



UDK 821.163.6.09–2

Miran Štuhec

Pedagoška fakulteta v Mariboru

## PRIPOVEDOVALEC, FOKALIZACIJA IN AVTORJEV GLAS V KRAJŠIH PRIPOVEDIH DRAGA JANČARJA

Prvi cilj razprave je določiti narativno strukturo Jančarjevih krakih proz in novel oziroma prepoznati mehanizem, ki v invariantni obliki deluje v posameznih besedilih. Drugi je usmerjen k signalom, ki z avtorjevim glasom in prek izbranega besedja ter skozi poetiko pogleda presevajajo posamezna besedila iz korpusa.

The first goal of the paper is to define the narrative structure of Jančar's short prose and novellas or, rather, recognize the mechanism invariantly working in individual texts. The second goal focuses on the signals that through author's voice, selected vocabulary, and the poetics of the view permeate individual works from the corpus.

**Ključne besede:** Drago Jančar, kratka proza, novela, avtorjev glas, fokalizacija, pripovedovalec, poetika pogleda.

**Key words:** Drago Jančar, short prose, novella, author's voice, focalization, narrator, poetics of view

1 Literarna veda, in še posebej naratologija, že več desetletij razpravlja o pripovedovalcu. Številne študije so ga v preteklosti premišljale z različnih vidikov – formalnih, duhovnih, ontoloških, z aspekta tradicionalnih, modernističnih in postmodernističnih funkcionalnih zvez, tako da so mu dodeljevale vrhovno vlogo ter pripisovale absolutno odgovornost ali so ga na drugi strani v smislu metafikcije in avtoreferencialnosti marginalizirale.

Moja analiza pripovedovalca in posledično narativne strukture Jančarjevih kratkih zgodb in novel bo temeljila na danes že klasični naratologiji, kakor so jo oblikovali Wolfgang Kayser, Franz Stanzel, Gérard Genette, Shlomith Rimmon Kenan in drugi, ne nazadnje tudi Slovenci: Marjan Dolgan, Janko Kos ter Miran Štuhec. Stališče, ki ga v zvezi s pripovedovalcem zastopam in bo izhodišče nadaljnjemu razpravljanju, pa je naslednje: za definicijo pripovedovalca v najširšem pomenu besede sta ključnega značaja obseg vednosti in poljubna možnost njene instrumentalizacije v pripoved. Od tod naprej bi bilo mogoče sklepati, da obstaja le en tip pripovedovalca – avktorialni pripovedovalec, ki mu je omogočeno samostojno in skladno z diskurzom teksta spreminjati lastno podobo.<sup>1</sup> Ta lahko variira od vsevedne, avtoritativne in vsepovsod prisotne figure, ki se svobodno giblje zunaj ter znotraj pripovedi, brez omejitev širi in oži perspektivo, intervenira v svojem imenu, spodbuja pozornost, izbira in zbere naremski material,<sup>2</sup> brez zadržkov ontološke narave odloča o tipu fokalizacije itn., do malovednega

<sup>1</sup> Samostalnik diskurz je v članku uporabljen kot pojem, ki v adaptiranem Foucaultovem smislu kaže na to, da se posamezne sestavine teksta kot institucionalizirane izjave (enoncé) smiselno povezujejo v koherentno besedilo zato, da se tematizira določen problem.

<sup>2</sup> O tem glej razpravo M. Štuhec, *Historische Quellen in der Rolle des Narrems der historiographischen Erzählung*, *Semiotische Berichte* XXI/2 (1997), 201–212.

ali celo »nevednega« in s spoznavnega vidika zmotljivega pripovedovalca, ki je zaupanje pri bralcih (poslušalcih) izgubil že na začetku svojega dela. Avktorialni pripovedovalec se more brez težav odločiti še za način podajanja literarnega dogajanja, za mimezo in diegezo, notranji monolog, za različne možnosti, ki jih dajejo glagolski čas, oseba, število itd.<sup>3</sup>

A razmišljanje o pripovedovalcu ne more slediti samo razlogom, izhajajočim iz formalnih pristopov k narativni književni praksi, ampak je potrebno imeti v mislih še sklop zgodovinopisne in oratorske naracije. Mislim, da ima za teorijo pripovedovalca neobhoden pomen resnični pripovedovalec. Tudi pri njem se na poseben način in celo kot absolutno merilo kaj povedati ter koliko izpostavi pojem vedenje. In sicer v smislu ter obsegu, ki ju moramo povezati z omejenimi možnostmi dejanske osebe. Upoštevanje formalnih in pravkar navedenih ontoloških vidikov problema nas tako prek izmišljenega ter resničnega referenčnega polja fiktivne in znotrajliterarne kategorije ter osebe, ki z vsemi atributi garantira resničnost, privede do situacije, ko je tipu avktorialnega pripovedovalca potrebno dodati še tip prvoosebnega.

Tudi fokalizacija je že iz različnih aspektov obravnavan naratološki pojem. V pričujoči razpravi se bom naslanjal na izsledke Gérarda Genetta, Mieke Bal in na svoj članek *Das Problem der Fokalisation* iz leta 1999. To pomeni, da bom Jančarjeve pripovedne postopke definiral glede na zunanjo, notranjo, površinsko in globinsko fokalizacijo ter upoštevač različne vidike fokalizacije, denimo verbalni vidik.

Ena od poudarjenih značilnosti dela sodobnih piscev, še posebej tistih, ki jih moremo uvrstiti v postmodernizem ali pa se njegovi estetski in duhovni paradigmi vsaj približujejo, je relativno velika naklonjenost do bralčevega samostojnega vključevanja v tekst. Tako se tudi pri Dragu Jančarju tradicionalni tip pripovedovalca spreminja in dobiva različna obeležja. Rečem lahko, da gre za sofisticirano figuro, ki na različne načine postavlja pod vprašaj tako svoj ontološki položaj kot status pripovedovanega. Pravzaprav gre za dinamičen odnos med teorijo, ta naj ob koncu branja razčleni in formalizira uporabljene ustvarjalne postopke, ter procesom sprotnega artikuliranja mehanizmov naracije in njihovega nespregljivega vključevanja v razumevanje teksta. Teorija je tako del pripovedovanja od začetka do konca, njene sledi pa so že v samem konceptu, kjer se odloča o osnovnih principih kodiranja. V tem smislu računa pripovedovalec Jančarjevih del na kompetentnega bralca, ki je sposoben in voljan povezovati različne ravni: avtoreferencialno ter metafiktivno, čisto fiktionalno ter zgodovinsko in kvazizgodovinsko. O lažni resničnosti oziroma o navideznosti sta iz različnih aspektov pisala Käte Hamburger in Roman Ingarden ter omogočila stališče, uporabno za naratološko analizo Jančarjevih del. Mislim na zanimivo izenačevanje preverljive resničnosti in književne izmišljije, ki prvi destabilizira ontološki status, drugo izenačuje z realnostjo, obema pa pripisuje naravo konstruiranega sveta. To je še posebej pregledno

---

<sup>3</sup> Razlikovanje med samostalnikom pripovedovalec in glagolom pripovedovati oziroma glagolnikom pripovedovanje opozarja na problematično trditev o obstoju drugoosebnega pripovedovalca. Hkrati pa omogoča formalno-logičen sklep o treh inačicah drugoosebnega pripovedovanja, edninskem, dvojinskem in množinskem, s čimer tako prvoosebni kot avktorialni pripovedovalec na izbran način, recimo, ogovarjata bralca.

v Jančarjevih pripovedih z zgodovinsko snovjo, kjer pripovedovalec z referiranjem na stvarne zgodovinske dogodke recepcijo namenoma postavi na temelje sovpadanja, prevzemanja in prekrivanja naremskega materiala (*Joycov učenec, Aithiopika, ponovitev, Prikazen iz Rovenske*). V spisu *Šala, ironija in globlji pomen* iz leta 2004 je pisatelj tak postopek reflektiral z naslednjimi besedami:

