. V njej je avtor razdelil razvoj vloge pripovedovalca glede na vrednotenje na tri stopnje, idejno neposrednega pripovedovalca, razveljavljanje pripovedovalčeve vrhovne vrednotenjske vloge in idejno prikritega pripovedovalca. Čeprav je monografija preko vrednotenja tvorno povezala pripovedovalca in perspektivo, se v slovenski literarni vedi njena poimenovanja in poskus tipologije niso zasidrili. Bolj odmevna je bila Kosova razprava *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998), ki temelji na tročlenskih tipoloških delitvah: prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni

pripovedovalec; avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec; lirski, epski in dramski pripovedovalec. Izvirna Kosova kategorija je virtualni pripovedovalec, s katerim je zamenjana »napačno« umeščena kategorija Stanzlovega prvoosebnega pripovedovalca – zamenjava ne izhaja iz prepričanja, da bi ta kategorija lahko vsebinsko ali funkcijsko nadomestila prvoosebnega pripovedovalca. Poleg Kosove tipologije se je pri nas uveljavila tudi Kmeclova delitev pripovedovalca na avtoritativnega (avktorialnega), osebnega oziroma personalnega (demokratskega) in prvoosebnega iz *Male literarne teorije* (1976).

Zadnji desetletji sta prinesli nove razprave na svetovnem in slovenskem pripovednotoretskem polju, zato je potrebno ponovno premisliti koncept pripovedovalca in njegove tipologije. Najprej se je potrebno vprašati, ali je kategorija pripovedovalca še uporabna in katere so prednosti ukvarjanja z njim, nato pa je potrebno reflektirati smiselnost njegove tipologije. Glede na to, da se pripovedovalec nikoli ni povsem umaknil iz literarnih besedil, v zadnjem času pa se spet pojavlja v temeljnih metaliterarnih besedilih (Abbott, Fludernik, Nünning, Phelan in Martin, Zerweck), to še ni zastarel pojav, prav tako mu je prav razcvet teorije pripovedi omogočil nadaljnji razvoj. V drugi polovici dvajsetega stoletja se je namreč zgodil t. i. pripovedni obrat, v katerem je postala osrednja literarna zvrst pripoved, njene tehnike in oblike pa so se selile tudi preko literarnovednih meja. Najpomembnejši postklasični naratolog Herman (344) razlaga pripoved kot to, kar je ostalo, ko se je zaupanje v zmožnosti znanja razrahljalo: fenomen pripovedi ne/namerno ogroža prednostni položaj, ki ga je v zahodni družbi še do nedavnega uživala argumentacija in s tem njen osnovni princip racionalnosti. Alenka Koron v monografiji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih* (13) navede še en razlog za razcvet naratologije; teorija pripovedi je namreč literarni in drugim strokam ponudila dobro strukturiran, sistematični teoretski pristop ter izdelan nabor analitičnih kategorij in modelov za opis pripovednih pojavov, funkcij in učinkov. Pravkar navedeni razlogi še niso avtomatično dokazilo za utemeljenost teorije sodobnega pripovedovalca, zato naj jim priključim še tezo o pomembnosti t. i. interpretativnega obrata, ki je konec prejšnjega stoletja prav tako spremenil status argumentacije in omajal tradicionalne meje v znanosti in umetnosti. Odtlej je vsaka sodba (Biti, *Pojmovnik* 150–153) razumljena kot interpretacija oziroma začasna individualna prekinitev interpretativnih procesov, kar je še bolj naravnalo teorijo pripovedi k temu, da je postala nekakšen prevodnik med pripovednimi prvini in interpretativnimi pristopi.

Oba obrata, pripovedni in interpretativni, sta v teoriji pripovedi vidna tudi v posvečanju pozornosti pripovedovalcu kot pomembni enoti za

interpretacijo besedila in sobesedila. Preko pripovedovalca, ki je večkrat celo glavna literarna oseba, se namreč lahko raziskava posveti znotrajbesedilnim vidikom: analizi pripovednih prvin, strukture in stila besedila, avtoreferencialnosti in univerzalnosti, medtem ko je pri zunajbesedilnih vidikih ali upoštevanju konteksta pripovedovalec pomemben predvsem pri prenovljenem zanimanju za avtorja in vrednotenje, ponovno »obujeno« v etičnem obratu v filozofiji. Pred pregledom (sodobnih) določitav pripovedovalca pa je smiselno tudi razločiti med širšo in ožjo definicijo pripovedi in pripovedovalca, hkrati pa še med tradicionalno in sodobno teorijo pripovedovalca. Pripovedovalec je namreč še vedno pomembna kategorija v širši in ožji definiciji pripovedi in pripovedovanja, umeščeni v dvoravninsko³ ali troravninsko koncepcijo. Medtem ko širša definicija razlaga pripoved/ovanje kot celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem, zameji ožja določitev pripoved kot produkcijo pripovednega v smislu verbalnega pripovedovanja pripovedovalca (Zupan Sosič, *Zgodba* 78); obe pa torej poudarjata središčno vlogo pripovedovalca. Pripovedovalec (angl. *narrator*, fr. *narrateur*, nem. *Erzähler*) je v pripovedi glas, ki prevzame odgovornost za pripovedno izjavo (Biti, *Pojmovnik* 320) in se ga kot znotrajbesedilno instanco ločuje od implicitnega avtorja, avtorja ter končno tudi od fokalizatorja kot nosilca izjavnega modusa. V teoriji pripovedi se je pripovedovalec vedno strogo ločeval od avtorja (Lešić 275), saj je pripovedovalec strukturni del teksta ali jezikovni subjekt (kot funkcija in ne kot oseba), ki se izraža z besedami, sestavinami pripovednega teksta; ločujemo pa ga tudi od implicitnega avtorja in fokalizatorja.

Najbolj tradicionalna in enostavna razlaga, prisotna predvsem v različnih priročnikih in slovarjih, določa pripovedovalca v obliki naslednje formule: pripoved = zgodba + pripovedovalec. Bolj kot tradicionalna podoba personificiranega središča, ki se naslanja na predstavo govornika, pripovedujočega občinstvu zgodbo, je danes aktualna ideja o pripovedovalcu kot posredniku. Čeprav deluje zelo sodobno, je naslednica ideje pripovedovalca kot organizacijskega jedra pripovednega sveta že iz 19. stoletja (Schütz 66–77). Bralec namreč za razbiranje teksta potrebuje »vodiča«, ki je instrument, konstrukcija ali sredstvo, s katerim upravlja avtor (Abbott). Posredništvo v pripovedi ni kar avtomatično podeljeno pripovedovalcu, saj je zgodba prestavljena v pripovedno besedilo prek dvojnega posredništva, namreč prek »glasu«, ki govori, in »oči«, ki vidijo (O'Neill 84), zato je pripovedovalec lahko most k »novi« kategoriji fokalizacije/fokalizatorja. V smislu poudarjanja posredniške vloge in aktivnosti pripovedovalca se zdi najbolj utemeljena definicija uglednih preučevalcev pripovedi, Hermana, Jahna in Ryanove v *Enciklopediji teorije pripovedi* (388–392): pripovedovalec

je posrednik in gibalo, v manj antropološki predstavi tudi subjekt ali instanca za pripovedovanje ali posredovanje dejanskosti, stanja in dogodkov v pripovedi pripovedovancu (*narratee*). Vsi trije pripovedovalčevu osrednjost reflektirajo v standardnem komunikacijskem modelu:

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

Posredništvo in aktivnost pripovedovalca sta temelja tega modela, v katerem se posredovanje pripovedi začena z resničnim avtorjem, ki ustvari implicitnega avtorja, ki konstruira pripovedovalca, ki naslavlja pripovedovanca. Implicitni avtor komunicira prek te konstrukcije in naslavljanja implicitnega bralca, in resnični avtor prek vsega omenjenega komunicira z resničnim bralecem. Že samo zavedanje, da implicitni avtor in bralec nista neposredno besedilno prisotna, še bolj potrdi pomembnost in osrednje mesto pripovedovalca. Ker so za sodobno določitev pripovedovalca pomembni trije členi (implicitni avtor, bralec in pripovedovanec), je najbolje na začetku pojasniti razmerje med njimi. Veliko pozornosti je stroka posvetila prvemu členu, ki je razvnel debate že od leta 1961 dalje, ko je to kategorijo uvedel Wayne Booth v svoji *Retoriki pripovedne umetnosti*. Booth je namreč razlikoval med »pravim« in implicitnim⁴ avtorjem; zadnjega je določil kot vsoto tega, kar beremo, ter srž norm in odločitev, za katere lahko uporabljamo še izraze slog, ton in tehnika; velik pomen je pripisal etičnim razsežnostim: »Nakazanega avtorja ne doživljamo zgolj prek pomenov, ki jih je moč izpeljati iz zgodbe, ampak tudi prek moralne in čustvene vsebine vsega, kar stori in utrpi sleherni lik. Skratka, v to sodi intuitivno dojemanje zaokrožene umetniške celote; poglavitna vrednota, ki ji je zavezan ta nakazani avtor ne glede na stranko, ki ji pripada njegov stvarnik v resničnem življenju, je tista, ki jo izraža celostna podoba.« (70) V nadaljevanju knjige Booth implicitnega avtorja razloži še kot avtorjev drugi jaz ter masko ali osebo, kot jo je mogoče rekonstruirati iz besedila. Čeprav je Seymour Chatman zavrnil nekatere Boothove teze, ga je vseeno določil podobno kot njegov predhodnik, torej kot »jedro norm in izbir, bistveno za naratologijo in besediloslovno teorijo na splošno« (*Coming* 83). Oba predstavnika retorične naratologije in vztrajna zagovornika implicitnega avtorja sta tako uvedla antropomorfno predstavo, ki si jo oblikuje bralec na podlagi potez posameznega dela. Ker si ga je zaradi abstraktnosti težko natančno predstavljati, ga tudi ostali teoretiki večinoma razlagajo kot nakazano sliko avtorja, odgovorno za celotno obliko, vrednote in kulturne norme besedila. Abbott (77) mu pripiše posebno senzibiliteto, kombinacijo čustvovanja, inteligence, znanja in določenih stališč, ki je osnova

