



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Hrvoje Novak

**Feministička naratologija: problem pripovjedne komunikacije**

Zagreb, 2023.

Ovaj rad izrađen je na Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom doc. dr. sc. Zrinke Božić i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2022./2023.

# Sadržaj

<b>1. Uvod</b> .....	1
1.1. <i>Općenito o naratologiji</i> .....	3
<b>2. Forma književnog teksta</b> .....	5
<b>3. Književni tekst u semiotičkom sustavu</b> .....	7
3.1. <i>Aktantski model književnog teksta</i> .....	8
3.2. <i>Književna integracija pripovjednih jedinica</i> .....	12
3.3. <i>Dijegetički univerzum</i> .....	18
3.4. <i>Obrat čitatelju</i> .....	21
3.5. <i>Čitateljica</i> .....	25
<b>4. Identitetski međuprostor pripovijedanja</b> .....	29
4.1. <i>Retorika pripovijedanja</i> .....	34
4.2. <i>Pripovjedačica</i> .....	40
<b>5. Feministička naratologija</b> .....	47
5.1. <i>Rodni identitet u pripovjednom tekstu</i> .....	56
<b>6. Zaključak</b> .....	57
<b>Popis slika</b> .....	60
<b>Popis literature</b> .....	61
<b>Summary</b> .....	66

## 1. Uvod

Ne znam kaj bih ti rekao. Ja znam kaj sam i odakle dolazim, ali to mi svaki dan dolazi malo drukčije i malo drukčije to posložim. (...) Kao da tvoj stari malo ne doda u svoje priče iz rata. (...) Ali je priča zabavna i mi se smijemo i klimamo i ne razmišljamo o tome... je li to baš cijela istina. To je jednostavno tak, nisam ja tu nikakva iznimka (Novak 2017: 53).

Glavni lik Novakova romana *Črna mati zemla* opsjednut je rekonstrukcijom vlastite životne priče. Potisnuvši sjećanja o traumatičnom djetinjstvu, Matija Dolenčec prisiljen je ponovno upoznati sebe. Iako nikako ne uspijeva potvrditi istinitost svojih priča, Matija odlučuje vjerovati u ono što mu drugi govore o njemu i tako povezati fragmente u cjelovitu sliku. „Ta je priča bila dvostruki krik“, ističe Novak u jednom intervjuu. „Trebalo je istodobno odzvanjati: *Slušajte što su mi napravili!* i *Slušajte što su mu napravili!*“. Pripovijedanje vlastite priče autoru je terapijska (re)konstrukcija vlastita identiteta.

Identitet se danas u društvenim i humanističkim znanostima običava smatrati društvenim konstruktom. Poistovjetimo li osobni identitet pojedinca s individualitetom, identitet se u relacijskom odnosu s drugima konstruira razlikovnim obilježjima. Poistovjetimo li pak identitet s pripovijedanjem, jedini je način razumijevanja sebe pripovijedati vlastitu priču (usp. Currie 1998: 17). (Samo)predstavljajući u društvu redovito nas prisiljava „malo drukčije“ posložiti štogod o sebi. Reći neku stvar o sebi drugome ovisi o našem odnosu s njim, povjerenju i našem razumijevanju povjerenja. Ista stvar primjerena je jednom i potpuno neprihvatljiva drugom društvenom kontekstu. „Pripovijedajući vlastite živote drugima i samima sebi, pokušavamo ih razumjeti, ali ih u isto vrijeme pripovijedanjem oblikujemo i osmišljavamo“ (Grdešić 2015: 12).

Znanost o pripovijedanju zove se naratologija. Iako pripovijedanje ne možemo odrediti jednoznačno, u ovome se radu ono uzima za opći komunikacijski mehanizam posredovanja zbiljskih pojava. „Pripovijedanje počinje sa samom poviješću čovječanstva“, zaključuje Roland Barthes (1992 (1966): 47) u manifestu naratologije. Mitove o postanku sebe i svijeta oko sebe ljudi su najprije zamijenili nacijom i vjerom, a onda partikularnom reprezentacijom identiteta, rase, roda i opće kulturalne pripadnosti.

Pripovijedanje je reprezentacija događaja u uzročno-vremenskoj povezanosti i njegova se struktura jednako prepoznaje u radijskim izvještajima, televizijskim vijestima, sudskim svjedočenjima i psihološkim tretmanima. Bilo koje naknadno predočavanje zbiljske pojavnosti koja u svojoj procesualnosti podrazumijeva smjenu događaja, možemo smatrati

pripovijedanjem. Riječ je o regulacijskom mehanizmu prenošenja poruke obilježenom medijem posredovanja, zahtjevima i očekivanjima recipijenta te ultimativnim ciljem i pretpostavljenim učincima pripovijedanja. Odgovornost koja nam se svakodnevno nameće u razumijevanju, primjenjivanju i daljnjem posredovanju već posredovane stvarnosti, ključna je točka prepoznavanja oblikotvornih učinaka pripovijedanja na sliku sebe i svijeta oko sebe.

Kako se naratologija isprva razvijala isključivo u znanosti o književnosti, naš je zadatak u ovome radu proučiti oblikotvorne učinke pripovijedanja u književnom tekstu od početka prepoznavanja takva koncepta do današnje intermedijalne proliferacije. Važnost pripovijedanja u književnom tekstu očituje se već u sklonosti proučavatelja da od 60-ih godina 20. stoljeća govore o pripovjednom tekstu koji jednako podrazumijeva znanstveni, povijesni, fikcionalni i dokumentarni tekst (usp. Biti 2002), čime se problematičnost posredovanja stvarnosti dodatno usložnjava.

U prvom dijelu rada koji podrazumijeva odlomke 2.-3. postepeno ćemo pokazati da je književni tekst relativno stabilni medij pripovijedanja te uputiti čitatelja na smjernice za razumijevanje tako posredovana značenja. Početke proučavanja pripovijedanja postavljamo pritom u djelovanje ruskih formalista i takav koncept forme književnog teksta kakav će se kasnije nadgraditi u koncept pripovijedanja. Analizom radova francuskih strukturalista, nakon toga, pokazat ćemo kako se tekst u semiotičkom sustavu usmjerava na vlastitu strukturu unutarnjih ovisnosti, što nam omogućuje transhistorijski pristup pripovijedanju kao općem komunikacijskom mehanizmu od početaka književnog izražavanja. Cjeloviti sustav teksta vlastitih medijskih zakonitosti nazvat ćemo konačno dijegetičkim univerzumom priče i pripovijedanja. Prvi dio rada završavamo razmatranjima čitatelja kao teorijskog konstrukta kakva je moguće integrirati u sustav pripovjednog teksta i naznačavanjem potrebe za njegovom empirijskom raznolikošću povezat ćemo prvi dio rada s drugim koji smješta pripovjedni tekst u prostorno-vremenski kontekst njegove produkcije i recepcije. „Dakako, važno je pritom uvidjeti koji (i čiji) pripovjedni tekstovi zadobivaju privilegirani status u društvu, a koji se marginaliziraju, ignoriraju ili ušutkuju, kako bismo ukazali na problematičnost takvih odnosa moći“ (Grdešić 2015: 13). Kako je književni tekst sposoban dokumentirati ideološke, političke i kulturalne vrijednosti autora, proučavatelja i čitateljske publike u nekoj zajednici, pokazat ćemo da nije svim članovima te zajednice omogućen jednak pristup pripovijedanju.