Za pisatelja, ki na koncu zmeraj sedi nekje v samoti s svojimi zapiski in pred svetlim računalniškim zaslonom, je pravzaprav vseeno, ali so eni kosi tega sveta resnični in drugi izmišljeni. Pride trenutek, ko je vse nekako prepleteno, ko se v kaos sveta naseli tudi stiska jezika in ko vsi poskusi, da bi nekako razumel in izrazil svoj položaj, postanejo nezadostni. (Jančar 2004: 8)

Težko bi avtorjevo metaustvarjalno izjavo posplošil na celoten pripovedni opus, gotovo pa se pomenljivosti njene eksplicitnosti glede konstruiranja in kombiniranja pripovedne snovi ne da spregledati. Vsaj dva razloga sta zato. Prvič, referenčni horizont Jančarjevega pripovedovalca se dejansko ne ustavlja na meji resničnega in izmišljenega, ampak jo, recimo s citati in metafikcijo, prestopa (*Noč nasilja, Ogenj, Smrt pri Mariji Snežni, Aithiopika, ponovitev, Avestina, Prikazen v Rovenski* itd.). Isti pripovedovalec pa hkrati uresničuje še drugačno zamisel; ta je: iz pripovedovanja odstraniti vse, kar bi imelo za posledico bralčevo povezovanje upovedenega sveta s konkretnim, zgodovinsko in geografsko določenim prostorom. Gre za variiranje oziroma za pripovedovalčevo ontološko izenačevanje ravni realnega in fiktivnega – morebiti celo za nekakšno nevtralnost ter objektivnost do obojega – verjetno izhaja iz Jančarjeve modernistične proze in omogoča posebno avtonomijo literarnega dela – ne le v pomenu samonanašalnosti, ampak tudi v smislu pripovedi, ki prek usmerjenosti v lastno teksturo svoj angažma iz konkretности preusmerja na raven simbolnega jezika umetnosti.<sup>4</sup>

Jančarjev pripovedovalec razume svojo vlogo predvsem kot evokacijo usode,<sup>5</sup> ki presega ideologijo in njene koncepte ter se hkrati izmika zgodovinski determiniranosti. Zato mora recepcija slediti dinamiki obrnjenih kodov »slučajnosti« in ugotoviti, da ključnih dogodkov ni, ampak gre predvsem za ujetost v koordinate Usode, v katerih dobijo, denimo, pot ruskega emigranta Mihaila Ševčenka k zobozdravniku (*Incident na livadi*), Rutarjevo pollaščenje mlade črnke (*Ultima creatura*), prazen nočni avtobus, v katerem se zgodi posilstvo (*Savana*) ali odločitev za napačno pot neke vojaške formacije leta 1945 (*Aithiopika, ponovitev*) katastrofalne posledice. Jančarjev pripovedovalec izkušnjo upovedenih oseb transformira na zgodovinske dogodke in obratno ter tako sledi univerzalnemu sporočilu o ujetosti – o arhetipu nesvobode. Njegova oseba svoje življenje sicer doživlja res samo kot svojo osebno tragedijo, a je bralčeva recepcija vendarle bolj usmerjena k obstoju iracionalne kozmične usode, ki visi nad ljudmi – k diskurzu ponavljajoče se usode, ta z neprestanim vračanjem razkriva pravo bistvo zgodovine. S tega stališča gre za poseben pripovedovalčev odnos do časa, ki izkustveni čas zamenja z mehanizmom prekrivanja preteklosti s sedanjostjo, argumentiranje aktualnosti s ponavljanjem zgodovine. Dober zgled za povedano je kratka zgodba *Dve*

<sup>4</sup> O tem več v Drago Jančar, *Z orožjem, desnico, Razbiti vrč*, Ljubljana, Mihelač, 1992.

<sup>5</sup> O tem več v Tomo Virk, *Temni angel usode* (Prozni opus Draga Jančarja), *Tekst in kontekst*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1977.

*sliki*, kjer je pripovedovalčev interes slejkoprej namenjen tistemu naremskemu materialu, ki kaže na bistvene socialne in antropološke vidike. Uporabljen je tako, da podari usodo zunaj časovnih in ideoloških koordinat – kot samostojno ter po lastnih principih delujočo silo. Ta je »peklenska spletko, ki jo je knez temin pripravil že zdavnaj, v neki drugi deželi, zato da bi jo ponovil tukaj z drugimi ljudmi« (Jančar 1985: 27). Osnovna narativna linija spremlja desparacida Gojmirja Blagaja, ki ga, pripadnika argentinskih upornikov, ubijejo in vržejo v glineno jamo. S tem sin ponovi življenjski vzorec svojega očeta, umorjenega in vrženega v kočevsko brezno maja 1945. Zunanje okoliščine usod obeh pripadnikov »izginulih vojsk« so drugačne, a to, seveda, ni bistveno. Nasprotno – prav različnost poglobi spoznanje o podrejenosti neki temeljni, to je arhetipski strukturi. »Prvotni mitološki dogodek Trofonijeve jame, ki ga kot takega prepozna avktorialni pripovedovalec, z vsemi svojimi pomenskimi razsežnostmi participira tako v individualni usodi Gojmirja kot v usodi njegovega očeta« (Domjanič 2005: 31).

Med notranje usklajene narativne odločitve spada zunanja fokalizacija; njena funkcija v pripovedih z zgodovinsko snovjo je omogočiti široko panoramično perspektivo, s katero pripovedovalec ustvarja sliko totalne zgodovine, ki s svojo logiko praviloma nasprotuje posameznikovim ciljem, željam ali hrepenenjem. V noveli *Smrt pri Mariji Snežni* zunanja fokalizacija vidi oktobrsko revolucijo, kaznovanje nasprotnikov, beg pred revolucionarno oblastjo, prodiranje sovjetske armade med drugo svetovno vojno itd., v *Aithiopiki*, *ponovitvi* maščevanje in nasilje zmagovalcev, v *Joycovem učencu* sledi požigu Narodnega doma v Trstu, okupaciji Slovencev, povračilnim ukrepom nad domobranci in dachavskim procesom, v *Prikazni iz Rovenske*, gleda prizore iz kvarnerskega otoka Lošinja, kasneje dogodke v Mehiki itn. Zunanja fokalizacija je očitno v funkciji posredovanja podatkov, ki sežejo dalje, kot to zmore človekov pogled in vidi to, kar je navadnemu smrtniku prihranjeno zato, da lahko verjame naključju. Notranja fokalizacija, torej narativni sistem, kjer pripovedovalec dobiva podatke skozi upovedeno osebo, je redkejša. A ni nemogoča, v *Noči nasilja*, recimo, dobiva prvoosebni pripovedovalec podatke tudi prek upovedene osebe. Narativni premik v inačico neposrednosti omogoči neovirano spremljanje notranjega dogajanja, močne čustvene napetosti, R. H. Več je notranjefokaliziranih segmentov, seveda, v dialogičnih odlomkih. Ti včasih izpostavijo verbalni vidik fokalizacije:

»Oná njet mútnaja. Oná takaja glubókaja /.../ óčen tjómnaja potomú čto glubókaja« (Jančar 1985:16).

Recepcijo pretresenosti R. H. omogoča globinska fokalizacija, z njo dobiva bralec celovito podobo upovedenega človeka, kamor spadajo spomini, refleksije, racionalni odzivi, sanje itn., skratka vse bivanjske razsežnosti, ki so po naravni poti praviloma nedostopne. Povedano podpirajo uporabljeni leksemi: oko, zenica, podoba, zrenje, se zdi itd. Odlomki globinske fokalizacije imajo s svojim specifičnim obsegom vedenja posebno mesto: na primer v noveli *Ogenj* se določena antropološka dejstva artikulirajo skozi eksistencialno muko mladega sholarja, prisotnega pri krvoločnem ter neukrotljivem naslajanju ob spektakularnem kaznovanju krivoverca. A ne gre le za golo zgodbo, pomembnejše je, da izbrana narativna strategija mladeniča profilira do stopnje, ko je mogoč diskurzivni dvig iz posamične žalosti, strahu, gneva in čudenja k etični kvaliteti.