celotne interpretacije pripovedi, saj si bralci ob branju ustvarjajo lastno predstavo o njej, kar bi upravičilo Abbottov izraz predpostavljeni avtor. Ta predstava je zelo podobna razlagi Baldicka (107), da je implicitni avtor vir oblikovanja in opomenjanja besedila, ki ga iz besedila izpeljejo bralci. Medtem ko ima besedilo lahko več pripovedovalcev ali celo avtorjev, je nakazani avtor vedno le eden, saj je norma literarnega dela. Implicitnega avtorja si v tem smislu predstavljamo kot osebnost (Attebery 29), rekonstruirano iz besedilnih možnosti subjekta, literarnih likov, perspektive ali jezika. Tako ni le tehnično ali oblikovno sredstvo, marveč vir prepričan, norm in namenov besedila – ustreza mu tudi manj antropološka predstava nakazanega avtorja kot agensa/posrednika (angl. *agency*) za različne izbire in namere, ki usmerjajo vsako branje. Če celo pripovedovalca lahko določimo samo okvirno, kot glas ali govorca teksta, je v nasprotju z njim implicitni avtor že po definiciji (Rimmon - Kenan, *Naracija* 82) brez glasu ali tih, tvorba, ki jo sestavita bralec in avtor iz vseh komponent besedila.

Čprav je implicitnega avtorja že Booth pred desetletji sistematično opredelil kot vlogo, ki si jo izmisli dejanski avtor, za to kategorijo še danes ni soglasja. Določitve implicitnega avtorja nihajo od strukture besedilne norme do enačenja z besedilom kot celoto; še najmanj sporen pa se zdi opis njegove vloge kot niz norm ali vrednot, pomembnih za bralca (Herman, Jahn, Ryan 239–241). Ta niz je sicer odvisen od poetike konkretnega avtorja, a ta je »produkt« vrednot in stališč določene dobe, obdobja, (literarne) smeri, identitetne skupine in literarne⁵ (zvrstne, vrstne in žanrske) pogodbe posameznega besedila. Kljub ohlapni opredelitvi te kategorije pa je večina teoretikov (npr. Chatman, Phelan) prepričan o njeni pomembnosti za določanje nekaterih pojavov, npr. ironije, etične dvoumnosti in manipulacije nezanesljivih pripovedovalcev. Ker je implicitni avtor abstrakten pojav, se ga običajno najbolj zavedamo ob prisotnosti nezanesljivega pripovedovalca in nam pomaga razumeti to nezanesljivost. Celo isti konkretni avtor lahko v istem obdobju, smeri in identitetni skupini v dveh različnih besedilih ustvari različna implicitna avtorja. Tako je npr. Sartre ustvaril različna nakazana avtorja v romanu *Gnus* in krajši pripovedi *Herostrat*. Medtem ko je v prvem za glavnega junaka-zgodovinarja usodno spoznanje, preko implicitnega avtorja posredovano kot temeljno eksistencialistično – da stvari v resnici bivajo same po sebi, ne da bi pri tem potrebovale posredovanje človeka –, v zgodbi *Herostrat* razkriva implicitni avtor nezanesljivega pripovedovalca, ki si želi z umori pridobiti (medijsko) pozornost. Zgodovinarju v *Gnusu* (in s tem tudi bralcem) omenjeno spoznanje pokaže ves nesmisel bivanja, izoblikovan kot gnus in zaostren do prave filozofske polemike, v *Herostratu* pa je eksistencialistični modus presežen z norim početjem antijunaka, ki variira grški motiv,⁶ kar zgodbi podeli še več konotacij univerzalnosti.

Termin implicitni bralec je »izumil« Iser za komunikacijskega partnerja implicitnemu avtorju (Biti, *Pojmovnik* 44; Herman, Jahn in Ryan 240), čeprav je koncept implicitnega bralca uvedel že Booth. Tudi nakazanega bralca, podobno kot nakazanega avtorja, lahko razložimo kot drugi jaz bralca ali predpostavljenega bralca, oblikovanega v skladu z vrednotami in kulturnimi normami implicitnega avtorja. Je njegov nameravani naslovnik ali občinstvo in se razlikuje od resničnega bralca – eno besedilo ima lahko le enega implicitnega bralca, resničnih pa neskončno. Od teh bralcev vsi ne morejo/znajo rekonstruirati nakazanega bralca, saj ta vključuje cel niz bralnih učinkov. Implicitni bralec Sartrovega *Herostrata* bo na primer vedel, da je Herostrat grška mitološka figura in da je zaslovel kot požigalec templja v Efezu – aktualni bralec, ki je mitološko, zgodovinsko ali literarno neizobražen, pa najbrž podobnih podrobnosti ne bo poznal. Nakazanega bralca moramo razlikovati tudi od pripovedovanca ali naslovnika pripovedovanja, ki pa je komunikacijski partner pripovedovalca. Pripovedovanec je prevod Princeovega izraza *narratee/narrataire* za literarno osebo, ki ji pripovedovalec pripoveduje (prim. Zupan Sosič, *Zgodba* 79). Je znotrajbesedilni fiktivski poslušalec, ki mu pripovedovalec pripoveduje svojo zgodbo, v katero je tudi vpisan (Baldick 108, Lešič 280, Prince 57). V teoretično razpravo ga je uvedel Prince, ki je za prepoznavanje upošteval njegovo prisotnost: najlažje ga prepoznamo, če je hkrati zgodbeni lik. Pripovedovanec je vedno na drugi strani komunikacijskega kanala, je dramatična druga oseba, h kateri je usmerjen pripovedovalec in glede na katero ureja svojo zgodbo. Je pripovedovalčev partner in naslovnik, skupaj z njim se nahaja na isti pripovedni ravni znotraj same zgodbe. Pripovedovancev je lahko znotraj zgodbe več, podobno kot pripovedovalcev, vsi pa so lahko predstavljeni kot literarni liki, čeprav je prav pripovedovancem redkeje podeljena vloga likov.

Vrste pripovedovalca

Pripovedni komunikacijski model, v katerem igra osrednjo vlogo pripovedovalec, poudarja njegovo konstruiranost. Prav posodobitev tradicionalne predstave o pripovedovalcu kot govorniku v predstavo o njem kot posredniku in gibal pripovedi zahteva ponovni pregled standardne tipologije pripovedovalca. V nadaljevanju bom razložila vrste pripovedovalca in ker bom posebej poudarjala njihovo prepletenost, pretočnost in sinkretičnost, ne bom izoblikovala nove tipologije, ampak bom premislila že uveljavljene in nakazala nove možnosti. Pri pregledu tipologij pripovedovalca me bosta vodili želja po sistematizaciji uveljavljenih pristopov doma

in na tujem ter potreba po razlagi nezanesljivega pripovedovalca, ki je pri nas še vedno manj znan. Na začetku se pridružujem mnenju Seymourja Chatmana (*Story* 183), da nista mogoči niti vseobsegajoča splošna teorija pripovedovalca niti takšna tipologija. V tem smislu bom nanizala vrste pripovedovalca, ki so uporabne tudi izven njihovih matičnih sistemov oziroma v kombinaciji s člani drugih (sorodnih) tipologij.

Poudarjanje prepletenosti, pretočnosti ali sinkretičnosti predlagam pri vseh tipih pripovedovalca, saj že v osnovi vsi prepletajo med seboj tri temeljne pripovedne položaje, tj. poročanje, razlaganje in presojanje, praviloma pa so mešani tudi glede drugih kriterijev, npr. slovnične osebe, načina posredovanosti pripovedne informacije in zanesljivosti. Prepletenost, pretočnost ali sinkretičnost različnih vrst pripovedovalca lahko deluje zelo nepregledno: da bi se izognili zapletenosti različnih shem ali tradicionalne poosebljene podobe pripovedovalca, uporabljajo nekateri teoretiki, npr. Monika Fludernik, rajši izraz pripovedne situacije. Natančno branje nam dokazuje, da se definicije pripovedovalca in pripovednih situacij pravzaprav prekrivajo ali celo medsebojno dopolnjujejo. Predstavitev tipologij začenjam s predlogom Fludernikove (*An Introduction* 30), ki je predlagala, da se natančnemu popisu pripovedovalcev izognemo z uporabo širših poimenovanj. Ta priznana naratologinja torej ni izdelala tipologije pripovedovalca, ampak jo je »precedila« v delitev na prvoosebno in tretjeosebno pripoved. Pri tem si je pomagala s tradicijo starejših⁷ razprav o pripovedovanju, v katerih sta se pojavljali samo dve osnovni narativni obliki: pripovedovanje v tretji osebi (Er-Erzählform) in pripovedovanje v prvi osebi (Ich-Erzählform). V prvem primeru pripovedovalec govori o svojih junakih v tretji osebi, kot da se nahaja izven sveta, o katerem pripoveduje, v drugem primeru pa se sam pojavi v zgodbi, lahko kot pasivni opazovalec dogodkov ali kot aktivni udeleženec v njih. Binarna opozicija prvoosebna-tretjeosebna pripoved ni samo ena izmed najstarejših tipologij, ampak je tudi osnova za najpogostejšo tipologijo pripovedovalca, v drugi polovici 20. stoletja obogateno še z drugoosebnim pripovedovalcem, tako da se spremeni v tročlensko tipologijo.