U drugom dijelu rada prvi puta u hrvatskoj ćemo znanosti o književnosti izložiti zahtjev feminističkih teoretičarki kulture za fundamentalnim prepravljanjem metodoloških postavki znanosti o pripovijedanju. One su u drugoj polovici 80-ih godina 20. stoljeća ukazale na to da strukturalistički koncept pripovijedanja nije nimalo objektivan i neutralan kako se običavalo

smatrati te zatražile *feminističku naratologiju*. Polazeći od pretpostavke da je analiza pripovijedanja počivala na muškoj predodžbi o tome što pripovijedanje jest, pokazat ćemo da ono u općoj društvenoj komunikaciji nije bilo rodno inkluzivno u produkciji i recepciji pripovjednih tekstova. Drugi dio rada 4.-5. odlomka posvećen je tako poststrukturalističkim doprinosima analizi pripovjednog teksta. Fokus istraživanja usmjerava se na retoriku pripovijedanja i komunikacijski kontekst partikularizacije takva koncepta. Pripovijedanje u tekstu usporedit ćemo s pripovijedanjem u govoru te naznačiti početne smjernice za razumijevanje feminističke naratologije. Razmotrit ćemo rodno obilježene strategije pripovijedanja u konkretnim povijesnim, društvenim, političkim i ideološkim okolnostima te preispitati metodološku održivost sveobuhvatne i univerzalne analize pripovjednog teksta kakva je predstavljena u prvom dijelu rada.

Kritičkim preispitivanjem recentne literature, književnih i retoričkih primjera pripovijedanja, izdvojit ćemo hegemonijske silnice koje tradicionalno podčinjavaju žensko nasuprot muškom pripovjednom izražavanju te uputiti na nemogućnost cjelovitog oblikovanja kolektivnog identiteta društvene zajednice koja iz toga proizlazi. Konačno, polazeći od pretpostavke da je pripovijedanje nužno obilježeno rodnim identitetom, istražiti ćemo učinke feminističke naratologije na (samo)razumijevanje ljudskog identiteta konstruirana pripovijedanjem u svakodnevnoj komunikaciji.

### *1.1. Općenito o naratologiji*

Naratologija je interdisciplinarna i intermedijalna znanost o pripovijedanju. Sam termin „naratologija“ skovao je Tzvetan Todorov 1969. godine u *Gramatici Dekameronu* kao oznaku za analitički „odmak od bavljenja površinskom razinom pripovjednih tekstova (konkretnim tekstualnim realizacijama u određenom jeziku, stilu, mediju) prema proučavanju univerzalnih logičkih i strukturnih obilježja pripovjednih tekstova svih vrsta“ (Grdešić 2015: 13). Naratologija se tako u početnoj fazi razvijala isključivo u okviru strukturalističke znanosti o književnosti te s njome uspostavila recipročni odnos. Prije svega naratologija je proširila dotadašnji fokus proučavanja književnosti s umjetničke proze ili romana na sveobuhvatni pripovjedni tekst „koji više ne priznaje granice između mita i romana, znanstvenog i književnog pripovijedanja, svakodnevnih priča i novele“ (Biti 2002: 7). Pripovjedni tekst počinje se promatrati kao stabilni posrednik čovjekova iskustva svijeta oko sebe - razumijevanja sebe i drugih. Kako bi preduhitрили subjektivne interpretacije i osobne dojmove u analizi teksta, naratolozi su proklamirali „univerzalnu krono-logiku događaja, normativno uglavljenu u svim

ljudskim svijestima“ (Biti 2000: 329) te ju nazvali pričom. Priča je kronološka procesualnost događaja koji se međusobno uzrokuju u logičkom slijedu, a kojoj se sadržajne specifičnosti u smislu povijesnih, kulturalnih, nacionalnih, stilskih ili medijskih obilježja mogu pridružiti naknadno. Svaka preinaka logičkog slijeda događaja u priči smatra se pripovijedanjem, a naratološka analiza značila bi rekonstrukciju priče modificirane pripovijedanjem. Naratologija je, nadalje, od znanosti o književnosti preuzela metodološki aparat koji je u slijedu unificiranja pripovjednih tekstova nastojala krajnje mehanički objektivizirati. Strukturalistički naratolozi (Greimas, Barthes) konstruirali su univerzalne modele pripovjednih tekstova neovisne o specifičnostima pojedinih tekstova, što je prouzročilo zatvaranje pripovjednog teksta u vlastitu strukturu unutarnjih ovisnosti i premjestilo značenje teksta s autorske intencije na autonomni sustav teksta (Genette) ili interakciju teksta i čitatelja (Iser). Takvo razmatranje značenja pripovjednog teksta omogućuje nam danas uzimati bilo koji književni tekst za relativno stabilnu strukturu pripovijedanja dostupnu naknadnim ovjeravanjima metodološke održivosti naratoloških analiza.

Razdoblje poststrukturalizma koje slijedi strukturalizam u društvenim i humanističkim znanostima obilježeno je epistemološkom proliferacijom novih metoda u analizi pripovjednih tekstova, ali i drugih medija poput filma, kazališne predstave, svakodnevnog razgovora, pa čak i psiholoških tretmana te sudskih svjedočenja, što će navesti neke istraživače da govore o *pripovjednom obratu* (usp. Kreiswirth 1992). Pripovijedanje „prestaje biti isključivo objekt interpretacije i evaluacije te postaje način interpretacije i evaluacije“ (Phelan 2008: 167). Proučavatelji su uočili da je pripovijedanje opći komunikacijski mehanizam posredovanja stvarnih situacija i događaja, obilježen nužnom selekcijom pojavnosti pod utjecajem općih komunikacijskih okolnosti: kulturalnim, ideološkim, političkim i društvenim vrijednostima onoga koji pripovijeda i onoga kojemu se pripovijeda. Pripovijedanje u ovoj fazi postaje jedini način posredovanja kakva odsječka stvarnosti koju je onaj kojemu se posreduje propustio osobno iskusiti (Culler). Priča ili stvarnost u „krono-logici“ prethodnih događaja onda zapravo i ne postoji jer pripovijedanje postaje regulativnim uzrokom posredovane stvarnosti (usp. Biti 2002). Kako bi izbjegli potpunu relativizaciju u razumijevanju pripovijedanja, znanstvenici su oblikovali nove analitičke pristupe koji pojedinačne pripovjedne tekstove proučavaju u konkretnom (komunikacijskom) kontekstu njihove produkcije i recepcije (usp. Herman 1999). To nam danas omogućuje da i dalje konceptualno prepoznamo specifičnu pripovjednu strukturu, ali da svakoj od njih pristupimo sa specifičnim i adekvatnim analitičkim aparatom koji metodološki opremaju različite kulturalne teorije: feministička, postkolonijalna, retorička, psihoanalitička itd. (usp. Alber i Fludernik 2010). Naratologija u ovoj fazi tako u analizi

pripovjednih tekstova „koristi interpretativne učinke određenih teorijskih pretpostavki u testiranju i preispitivanju samih tih pretpostavki“ (Phelan i Rabinowitz 2008: 2), čime (auto)legitimira vlastitu znanstvenu djelatnost.