Po drugi strani pa notranja in globinska fokalizacija onemogočata širši pregled nad dogajanjem, kar pomeni, da ga ne moreta umestiti v časovni kontekst preteklosti in prihodnosti, kakor tudi ne dojeti vseh njegovih pomenskih linij. Tako lahko pripovedovalec *Dveh slik* šele prek zunanje fokalizacije razloži Gojmirjevo smrt in njene pomenne tako, da jih postavi v splet nadrazumske posamezne usode na eni strani ter njene edine smotrne razlage skozi nadzgodovinsko spoznanje o tem, da je individualna eksistenca vključena v ciklično naravo časa, na drugi. Enaka narativna strategija omogoči bralcu razvozlati cinizem, s katerim se je v *Incidentu na livadi* Usoda poigrala z ruskim emigrantom Ševčenkom, univerzitetnim asistentom, ki je zbežal iz sovjetskega totalitarizma in v »svobodni« državi izgubil službo. In končno, tudi vojaška enota na koncu druge svetovne vojne iz »svoje« zožene perspektive ne ve, da je priča strahotnemu pokolu v gorski vasi zato, da ponovi nek zgodovinski, zapišimo kar arhetipski dogodek (*Aithiopika, ponovitev*).

Ena od značilnosti Jančarjevega avktorialnega pripovedovalca je problematiziranje nekaterih atributov avktorialnosti. Zdaj mislim na vsevednost, ki je z avtoritativnostjo, Matjaž Kmecl govori o vsemogočnosti (Kmecl 1976: 220), brez dvoma ena glavnih določnic avktorialnosti. Menda se moramo strinjati, da je glede na posledice za vzdrževanje tako imenovane nadpozicije, s katere avktorialni pripovedovalec obvladuje dogajanje, najpomembnejša. Prav to, prav ta lega pa v nekaterih Jančarjevih delih odpade. Denimo v *Aithiopiki, ponovitvi* ima bralec občutek, da pripovedovalec od njega ne ve bistveno več oziroma, da se z razmerami seznanjata oba istočasno in hkrati z vojaško enoto, ta se približuje požgani vasi. Tak tip pripovedovanja, morebiti bi pomislili na nevednega in nezanesljivega pripovedovalca, je potrebno razumeti kot suvereno odločitev avktorialnega pripovedovalca, da bo dramatičnost, in za to vendar gre, dosegel z navideznim zmanjšanjem svoje vednosti. Upoštevajoč tipičnost avktorialnega pripovedovalca, bi v tem primeru mogli govoriti o avktorialnosti v funkcijskem pomenu – pripovedovalec noče pojasnjevati in razčlenjevati, ampak hoče ustvariti atmosfero negotovosti. (Sicer pa, ali ni že babica, ki je vendar o Rdeči kapici in njeni družini, pa o lovcu, kozličkih itn. vedela »vse«, namenoma zamolčala, kdaj bo iz hoste planil volk?)

Navedena narativna strategija je funkcionalno vključena v tematsko paradigmo kozmičnih sil. Približevanje pripovedovalca upovedovanemu svetu na eni strani ter izenačevanje njegovega glasu s sporočilom usode na drugi človeka postavi v presečišče dinamičnega spleta transcendence in imanence: usoda ne deluje samo od onstran, ampak prihaja tudi iz človeka samega.

Zapisano je mogoče zaokrožiti z naslednjim: v narativni strategiji obravnavanega korpusa ni mogoče zaslediti radikalnih obratov, kar pomeni, da tudi izzivalni postmodernistični postopki niso povzročili večjih, predvsem pa ne naravi Jančarjevih del tujih premikov. Izhodiščna struktura tega pripovedovanja je distanca, ki pripovedovalcu omogoča tako že omenjeno kombiniranje resničnega in izmišljenega (*Incident na livadi, Savana, Kompostiljska slika*) kot njuno dehierarhizacijo (*Smrt pri Mariji Snežni, Avestina*) ter vključevanje v proces nastajanja ontološke negotovosti (*Savana*). Tu so nato še pojasnjevalne in metanarativne intervencije avktorialnega (*Pisma iz drugega sveta, Avestina, Prikazen iz Rovenske*) in prvoosebne (*Ostanki zgodbe,*

*Nedelja v Oberheimu*) pripovedovalca, posnemanje razpravljajnosti (*Zgodba o očesih*) ter poročevalskost (*Prikazen iz Rovenske*), nizanje podatkov, ki glede na pripovedovano pripadajo prihodnosti (*Prikazen iz Rovenske, Zgodba o očesih*), podlaganje naričaje z esejiziranjem (*Avestina*) in tako dalje. Druga in za nadzgodovinsko optiko Jančarjevega pripovedovalca pomembna značilnost je menjavanje ter selekcija fokalizacijskih kotov in pripovedovanje skozi instrumentalizirano zoženo avktorialno optiko. Pri tem je potrebno spomniti, da pripovedovalec etične dimenzije ne gradi na ozadju metafizične Resnice in vrhovnega Dobrega, ki bi po deduktivnem principu določala vse posebne resnice ter parcialna dobra, ampak pogosto ravna povsem drugače. Zato njegov pogled večkrat sega le k izbranim izsekom, kjer na ozadju posamičnih usod inducira sporočilo o vesoljni sili, zaradi katere je vsako razmišljanje o obstoju naključij že vnaprej obsojeno na propad. V *Kastiljski sliki*, denimo, tako pripovedovalčev interes sledi mlademu grofu Ulriku, vnuku Hermana Celjskega in sinu Friderika, ki v freskah neke samotne cerkvice v kastiljskem kraljestvu prepozna motiv lastne smrti. Bralec dogodek prek Hermanovega umora Friderikove plebejske ljubice Veronike brez težav poveže z napovedjo Ulrikove smrti, še več: skladno s transhistorično logiko v njem prepozna Usodo, s katero se je samo dopolnila zgodba, pričeta »v nekem nedoumljivem prej, ki mu ubogi človeški um sploh ne more do dna«. Oba tipa zunanje fokalizacije, globinski in površinski, sta usklajeno vključena v celovito pripovedovalčevo percepcijo, ta daje notranje fokaliziranemu objektu širši pogled avktorialne perspektive. Povedano drugače: Jančarjev fokalizacijski kod funkcionalno podpira osnovno motivno-tematsko strukturo prek zunanje fokalizacije, ki zastopa objekt presegajočo transcendentno vednost, in skozi notranjo fokalizacijo, ta omogoča predstavitev imanentnega znanja. Z narativnega stališča sta med najkompleksnejšimi strukturami *Noč nasilja* in *Pogled angela*.

2 Daljnega leta 1968 je francoski teoretik Roland Barthes napisal kratek esej *La mort de l'auteur* in v njem z zanimivo preinterpretacijo Nietzschejeve sintagme smrt boga spodbudil široko ter večsmerno diskusijo o smrti avtorja in o rojstvu bralca – »seul parle le lecteur«. Zdaj ne mislim razpravljati niti o tem, kakšen tip pisatelja je Francoz obsodil na smrt niti o somišljenikih in nasprotnikih velikega teoretika, ampak bom ob upoštevanju navedenega evociral osebo, ki ji literarna zgodovina pripisuje avtorstvo sedmih zbirk kratke proze in novel od knjige *Romanje gospoda Hožvičke* iz leta 1971 do zbirke *Prikazen iz Rovenske*, izdane leta 1998<sup>6</sup> – pisatelja Draga Jančarja torej. Za to sta dva razloga: on je določil glavna vsebinska izhodišča, narativno strukturo in različne kontekstualne povezave ter s tem oblikoval osnovne parametre za nadaljnje samostojno delo pripovedovalca. In ker predpostavljam, da lahko poetiko pogleda, eno od najprepoznavnejših določnic Jančarjevega opusa, vsebinsko določimo samo z upoštevanjem avtorja kot zunajbesedilne, a s tekstom temeljito povezane kategorije. Med deli bodo za nadaljevanje te razprave še posebej zanimiva: *Smrt pri Mariji Snežni, Zalezovanje človeka, Savana, Incident na livadi, Pogled angela, Prikazen iz Rovenske, Avestina, Joyceov učenec*.