Tročlenska delitev prvoosebni-drugoosebni-tretjeosebni pripovedovalec je zasnovana na razlikovalnosti (slovnične) osebe, kar Baldick (146) poimenuje razlikovanje glede na različno udeležbo v zgodbi. Prvoosebni pripovedovalec pripoveduje o dogodkih, stanjih in razpoloženjih v prvi osebi. Kot zelo stara in razširjena vrsta pripovedovalca (npr. Petronijev *Satirikon* in Apulejev *Zlati osel*) prevladuje tudi v sodobnih pikaresknih, dnevniških, pisemskih ali avtobiografskih romanih (npr. *Ženske* Bukowskega in *Da me je strah* Maruše Krese). Je predstavnik odkritega pripovedovalca, ki se pojavi v zgodbi kot aktivni udeleženec ali pasivni opazovalec dogajanja.

Nastopa v prvoosebni⁸ pripovedni situaciji, v kateri odrasli pripovedujoči jaz (Herman, Jahn in Ryan 364) pripoveduje zgodbo o sebi, tj. mlajšem, doživljajočem jazu (npr. Dickens *Velika pričakovanja* in Kovačič *Prišleki*). Razlikovanje med doživljajočim in pripovedujočim jazom je poleg omejene perspektive ključna značilnost tega pripovedovalca; ker zaradi omejene perspektive in gledišča nima neposrednega dostopa do dogodkov, v katerih ni sodeloval, hkrati pa ne more vedeti, kaj se dogaja v glavah ostalih likov, je obsojen na osebno in subjektivno perspektivo ali gledišče, zaradi česar ima več možnosti, da ga bralci prepoznajo za nezanesljivega pripovedovalca. Eksistencialno-fizično zasidranje prvoosebnega pripovedovalca v fikcijski svet (Stanzel 189) pomeni njegovo utelešenje, saj se mu izrišejo konkretne in jasne črte osebnosti, za razliko od tretjeosebnega, ki nima izoblikovanega tako fizičnega jaza.

Če povzamem, je razlika med prvoosebim in tretjeosebim pripovedovalcem v načinu, s pomočjo katerega pripovedovalec opazuje dogodke v zgodbi in način motivacije za izbor tega, kar pripoveduje. Tretjeosebni pripovedovalec torej pripoveduje v tretji osebi o nečem, kar ni tako eksistencialno pomembno zanj, kot je npr. za prvoosebnega pripovedovalca, zato Stanzel (198) meni, da je pripovedna motivacija pri tretjeosebim pripovedovalcu vedno literarnoestetska, ne pa eksistencialna (kot pri prvoosebim). Če že za tretjeosebnega pripovedovalca ne moremo natančno določiti vseh njegovih vlog, je to dosti težje pri prvoosebim. Izbira tretjeosebne pripovedi prinaša močnejši učinek brezosebnosti in trdnosti, česar so se zavedali tudi pisatelji, ko so kolebali med obema možnostma. Jane Austen je npr. svoj roman *Prevzetnost in pristranost* najprej zasnovala kot pisemski roman v prvi osebi, nato pa ga je pretočila v tretjo osebo, podobno tudi Kafka z romanom *Grad* in James v *Ambasadorjih*. Zadnji je tudi reflektiral svojo spremembo kot pravo odločitev, saj se mu je zdela prvoosebna pripoved preveč rahla, nedoločena, hkrati pa zaznamovana s fluidnostjo samorazkritja (Stanzel 182).

V tipologiji, osnovani na (slovnični) osebi ali različni udeležbi v zgodbi, je najmlajši drugoosebni pripovedovalec. Najmlajši je glede na prisotnost tako v pripovedih kakor tudi v teoretičnih raziskavah, saj je v prvih očitneje prisoten šele od pisemskih romanov 18. stoletja naprej, v drugih pa z rojstvom naratologije, ki te nekdaj prezrte kategorije ni več interpretirala kot podvrsto prvoosebne pripovedi. Osamosvajanje drugoosebne pripovedi v književnosti in teoriji je torej medsebojno odvisno in povezano: ko je v 20. stoletju ta obvladala celotno pripoved in postala pogostejša, npr. Butor *Modifikacija*, Calvino *Če neke žimske noči popotnik*, Bartol *Kantata o žagonetnem vozlu*, je pritegnila tudi več znanstvene pozornosti. Največjo veljavo je dobila v postmodernizmu, kjer je vzpostavljala iluzijo sprotne-

ga pisanja in komuniciranja z bralcem. Druga oseba namreč, še močnejše kot prva, oznanja prisotnost komunikacijskega kroga (McHale 223–224), omejujoč se pri tem na naslovnika in prejemnika. Ta narativni način odpre neznan vrzel med zgodbo in diskurzom ali med bralčevim resničnim in besedilnim svetom, vabeč ga, da se projicira v vrzel. Monika Fludernik (*Second* 457) dokaže njeno resnost in vitalnost pri vzpostavljanju emocionalne globine v dialoških razmerjih na primeru priznane definicije pripovedi, osnovane na dihotomiji zgodba-diskurz oziroma zgodba-pripoved: celotna pripoved je mediacija osnovne zgodbe, v kateri drugoosebni pripovedovalec slabi to dvojnost zgodbe in diskurza. Slabljenje povzroča njegova nenaravna oblika, ko pripoveduje pripovedovancu zgodbo. Medtem ko tipične pripovedne situacije dovolijo bralcu, da sede in uživa pripoved o stiskah in veselju drugega, in tako pogojujejo osnovno eksistenčno razlikovalno vrzel med zgodbo in njeno recepcijo, se drugoosebna besedila obnašajo drugače, čeprav samo notranje. Prekinejo namreč konvencijo razdalje, namišljeno vključujoč pravega bralca znotraj besedilnega sveta in tako dodatno utemeljijo procesualno naravo zgodbe. Fludernikova (*An Introduction* 31) imenuje tovrstno pripoved tudi ti-besedila.

Poleg »osebne« tipologije pripovedovalca, osnovane na (enostavni) delitvi glede na (slovnično) osebo, je pogosta še vedno tradicionalna Stanzlova tročlenska tipologija, zasnovana glede na način posredovanosti pripovedne informacije – delitev na avktorialnega, prvoosebnega in personalnega pripovedovalca je že ob nastanku doživela kritike na račun pojma prvoosebnega pripovedovalca. Takoj je bilo namreč jasno, da prvoosebni⁹ pripovedovalec ne spada na isto raven in da ga bo potrebno uvrstiti drugam, v osebno tipologijo. Tako se je tročlenska tipologija »preobrazila« v dvočlensko, v kateri je najstarejši pripovedovalec avktorialni. Avktorialni pripovedovalec (prim. Kos, Dolinar 23, 461) je prisoten v avktorialni pripovedni situaciji, v kateri pogosto govori s stališča svoje t. i. vsevednosti, zato je ponekod imenovan tudi vsevedni pripovedovalec. Ta značilni pripovedovalec starejše romaneskne tradicije (npr. Thackeryjev *Semenj ničevosti* in Jurčičev *Deseti brat*) ima pregled nad celotnim dogajanjem, saj njegov zorni kot obseže vsa ozadja, misli in čustva likov, prav tako je časovno in prostorsko neomejen. Avktorialni pripovedovalec suvereno bdi nad pripovedjo in se meša vanjo s časovnimi pogledi nazaj ali naprej. Vsevedni pripovedovalec je naslednik mitskega pripovedovalca, ki je po razpadu mita izgubil zaupanje in bil prisiljen igrati različne vloge (Solar 91–92), od navdihnjenega pevca do filozofa, zgodovinarja, učitelja življenjskih modrosti in psihologa ali kombinacije različnih vlog. Vsevednost avktorialnega pripovedovalca prepričuje bralce, naj »počivajo«, saj bodo ob primernem času izvedeli vse, ker pripovedovalec nadzira in vodi dogajanje

ter like. Podtip avktorialnega pripovedovalca je vmešavajoči se (*intrusive author*) pripovedovalec, pripomoček velikih pripovednikov 19. stoletja, ki so nudili splošne moralne komentarje, včasih v obliki zgoščenih kratkih digresivnih esejev. Avktorialnega pripovedovalca je, tako kot Kos, delno povezala z vsevednostjo tudi Alenka Koron (*Sodobne* 176–187) in razložila nesamoumevnost te odločitve ter vsevednega pripovedovalca določila glede na kriterije časovne in prostorske vseprisotnosti. Prvo je vezala na poznavanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, drugo pa na pripovedovalčevo zmožnost, da posreduje informacije, ki so dosegljive samo s hkratno prisotnostjo na različnih krajih in prisotnostjo na različnih lokacijah brez prič.

Če je za avktorialnega ali avtoritativnega pripovedovalca značilna skoraj neomejena vednost ali celo vsevednost, označuje personalnega prav omejitve vednosti. Personalni pripovedovalec pripoveduje namreč s stališča pripovednih oseb, njihovih izkušenj, zaznav in predstav (Kos 9–10). Njegovo gledišče je postavljeno v posamezno zavest, zato lahko posreduje pripovedno dogajanje in stanje le skozi oči pripovednih oseb ali njihove perspektive, pogosto s pomočjo doživljenega govora in notranjega monologa. Tak pripovedovalec je prisoten že v realistični pripovedi, najpogostejši pa je v modernističnih romanih, npr. Prousta, Woolfove, Butorja in Zupana. Personalni pripovedovalec lahko nastopa v vseh treh slovničnih osebah; romani Prousta in Zupana so pretežno prvoosebni, Woolfove tretjeosebni, medtem ko Butorjeva *Modifikacija* dokazuje, da je možna personalna pripovedna drža tudi z drugoosebnim pripovedovalcem, saj je doživljanje Leona Delmonta niz psihičnih vsebin, ki se gibljejo skozi njegovo zavest, neodvisne od neke splošno veljavne resnice ali preglednosti in zato prepuščene bralcu v presojo. Prekrivnost ali pretočnost tipologije opazimo tudi v zvezi z osebno tipologijo in njenim parom prikriti-odkriti pripovedovalec (tretjeosebni je običajno prikriti, prvoosebni pa odkriti). Ker je prav avktorialni pripovedovalec tisti, ki si ga najlažje predstavljamo kot osebo ali vsaj kot osebni glas ali pogled, ga lahko imenujemo tudi poosebljenega oziroma personificiranega/personaliziranega; Lešič (275) personalnega pripovedovalca imenuje depersonificirani subjekt (depersonalizirani subjekt) – ta pripoveduje zgodbo, a se sam ne pojavlja kot osebnost, zato se tudi ne zavedamo njegovega obstoja. V okviru kategorije nepoosebljenega oziroma nepersonificiranega pripovedovalca, značilne za sodobne pripovedi, nastopa tudi t. i. skriti pripovedovalec, ki ustvarja videz, kot da bi se pripoved odvijala sama od sebe (npr. Hemingwayjeva novela *Hribi kakor beli sloni*).