## 2. Forma književnog teksta

Ruski formalisti jesu proučavatelji književnosti koji su se u bivšem Sovjetskom Savezu neposredno nakon Oktobarske revolucije okupljali u intelektualnim kružocima avangardnih umjetnika. Usmjereni na otkrivanje značenjske razlike književnog od drugih oblika umjetničkog izražavanja, oni su početkom 20. stoljeća oblikovali koncept književnog teksta kakav će kasnije francuski strukturalisti nadgraditi u pripovijedanje. Polazeći od pretpostavke da sadržaj književnog teksta podrazumijeva izvjestan slijed događaja, opisa, osvrt, rasprava, i komentara kakve je moguće jednako spoznati govornom komunikacijom, novinskim izvještajem ili fotografijom, zaključili su da osobitost djelatne kvalitete medija kojim se posreduje sadržaj zbiljskih pojava valja tražiti u razlikovnim postupcima njegova oblikovanja – postupcima kojim se zbiljska pojava upravljano organizacijom prilagođava formi medija. Iako su ruski formalisti, poučeni ranijom tradicijom proučavanja književnosti, i dalje vjerovali u relativnu samosvrhovitost umjetnosti, prvi su uočili „da su književni kritičari i povjesničari u književnim tekstovima ispitivali pojave koje nisu dozvoljavale donošenje objektivnog suda i da su zapostavljali bitnu stranu književnog teksta – formu“ (Petrov 1970: 7). Bezoblični, sirovi, svakodnevni i sasvim uobičajeni sadržaj kakva god odsječka stvarnosti ne može osigurati stabilno objektivno značenje posredovane stvarnosti, kao što to mogu postupci njegova oblikovanja u formu. Imanentno obilježena umjetničkom kvalitetom književnog medija, forma književnog teksta „prestaje biti semantički i estetički praznom, apstraktnom shemom“ (Biti 2000: 328) te postaje produktivnim mehanizmom zahvaćanja i izobličavanja stvarnosti.

Kako se empirijska zbilja općenito u odsustvu osobnog iskustva kakve pojavnosti naknadno može posredovati različitim prikazivačko-komunikacijskim postupcima, oni nužno, primijetiti ćemo, uključuju selekciju i kompozicijsko preslagivanje informacija o toj pojavnosti potaknuto osobnim preferencijama prikazivača, njegovim odnosom prema recipijentu, zahtjevima prikazivanja ili jednostavno ukupnim komunikacijskim okolnostima. Analogno tome, forma književnog teksta podrazumijeva kompoziciju njegova sadržaja kojoj prethodi prešutna autorova selekcija onih (umjetničkih) postupaka kojima posreduje vlastite doživljaje



čega<sup>1</sup>. Ti su postupci npr. nekontrolirano ponavljanje riječi, preuveličavanje značenja riječi grafičkim preinakama, destruiranje njihova značenja besmislenim nizanjem glasova, zamjenjivanje riječi likovnim oblicima ili pak prostorno uređivanje riječi u crtež.

U takvom proučavanju načina na koji se oblikuje književni tekst, ruske formaliste vodi misao da jezik u književnom tekstu svraća pozornost sâm na sebe, tj. da on ne upućuje jedino na ono što je njime rečeno, nego i na vlastitu strukturu, koja time postaje izuzetno važan činilac u razumijevanju književnih tekstova (Solar 2005: 262).

Jezik književnog teksta osnovna je građa njegova sadržaja. On povezuje književno izražavanje s govornim ili filmskim te predstavlja izvor komunikacijskim postupcima prikazivanja stvarnosti kojima se povratno, ovisno o mediju, specifično iskorištava njegov potencijal.

Fokusirani na jezične tvorevine koje „navode čitatelja da napusti uobičajeni način promatranja i shvaćanja, te da ‘vidi’ stvari i pojave na nov, neuobičajen i zato izuzetno snažan način“ (isto: 263), ruski formalisti držali su oneobičavanje svakodnevnih pojavnosti temeljnim umjetničkim postupkom izazivanja začudnosti koja onda postaje ultimativni cilj i štoviše značajska razlika književnosti. Osuđujući ekonomičnost svakodnevnje jezične komunikacije (očite npr. u ustaljenim pozdravnim obrascima, obrednim konvencijama, skraćenicama, kognitivnim metaforama i sl.), držali su svrhom umjetnosti deautomatizaciju percepcije koja nužnom rutinom takve komunikacije postaje beznačajna:

Cilj je umjetnosti dati osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje, umjetnički je postupak – postupak ‘začudnosti’ stvari i postupak oteščale forme, koji povećava teškoću i dužinu percepcije jer je perceptivni proces u umjetnosti sâm sebi svrha i treba da bude produljen; umjetnost je način da se nadživi pravljenje stvari, a ono što je napravljeno u umjetnosti nije bitno (Šklovski 1999 (1917): 126).

Umjetnost postaje temeljna ljudska djelatnost osvještavanja oblikovanja i organizacije stvarnosti, dočim forma pojedinih medija takve djelatnosti signalizira dubinski mehanizam selekcije i preslagivanja pojavnosti koje tu stvarnost čine, a koji se rutinom previđa u naknadnoj i neizravnoj spoznaji čega. Upravljana vlastitim specifičnostima forme naspram

---

<sup>1</sup> „Uvijek govorimo o književnosti, o knjizi, o piscu. Pisano-štampana kultura privikla nas je na slovo. Mi, knjiški ljudi, riječ samo vidimo: ona nam je uvijek nešto nerazdvojno vezano za slovo. Često potpuno zaboravljamo da riječ sama po sebi nema ničeg zajedničkog sa slovom – ona je živa, pokretna, i aktivna, stvara se glasovno, artikulacijski, intonacijski, čemu se priključuju još pokreti i mimika. Mi mislimo da pisac piše. Ali to nije uvijek tako, a u oblasti umjetničke riječi najčešće nije tako“ (Ejhenbaum 1970 (1918): 241).

transmedijalnim sadržajima, književnost se od ruskih formalista počela proučavati u „zajedničkoj matrici“ (Biti 2000: 328) pojedinačnih tekstova i postepeno obuhvaćati u ukupnosti komunikacijskih praksi izražavanja.

### 3. Književni tekst u semiotičkom sustavu

Razdoblje strukturalizma u društvenim i humanističkim znanostima označilo je sredinom 20. stoljeća prekretnicu u proučavanju književnosti. Napustivši estetsku samosvrhovitost umjetnosti, znanstvenici su se u potpunosti posvetili funkcionalnom proučavanju različitih praksi izražavanja u okviru semiotike – opće discipline o znakovima za sporazumijevanje. Prva specifična disciplina koja se uspješno prilagodila općoj semiotici bila je lingvistika utemeljena na pretpostavkama ženevskog sveučilišnog profesora Ferdinanda de Saussurea. Njegova se argumentacija u osnovi svodi na distinkciju između jezika i govora koja će se analogno primjenjivati u konstituciji drugih znanosti i disciplina, pa tako i znanosti o književnosti. Jezik je de Saussure objasnio kao univerzalni i apstraktni sustav pravila, a govor kao pojedinačnu manifestaciju konkretnih kombinacija tih pravila (usp. Bunjevac 1978: 11).

Osnovni element zajedničkog jezičnog sustava svim pojedinačnim govorima jest znak koji de Saussure određuje dvojako u vezi označitelja i označenog. Označitelji su glasovi kojih je u nekom jeziku ograničen broj, a koji dogovorenim kombinacijama među jezičnom zajednicom tvore beskonačno mnogo označenih. Označitelji tako nemaju intrinzičnu, nego položajnu (kombinatornu) vrijednost, što bi značilo „da neka stvar nije važna sama po sebi, po svom sadržaju, nego tek po ulozi, po funkciji koju ima“ (Beker 1999: 37). Važno je naglasiti da označitelji ne referiraju stvarni entitet u empirijskoj zbilji, nego tek mentalnu predodžbu o tom entitetu, čime se jezik zaokružuje u zatvoreni sustav vlastitih zakonitosti i unutarnjih ovisnosti.

Kako je jezični sustav nemoguće opisati analizom svih pojedinačnih govora koje on podrazumijeva, dijakronijskom se pristupu nužno nameće sinkronijski, a induktivnim metodama analize deduktivne. Proučiti osnovna pravila funkcioniranja takva sustava značilo je preduhitriti relativno nemoguće pojedinačne analize složenih i beskonačnih fenomena te bez takvih pothvata ipak obuhvatiti predmet proučavanja pojedine semiotičke discipline, bilo jezika, bilo književnog teksta.