<sup>6</sup> Razprava ne upošteva knjige *Človek, ki je pogledal v tolmun* iz leta 2004.

Poglejmo na problem z naratološkega stališča in predpostavimo, da prikrita odkritost avtorja, torej obravnavanega slovenskega pripovednika, v smislu njegovega glasu preseva besedilo z nekaterimi ključnimi strukturami. Med njimi so vsekakor besede in besedne zveze s posebno pomensko težo, predvidevam pa, da sodi v ta okvir še specifična optika, s katero je posamezno delo najprej postavljeno v zveze nižjega ranga, denimo v pisateljev opus, nato pa se na višji stopnji umešča v širše zgodovinske, idejne, religiozne, politične in ideološke, kulturne ter civilizacijske koordinate avtorja.

S pojmom glasu v smislu »generativne instance narativnega diskurza« se je mnogo ukvarjal Gérard Genette, njegovi izsledki pa so v želji po objektivnosti morda prestopili mejo, ki loči naraven odnos bralca, a tudi kritika in literarnega zgodovinarja, do umetniškega dela, od tistega, ki književnost razume kot podlago za razčiščevanja zgolj teoretskih vprašanj. V tem smislu so rezultati Francozovih raziskav manj pomembni kot oni, do katerih je prišel angleški postnaratolog Andrew Gibson. V nadaljevanju se bom opiral predvsem na njegovo stališče, da narativni glas vključuje neizbežno prisotnost avtorja v književnem delu.<sup>7</sup> Ta sicer uporabna trditev pa ima tudi nekaj pasti. Skrivajo se v sami naravi tiskanih besedil, ki bralcu praviloma ne omogočajo, da bi tako, kot to lahko napravi poslušalec, zaznal posebne znake – recimo stavčno intonacijo, besedne poudarke – prek katerih je mogoče ločiti posamezne glasove. Ena od možnosti so sicer deli besedila v narekovajih,<sup>8</sup> zanesljiveje pa se je osredotočiti, prvič, na sam besedni material in, drugič, na individualizirano optiko, ki kljub mogoče drugačni narativni orientaciji (ta pripada pripovedovalcu) soustvarja zavest besedila ter njegovo globinsko semantično strukturo, denimo o tem, da je človekov nastanek posledica naključja, da preteklost neizbežno določa sedanjost, da se zlo generira samo ali da je celovitost smisla zamenjala bivanjska kriza. Benveniste govori o povedih z nesporno subjektivno perspektivo, ki tekst umeščajo v okolje, kjer prihaja do izraza individualna drža do različnih sobesedilnih določnic. Ključno vprašanje zato je, katere so besede ali besedne zveze – o tem je pisala Monika Fludernik, sam dodajam še, kateri so signali

<sup>7</sup> S. Sniader Lanser je v delu *The Narrative Act. Point of View in Prosa Fiction* leta 1983 glas definirala kot verbalni signal avtorjevih nezavednih svetovnonazorskih, političnih, ideoloških, spolnih struktur. Nekatere kasnejše raziskave, predvsem pa praktična naratologija so ob upoštevanju dejstva, da je umetniško delo tudi posledica racionalnih procesov ustvarjalčeve zavesti, nezavedno vključenim sestavinam dodale premišljene.

Leta 1961 je W. Booth v knjigi *The Rhetoric of Fiction* pojem implicitnega avtorja povezal z moralnimi shemami in vrednotami književnega dela.

<sup>8</sup> S tem v zvezi ni odveč vprašanje, zakaj se književniki v večji meri ne poslužujejo različnih vrst tiskov (razprto, ležeče, vel. črke, poudarjeno), različnih oklepajev itd.

L. Kovačič je v eseju *Jezik – izum in stvaritev, ring in oltar, sovrašтво in ljubezen zapisal*: »Stvar, pri kateri grešim, pa je, da je jezik zame ritem in melodika, ki naj prosto stopata v njegovo običajno komunikativnost. To ritmičnost hočem slišati v asonancah besed, ki jih izbiram, in še posebej v presekanih sintaksi, ki naj se izteka v elipso. Tu delam napake, ko vnašam v jezik dialekt, skovanke, umetne vokale (le kako?) ali prepovedane in pozabljene izraze, ker mi gre v prvi vrsti za to, da poudarjam glasbo. Vsaka stvar je partitura. Tako skušam doseči teme vokalnih pojavov, ki naj razpršijo tekst, da bi se ujemal z zamračitvijo zavesti in simbolnimi funkcijami, ki sta blizu psihozi. **To skušam pokazati tudi s pisavo** (Poudaril M. Š.). Tu streljam kozle. Vendar bom vsak svoj tekst, ki ga bom prebral pred občinstvom, vadal glasno najmanj petkrat pred nastopom – nujnost govorenega teksta je, da mora vsaka čustvena ali miselna enota, ki gre v uho, ki je robatejši organ od oči, imeti vsaj približno enako pravico do razlik kot na papirju.« (L. Kovačič, *Literatura ali življenje*, Ljubljana, Študentska založba, 1999).

individualne optike – ki jih ne moremo pripisati pripovedovalcu, saj prihajajo od drugod, od zavesti, ki je odgovornost za pripovedovanje sicer prepustila pripovedovalcu, a se vendarle nenehno pojavlja.

Če mislimo na besedni material teksta in na poseben praodnos do upovedovanega, potem je pojem glasu mogoče razumeti kot empirično danost, o kateri morebiti lahko sklepamo prek podatkov iz avtorjeve biografije, nazorskih, ideoloških ali političnih pogledov. Drugače je verjetno, ko njegova prisotnost pušča posledice le na estetskem področju ali, kakor pravi Gibson, kadar zagotavlja smiselnost in koherentnost. V tem slučaju se stvar lahko močno zaplete.

Za nadaljnje razmišljanje o avtorju oziroma o njegovi prisotnosti je ponovno potrebno pomisliti na pripovedovalca, ki mu teorija vsaj od znamenitega Kayserjevega vprašanja: »Wer erzählt der Roman?« leta 1958 pripisuje zelo pomembno vlogo pri nastajanju narativnih besedil.<sup>9</sup> Na kratko rečeno: je abstraktna in pogosto tudi povsod prisotna figura, ki mora z »najprimernejšimi« narativnimi odločitvami voditi pripoved tako, da ta vsaj na načelni ravni spodbuja določeno recepcijo.