Pri pregledu vrst pripovedovalca sem najprej upoštevala (slovnično) osebo ali različno udeležbo v zgodbi (prvoosebni-drugoosebni-tretjeosebni

pripovedovalec), nato način posredovanosti pripovedne informacije (avktorialni/vsevedni-personalni pripovedovalec), na koncu pa se bom posvetila še zanesljivosti posredovane pripovedne informacije, ki jo je prvi upošteval Booth pri delitvi na zanesljivega in nezanesljivega pripovedovalca. Ker je zanesljivi pripovedovalec zelo splošna in skoraj samoumevna kategorija v smislu zaupanja, saj ravna v skladu z normami implicitnega avtorja, se bom v nadaljevanju posvetila samo nezanesljivemu. Temu se slovenska literarna veda še ni poglobljeno¹⁰ posvetila, tudi omenjati ga je začela šele pred kratkim. Kot naj sodobnejšega je namreč razumela virtualnega pripovedovalca, ki pa se zdi v svoji omejenosti na zgolj postmodernistična besedila preozek, hkrati pa ga svetovna literarna veda ne pozna, medtem ko je nezanesljivega pripovedovalca sprejela že z Boothovo knjigo *Retorika pripovedne umetnosti* (1961). Sistematično obravnavo, ki vsebuje historiat, analizo, definicijo in tipologijo nezanesljivega pripovedovalca, hkrati pa tudi aplikacijo na sodobne slovenske romane, je leta 2010 objavil Aljoša Harlamov v članku »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu«. Svojo razlago nezanesljivega pripovedovalca sem zasnovala prav na nekaterih izhodiščnih mislih te razprave, pri čemer sem znatno bolj poudarjala prepletenost ali sinkretičnost različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca in ga tako nisem delila na podvrste.

Nezanesljivi pripovedovalec je termin za pripovedovalca, ki ni vreden zaupanja zaradi napačnega ali nepopolnega predstavljanja likov in dogodkov, prepoznanih skozi pripoved kot lažnih, pristranskih ali kakorkoli nepopolnih (Baldick 234). Termin ne pomeni, da je pripovedovalec običajni lažnivec ali moralni izkrivljenec, saj ta kategorija vključuje tudi naivnega in celo bolnega pripovedovalca. Nezanesljivi pripovedovalec je bil prisoten že prej (npr. Swiftova *Guliverjeva potovanja* in Hoffmannovi *Življenjski nazori mačka Murra*), razcveti pa se v 20. stoletju, prav virtuozno npr. v romanu *Krik in bes* Williama Faulknerja, v katerem se pojavijo kar trije nezanesljivi pripovedovalci: infantilni moški, samomorilski študent in rasistični pobožnjakar, sam roman pa odstopa (pri nas podobno Sosičev roman *Balerina Balerina*) od literarne tradicije nezanesljivega pripovedovalca, ki si je v preteklosti izbirala predvsem pikareskne in satirične romane. Za prepoznavanje nezanesljivega pripovedovalca je že Booth predlagal implicitnega avtorja kot merilo: če pripovedovalec govori ali deluje v skladu z normami celotnega dela oziroma implicitnega avtorja, je to zanesljivi pripovedovalec; v nasprotnem primeru gre za nezanesljivega pripovedovalca. Prav vprašanje »Zakaj je pisatelj/ica sploh zaupal/a pripovedovanje nezanesljivemu pripovedovalcu?« je ključno vprašanje, ki si ga pri branju nezanesljive pripovedi moramo zastaviti poleg bolj konkretnih, npr. Koliko so podatki, ki jih pripovedovalec navaja, sploh točni in koliko naj

zaupamo njegovi interpretaciji in presoji. Ugotoviti vrzel med zgodbo in pripovedjo skozi znake nezanesljivosti, najočitnejši je ironija, namreč ni tako preprosto, saj je kategorija zanesljivosti povezana tudi s termini glas, razdalja in fokalizacija (Abbott 129).

Splošni učinek nezanesljive pripovedi (Herman, Jahn in Ryan 496) izvira iz usmerjanja bralčeve pozornosti z zgodbene ravnine na pripovedno raven, ki jo zavzema pripovedovalec, in s tem osrediščenje na pripovedovalčeve posebnosti. Obstaja namreč veliko različnih razlogov nezanesljivosti, od pripovedovalčevega omejenega znanja, osebne vpletenosti in problematične vrednostne lestvice (Rimmon-Kenan, *Narrative* 100–103). Kriterij osebne vpletenosti je tako pomemben, da ga je Biti (*Interes* 14–16) razložil kot pogoj nezanesljivosti in pripovedovalca po njem imenoval kar vključeni pripovedovalec; ta poroča sproti, brez časovne, prostorske ali vrednostne distance do svoje lastne pripovedi. Zanj, kategorijo znotraj besedila in »prenašalca« zgodbe pripovedovancu, je usodna oddaljenost od dogodkov ali predmetov, o katerih pripoveduje. Vključeni pripovedovalec je običajno tudi razsodnik, »obseden« z dogajanjem, ki ga obkroža, zato se v njegovo pripoved vpletajo učinki stvarnega: okoliščine, slikovita obeležja in (ne/funkcionalni) detajli. Ker je tako vpet v trenutno dogajanje, ne more objektivno ali zanesljivo podati svoje zgodbe. Za razliko od njega ne vključeni (oddaljeni) pripovedovalec točno ve, kaj želi napraviti s svojim predmetom, saj v procesu pripovedovanja zaradi oddaljenosti od predmeta samostojno razpolaga s svojim interesom, namesto da bi interes razpolagal z njim. Če so sodobni kognitivni pristopi za ugotavljanje nezanesljivosti večinoma privilegirali pomen bralca, so ostali teoretiki (npr. Olson in Phelan, *The Implied*) upoštevali tudi avtorja in besedilne označevalce. Ti so našli še ostale razloge za nezanesljivost: besedilno in besedno neskladje, neuravnoteženost zgodbe in pripovedi ter večperspektivnost ali pogled na isti dogodek z različnih perspektiv (Nünning, *Unreliable*).

Nekateri tipi nezanesljivega pripovedovalca so že standardni, npr. psihični bolnik (norec), posebnež na razvojni stopnji otroka, otrok, naivnež, nevednež, lažnivec, hinavec, slepar in moralno vprašljivi pripovedovalec. Pomenljiva je že sama izbira teh uveljavljenih tipov, njihova nadaljnja analiza pa znatno prispeva k celostni sintezi izbranega besedila. Tako v romanu *Porkasvet* Zorana Hočvarja že na začetku branja ugotovimo, da mačistična, šovinistična in stereotipna prepričanja glavnega lika Janeza Kolenca, nevedneža, naivneža in moralno vprašljivega pripovedovalca, niso življenjska filozofija samega avtorja in ker odstopajo tudi od etičnih načel implicitnega avtorja, nas to obvešča o nezanesljivosti. Ta namreč razkrinkuje slovensko majhnost, pritlehnost, zavrtost in konvencionalnost na način posmeha, satire in humorja tako, da se na več mestih ne more

enostavno določiti distanca med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem. Še večje pomisleke glede »resnice« pripovedovanega sprožajo pripovedi, v katerih nastopa več perspektiv, ki medsebojno niso usklajene. V znamenitem japonskem filmu *Rašomon* Akire Kurosawe je na primer zgodba o zločinu pripovedovana večkrat; povedo jo udeleženci in priče. Vsak pripoveduje svojo zgodbo tako prepričljivo, da se zgodbe medsebojno izničujejo, ne pa usklajujejo. Ko so vprašali samega režiserja, katera pripoved izmed štirih je resnična oziroma lažna, je odgovoril, da vse in nobena.