U sve većem izmicanju pojava i stvari repertoaru ideja tradicionalnog mišljenja i znanstvene spekulacije, pri čemu središnje kategorije čovjeka, egzistencije, esencije, povijesti itd. postaju plijenom proizvoljnosti ideoloških transmisija, nameće se sve

zapovjednije činjenica da živimo u svijetu gdje se ljudske pojave strukturiraju kao svojevrsan znakovni jezik, o koji se čovjek ne može dalje oglašivati ako ne želi da razmak između njegovih ideja i njegove neprestane označavajuće djelatnosti, što se podudara s njegovim životom, postane mjesto kobna nesporazuma (Pavletić 1970: 3).

### 3.1. Aktantski model književnog teksta

Kako su temeljni radovi ruskih formalista prevedeni na velike europske jezike tek 60-ih godina 20. stoljeća, opravdano ih je smatrati izravnom pretečom francuskog strukturalizma. Utjecajni francuski lingvist i semiotičar litavskog podrijetla Algirdas Julien Greimas objavio je 1966. godine knjigu *Strukturalna semantika* i u poglavlju „Refleksije o aktantskim modelima“ prepravio univerzalni model bajke kakav je predložio ruski formalist Vladimir Propp i proširio ga na jedinstveni aktantski model svih pripovjednih tekstova<sup>2</sup>. Suprotstavljajući pojam aktanta Proppovu pojmu funkcije, Greimas (1989: 44) ističe: „Aktant nije samo naziv za neki aksiološki sadržaj, već, također, i klasematska osnova po kojoj se uspostavlja kao mogućnost razvoja: iz njegova modalnog statusa, naime, proizlazi njegov karakter inercijske snage kojim se suprotstavlja funkciji, koja je definirana kao opisani dinamizam.“ Aktant je, dakle neutralna oznaka koja inherentno funkcionira kao prazni označitelj koji se puni značenjem tek u odnosu s drugim aktantima, kada se dinamizira u pojedinačnu manifestaciju, za razliku od funkcije koja već opterećena književnim sadržajem predstavlja označeno pojedinačnog teksta ili skupine njih. Kako je funkcija definirana djelovanjem likova, Greimas se upušta u revidiranje tih djelovanja apstrahiranjem površinskih radnji na dubinske relacijske odnose, čime se nužno, analogno lingvističkoj analizi rečenice, apstrahiraju i sami likovi na svoje dubinske parnjake aktante. Greimas predlaže tri aktantska para u općim relacijskim odnosima, što čini univerzalni aktantski model svih pripovjednih tekstova.

Dubinski sintaktički uzorak površinske strukture funkcija moguće je prikazati kao subjekt + predikat + objekt: *Protivnik* (subjekt) *nanosi štetu* (predikat) *junaku* (objekt), *Junak* (subjekt) *se spašava* (predikat) *od potjere* (objekt) ili *Junak* (subjekt) *se ženi* (predikat) *traženom djevojkom* (objekt). Predikati ovih funkcija: *nanosi štetu*, *spašava se*, *ženi se* jesu isti relacijski odnos koji se ostvaruje između subjekta i objekta djelovanja, a to je „želja“. Subjekt

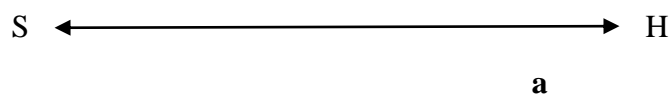
---

<sup>2</sup> Analizirajući 100 tradicionalnih ruskih bajki, Vladimir Propp izveo je 1928. godine u *Morfologiji bajke* inventar od 31 funkcije koje uvijek istim redoslijedom nalazimo u strukturi bajki (tako npr. funkcija *Junaku se izriče zabrana* redovito prethodi funkciji *Junak krši zabranu*). Funkcija je stalna i nepromjenjiva veličina određena djelovanjem također stalnog broja likova, a to su: junak, lažni junak, pošiljatelj, protivnik, darivatelj, pomoćnik te tražena djevojka i njezin otac (usp. Doležel 1991).

želi imati, dostići, osvojiti, poraziti objekt, što se u pojedinačnom tekstu manifestira kao nanošenje štete, spašavanje, ženidba. Prva aktantska kategorija koju Greimas predlaže jest, dakle, subjekt-objekt u relacijskom odnosu želje. Ta je kategorija „zbog učestale sinkretičke manifestacije aktanata“ (isto: 37), često poistovjećena s drugom koju ipak treba izdvojiti u zasebni par.

„U nekoj banalnoj ljubavnoj priči, primjerice, koja bi se bez intervencije roditelja završila brakom ljubavnika, subjekt je ujedno primatelj, dok je objekt u isto vrijeme pošiljatelj ljubavi“ (isto). Aktantska kategorija pošiljatelj-primatelj očito se, s druge strane, razlikuje u pripovijetkama o Svetom Gralu. Subjekt je junak, objekt Sveti Gral, pošiljatelj Bog (ili njegov zemaljski predstavnik papa), a primatelj čovječanstvo (kršćani). Sinkretička interferencija aktanata u prvom primjeru zavela je Proppa, smatra Greimas, na spajanje dvaju likova koji su manifestacije sasvim različitih aktanata. Riječ je o liku *tražena djevojka i njezin otac*. Već je površnim pregledavanjem ruskih narodnih bajki, zaključuje Greimas, lako uočiti da je *tražena djevojka* redovito objekt želje subjekta, a *njezin otac* pošiljatelj objekta primatelju koji je u tom slučaju subjekt. „Zasad dvije aktantske kategorije, dakle, čine jedinstven model, usmjeren u cjelini na objekt koji je istovremeno i objekt želje i objekt komunikacije“ (isto: 38). Relacijski odnos između pošiljatelja i primatelja objekta određuje se kao „prijenos“. Pošiljatelj je aktant koji zahtijeva uspostavljanje odnosa između subjekta i objekta (npr. kralj traži od junaka da spasi njegovu kćer). Primatelj je aktant koji uvjetuje uspostavljanje odnosa kakav je prihvatljiv i pošiljatelju i primatelju radi „uspješne komunikacije“ (npr. ako junak spasi kraljevu kćer, moći će se njome oženiti i zavladatai kraljevstvom). Aktantska kategorija pošiljatelj-primatelj bliska je općem komunikacijskom modelu koji se analogno sintaktičkom lako može predočiti, dok je treću kategoriju teže predočiti, „ako ni zbog čega dugog onda zbog toga što nemamo sintaktički model“ (isto), čime Greimas na neki način priznaje posebnost književnog modela.

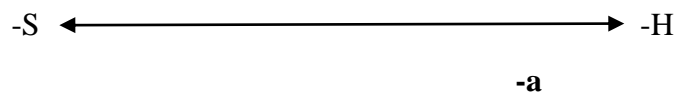
Treća je aktantska kategorija pomoćnik-protivnik nužno opterećena sadržajnim značenjem, ali kako se pojavljuje u osnovi većine pripovjednih tekstova, nemoguće ju je izostaviti. Status je ovih aktanata „istovremeno i sintaktički i semantički“ (isto: 39) te oni označavaju posljednicu nekih (prešutnih) preduvjeta relacijskog odnosa. Da bismo objasnili ovaj složeni odnos koji će posljedično zahvatiti i *lažnog junaka*, moramo se vratiti temeljnoj semiotičkoj pretpostavci o funkcioniranju jezičnog sustava (Slika 1).



Slika 1: Totalitet označitelja.