Narativna in snovna referenčna obsega, s katerima razpolagata avktorialni in prvoosebni pripovedovalec, se med seboj seveda bistveno razlikujeta, a v vsakem primeru predstavljata podlago, na kateri je mogoče na poseben in izbran način oblikovati pripoved. Eno od vprašanj, ki se tu pojavljajo je, ali pripovedovalec zaupa temu, o čemer pripoveduje. Ne nazadnje bi lahko, recimo v magičnost in fantastiko, tudi verjel, a mislim, da je bistveno nekaj drugega: to, da je potrebno pripovedovanje suvereno privedi do konca. Na prvi pogled se takšni trditvi lahko očita, da je zastarela in bi eventualno veljala za del pripovedništva 19. stoletja, za pripovedno prozo konca 20. stoletja pa nikakor ne more ustrezati. Svojo trditev, ki loči med celovitostjo in smiselnostjo naracije kot naracije ter poljubnostjo sveta in fragmentarnostjo zavesti, ki ju je pripovedovanje ustvarilo, utemeljujem z razlikovanjem med besedilom kot narativno strukturo na eni strani in besedilom-projektom pomenov, sporočil ter idej na drugi. V narativnem smislu gre po moje za to, da šele zaključena in koherentna pripovedna struktura (mislim, da vanjo spada tudi fingiranje pripovedovalčeve nezanesljivosti) omogoča bralčevo opredeljevanje do tega, kaj je izmišljeno in kaj ne. Menda ne moremo spregledati, da lahko literarno delo zaradi posebnega ustroja temeljito vara in prevara tudi kompetentnega bralca. Protislovnost in nedorečenost, odprtost ter dialoškost ali pa »razpoke« v naraciji s tega zornega kota zato niso nujno nadaljevanje hibridne pripovedovalčeve zavesti, ampak so neposredna posledica tako imenovanega večglasja. Pripovedovalec, ki z narativnega vidika obvladuje pripoved(-ovanje) zato tudi ne zmanjšuje pomena novejših pogledov, denimo recepcijske teorije in vloge bralca, kakor tudi ne nasprotuje danes že nekoliko preživelemu Derridajevemu dekonstruktivizmu ter njegovim premisam o obstoju več (tudi nasprotujočih si) resnic oziroma spektra interpretativnih možnosti.

Glas je v strukturi besedila lahko avtorjev glas, ki kot »navzočnost brez identitete« skozi pripovedovalca presvetljuje naracijo. Njegove posledice so: notranje usklajeno

<sup>9</sup> Prvič se je vprašanje pripovedovalca pojavilo leta 1910 v delu Käte Friedmann *Die Rolle des Erzählers der Epik*.



ali pa totalno divergentno<sup>10</sup> (pač odvisno od tega, kakšne pozicije zavzemajo bralec, pripovedovalec, upovedene osebe in avtor) fingiranje, recimo, kulturne izčrpanosti, shizofrenije, naključnosti, odsotnosti komunikacije ali dvoma v resnice in modele. Če pogledamo na stvar s stališča tako imenovanega ženskega slovstva, se nam glas, v tem primeru ženski glas, pokaže še kot avtoriteta ženskega diskurza, ki se pomika v smeri rušenja patriarhalnega življenjskega in vrednostnega vzorca. Kaj lahko se pri tem zgodi, da glas zaide v koordinate feminističnih teorij in dobi pečat totalitarizma. Za povedano najdemo nekaj dokazov v feministični naratologiji Susane Lanser oziroma v njenem povezovanju avtorskega (glas avtoric) glasu z avtoreferencialnimi narativnimi funkcijami.

Svet ali zavest Jančarjevih pripovedi tvorijo različni segmenti – formalni, zvrstni in žanrski, književnozgodovinski, svetovnonazorski pa segment pripovedovalca, upovedenih oseb, avtorja in tako naprej. Odkrivanje avtorjevega glasu je v tem okviru za razliko od nekaterih drugih pristopov prepoznavanje teksta v njegovih zelo pomembnih, morebiti celo ključnih semantičnih poudarkih in zvezah ter ugotavljanje njegovih smislov. Če torej naratologija v glavnem uporablja pojme in prijeme za sistematiziranje formalnih struktur, sestavov, ki jih je mogoče argumentirati, potem je pojem Jančarjeve prisotnosti potrebno razumeti v metafizičnem pomenu – kot duhovno instanco. Ta bralcu sugerira ali pa mu celo odkrije, da je za človeka svet nepreklicno razdeljen na dva dela: na svet, v katerem vladajo preglednost, človečnost in zakoni etičnega reda, ter na svet grobosti, zla, na svet, kjer funkcionirajo posamezniku praviloma povsem nerazumljive sile, ki običajnost ter vsakdanjost spreminjajo v dogodke z dalekosežnimi posledicami, občutek naključja pa prekrijejo z delovanjem usode.

Jančarjev diskurz ni nostalgičen, ampak prej natančno opazovanje in razčlenjevanje preteklosti in sedanjosti, napovedovanje prihodnosti ter navajanje na prikrite vzročno-posledične zveze. Pri tem je njegov pripovedovalec v glavnem suveren, avtorjev glas pa pogosto usmerjen k enemu samemu cilju. Pokažimo to na primeru novele *Prikazen iz Rovenske (Prikazen iz Rovenske)*. Po prvem vtisu se od obravnavanih nekoliko loči. Pripoved namreč na formalni ravni združuje več narativnih, slogovnih in jezikovnih konceptov; med njimi so: spreminjanje pripovedovalčeve lege, kombiniranje mimeze in diegeze, posnemanje poročevalskega sloga, povedi z izrazito informativno vrednostjo, dalje citiranje nemškega pisca pustolovskih zgodovinskih romanov Karla Maya,<sup>11</sup>

<sup>10</sup> S. Rimmon – Kenan v knjigi *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983) govori o nezanesljivosti pripovedovalca in kot razloge zanjo navaja omejeno vednost. Natanko trideset let kasneje se v svoji knjigi *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* (2003) nanjo opira A. Zupan Sošič; pred njo Rimmon "Kenanovo v gnoseološkem smislu s tipom virtualnega pripovedovalca aktualizira Janko Kos v članku *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998). Zdi pa se, da bo potrebno pojem nezanesljivega bralca ponovno preveriti in se tako izogniti ontološki zanki, ki se ji s takim poimenovanjem bližamo. K problemu, ki nedvomno obstaja, na tem mestu le naslednje: prvič, nezanesljivost bi lahko pripisali posebni narativni situaciji, ki jo za prikazovanje atomizirane, razsrediščene in nezanesljive zavesti namenoma ustvari avktorialni pripovedovalec in, drugič, prvoosebni pripovedovalec je zaradi poudarjene osebnosti, ki ga približuje naravnem pripovedovalcu »vedno« nezanesljiv. V diskusijo pa je možno vključiti tudi pojem glasu (kakofonija glasov) in tako rešitev iskati izven formalnih struktur, v »zavesti« teksta.

<sup>11</sup> Poved: »A cesar se je na lepem ustavlil: Pustite to, je rekel čudno miren. Usoda, ki leži na meni, je močnejša. Zdaj je prepozno.« Prim. v Karl May, *Smrt cesarja Maksimilijana*, Ljubljana, MK, 1968, 386.

referiranje na literarno zgodovino, spreminjanje časa pripovedovanja in tako naprej. Navedeno Jančarja gotovo oddaljuje od pripovedne konvencije in novelo hkrati pomika k tako imenovani historični metafikciji. A je treba reči, da se *Prikazen iz Rovenske* od omenjenega žanra tudi temeljito oddaljuje zato, ker odnos do zgodovinskih dogodkov prihaja od instance, ki v nobenem primeru ne dvomi v zastavljen smoter, od njega pa se tudi pripovedovalec in glavna upovedena oseba nikoli ne oddaljita. Sporočilo je zaradi navedene notranje usklajenosti in posebne narativne strategije ter ob orientaciji, ki prihaja od avtorjevega glasu zato trdno in celovito.

Novejše teorije o tako imenovan intenciji – ideji, ki določa glavno smer dela, govorijo o tem, da le-ta pred tekstom umetniku ni povsem jasna in se zato nepredvidljivo razvija v samem ustvarjalnem dejanju. O tem je težko soditi, a zdi se, da gre pri Dragu Jančarju večinoma za prozo, ki ji glavno miselno usmerjenost določa avtor kot pripadnik določenega kroga, v katerem se prepletajo kulturne, duhovne, nazorske, zgodovinske, moralne, tudi politične in ideološke paradigme. Te z »njegovim« pogledom v prihodnost sprotne dogodke umeščajo v bistveno širši kontekst, kot ga tvori pripovedovano dogajanje. Takšno kontekstualno razmerje daje bralcu dovolj možnosti, da v *Prikazni iz Rovenske* prične »čuden pomol«, »očitno nekoristno gradnjo« v Velem Lošinju na hrvaškem otoku Lošinju, potem Glavanovo servilnost in težko razumljivo odločitev avstrijskega nadvojvode Maksimiljana, da bo vladal v Mehiki, povezovati v linearen tok dogodkov, ki se v nadaljevanju izkažejo za trdno sklenjeno ponovitev formule, po kateri že stoletja v medsebojnem odnosu funkcionirajo Avstrijci in Slovenci. Mislim na že mnogokrat zaigrani vlogi »izvrševalca velikih dejanj« in pomočnika, ki bo »temu gospodu pomagal izpolniti velika dejanja«. Ne nazadnje sta se obe, sicer nekoliko transformirani, ponovili tudi v dvajsetem stoletju.