Pri določanju nezanesljivosti se zdi številnim teoretikom pomembno ločevati med napačnostjo in nezadostnostjo, saj je ta lahko posledica napačne ali nepravilne predstavitve dogodkov ali dejstev v zgodbi ter pripovedovalčevega nezadostnega oziroma nepopolnega razumevanja, dvomljivih sodb ali pomanjkljivih razlag. Pri tem Phelan in Martin naštejeta šest vrst nezanesljivosti: napačno poročanje, napačno vrednotenje in napačno razlaganje ter nezadostno poročanje, nezadostno vrednotenje in nezadostno razlaganje. Na osnovi teh in ostalih kategorij je Aljoša Harlamov (33–46) pri nas prvi definiral nezanesljivega pripovedovalca in zasnoval tridelno tipologijo: nezanesljivi presojevalec, nezanesljivi razlagalec in nezanesljivi poročevalec. Tridelna tipologija se mi zdi smiselna le, če jo obravnavamo kot možnosti različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca, ki so pravzaprav temeljne vloge vsakega pripovedovalca glede na tipično izjavno dejanje – bolj kot te temeljne vloge se mi zdi tvorno poudarjati prepletenost in prehodnost iz poročanja v presojanje ali razlaganje ter vsebinsko interpretirati to prehodnost. Poudarjanje sinkretičnosti predlagam tudi pri ostalih tipih pripovedovalca, ki nenehno mešajo med seboj tri osnovne položaje pripovedovalca, poročanje, razlaganje in presojanje. Poleg sinkretičnosti nezanesljivega pripovedovalca je pomembno poudariti tudi delež nezanesljivosti pri ostalih pripovedovalcih, ki sicer niso opredeljeni kot nezanesljivi, a je nezanesljivost pomemben znak njihove spremembe ali nestalnosti, ki kar kliče po analitični refleksiji. Za lažje določanje in primerjavo nezanesljivega pripovedovalca z ostalimi pripovedovalci naj sintetiziram svoje misli v sklepno definicijo. Nezanesljivi pripovedovalec je torej rezultat različnih procesov, ki se odvijajo v dejanju literarne komunikacije, ko usmerjajo bralčevo pozornost na pripovedovalčeve posebnosti in s tem usmerjajo njegovo pozornost z zgodbene ravnine na pripovedno raven. Njegova nezanesljivost izvira iz različnih razlogov, pripovedovalčevega omejenega znanja, osebne vpletenosti in vprašljive vrednostne ali moralno-etične sheme. Prav nezanesljivi pripovedovalec je tista kategorija, ki med vsemi pripovedovalci zahteva od bralca največ pozornosti v smislu poznavanja resničnostnih in literarnostnih okvirov ter poglobljene vključitve v literarno komunikacijo. To, kar ga družijo z ostalimi pripovedovalci, so temeljne naloge vsakega pri-

povedovalca glede na tipično izjavno dejanje, tj. poročanje, razlaganje in vrednotenje, ki je lahko napačno ali nezadostno.

Prav delitev na poročevalca, razlagalca in presojevalca je tista univerzalnost ali skupna točka, s katero bi rada zaključila pregled vrst (tipologij) pripovedovalca in predlagala tovrstno delitev tudi izven nezanesljive pripovedi. Glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja je lahko pripovedovalec vedno poročevalec, razlagalec ali presojevalec – bolj kot temeljne vloge poročanja, razlaganja ali presojanja se mi zdi tvorno poudarjati njihovo prepletenost in prehodnost iz poročanja v razlaganje ali presojanje ter vsebinsko interpretirati to prehodnost. Poudarjanje sinkretičnosti je pomembno, čeprav ena izmed treh vlog v posameznih odlomkih prevladuje; sinkretičnost v celotnem besedilu pa je zagotovljena tako, da se osrednjost posamezne vloge pripovedovalca smiselno izmenjuje. Tovrstno povezavo sta sistematično izpostavila Phelan in Martin, ko sta razlagala tri glavne vrste pripovedovanja, umeščene na tri različne osi komunikacije med avtorjem in bralcem: poročanje na osi dejstev, likov in dogodkov; interpretiranje ali razlaganje na osi razumevanja in percepcije ter vrednotenje na osi etike. Sicer sta vse tri vloge razlagala predvsem zato, da bi jih prenesla na nezanesljivo pripoved in z njimi opredelila šest vrst nezanesljivosti, a je njuna delitev dobrodošla še za ostale vrste pripovedi in pripovedovalca. Trije pripovedovalci se ločijo že po svoji osnovni dejavnosti, saj poročevalec poroča o dogodkih, stanju ali likih bolj objektivno, brez posebnih pojasnil ali pripomb in kot nizanje posameznih dejstev ali domnev, medtem ko razlagalec in presojevalec delujeta bolj subjektivno. Če razlagalec povezuje posamezne prvine in jih osvetljuje z različnih perspektiv prav zato, da bi jih lažje razumeli, ter pri tem uporablja različne metode, postopke in načine, je presojevalec tisti, ki presoja predvsem vrednote in se trudi ne/pristransko oceniti določeni pojav. Tako kot se lahko v enem besedilu prepletajo prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec, avktorialni in personalni, zanesljivi in nezanesljivi, se lahko izmenjujejo tudi njihove vloge ali vrste pripovedovanja, tj. poročanje, razlaganje in presojanje. V romanu *Filio ni doma* (1990) Berte Bojetu se npr. smiselno izmenjujejo prvoosebni (sta kar dva, saj sta v prvoosebno situacijo postavljeni Filio in Helena), drugoosebni in tretjeosebni pripovedovalec, prav tako poročevalec, razlagalec in presojevalec. Na začetku poglavja Uri ima npr. osrednjo vlogo poročevalec, kajti tretjeosebni pripovedovalec oziroma zapisovalec poroča o Urijevem odnosu do Poveljnika. Ko poročevalec popisuje njegovo notranje stanje (trepetaње, strah, nemoč), se poročilo preveša v razlago, ki razgrne pred bralci patološke odnose med Urijem in Poveljnikom. Prav prehod s poročila na razlago pokaže, kako je Uri razrvan, nemiren in prestrašen, in nas usmeri v iskanje nadaljnjih razlag

tega stanja. Da bi lažje sprejeli ali/in razumeli njun odnos, v nadaljevanju prevzame besedo drugoosebni pripovedovalec z možnostjo ustvarjanja bližine, kar bralca še bolj obvezuje k večji pozornosti in empatiji. Ta poročanje stalno prepleta z razlaganjem, vrednoti pa vzporedno in posredno, ko opisuje Urijevo in Poveljnikovo obnašanje, tako da ga lahko določimo kot sinkretičnega pripovedovalca, ne pa zgolj enovrstnega.

Fokalizacija

V slovenski literarni vedi smo se zavedali pomembnosti pripovedovalca, čeprav mu ni bilo posvečenih veliko raziskav; skoraj popolno mrtvilo pa je nastalo na področju fokalizacije¹¹ ali žariščenja. Eden izmed razlogov za neuveljavljenost je verjetno tudi kompleksnost problematike, ki se prekriva s področji perspektive, gledišča in pripovedovalca na splošno. Pri tem se ponovno zastavlja vprašanje o smiselnosti obravnave te kategorije, delno prekrivajoče se z drugimi področji. Zakaj bi torej uvajali neko novo kategorijo, če uveljavljene, npr. pripovedovalec, perspektiva in gledišče, že obstajajo? Glede na sodobno ločitev narativnega sistema na naracijo in fokalizacijo se zdi vključitev problematike fokalizacije kar v področje pripovedovalca (kar se je dogajalo pri nas) le delno smiselna, saj pripovedovanje vendarle ni isto kot fokalizacija; najbolj smiselna je pravzaprav povezava obeh področij, saj fokalizacija ali žariščenje ne obsega usmerjanja pripovedi preko glasu (čeprav je tudi pripovedovalec lahko fokalizator), ampak skozi oči – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja. Pomembnost fokalizacije je najbolj preprosto izpostavil Manfred Jahn (*Focalisation* 94–104). Trdil je, da če bi se morala naratologija razdeliti samo na dva dela, bi bila zelo ustrezna kandidata za to dvojnost naracija in fokalizacija. Da bi lažje razumeli kompleksnost problematike, bom najprej poskušala razložiti razmerje med perspektivo in glediščem, ki je pri nas večinoma sinonimno in odvisno od individualne izbire posameznega raziskovalca, čeprav vseskozi prevladuje termin perspektiva. Termin perspektiva se zdi splošnejši, saj lahko zajema in glas in oči ter je v figurativnem pomenu (Wales 363) poseben način konceptualizacije, svetovni nazor ali ideologija. Model resničnosti, predstavljen v pripovedi, je lahko subjektivno, tj. politično, etično, estetsko in kognitivno obarvan ali ovrednoten. Zato ni naključje, da so mnogi preučevalci, npr. Scholes, Kellog, Sniader Lanser, perspektivo (ali celo kar pripovedovalca, ki je vedno tesno povezan s perspektivo) povezali z vrednotenjem¹² in nadzorom pripovedne informacije, posledično pa tudi bralčevega vtisa. Perspektiva je namreč termin (Herman, Jahn in Ryan 423), opisujoč splošni

kognitivni proces in naše poznavanje sveta. Oba vidika perspektive, vizualnega in kognitivnega, si je prisvojila tudi literarna veda, ko ju je največkrat omejila na subjektivne poglede likov in pripovedovalcev.

Strinjam se s trditvijo Hermana, Jahna in Ryanove (424), da je pri analizi pripovedi najbolj uporabna ravno možnost preučevanja likovega in pripovedovalčevega pogleda na svet. Če razumemo perspektivo kot usmerjanje narativne informacije, se način njenega nadzora določa glede na to, ali poteka posredovanje skozi zavest pripovedovalca ali lika, medtem ko je razumevanje literarnega dela omejeno z našim razbiranjem literarnega sistema njenih vrednot in kompleksnosti stališč. Tu lahko vzpostavimo analogijo s filmom (rakurz oziroma glediščna točka – Lešič 279): vse, kar je prikazano, je videno skozi določen kot. Lahko se prikaže objektivno, kot da je videno z očmi neke skrite kamere, kar nam daje informacijo o videnem; subjektivno pa takrat, kot da je videno skozi oči posameznega lika, kar nam ne daje samo informacije o videnem, ampak tudi o tem, ki vidi. Ker vključuje perspektiva razmerja med pripovedujočimi subjekti in literarnim sistemom (Sniader Lanser 12) ter kompleksno mrežo interakcij med avtorjem, pripovedovalci, liki in občinstvom, je raziskovanje perspektive tesno povezano z estetsko pragmatičnimi in ontološkimi določili. Perspektiva ni sinonim za gledišče samo v slovenski literarni vedi, ampak povsod tam, kjer je bolj naravnana na vizualno metaforično polje perspektive ali videnja. Gledišče (angl. *point of view*, nem. *Blickpunkt*) v teoriji proze že od začetka 19. stoletja (Biti, *Pojmovnik* 119) označuje odnos do instanc prikazanega sveta; s terminom fokalizacija ga je zamenjala šele naratologija.