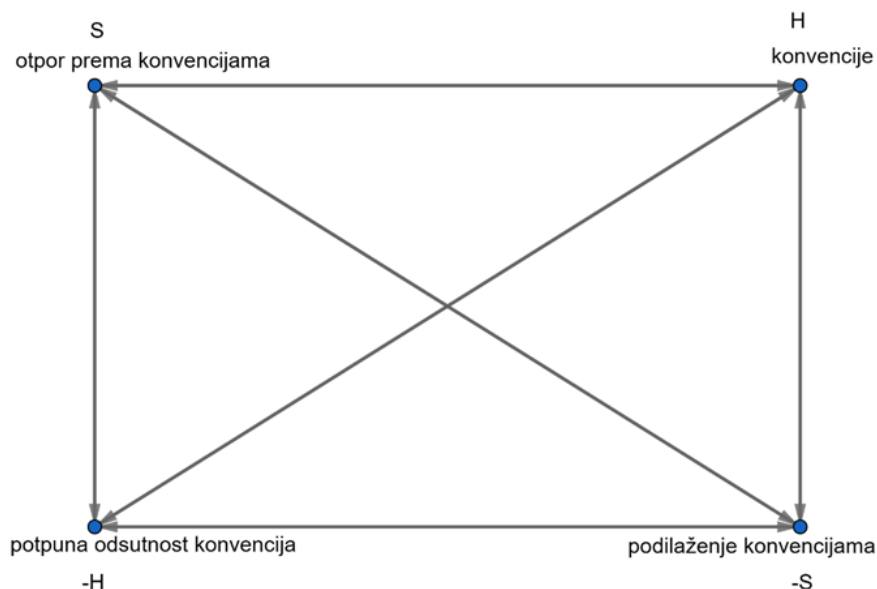
Obostrani vektor predstavlja totalitet označitelja **a** u razlikovnom sustavu jezika. Fonem /s/ jednako se suprotstavlja fonemu /h/, dok ne formuliramo označeno slijedom daljnjih glasova. U književnom tekstu analogno prikazanoj oprečnosti također nalazimo značenjsko suprotstavljanje: Smail-aga suprotstavljen četi dobiva značenje nemoralnosti i krivovjerja, a Maro suprotstavljen dundu Maroju značenje rasipništva i mladenačke nezrelosti. Suprotstavljanje u književnom tekstu prepoznajemo, dakako, kao sukob junaka i protivnika, a njihova neodrživa suprotnost u istodobnosti zahtjeva konačnu pobjedu jednoga, odnosno gubitak drugoga.

Kako bi pokazao neodrživost Proppova *lažnog junaka* i aktantskom modelu dodao pomoćnika, Greimas proširuje osnovno (semiotičko) suprotstavljanje na gotovo redovitu specifičnost književnog teksta – semiotički četverokut. Ako se značenje totaliteta **a** na razini svog prvog izvršenja, javlja kao semantička os, suprotstavlja se **-a**, uzetom kao apsolutna odsutnost smisla, i proturječi članu **a** (usp. Greimas i Rastier 1992: 80) kako slijedi (Slika 2):



Slika 2: Totalitet označitelja u suprotnosti.

Jezični sustav naravno ne može funkcionirati istodobnom realizacijom dvaju totaliteta jer bi iskaz ispao proturječnim i time izgubio tradicionalno usvojenu funkciju označitelja, za razliku od književnog teksta u kojemu takvu istodobnost nalazimo gotovo redovito (Slika 3).



Slika 3: Semiotički četverokut.

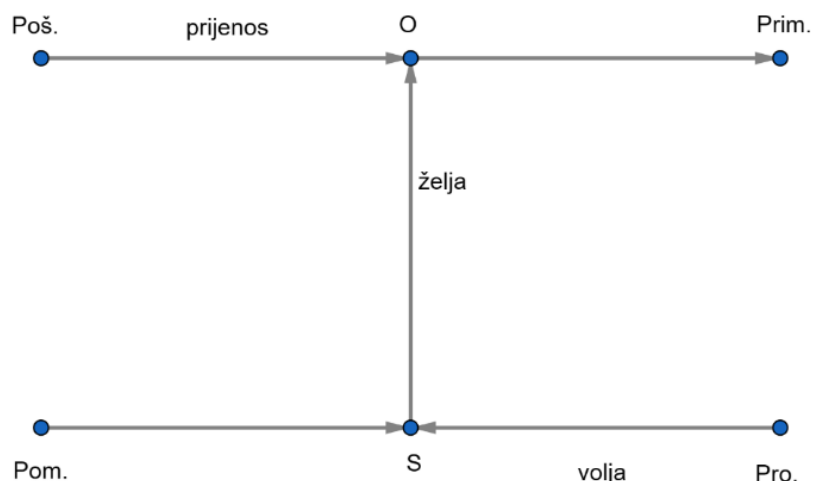
Odnos između S i H te –H i –S definiran je kao suprotnost. Odnos između S i –S te H i –H kao proturječnost, a odnos između S i –H te H i –S kao podrazumijevanje. Realizacija označitelja S podrazumijeva da to nije H (nije H = –H) i proturječi u smislenom kontekstu –S. Semiotički četverokut u književnom se tekstu ne podrazumijeva, nego naprotiv, u potpunosti ostvaruje na površinskoj razini, što Greimas opravdava oprekom kompetencija/performancija. Performancija je terminološki nadomjestak Proppova pojma funkcije i znači manifestaciju relacijskog odnosa (npr. obavljanje teškog zadatka, postavljanje prepreka i sl.). Kompetencija se s druge strane definira kao „volja i/ili moć i/ili sposobnost subjekta da izvrši čin što pretpostavlja njegovo performancijalno izvođenje“ (Greimas 1979: 64). Kompetencija je, drugim riječima, još uvijek prazni položaj na koji pretendiraju suprotstavljeni totaliteti označitelja. Ranije smo objasnili da se označeno ne odnosi na konkretni pojam u empirijskoj zbilji, nego tek na predodžbu o njemu, što znači da se „sav jezik kreće u sferi subjektivnosti ljudskog iskustva“ (Beker 1999: 39) pa je tako podložan nesporazumu, ispravljanju, proširivanju osnovnog iskaza i sl. Pripovjedni tekst, naprotiv, kako uočava Greimas (1979: 64), „u slučaju kad je imaginarna projekcija ‘stvarnih’ situacija, vrlo snažno eksplicira pretpostavke koje sukcesivno manifestiraju i kompetencije i performancije subjekta.“ Drugim riječima, tekst koji u odsustvu autora kao izvora njegova stvaranja (govornika), bez mogućnosti „ispravljanja nesporazuma“, nužno sadrži više ili manje eksplicitne smjernice za razumijevanje svojih ostvaraja, i to upravo u obliku potpunog semiotičkog četverokuta.

Osnovni sukob u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza* svodi se na suprotstavljanje Filipa (S) majci (H) izražen u otporu prema konvencijama. Filipu koristi svaka proturječnost majci koju on nužno podrazumijeva u svom djelokrugu, a to je u priči Bobočka (-H) okarakterizirana nemoralno i divlje. Filipova proturječnost (u romanu prikazana kao njegov alterego) jest Kyriales (-S), *lažni junak* koji se u osnovi također protivi konvencijama, ali ništa aktivno po tom pitanju ne čini, nego se cinično prepušta rezignaciji. Filip i Kyriales očito nisu dva odvojena lika, nego različita realizacija (u tekstu prikazana u istodobnoj podvojenosti) istog:

Ako se npr. kompetencija subjekta koji govori može zamisliti kao sinkretizam modaliteta volje, mogućnosti i sposobnosti govora, pripovjedni tekst, koji u svemu manifestira ove različite kompetencije jedne semiotičke radnje, može ih istodobno razdvajati, bilo da pridodaje modalitete znati-činiti ili moći-činiti različitim aktantima, bilo da pribavlja te različite modalitete odvojeno i sukcesivno sa samo jednim aktantom tijekom jednog te istog pripovjednog teksta. To i jest upravo ono na što smo se htjeli vratiti: ako je kompetentni

subjekt različit od performancijskog subjekta, oni ne tvore dva različita subjekta, nego su u stvari dvije instancije jednog te istog subjekta (isto: 64-65)

Kyriales je, prema tome, lažni junak Filip, a Bobočka u proturječnosti s Filipovom suprotnosti pomoćnik u otporu konvencijama. I dok subjekt, protivnik i pomoćnik opstaju kao zasebni likovi, *lažni junak* uvijek ostaje junak u tradicionalno neočekivanoj performanciji. Volja subjekta uvijek izražena disjunkcijom (ili podilaženje ili otpor) može se manifestirati jednoznačno (kao otpor ili borba junaka u narodnim bajkama) ili dvoznačno u obliku „dviju instanciji jednog te istog subjekta“ (i kao podilaženje i kao otpor u složenim prishološkim romanima), a u oba slučajeve funkcionira kao jedan aktant – subjekt. Tako konstruirani akstantski par pomagač-protivnik moguće je onda pridružiti parovima subjekt-objekt i pošiljatelj-primatelj u univerzalnom aktantskom modelu svih pripovjednih tekstova (Slika 4).