Na začetku tega poglavja sem razpravljanje navezal na teorijo, ki avtorjev glas prepozna s pomočjo določenega besednega materiala. V primeru Jančarjeve zbirke *Pogled angela* v tem smislu ne more ostati neopazen pridevnik **temen (-a, -o)**.<sup>12</sup> V zvezi z ustreznim samostalnikom namreč pomembno sooblikuje pomensko plast posameznih pripovedi in celotne zbirke. Nekaj primerov:

*Herodež in pastirc*: **temne lehe** (11, 14); **temni prostor** (12),

*Podgana*: **temne sence**; **temne, nejasne preteklosti** (18); **temna, večno spremljajoča senca**; **temni oblaki** (15),

*Ultima creatura*: **njegovo temno protislovje** (21),

*Skok z Liburnije*: **proti temnemu, naglo premikajočemu se breznu** (33); **temna morska gladina** ((34); **temna bežeča gladina** (35); **globina je temna** (36); **temna gmota** (37),

*Maj, november*: **pred temnimi mukami spanja** (49),

*Prikazovanje*: **temni obraz** (59); **okrog temnega, a milega obraza** (61); **temni predel votline** (63),

<sup>12</sup> Med besedami in besednimi zvezami, ki izpostavljajo neznano in nepredvidljivo silo, nasprotno posameznikovi težnji po urejenosti in preglednosti, je mogoče vključiti v obravnavano shemo še: **nerazložno govori** (*Herodež in pastirc*, 14), **neznane, strašne besede** (*Ultima creatura*, 31), **vleči v globino** (*Skok z Liburnije*, 34), **ni povsem jasno** (*Incident na livadi*, 43), **morda** (*Incident na livadi*, 42), **prodira vanj nekaj posebnega, nekaj neznanega** (*Prikazovanje*, 59), **je v avtu naenkrat nekaj** (*Prikazovanje*, 59), **ga je nekaj prisililo** (*Prikazovanje*, 60) itd.

*Ljudska balada: temni prostor* (67),

*Kastiljska slika: temni obraz* (73),

*Pogled angela: temna krošnja* (99); **potemneli, široki moški obraz** (100); **temna veža** (100); **oko** (angela, op. M. Š.) **negibno ždi v temnem kotu** (100); **v hiši je temno** (104); **izgubljeni pogled temnega angela** (104).

Upoštevajoč sobesedilo je pridevnik temen(-a, -o):

1. uporabljen s pričakovano odnosnico – temni oblaki,
2. uporabljen s pričakovano odnosnico, a postavljen v sintagmo posebnega pomena – oko negibno ždi v temnem kotu,
3. izvzet iz običajnega pomenskega okolja – njegovo temno protislovje,
4. največkrat uporabljen v zadnji pripovedi *Pogled angela*.

SSKJ povezuje ekspresivni pomen pridevnika temno z neprijetnim, grdim, slabim in zelo slabim, neugodnim ter nazadnjaškim in s skrivnostnim, nedoumljivim, nejasnim, celo nevarnim. To pomensko polje v vseh glavnih črtah ustreza semantični strukturi zbirke *Pogled angela* in njenemu diskurzu nasilja, usodnih zapletov in tragičnih razpletov, ki se idejno zaokroži ter sporočilno izostri v sintagmah »oko negibno ždi v temnem kotu« in »izgubljeni pogled temnega angela« v zadnji kratki zgodbi.

Kot nadbesedilna in nadpripovedna konstanta se temen pojavlja v vseh zgodbah, razen v prvi.<sup>13</sup> Zato lahko brez velikih spekulacij trdimo, da je pridevnik del besednega materiala, ki pripovedovanje avktorialnih pripovedovalcev *Podgane, Prikazovanja, Pogleda angela* in drugih zgodb individualizira v smeri avtorjevega govora ter tako opozori na Jančarjevo prikrito prisotnost v zbirki.

In končno, temen ima svoje natančno določeno in tako rekoč nenadomestljivo mesto v zvezi *pogled temnega angela*. Tu evocira Jančarjevo povezovanje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ki v smislu »kozmičnega sveta«<sup>14</sup> dela človeka nesvobodnega ter odvisnega. V tem pomenu se pogled kot pogled temnega angela vsebinsko »do kraja« izostri v kratki zgodbi *Pogled angela*, a je skozi delujočo in predvsem ponavljajočo se zgodovino prisoten še v drugih pripovedih od zgodbe *Herodež in stavec* do pripovedi *Zgodba o očesih*.

Posebno mesto ima v Jančarjevi prozi pogled. V že omenjeni diplomski nalogi ga Boštjan Domjanič opredeljuje v smislu metaforizirane fokalizacije (Maribor 2005: 45); Matevž Kos razume pogled kot pripovedni postopek – kot »oko hladne, distancirane filmske kamere, ki se do sveta ne opredeljuje, ga ne interpretira in še manj spreminja« (Kos 2000: 140). Po Tomu Virku je »distancirana tretjeosebna pisateljska tehnika, ki kot metafizijska instanca simbolizira ne le položaj pripovedovalca, ampak hkrati tudi transhistoričnost Jančarjevih zgodb in njegovo tematizacijo Usode« (Virku 1997: 88). Virk nato pogled izenačuje z glasom, ki pripoveduje zgodbo.

Mislim, da ponuja zapleten pojav »Jančarjevega« pogleda še nekoliko drugačno razlago. Naslednjo: zgodbo o temnem angelu usode pripoveduje v svojem imenu avktorialni pripovedovalec, pogled pa je v bistvu avtorjev glas, ki ob že izpostavljenem pridevniku temen (še posebej v *Pogledu angela*) in z ustreznim besednim materialom

<sup>13</sup> Manj opazno se pridevnik pojavlja tudi v zbirki *Smrt pri Mariji Snežni*.

<sup>14</sup> Zveza je povzeta po T. Virku, ki v spisu *Temni angeli usode* na 83. strani navaja Jančarjev intervju v *Razgledih* (1994).

v drugih prozah prikrito, a temeljito usmerja recepcijo k diskurzu o transhistorični in transideološki naravi usode.<sup>15</sup>

V noveli *Pogled angela* bi pogojno pogled lahko povezovali s posebnim zornim kotom, morebiti celo s tipom nekakšne podvojene fokalizacije, ko se kota zunanje in notranje fokalizacije prekrijeta ter »oko angela prevzame pogled starca in povzema svet skozi njegov pogled, kar je nakazano s posebnim »filtrom«, ko pravi »skozi rdečo kopreno vidi«. Prav rdeča koprena da vedeti, da gre za starčevo perspektivo, ki jo je prevzel zunanji fokalizator avktorialnega pripovedovalca, metaforično prenesen v angelov pogled« (Domjanič 2005: 56). Vendar pa je potrebno navedenemu tudi ugovarjati. Prvič zato, ker se preveč zanaša le na narativne mehanizme, in, drugič, ker težišče analize koncentrira v glavnem samo na enem samem besedilu ter tako spregleda, da ima pogled tesne zveze z odločilnimi pomenskimi in idejnimi strukturami Jančarjeve proze širše. Kosova in še posebej Virkova razlaga pogleda brez dvoma zadevata v srž problema. Prva ga vključi med procese tematiziranja odsotnosti smisla. Druga mu prek poetike pogleda podeli tudi globljo filozofsko-spekulativno vsebino: »Pogled angela je namreč pri Jančarju vsekakor tudi odsev dejstva, da človek v svoji svobodi ni neomejen, ampak se vse, kar se mu dogaja, dogaja pod budnim očesom (navadno temnega) angela Usode. Tudi pogled angela zrcali kompleksno dialektiko imanence in transcendence, ki je značilna za Jančarjevo pojmovanje Usode« (Virk 1997: 90). Virkovo sklicevanje na Tanijevo tipologijo pogleda (Virk 1997: 89) pa je z naratološkega stališča nekoliko problematično, saj izenačuje glasova pripovedovalca in avtorja ter tako med seboj prekriva pripovedno instanco in kontekstualno situacijo.