Genette je termin fokalizacija uvedel predvsem zato, da bi se izognil vizualnim konotacijam in da bi ločeval med fokalizacijo in pripovedovanjem, čeprav sta dva procesa lahko tudi povezana – ločeval je med tem, kdo vidi ali zaznava in kdo pripoveduje. Še bolj kot za izognitev vizualnim predstavam se zdi izraz fokalizacija (angl. *focalisation*, nem. *Fokalisierung*) ustrezen za izražanje posredništva, natančneje dvojnega posredništva, saj je zgodba predstavljena v pripovedno besedilo skozi glas in oči. Prvi pripada pripovedovalcu ne glede na to, ali je aktualiziran kot neizraženi pripovedni glas ali kot bolj ali manj personaliziran lik pripovedovalca, drugi pa fokalizatorju, sprejemajočemu centru zavesti, ki je lahko (ali pa tudi ne) identičen s pripovedovalcem. Antropomorfizacijska predstava fokalizatorja je sicer primerna, čeprav ga je najbolje razumeti kot točko, s katere je pripoved sprejeta. Če razume O' Neill žariščenje kot točko, Booth kot središče, pa ga Abbott (125) razlaga kot način, s katerega opazujemo like in dogodke v pripovedi, pri čemer določi za najpogostejšega fokalizatorja¹³ prav pripovedovalca; tako kot slišimo njegov glas, pogosto tudi dogajanje vidimo skozi njegove oči.

Kljub nekaterim opaznim prispevkom postklasičnih naratologov je danes vprašanje, ki si ga zastavlja vsak teoretik pripovedi (Herman, Jahn in Ryan 176), še vedno isto: ali »posvojiti« Genetta ali Balovo ali pa celo uporabljati kar mešani model. V klasičnem modelu Genetta lahko zagarjamo poudarjanje razlikovanja med tem »kdo govori« in »kdo vidi«, izognitev napakam prejšnjih naratologov (npr. Booth), ki so pomešali fokalizirajoče like s pripovedovalci ter dopuščanje kombinatorične svobode glede sopojavitve različnih vrst in značilnosti fokalizacije. V novejšem modelu Mieke Bal pa mnogi cenijo trditev, da je fokalizacija vedno prisotna, v različnih oblikah, in idejo o notranji in zunanji fokalizaciji. Malo manj je razveseljivo prekrivanje določenih ugotovitev in zmeda glede nekaterih pojmov, npr. zunanje in notranje fokalizacije: Hemingwayevo pripoved *Hribi kakor beli sloni* je npr. Genette označil za čisto zunanjo fokalizacijo, omejeno na zunanje poglede oziroma na to, kar naj bi bilo vidno kameri, Balova pa za notranjo fokalizacijo t. i. zaznavajočih predmetov.

G rard Genette predlaga tri vrste fokalizacije: ni to, notranjo in zunanjo. Ni ta ali pripoved brez  ari s a je prisotna v klasičnih besedilih, v katerih nastopa vsevedni pripovedovalec, notranja fokalizacija ali pripoved z notranjim  ari s enjem zožuje spoznavni doseg pripovedovalca na perceptivni doseg lika, zunanja pa prikazovanje omeji na zunanje obnašanje lika brez vstopa v njegove misli in čustva. Od vseh treh je tridelna le notranja fokalizacija, ki jo Genette (prim. Biti, *Pojmovnik* 101; Herman, Jahn in Ryan 173–175) deli na trdno eno ari s no (dosledno se uveljavlja ena perspektiva), spremenljivo (perspektiva se spreminja glede na predmet prikazovanja) in ve  ari s no (en dogodek se osvetli iz različnih središč). Pri notranji fokalizaciji je namreč predstavitev dogodkov omejena na perspektivo, percepcijo in kognicijo fokalizirajočega lika (*focal character*). Primer za trdno  ari s enje ali predstavitev dogodkov s perspektive fokalizirajočega lika je npr. Joyceov *Umetnikov mladostni portret*, za spremenljivo fokalizacijo, v kateri so predstavljene različne zgodbene epizode skozi različne oči fokalizirajo ih likov, pa roman *Gospa Dalloway* Virginie Woolf. V njem so dogodki različno videni skozi oči Clarisse Dalloway, Richarda Dallowaya, Petra Walsha, Septimusa Warrena Smitha, Rezie Smith in ostalih likov. Spremenljivi fokalizaciji je podobna ve delna/večplastna/ve  ari s na fokalizacija, predstavljajoča eno epizodo večkrat, vsakič skozi oči drugih o ari s evalcev, kot se npr. zgodi v  e omenjenem filmu *Rašomon*, ko isti dogodek predstavijo različne osebe, med njimi tudi duhovnik, lopov, samuraj in drvar.

V postgenettovski teoriji fokalizacije je pomemben prispevek Mieke Bal, ki je združila Genettovo ni to in zunanjo fokalizacijo v eno samo kategorijo, zunanjo fokalizacijo. Ta se ne imenuje zunanja, ker so stvari

videne od zunaj, ampak ker jih vidi pripovedovalec, ki je zunaj zgodbe (po Genettovi klasifikaciji bi se tak pripovedovalec imenoval ekstradiegetični). Tovrstni pripovedovalec se imenuje zunanji fokalizator ali pripovedovalec-fokalizator, sistemsko nasproten notranjemu fokalizatorju, liku znotraj zgodbe, t. i. liku-fokalizatorju. Izpeljala je še veliko sprememb; ena izmed njih je tudi podelitev neenakega statusa različnim ožariščevalcem, ki jih je poimenovala skoraj opisno, npr. spominjanje fokalizirajočega lika (*character-focalizer remembering*), videnje fokalizirajočega pripovedovalca (*narrator-focalizer seeing*). Balova (*Narratology* 104) se je jasno zavedala tehničnega izvora termina fokalizacija, vzetega iz fotografske in filmske terminologije, in ga določila kot odnos med pogledom, akterjem, ki vidi, in tistim, kar je videno ali zaznavano. Svojo odločitev za termin fokalizacija je utemeljila s pragmatičnim razlogom, saj iz izraza perspektiva ne bi mogla izpeljati ustreznega glagola (perspektivirati?), hkrati pa se je termin perspektiva, ki ji je načeloma ustrezal, v tradiciji pripovedne teorije že uporabljal za pripovedovalca. Fokalizaciji (Bal, *Naratologija* 138) je pripisala izjemno pomembnost, saj jo je razlagala kot najbolj bistveno, prodorno in subtilno sredstvo manipulacije. S tem, ko je uvedla razliko med ožariščenim (predmetom) in ožariščevalcem (osebkom), je pripovedovalca umestila na raven diskurza ali pripovedi, fokalizatorja pa v območje zgodbe.

Podobno je umestil oba člena tudi Uroš Mozetič (94), slovenski raziskovalec glediščenja in žariščenja: »Točko glediščenja smo premaknili na ravnino diskurza, točko žariščenja pa na ravnino zgodbe.« Fokalizacija torej pripada zgodbi, oziroma odnosu med besedilom in zgodbo, zato je treba ločeno opazovati njegova pola, subjekt in objekt fokalizacije ter se zavedati njene nestalnosti, saj se lahko premika od zunanje k notranji ali obratno. Subjekt fokalizacije – fokalizator ali ožariščevalec – je točka, s katere so elementi gledani, in če je to lik, bo imel ta prednost pred ostalimi, saj bo bralec gledal ali zaznaval z njegovimi očmi in bo hitreje sprejel njegovo videnje dogodkov, čeprav pristransko in omejeno. Balova (*Naratologija* 126) opozarja na razliko med pripovedovalcem in fokalizatorjem, saj prvi zgodbo pripoveduje, medtem ko je fokalizator gledišče/perspektiva zgodbe. Glede na oba pola predlaga ukvarjanje z naslednjimi vprašanji: Kaj lik žarišči? Kako to naredi in s kakšnim stališčem gleda na stvari? Kdo fokalizira in čigav je fokalizirajoči objekt?

Drugačne poglede na fokalizacijo pa so prinesli kognitivni pristopi, npr. Manfred Jahn je fokalizacijo razumel kot okno v pripovedni svet, ki omogoča bralcem videti dogodke skozi perceptualni zaslon s pomočjo fokalizatorja, delujočega kot zunajzgodbeni ali znotrajzgodbeni medij. Na ta način je razložena kot prvenstveno sprožilo za avtorje, pripovedovalce in bralce ter temeljni proces pripovedovanja in razumevanja zgodb, kar je

nasprotno od tradicionalnega pojmovanja fokalizacije, ko je bila ta razlagana kot nekaj drugotnega v smislu filtra predstavitve že obstoječih pripovednih dejstev. Ta superiorni položaj fokalizacije še bolj poudari njene označevalce, kot so čustvo, prepričanje, stališče in vrednotenje. Tovrstni kognitivni pogledi ne razrešijo zapletenosti, nedorečenosti in prekrivnosti fokalizacije, zato predlagam delitev na preprosto in zapleteno, tako kot npr. Patrick O' Neill (87–95), ki to področje vsaj delno poenostavi. Medtem ko preprosta vsebuje samo enega fokalizatorja v podobi pripovedovalca, je zapletena fokalizacija sestavljena iz več fokalizatorjev, pripovedovalcev ali/in literarnih oseb – drobnjakarsko natančne definicije žarišča (Sniader Lanser 12) so namreč ovire na poti razumevanja pripovedi in kot take koristne samo za teorijo prevajanja.