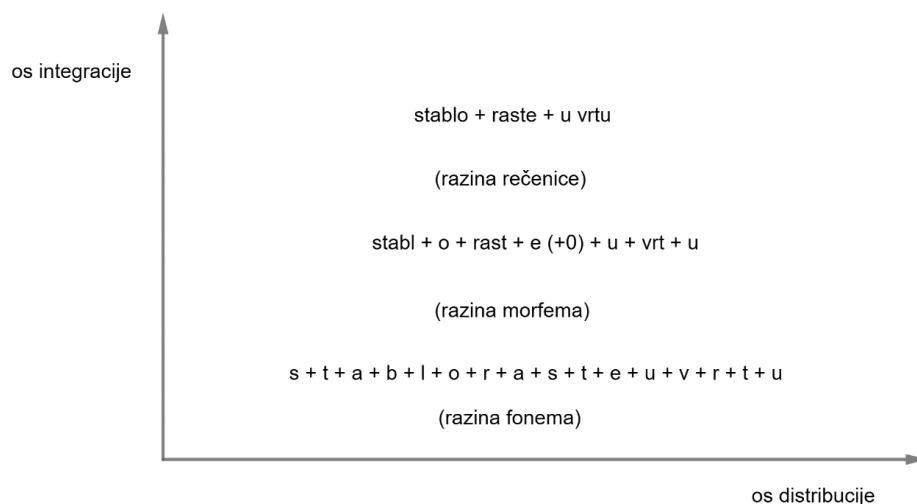
Slika 4: Aktantski model pripovjednog teksta.

### 3.2. Književna integracija pripovjednih jedinica

Rodnim mjestom naratologije obično se drži 8. broj časopisa *Communications* koji je pariška nakladnička kuća Seuil objavila 1966. godine. Iz tog ćemo časopisa izdvojiti i pomnije objasniti članak „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ Rolanda Barthesa koji se s pravom smatra manifestom francuskog (književnog) strukturalizma i vjerojatno prvom osviještenom koncepcijom pripovijedanja. Polazeći od pretpostavke da se dubinska univerzalna struktura pripovjednih tekstova sastoji od više čimbenika na različitim razinama ostvarenosti, Barthes je uočio da Greimasov aktantski model pripada tek jednoj od tih razina, ali da nikako ne može stajati za cjelokupnu strukturu teksta. Razradom te strukture, predstavio je prvi potpuni

i jedinstveni model pripovjednog teksta u širem semiotičkom kontekstu. Shvativši da razina rečenice (subjekt + predikat + objekt) ne može zadovoljiti strukturu teksta, Barthes si postavlja osnovni zadatak nalaženja specifično pripovjednih jedinica većih od rečenice, koje ukupno značenje stječu povezivanjem u diskurs<sup>3</sup>. Pojam diskursa nazvat ćemo pripovijedanjem, a bilo koju krono-logiku događaja pričom.

Ugledajući se u analizi teksta na uspješnost lingvističke analize utemeljene na deduktivnom unificiranju beskonačnih govornih realizacija istog jezičnog sustava, Barthes (1992 (1966): 50) nas podsjeća na raščlanjivanje rečenice na manje jezične jedinice koje se integracijom upravljanom općim semiotičkim pravilima ostvaruju u razumljivu iskazu (Slika 5). Integracija je u koordinatnom sustavu vertikalna os spajanja jezičnih jedinica nižeg reda u jedinice višeg reda. Tako na najnižoj razini nalazimo foneme (najmanje jezične jedinice koje nemaju značenje, nego razlikovnu ulogu) koji se integriraju u morfeme (najmanje jezične jedinice koje imaju značenje) na razini višoj od fonema. Morfemi se zatim integriraju u riječi koje čine rečenicu na najvišoj razini. Da bi integracija fonema u morfeme i potom morfema u riječi bila potpuna, sve se jedinice na istoj razini moraju povezivati prema dogovorenim pravilima kombiniranja s ciljem razumljivosti jezičnim govornicima. Takvo povezivanje zovemo distribucija i ona je prikazana na horizontalnoj osi.



Slika 5: Distribucija i integracija jezičnih jedinica.

<sup>3</sup> Pojam diskursa Barthes preuzima iz studije *Problemi opće lingvistike* koju je 1966. godine objavio utjecajni francuski semiotičar Émile Benveniste. On tvrdi da su u strukturi svakog jezičnog iskaza upisani tragovi komunikacijskog konteksta koji proizvodi pojedini iskaz, a naziva ih deiksama. „Raspoznaju li se ti deiktični tragovi lako, stoje li u prvom planu na štetu prenošenja značenja, Benveniste naziva tako ustrojen iskaz diskursom“ (Biti 2002: 10). Diskurs u naratologiji uglavnom se odnosi na pripovijedanje koje signalizira svoju djelatnost, čime sam čin pripovijedanja uokviruje prostorno-vremenski sustav teksta na *ovdje i sada*.



„Proizlazi da distributivni odnosi“, zaključuje Barthes (isto: 52), „nisu dovoljni da bi se shvatio smisao. Za strukturalnu analizu potrebno je, dakle, najprije razlučiti više opisnih instanci, a zatim ih smjestiti u hijerarhijsku (integrativnu) perspektivu.“ Kako, drugim riječima, beskonačno nizanje fonema na prvoj razini ne može postati rečenicom prije grupiranja u morfeme i tek onda morfema u riječi, tako i u osnovi pripovjednog teksta postoji sustav redosljedom utvrđene integracije pripovjednih jedinica u diskurs: „Čitati (slušati) pripovjedni tekst, ne znači samo prelaziti s jedne riječi na drugu, već isto tako znači prelaziti s jedne razine na drugu“ (isto). U pripovjednom tekstu najnižu razinu fonema preuzimaju funkcije (djelovanje likova u Proppa). Višu razinu morfema preuzimaju radnje (relacijski odnosi aktanata u Greimasa), a razinu rečenice pripovijedanje (diskurs) kao najviši stupanj integracije funkcija i radnji u pripovjedni tekst – oblikotvorni i organizacijski mehanizam značenja. Te su razine, dakle, „međusobno povezane progresivnom integracijom: određena funkcija osmišljena je samo ako nalazi svoje mjesto u općem djelovanju nekog aktanta, dok sama radnja dobiva svoj pravi smisao time što je ispričana, povjerena diskurzu koji ima svoj vlastiti kôd“ (isto: 53). Zadatak je analitičara, dakako, opisati pravila funkcioniranja pripovjednog kôda koji ne možemo razumjeti, a da najprije ne utvrdimo strukturu jedinica svih razina koje sudjeluju u procesu njegove integrativne ostvarenosti.