V Jančarjevih delih, mislim na njegovo najzgodnejšo prozo in na pripovedi, nastale ob koncu devetdesetih let prejšnjega stoletja, je potrebno upoštevati troje: prvič, evokacijo pogleda oziroma oči, drugič, njuno osamosvojenost in, tretjič, dejstvo, da pogled ter oči niso zgolj literarni substitut filmske kamere, ki naj sledi in posreduje bralcu književno dogajanje, ampak sta tako pogled kot oko tudi objekta opazovanja. Seveda pa je mogoče obojemu določiti globljo vsebino, poseben Jančarjev spoznavni kod šele z upoštevanjem vsebine videnega/gledanega.

Jančarjev postopek osamosvajanja, denimo posameznih delov človeškega telesa, in od tod izhajajoče depersonalizacije, je v prvi zbirki gotovo odsev slogovnih in formalnih značilnosti slovenske reistične proze. K temu moramo dodati še očitno željo po preseganju aktualne ideologije. Če pa pogledamo na navedeni določnici s perspektive celotnega piščevega korpusa, ju lahko vključimo še v druge funkcijske zveze. Oboje je, namreč, mogoče razumeti kot začetno in še zelo zabrisano točko procesa, ki se začne v *Romanju gospoda Houžvičke*, se nato do prepoznavnosti profilira v naslednji zbirki ter potem kot avtorjev glas temeljito poseže v diskurz nekaterih pripovedi v knjigi *Smrt pri Mariji Snežni*.

<sup>15</sup> »Usoda je temeljna struktura sveta, kjer se na videz vse giblje, pa vendar ostaja med seboj zavezano v kozmos. V takšnem kozmosu so zgodovinske, socialne, ideološke in politične platforme samo sredstva usode; v tem smislu je tudi Jančarjeva proza, ki stoji sicer v trdno zarisanih zgodovinskih in ideoloških konturah, zares transideološka in transhistorična, saj s svojim tematskim materialom ne ponazarja kakšne zgodovinske ali ideološke resnice.« (Aleksander Zorn, *Kritika branja*, Ljubljana, MK, 1988, 159.)

V prvi zbirki se – recimo pogojno – pogled izraža kot poseben jančarjevski ambient, kjer skozi perspektivo bolščanja, hropenja in neznanse utrujenosti, strahu, nevidne sile pa tuljenja ter popadanja prihaja do izraza eksistencialna nemoč. Glede na čas, v katerem je zbirka nastala, mislim na začetek sedemdesetih let, zasnutki posameznih pripovedi lahko segajo še v pozna šestdeseta leta, ni nenavadno, da individualizirana optika vedno ni neposredno usmerjena na konkretnega človeka. Pritiski sodobne proze so očitno dovolj močni in piscu največkrat preprečujejo psihološke oznake oseb, na njihovo mesto pa postavljajo pripovedovalca. Toda v Jančarjevem primeru njegova narativna vloga ni le natančno »sledenje gibu«, kakor so zapovedovali francoski novi roman, Alain Robbe Grillet v prevedenem članku leta 1967 v *Problemih ali delno književna praksa* Rudija Šeliga, ampak tudi figura, ki od zmehaniziranega snemanja dogajanja koncentrirano prehaja na detajle, ki napoveduje linijo kozmičnih sil:

Skozi visoka okna, ki so ždela tam nekje nad stropom, daleč nad njihovimi glavami, je prihajala medla zimska svetloba, takšna neoprijemljiva, nedoločena, ki je nobena luč, nobena tema ne more pregnati. Če se je pogled dvignil k oknom, je pač moral zaznati tisto neznanško utrujenost, ki se preliva čez ulice v takšnem pustem jesenskem dopoldnevu (Jančar 1971: 149).

V knjigi iz leta 1985 se linija usode okrepi, prav tako dobi jasne konture in trdnejšo funkcionalno zvezo pogled (votli in brezumni pogled, pregledovanje lastnega življenja, pred očmi se vrstijo podobe norega bega, votle oči, okrvavljene zasledovalčeve oči, slepe oči, prazne oči, begajoče oči, gledati in ne videti). Oboje, usoda v pomenu kozmične moči obvladovanja posameznika in pogled v smislu individualizirane optike, s katero avtorjev glas preseva besedilo, postaneta komplementarni sestavini tako, da vsaka na svoji ravni privedeta Jančarjevo prozo do enega njenih viškov. Diskurz usode najprej odpre vprašanje cinizma, arogance ali celo nihilizma usode in nato z znamenitimi stavki, s katerimi se zaključijo novela *Smrt pri Mariji Snežni*, evocira strahotno nasprotje med človekovo enkratnostjo in neponovljivostjo na eni strani ter njegovo podrejenostjo, določenostjo in omejenostjo na drugi:

Znano je, da ta gospa v življenju izpisuje literaturo, ki nas zmeraj znova postavlja pred nerešljive uganke. Ona vidi tja, kamor naš pogled ne seže. Mi vidimo komaj čez reko, pa še to ne zmeraj, kakor pripoveduje ta zgodba (Jančar 1985: 17).

Zbirka iz leta 1992 *Pogled angela* opozori že s svojim naslovom. V trinajstih zgodbah nas pripovedovalec vodi skozi realne in mistične svetove, v katerih se njegove osebe zapletajo v nenavadne dogodke, sumljive situacije ter presenetljiva stanja. Pogosto se dogajanje sprevrže v preigravanje mita, maščevanje zgodovine ali v ponavljanje davnega obrazca. Avtorjev glas zdaj presvetljuje besedila s spoznanjem o sistematični naravi usode, ki temeljito »kaznuje« posameznikovo samovoljo, svobodo spreminja v iluzijo, naključju odvzema naključnost in ga podreja zgodovinskemu redu. Pomembno je poudariti, da Jančarjevo razumevanje usode tudi takrat, kadar gre za očitne snovne stike s prepoznavnimi zgodovinskimi dogodki, ni ideološko, ampak je usoda vključena v paradigmo celovitega in nadideološkega razumevanja človeka in sveta; dva ključna principa njenega funkcioniranja sta: ponavljanje osnovnega vzorca (*Aithiopika, ponovitev, Podgana*) ter etična izravnava (*Ultima creatura, Kastiljska slika*).

Individualizirana optika, ki je instrumentalizirana oblika avtorjeve prisotnosti, se prek zrenja, gledanja, bolščanja in videnja ter končno z angelovim pogledom postopoma do kraja izostri v kratki zgodbi *Pogled angela*. Ne le da sta v njej samostalnika pogled in oko glede na ostala obravnavana besedila daleč najpogostejša, očitno je tudi, da sta postavljena v različne dinamične zveze. Te slejkoprej prek angelove vključenosti v božji nadsvet izpostavljajo, da ob goli fizičnosti obstaja še metafizična dimenzija, ki graja in hvali, kaznuje in nagrajuje, predvsem pa opozarja, da je občutek svobode ontolška utvara.

Oko jo gleda izpod stropa, kako dolgo stoji ob postelji in čaka, da bo odšel v spanje.