Tudi sama sem prepričana, da je pri tradicionalnih pripovedih z enostavno ali ničto fokalizacijo nesmiselno uvajati tipologijo fokalizacije; je pa ta ustrezna v sodobnih pripovedih, v katerih se pojavlja spremenljiva in/ali večžariščna fokalizacija in v katerih ločujemo med pripovedovalcem, likom in neko nevtralno, nepoosebljeno perspektivo, običajno poznano kot oko kamere. V t. i. tretjeosebni središčni zavesti (Jamesovi *Ambasadorji*, Joyceov *Umetnikov mladostni portret*) je npr. središče zavesti fokalizator, medtem ko je »uporabnik« tretje osebe pripovedovalec. Podobno sta fokalizacija in pripovedovanje ločena tudi v prvoosebni pripovedi (Rimmon Kenan, *Narrative* 73): pripovedovanje Bubija v *Prišlekih* Lojzeta Kovačiča meša otroško in odraslo perspektivo tako, da prevladuje otrok-ožariščevalec, medtem ko odrasel-pripovedovalec samo uravnava pripoved, kar je podobno razliki med doživljajočim in pripovedujočim jazom. Razlikovanje med prvoosebni ožariščevalcem in prvoosebni pripovedovalcem je pravzaprav razlika v času, saj lahko pripovedovanje postavi v središče dogodke takoj, ko so se zgodili ali pa dosti kasneje. Osredotoči se lahko na to, kaj je fokalizator v času dogodka vedel ali mislil oziroma kako je stvari videl in zaznaval kasneje. Prav fokalizacija nam omogoča, da lahko »vidimo« ali zaznavamo stvari z drugimi očmi in poskušamo razumeti nagibe drugih, kar lahko razlagamo kot bralno kompenzacija – v resničnem življenju namreč tega ni in zato se še znatno težje najdemo (kot v besedilu). Iz vsega zapisanega povzemam naslednjo definicijo: fokalizacija ali žariščenje je posredovanje in hkrati »manipulacija« pripovednih informacij oziroma njihovo usmerjanje skozi oči (ki so lahko tudi pripovedovalčeve) – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja ali ožariščevalca. Pri tem dvojnem posredništvu pripada torej ena raven pripovedovalcu, ne glede na to, ali je aktualiziran kot neizraženi pripovedni glas ali kot bolj ali manj poosebljen lik pripovedovalca, druga pa fokalizatorju, sprejemajoče-

mu centru zavesti, ki je lahko (ali pa tudi ne) identičen s pripovedovalcem. Medtem ko je pripovedovalec umeščen v pripoved ali zgodbo, ožariščevalca umeščamo predvsem v zgodbo.

In te zadnje sintetične ugotovitve so tudi že odgovor na začetno vprašanje o smiselnosti ponovne opredelitve pripovedovalca in fokalizacije. V študiji se je namreč potrdilo, da sta oba še vedno aktualna pojava in kot posrednika pripovedi njeni temeljni gibali. Hkrati je pregled uveljavljenih tipologij pripovedovalca nakazal, da je v današnjem času teoretskega eklekticizma nesmiselno vzpostavljati nove tipologije pripovedovalca in fokalizacije: moja osnovna teza je, da je bolje poudarjati mešanost ali sinkretičnost vrst in kategorij pripovedovalca ter pretočnost pripovedovalcev in fokalizatorjev. Izviren prispevek je moj predlog o delitvi pripovedovalca glede na tipično izjavno dejanje ali vrsto pripovedovanja na poročevalca, razlagalca in presojevalca. Trije pripovedovalci so običajno medsebojno prepleteni, a se ločijo po svoji osnovni dejavnosti, saj poročevalec poroča o dogodkih, stanjih ali likih, razlagalec povezuje posamezne prvine in jih osvetljuje z različnih perspektiv, medtem ko presojevalec presoja predvsem vrednote in se trudi ne/pristransko oceniti določeni pojav. Nova je tudi delitev pripovedovalcev glede na različne kriterije (npr. različna udeležba v zgodbi in način posredovanosti pripovedne informacije), med katerimi sem največ pozornosti posvetila ne/zanesljivosti posredovane pripovedne informacije oziroma nezanesljivemu pripovedovalcu.

OPOMBE

¹ Razcvet teorije pripovedi in njenih različnih pristopov, metod in smeri je ob koncu prejšnjega stoletja vplival na delitev naratologije na klasično in postklasično teorijo pripovedi – zadnje poimenovanje si zasluži samo tista naratologija, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj raziskovalni poudarek s proze na pripoved. Med najpomembnejšimi predstavniki postklasične teorije pripovedi so: kulturna, kognitivna, retorična, feministična in spolnoidentitetna naratologija. O delitvi naratologije na klasično in postklasično je pri nas prva pisala Alenka Koron v svoji disertaciji *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*, 2009.

² Eno poglavje v svoji monografiji *Naratologija: med teorijo in prakso*, 2000, je posvetil pripovedovalcu tudi Miran Štuhec. V njem je podal pregled pomembnih evropskih teorij pripovedovalca, a jih je prenašal v razlago pripovednih besedil tako, da je mešal tipe pripovedovalca in pripovedne situacije.

³ Terminološka zmeda glede definicij zgodbe, pripovedi in pripovedovanja je najbolj obvladljiva skozi objektiv dvoravninske koncepcije pripovedi, ki je tudi najpogostejši. Dvoravninska koncepcija temelji na paru zgodba-pripoved, v preteklosti poimenovanem tudi fabula-siže, zgodba-(pripovedni) diskurz, zgodba-pripovedno besedilo (Zupan Sosič. *Zgodba* 61–83). Razlikovanje med zgodbo in pripovedjo je naslednik formalističnega para fabula-siže, ki nadaljuje njuno dvojnost: zgodba je neka osnovna struktura, urejena kronološko in kavzalno, pripoved pa je način njene ureditve. Če je zgodba umeščena na ravnino

materiala (kaj) in pripoved na ravnino umetniške konstrukcije (kako), se je potrebno zavedati njune pretočnosti. Zgodba je istočasno predhodnik pripovednega diskurza, hkrati pa iz njega izhaja, kar se imenuje »dvojna logika pripovedi« – razlika med zgodbo in pripovedjo je prav v tem, da zgodbe ne moremo »videti« neposredno, ampak jo vedno sprejemamo skozi pripoved.

⁴ Prav razlikovanje med »pravim« in implicitnim avtorjem ter med zanesljivim in nezanesljivim pripovedovalcem je povzročilo največ pripomb pri strokovnih bralcih. V nadaljevanju bom Boothov izraz *implied author* uporabljala v ustaljeni obliki implicitni avtor, vzporedno pa še slovensko ustreznico nakazani avtor, ki jo je poslovenila Nada Grošelj v prevodu knjige *Retorika pripovedne umetnosti*. Navajam še Boothovo (129) slikovito označitev nakazanega avtorja: »Celo roman brez dramatiziranega pripovedovalca ustvari prikrito predstavo o avtorju, ki stoji v zakulisju kot režiser, lutkar ali ravnodušni bog, ki si molče striže nohte. Ta nakazani avtor se vedno loči od »resnične osebe« (kakor koli si jo že predstavljamo), ki obenem, ko ustvari svoje delo, ustvari tudi višjo različico same sebe, svoj »drugi jaz«.

⁵ Literarna pogodba je dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti, njenih pravil, določil ali (zvrstnih, vrstnih, žanrskih) obrazcev. Je termin, ki sem ga uvedla (Zupan Sosič, *Na pomolu* 34–35) po analogiji Ecovega izraza fiksijska pogodba. Fiksijskost je sicer ena izmed lastnosti literarnih besedil, a predvideva podobne dogovore in pravila kot nadrejeni pojem literarnost.

⁶ Herostrat je mitološki lik antične Grčije, ki je na rojstni dan Aleksandra Velikega zažgal enega od sedmih čudes sveta, tempelj Artemis v Efezu. Ta »jezni mladenič« je želel postati nesmrten in ker kot slehernik ni imel nobenih posebnih darov, bi to lahko dosegel le z negativnim dejanjem, požigom. Ko so grške oblasti ob njegovi usmrtitvi spoznale motivacijo za požig, so izdale ukaz o neimenovanju tega zločinca, kar pa je povzročilo ravno nasproten učinek: običajni slavohlepnež se je spremenil v legendo. Sartrov Herostrat je želel doseči nesmrtnost na podoben način: s pomočjo negativnega dejanja, množičnega umora, pri snovanju katerega ni upošteval nobenih čustev ali vrednot.

⁷ Na nemškem področju velja omeniti razprave Franza Stanzla in Käte Hamburger; prvi je tipologijo glede na osebo povezal s t. i. pripovednimi situacijami, zadnja je razlikovala, podobno kot Barthes (Culler 1848), personalno in nepersonalno naracijo. Prav tako kot delitev pripovedi na prvoosebno, tretjeosebno, personalno in nepersonalno poznamo tudi delitev na zanesljivo in nezanesljivo pripoved: v vseh primerih se torej terminologija izogne poimenovanju pripovedovalca. Pri nas je tročlensko tipologijo zagovarjal Kos (3–6), a ni uporabljal izraza pripovedna situacija, pač pa pripovedovalec: njegova zasluga je utemeljitev »nove kategorije« pri nas, drugoosebne pripovedovalca.

⁸ V zvezi s prvoosebno pripovedno situacijo je nastalo kar nekaj nesoglasij, eno izmed njih je na primer napačno enačenje prvoosebne pripovedovalca z avtorjem v 19. stoletju in podcenjevanje avtobiografske oblike pripovedi. Ker je prvoosebno pripoved prav zaradi njene podrejenosti »višjim« oblikam večina pisateljev odklanjala, so mnogi menili, da je primerna le za pisateljice, Richard Holt (Sniader Lanser 24) je celo predlagal teorijo o omejeni imaginacijski zmognosti žensk, ki se ne morejo projicirati v zavest svojih junakov, zato izbirajo predvsem prvoosebno (avtobiografsko) obliko.