Funkcija je najmanja jedinica pripovjednog teksta, „svaki segment priče koji se pokazuje kao izraz određenog odnosa“ (isto: 54), svaki poticaj djelovanju. „Kao što ćemo odmah vidjeti, ima više vrsta funkcija, budući da ima više vrsta odnosa. Međutim, pripovjedni tekst sastavljen je samo od funkcija: na različitim stupnjevima sve u pripovjednom tekstu nešto znači. Ne radi se o umijeću (pripovjedača), već o strukturi“ (isto). Svaki upečatljivi motiv, opis predmeta, sposobnosti nekog lika i sl., drugim riječima, nužno je u pripovjednom tekstu funkcionalan, pa odatle i naziv ovim jedinicama. Takvo shvaćanje teksta proizlazi iz uvjerenja da pisani produkt jezika inherentno izbjegne potencijalnom šumu ili buci u komunikacijskom kanalu govornih produkata, čime tekst u odsustvu izvora (govornika-autora) dodatno osigurava smislenost. Funkcije su, kako pokazuje Greimas, manifestacije relacijskih odnosa – pojedinačni postupci likova, njihova djelovanja. Primjer njihove funkcionalnosti Barthes (isto: 55) nalazi u *Goldfingeru*:

Ako je rečeno da je James Bond ugledao čovjeka pedesetih godina, informacija istodobno skriva dvije funkcije nejednake jačine: s jedne strane, dob lika uklapa se u određeni portret (...), dok je s druge strane, neposredno označeno to da Bond ne poznaje svog budućeg

sugovornika. Jedinica podrazumijeva, dakle, veoma snažan odnos (početak opasnosti i potrebu za identifikacijom).

Možemo uočiti da se najmanja pripovjedna jedinica, funkcija *James Bond ugledao je čovjeka pedesetih godina*, otprilike podudara s najvišom jezičnom razinom rečenice, čime Barthes već dokazuje semiotičku posebnost pripovjednog teksta.

Na prvoj funkcijskoj razini, osim funkcija, nalazimo i indicije. Indicija nije „dovršen i dosljedan čin, već na neki način više ili manje raspršen pojam, koji je ipak neophodan za smisao priče: karakterne indicije koje se odnose na likove, informacije koje su u vezi s njihovim identitetom, isticanje ‘atmosfere’ itd.“ (isto: 56). Tako npr. umetnuta priča o brodolomcima u Marinkovićevu romanu *Kiklop* nema primarno funkciju „uzrokovati“ daljnje događaje u Melkiorovu životu, nego tek indicira dehumanizirani život ljudi u ratno doba. Brodolomci u opasnosti od ljudoždera nagonski preživljavaju preispitujući granice čovječnosti, što indicira opravdanost životinjskog ponašanja ljudske zajednice u sveproždirućem ratu. Ponovno razilaženje književnog i jezičnog sustava u pripovjednom tekstu Barthes (1992: 57 bilješka 25) nalazi u nemogućnosti poistovjećivanja funkcija s glagolima, a indicija s pridjevima. Funkcija tako može biti i rečenica, a indicija umetnuta priča vlastite strukture. Već samom podjelom pripovjednih jedinica najniže razine na funkcije i indicije možemo razlikovati pojedinačne skupine pripovjednih tekstova. Narodne bajke tako bi bile isključivo funkcijske, a psihološki romani poput *Kiklopa* ili *Povratka Filipa Latinovicza* indicijski. Funkcije i indicije, iako strukturno najmanje pripovjedne jedinice, inherentno se sastoje od još manjih jedinica.

Funkcija je sastavljena od jezgre, koja sinegdohalno determinira motivsku konstitutivnost funkcije, i katalizatora ili popratnih opisa jezgri. Povezanost jezgri omogućuje uzročnu rekonstrukciju priče, dok katalizatori popunjavaju vremenski razmak te uzročnosti. Tako npr. između dviju jezgara različitih funkcija *Zazvonio je telefon* i *Bond se javio*, može biti koliko god mnogo katalizatora: *Zazvonio je telefon i omeo Bonda u poslu. On je užurbano ustao od stola srušivši knjigu koju je čitao na pod. Nije prošla ni minuta* i *Bond se javio*. Primjer bi nas mogao navesti na pomisao da katalizatori onda uopće nemaju nikakav značaj za priču, što je Barthes (isto: 58) preduhitrio sljedećim zaključkom: „Čak i ako je potpuno suvišan (u odnosu na svoju jezgru), on [katalizator] ipak sudjeluje u ekonomiji poruke. Ali ne radi se o tome: svaka bilješka, prividno suvišna, ima svoju funkciju u diskurzu. Ona ubrzava, usporava, potiče diskurz, sažima, anticipira, ponekad čak zavodi.“ Katalizator, dakle, „održava vezu između pripovjedača i onoga što on pripovijeda. Ne možemo, naravno, poništiti jezgru a da time ne izmijenimo priču, ali isto tako ne možemo poništiti katalizator a da time ne izmijenimo

diskurz“ (isto). Katalizatori su onda, mogli bismo reći, manifestacije upravljačkih mehanizama pripovijedanja koje regulira vremenski odmak jezgara. Indicije se s druge strane mogu pojavljivati dvojako: kao indicije u pravom smislu (npr. opisi likova u svrhu njihove karakterizacije) i kao obavijesti „koje služe ponavljanju, smještanju u vrijeme i prostor“ (isto). Dok su indicije redovito implicitne, obavijesti su vrlo eksplicitne i služe „da se učini vjerodostojnom stvarnost referencije, da se fikcija utisne u stvarnost“ (isto: 59), kao u primjeru *Svitalo je kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor*. Riječ je istodobno o prostorno-vremenskoj obavijesti i indiciji Filipova izobličavanja stvarnosti kakvo se postepeno razrađuje tijekom priče. Obavijest je „posredovatelj stvarnosti“ (isto) neosporno važan na razini diskursa, što nam opet pokazuje organizacijsku intervenciju (u pripovjedni prostor i vrijeme) najviše razine pripovijedanja na onu najnižu. Time indicije, obavijesti i katalizatori postaju mehanizmi pripovjedačke regulacije (štoviše destruiranja) krono-logičkih jezgara stvarnosti.

Budući da jednostavno povezivanje funkcija i indicija ne dovodi do njihove vertikalne integracije u radnju (analogno besmislenoj kombinaciji fonema), Barthes (isto: 62) ističe: „Funkcijski okvir pripovjednog teksta nameće organizaciju čija osnovna jedinica može biti samo mala grupa funkcija, koju ćemo ovdje nazvati sekvencom. Sekvenca je logičan slijed jezgri povezanih uzajamnim odnosom.“ Sekvenca *primiti ruku -stisnuti je - pustiti je* čini jezgru *pozdravljanje* i valja ju shvatiti kao procesualnu strukturu jezgre. *Pozdravljanje* slijedi npr. jezgru *susret* koja se sastoji od sekvence *opažanje –prepoznavanje - približavanje*. Funkcijski okvir zaokružuje se tek potpunim povezivanjem (mikro)sekvenci u (makro)funkcije koje pokreću relacijski odnos: npr. slijed funkcija *susret – pozdravljanje – zaljublivanje* omogućuje nam pretpostavljanje subjekta i objekta ljubavi u relacijskom odnosu želje, kada počinjemo govoriti o razini radnje iznad funkcijske razine, a koju dubinski čini Greimasov aktantski model opisan u prethodnom odlomku.