Pogled ji zatava k razpelu v koti in obstane nekaj hipov na njem, Bog vse vidi, Bog vse ve. V cerkvi, spodaj pri Svetem Lovrencu je nad oltarjem narisano veliko, sijoče božje oko. Zdaj je v temi hladne cerkve, vse poti do nje so pod globokim snegom. /.../ Oko zdaj počiva v njej, vanjo se je preselilo. /.../ Pogled stopi iz nje in jima sledi skozi morje bučečega vetra. /.../ Oko je zdaj v njem, njegovo zrenje je ostro /.../ (Jančar 1992: 199).

Pogled, ta je kot angelov pogled tudi sam vključen v proces opazovanja višje instance, se brez težav sprehaja po času in prostoru, kroži okoli svojega objekta in neovirano vstopa v najintimnejše prostore njegove duše. Tako ustvarja kompleksno dialektiko imanence in transcendenca, prek katere so posamične usode Anice, starca ter mladega moškega vključene v točko, kjer se pod nadzorom Pogleda sekajo poti individualnih življenj s silami, ki Jančarjevega nesvobodnega subjekta določajo; in povzročajo ontološko negotovost.

Kratka zgodba *Pogled angela* pa napove tudi obrat, ki skrbno stopnjevan diskurz metafizične sile vrne v izhodišče. Do tega obrata pride v pripovedi *Zgodba o očesih* (*Prikazen iz Rovenske*, 1998), kjer se ena ključnih Jančarjevih misli o očesu, ki vidi dlje, kot seže človeški pogled, in je bila kot sklep zapisana v noveli *Smrt pri Mariji Snežni* (*Smrt pri Mariji Snežni*, 1985), ponovi:

Gotovo je samo to, da so nekje še neke oči, ki so še bolj angelske, ki še več vedo, katerih sijaj je še silnejši, kot je zeleni blisk rečne površine. In te nas spremljajo s svojim pogledom. Ki edini ve, kje je konec kakšne zgodbe in kaj se bo pred tem zanesljivim koncem še pripetilo (Jančar 1998: 148).<sup>16</sup>

**3** Razmišljanje o književnosti, o posameznem delu ali pa o večjem korpusu, ki nima namena teoretskega diskurza, se pa s teorijo nenehno spogleduje, po moje izhaja iz predpostavke, da je raziskovani predmet celota v strukturnem smislu. To pomeni, da dobiva zaokroženo idejno, spoznavno in umetniško podobo, svojo »dokončno« celovitost šele v procesu, v katerem posamezne sestavine delujejo z namenom. Od tod naprej lahko sklepamo, da, denimo, avtorjev glas, tip pripovedovalca, fokalizacijski kod pa aktantska shema in podobno z vključitvijo v globinski sestav ne izčrpavajo svojega lastnega (omejenega) smisla ter njihova vsebina ni zgolj delovanje, ampak je nasprotno nenadomestljivo sodelovanje v ustvarjalni dinamiki z nedvomnimi posledicami na globinskih in površinskih plasteh.

<sup>16</sup> Sentenca parafrazira verze perzijskega pesnika, matematika in filozofa iz 11. stoletja Omara Hajama o nemoči človeka, da bi spoznal poslednje resnice svojega življenja.



V obravnavanih pripovedih je vrsta segmentov, s katerimi je mogoče argumentirati v razpravi oblikovane trditve tako, da se izognemo morebitnim očitkom o ingénieur des belles lettres. Gre za dva vidika – formalni in vsebinski, prvi pokaže na mehanizem, s katerim se oblikuje zavest besedila, drugi razkrije njeno vsebino. V bistvu gre za dvojno kontekstualizacijo, znotrajbesedilno in zunajbesedilno. In sicer tako, da se avtorjev glas v smislu zunanje kontekstualne situacije prepozna prek razporeditve besednega materiala, ki tvori znotrajbesedilni kontekst. Povedano drugače: individualizirana optika tvori iz paradigmatkega nabora sintagmatske zveze z dovolj natančno opredeljenim pomenom; ta s svojo semantiko ustvarja, združuje in usmerja notranjo čvrstost ter idejno koherentnost in odločilno vpliva na prepoznavnost Jančarjeve krajše pripovedne proze. Kar se tiče pripovedovalca in fokalizatorja je razpravo mogoče skleniti z naslednjo ugotovitvijo: obravnavani novelistični in kratkoprozni opus je sicer raznolik, vendar po svoji globinski strukturi stanovit in prepoznaven – posebej, če mislimo na njegovo narativno plast. Povedanega ne more preprečiti niti občasno razpadanje vsevedne podlage avktorialnega pripovedovalca niti premiki fokalizacijskega kota, ki pripovedovalčevo avtoritativnost mehčajo ter s tem odločilno vplivajo na obseg referenčnega izseka, na katerega se lahko zanese.

#### VIRI IN LITERATURA

- Boštjan DOMJANIČ, 2005: *Pripovedovalec v kratki prozi Draga Jančarja*. Diplomaska naloga. Maribor: Pedagoška fakulteta.
- Monika FLUDERNIK, 1996: *Towards a »Natural« Narratology*, London, New York: Routledge.
- Gérard GENETTE, 1992: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. V V. Biti (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus
- Andrew GIBSON, 2000: Pripovijedanje, glasovi, pisanje. V: C. Milanja (ur.): *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek: Biblioteka Theorija Nova.
- Linda HUTCHEON, 2000: Postmodernistički prikaz. V V. Biti (ur.): *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Drago JANČAR, 1971: *Romanje gospoda Houžvičke*. Maribor: Založba Obzorja.
- – 1978: *O bledem hudodelcu*. Ljubljana: MK.
- – 1985: *Smrt pri Mariji Snežni*. Ljubljana: MK.
- – 1992: *Pogled angela*. Ljubljana: Mihelač.
- – 1994: *Augsburg in druge resnične pripovedi*. Ljubljana: Mihelač.
- – 1995: *Ultima creatura*. Ljubljana: MK.
- – 1998: *Prikazen iz Rovenske*. Ljubljana: CZ.
- – 2004: *Šala, ironija in globlji pomen*. Ljubljana: Nova revija.
- Janko KOS, 2000: Konec stoletja: (slovenska literatura v letih 1970"2000). *Literatura* XII/107. 108.
- Matevž KOS, 2000: *Kritike in refleksije*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Susan S. LANSER, 1981: *The narrative Act: point of view in Prosa Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Karl MAY, 1968: *Smrt cesarja Maksimiljana*. Ljubljana: MK.
- Shlomit RIMMON – KENAN, 1997: *Narrative Fictions: Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen.
- Miran ŠTUHEC, 1997: Historische Quellen in der Rolle des Narrems der historiographischen Erzählung. *Semiotische Berichte* XXI/2.



- 1999: Das Problem der Fokalisation. *Studia Slavica Savariensia* 1.
- Tomo VIRK, 1997: Temni angel usode. Prozni opus Draga Jančarja. *Tekst in kontekst*. Ljubljana: LUD Literatura.
- 1998: Čas kratke zgodbe. V T. Virk (ur.): *Čas kratke zgodbe*. Ljubljana: Študentska založba.
- 1998: *Premisleki o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Aleksander ZORN, 1988: *Kritika branja*. Ljubljana: MK.

#### SUMMARY

The narrative prose by Drago Jančar developed on the background of various impetuses. These were mainly of a literary-aesthetic nature, but some also derive from the contemporary contexts, i.e., the most noticeable among them are ethical, political, and ideological. The initial collection, for instance, conforms to modernistic formal and ideological peculiarities, while the following ones gradually leave this paradigm and approach postmodernism. Jančar's narrative prose concomitantly moves towards the short story, formally and ideologically filled with meta-fictional methodology, ontological insecurity, and increasingly stronger ethical doubt. Throughout this, Jančar's poetics remains a coherent whole. One of its constants is the unique role of the narrator. The goal of the article is to analyze the narrative categories of the narrator and focalizer and answer the question about the contextual position of the narrator's voice.