⁹ Neutemeljenosti prvoosebne pripovedovalca v tričlenski tipologiji se je zavedal tudi Janko Kos (1998), ko je prenovil Stanzlovo tipologijo v zvezo avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, v kateri se mi zdi vprašljiva prav »nova« kategorija virtualnega pripovedovalca. Ne samo da ta v tujini ni uveljavljena, ampak je tudi vezana le na postmodernistično prozo. Bolj konkretno na hlinjenje, igranje ali simuliranje vloge avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, zato se zdi za neko univerzalno kategorijo virtualni pripovedovalec preozek in preveč soroden že omenjenima pripove-

dovalcema, hkrati pa s svojo nezanesljivostjo bližji nezanesljivemu pripovedovalcu, že ustaljeni evropsko-ameriški kategoriji. S stališča sodobnih teoretičnih pristopov pa se mi zdi vprašljiva tudi Kosova tročlenska delitev na lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca, saj se naslanja na tradicionalni Heglov pojem čiste subjektivnosti, po katerem je npr. lirski govor samo govor o notranji resničnosti subjekta in s tem njegov tihi, notranji samogovor; podobno vprašljivo sta razmejena tudi epski in dramski pripovedovalec.

¹⁰ Nezanesljivega pripovedovalca sem (nesistematično) pojasnila leta 2003, v svoji knjigi *Zavetje žgodbe* (predelani disertaciji iz leta 2000) na več mestih, medtem ko je njegovo prvo tipologijo objavil Aljoša Harlamov.

Ta temelji na dveh tipologijah tuje literature. Prva (Rimmon - Kennan) upošteva tri psihološke izvire nezanesljivosti – omejeno znanje, osebna vpletenost, vprašljiva vrednostna shema –, druga pa nezanesljivost glede na tipično izjavno dejanje – poročanje, razlaganje ali vrednotenje (Herman, Jahn in Ryan). Čeprav je Harlamov pojasnil, da čistih tipov nezanesljivega pripovedovalca ni, je pri analizi sodobnega slovenskega romana vseeno pripovedovalca v izbranih romanih določil kot izključno enovrstnega. Sama menim, da je najbolje upoštevati prepletenost izjavnih dejanj – tako pripovedovalec v romanu Zorana Hočevarja *Porkasvet* ni samo nezanesljivi presojevalec (kot ugotavlja Harlamov), čeprav ta v njem prevladuje. Zaradi problematične vrednostne lestvice res napačno ali nepopolno vrednoti, a zaradi omejenega znanja in osebne vpletenosti tudi napačno ali pomanjkljivo poroča in razlaga, torej je še nezanesljivi poročevalec in razlagalec. Z nezanesljivim pripovedovanjem v kontekstu avtobiografije se je ukvarjala tudi Alenka Koron (*Sodobne* 215), ki se je oprla na definicijo Tamar Jacobi, da je nezanesljivo pripovedovanje v fikciji posledica nekompetentnosti, neresničnosti, neozaveščenosti ali napačne presoje. Kljub skopim raziskavam je definicija nezanesljivega pripovedovalca zapisana že v prenovljenem leksikonu *Literatura* (2009).

¹¹ S fokalizacijo sta se sistematično ukvarjala samo Uroš Mozetič in Miran Štuhec, v doktorski disertaciji z naslovom *Pripovedno gledišče in žariščenje v Salustijevi Jugartinski vojni in Katilinovi žuroti* pa tudi deloma Gregor Pobežin. Prvi je termin fokalizacija poslovenil v žariščenje ali središčenje, ki se ga uporablja pretežno kot sinonim, medtem ko bom sama uporabljala vse tri termine – fokalizacija, žariščenje in središčenje – sinonimno, čeprav bom pogosteje zapisala že uveljavljeni termin fokalizacija.

¹² Problematiki perspektive se je posebej posvečala anglosaksonska teorija pripovedi (največkrat poimenovana point of view, vzporedno pa tudi *perspective*), medtem ko se je nemška teorija ukvarjala predvsem s pripovedovalcem, obe pa sta izpostavili problematičnost skupnih standardov vrednotenja. Odkar moderni romanopisec (in tudi teoretik) ne more več izhajati iz trdnih sistemov vrednotenja, postaja perspektiva »problematično« področje naratologije.

¹³ Fokalizator, ožariščevalec ali osrediščevalec se lahko imenuje tudi reflektor, osrednja zavest (skozi njo se opažajo situacije in dogodki), osrednja inteligenca, lastnik točke gledišča. Fokalizator je lahko pripovedovalec, lik ali neko bolj abstraktno središče, medtem ko je pripoved običajno ožariščena preko selitve iz enega središča v drugo.

LITERATURA

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP 2002.
 Attebery, Brian. »Fantasy and the Narrative«. *Style* 25.1 (1991): 28–41.
 Bal, Mieke. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, 2000.
 – – –. *Narratology: Introduction to the Field of Narrative*. Toronto: University of Toronto press, 1985.

- Baldick, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 1996³.
- Biti, Vladimir. *Interes pripovjednog teksta: prema prototeoriji pripovijedanja*. Zagreb: Sveučilična naklada Liber, 1987.
- — —. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Bojetu, Berta. *Filjo ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1990.
- Booth, Wayne C. *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2005. (Zbirka Labirinti).
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- — —. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell UP, 1980.
- Culler, Jonathan. »Poetika romana«. *Književnost* 37.12 (1982): 1840–1853.
- Dolgan, Marjan. *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja, 1979.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London, New York: Routledge, 2009.
- — —. »Second person narrative as a test for narratology: The limits of realism«. *Style* 28.3 (1994): 445–479.
- Harlamov, Aljoša. »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu«. *Ježik in slovstvo* 55.1–2 (2010): 33–46.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie - Laure (ur.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2008².
- Jahn, Manfred. »Focalisation.« *The Cambridge Companion to Narrative* (ur. D. Herman). New York: Cambridge UP (2008): 94–109.
- — —. »The Mechanics of Focalization: Extending the Narratological Toolbox«. *GRAAT* 21 (1999): 85–110.
- — —. »Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept«. *Style* 30.2 (1996): 241–267.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995⁴.
- Koron, Alenka. *Novije teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*. Doktorska disertacija, mentor Tomo Virk. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.
- — —. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–21.
- Kos, Janko; Dolinar, Darko in ostali. *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009⁵.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Mozetič, Uroš. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.
- Nünning, Ansgar. »Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom?« *Anglistik: Organ des Verbandes Deutscher Anglisten* 8 (1997): 95–116.
- — —. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.
- Olson, Greta. »Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.« *Narrative* 11.1 (2003): 93–109.
- Phelan, James. *The Implied Author and the Location of Unreliability in Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP, 2004.
- Phelan, James; Martin, Mary Patricia. »The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unre-

- liability, Ethics and The Remains of the Day.« *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ur. David Herman. Columbus: Ohio State UP, 1999.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP, 1987.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: »Naracija: razine i glasovi.« *Uvod u naratologiju*. Ur. Z. Kramarić. Čakovec: RO Zrinski TIZ, 1989. 81–105.
- — —. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Schütz, Alfred. *Theorie des Lebensformen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Sniader Lanser, Susan. *The Narrative Act. Towards a Philosophy of Point of View*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Solar, Milivoj. *Teorija proze*. Zagreb: Vseučilišna naklada, 1989.
- Stanzel, Franz: »Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu.« *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 1992. 178–201.
- Štuhec, Miran. *Naratologija. Med teorijo in praksjo*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.
- Zerweck, Bruno: »Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction.« *Style* 1 (2001): 151–178.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 2011.
- — —. »Postklasična teorija pripovedi.« *Slavistična revija* 61.3 (2013): 495–507.
- — —. *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003. (Zbirka Novi pristopi).
- — —. Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi.« *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 61–85.
- Wales, Katie. *Dictionary of Stylistics*. London, New York: Longman, 1989.

The Narrator and Focalization

Keywords: narratology / narrative technique / unreliable narrator / implied author / narrative perspective / focalization

The narrator and focalization also remain the fundamental categories in post-classical narration theory. Both are closely connected to the narrator, implicit author, implicit reader, perspective, and point of view. What the narrator and focalizer have in common is that both of them are mediators/conveyors and drivers of the narration: the former tells the story and the latter focalizes the narrative information. The idea of the narrator as a mediator and driver of the entire narration or the image of a narrator (agent) conveying the state and events to the narratee in the form of an observation, explanation, or evaluation (usually as a combination of all three) is much more common today than the traditional image of a personified focal point that tells a story to the audience. Because there is no general typology of the narrator, the article lists options that are useful primarily as a combination of various narrator types, which fundamentally define the narrator through their interconnections, fluidity, and syncre-

tism. The overview of narrator types first took into account the (grammatical) person or various types of participation in the story (first-person, second-person, or third-person narrator), followed by the mode in which the narrative information is conveyed (auctorial/omniscient narrator vs. figural narrative situation (*personale Erzählsituation*)), the reliability of the information conveyed (reliable or unreliable narrator), and a proposed classification by typical speech act or type of narration that is common to all narrator types (reporter, explainer, and evaluator). Among the narrators discussed, most attention is dedicated to the unreliable narrator, who is not yet that common in Slovenian literature. This narrator is the result of various literary communication processes that direct the reader's attention to the narrator's special features. His unreliability stems from various reasons, such as the narrator's limited knowledge, personal involvement, and questionable value or moral-ethical character. The topic of the narrator is also closely connected with focalization. This refers to conveying and simultaneous "manipulation" of narrative information, which direct the reader not only via the narrator or voice, but also through the eyes; the narration system distinguishes between the subject of speech (i.e., the narrator) and the subject of perspective (i.e., the focalizer). As a form of double mediation, focalization can be divided into zero, internal, and external focalization (Genette), external and internal focalization (Bal), and simple and compound focalization (O'Neill).

August 2014