Treća najviša razina pripovjednog teksta jest diskurs ili pripovijedanje. Postoje 3 ustaljene predodžbe o pripovjedaču koji proizvodi diskurs:

1. pripovjedač je autor (stvaralački genij)
2. pripovjedač je totalna (sveznajuća) svijest o priči
3. pripovjedač je lik (junak, akter) u priči

Romantičarsku predodžbu o neponovljivom talentu autora-pripovjedača već su opovrgnuli ruski formalisti pretpostavkom o relativno samostalnoj, imanentnoj i univerzalnoj književnoumjetničkoj prirodi pojedinačnih djela. Barthesu tako preostaje ispitati djelatnost

„sveznajućeg pripovjedača“ i pripovjedača-lika koji se običava nazivati „subjektivnim pripovjedačem.“ Polazeći od lingvističke pretpostavke da se govor općenito prenosi upravno (osobnim sustavom) i neupravno (neosobnim sustavom), Barthes (isto: 69) je analogno podijelio pripovijedanje na osobno i neosobno, dočim prvo znači subjektivnog pripovjedača u prvom licu, a potomje bezličnog pripovjedača koji istiskuje subjekta govorenja iz konkretnih prostorno-vremenskih koordinata. Osobno pripovijedanje ne znači pritom isključivo „ja“ pripovjedača, nego svaku mogućnost „prepisivanja“ iskaza u osobnu perspektivu bez promjene diskursa. Tako npr. rečenica *James Bond ugledao je čovjeka pedesetih godina* lako može postati *Ugledao sam čovjeka pedesetih godina*, čime se u oba slučaja potvrđuje osobno pripovijedanje iz perspektive lika Jamesa Bonda. S druge strane, rečenica *Čini se da je zveckanje leda u čaši nenadano nadahnulo Bonda* tipičan je primjer neosobnog pripovijedanja bezličnim glagolom *čini se* koji se ne može „prepisati“ u osobno (Bondovo) pripovijedanje, jer bi ono podrazumijevalo da subjekt govorenja (Bond) točno zna je li ga zveckanje leda nadahnulo ili ne. Riječ je tako o postraničnom, vanjskom promatranju Bondove reakcije i nesigurnom zaključivanju isključivo prema fizičkim znakovima potencijalnog *nadahnuća*. Uočivši ipak prevladavanje osobnog sustava u modernim romanima, „instanca osobnosti“, zaključuje Barthes (isto: 70), „malo-pomalo osvojila je pripovjedni tekst, a pripovijedanje je svedeno na *hic et nunc* u lokuciji (to je definicija sustava osobnosti).“ Osobno pripovijedanje, drugim riječima, učvršćuje pripovjedni prostor i vrijeme na „ovdje i sada“, referirajući tako isključivo vlastite prostorno-vremenske koordinate u sustavu istodobne distribucije i integracije pripovjednih jedinica (Slika 6).



Slika 6: Distribucija i integracija pripovjednih jedinica.

### 3.3. *Dijegetički univerzum*

Umjetnosti, pa tako i književnosti, u idealnoj državi kakvu zamišlja Platon (598b) u 4. st. pr. Kr. nema mjesta: „Razmisli sad o ovome: kako slikarstvo postupa s predmetima? Oponaša li ono što ti predmeti zaista jesu ili kako se pojavljuju? Oponaša li slikarstvo izgled ili stvarnost?“ Polazeći od pretpostavke da stvarnošću upravlja nebeski svijet ideja ili prostor prave istine, Platon je definirao stvarnost ili empirijsku zbilju kao oponašanje (*mímēsis*) prave istine, dočim umjetnost oponaša oponašajući izgled te stvarnosti (mimetičnu sliku ideja). Umjetnost je, dakle, dvostruko udaljena od prave istine (oponašanje oponašanja) i stoga onemogućuje ikakvu razumsku spoznaju ideja: „Tako, na primjer, slikar crta obučara ili stolara i ostale radnike, a da pritom uopće ne razumije njihovu vještinu. Ali ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći prevariti djecu i nerazumne ljude, pa će u njih stvoriti vjerovanje da je to zaista stolar“ (598c). Književnost pak, za razliku od slikarstva (i ostalih inertnih umjetnosti poput kiparstva koje u antičkoj Grčkoj reagiraju isključivo na zbiljske predloške), oponaša pripovijedanjem:

„Po mome mišljenju, čestiti će pjesnik, kad u svome pripovijedanju dođe do mjesta na kojemu treba istaknuti riječi ili djela nekog odličnog čovjeka, htjeti to izgovoriti kao da je sam taj čovjek (...) Ako se, pak, govori o nekom nedostojnom čovjeku, onda pjesnik nikako neće htjeti sebe izjednačiti s gorim, osim možda nakratko, kad ovaj čini nešto dobro“ (396d).

Aristotel (III 20-25) u *Poetici* ili *O pjesničkom umijeću* preuzimajući donekle takav koncept zaključuje: „Jer i pri oponašanju istih predmeta istim sredstvima moguće je to činiti sad pripovijedanjem, i to bilo tako da pjesnik govori kroz usta nekoga drugog kao što čini Homer, bilo da govori u vlastito ime bez ikakve promjene, ili pak tako da pjesnik prikazuje sve oponašatelje kako rade i djeluju.“ Književnost za Aristotela ipak nije namijenjena samo didaktičnim i odgojnim, već ukupnim spoznajnim učincima umjetnosti kao prikazivanja (*diégēsis*) istine. Iz toga proizlazi temeljna opreka predočavanja kakve pojavnosti: mimeza kao neizravno oponašanje i dijegeza kao posredno prikazivanje. Ovu će opreku ponovno aktualizirati francuski strukturalist Gerard Genette u korist dijegeze, pod pretpostavkom da pripovjedni tekst funkcionira kao zatvoreni sustav vlastitih zakonitosti i unutarnjih ovisnosti, inherentno odbijajući referirati (oponašati) empirijsku zbilju. Ukupnost priče i pripovijedanja u sustavu teksta nazvao je dijegetičkim univerzumom.

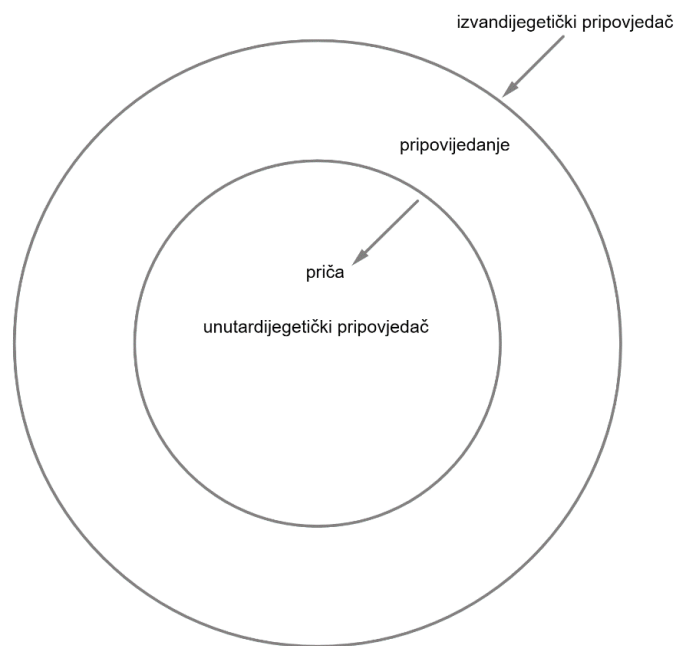
Namjeravajući, nadalje, klasificirati tipove pripovjedača u pripovjednom tekstu, u osnovi je Genettove argumentacije distinkcija *tko gleda* i *tko govori* u pripovjednom tekstu. Kako bi izbjegao „odviše specifično vizualne konotacije u izrazima gledanje, polje i gledište“ iz radova drugih autora koji su se bavili sličnim klasifikacijama, Genette (1992: 98) koristi „nešto apstraktniji izraz – fokalizacija“, kojim, dakle, predmnijeva onoga koji upravlja pričom. Iako je pripovjedač u *Goldfingeru* uglavnom sveznajući, već je Barthes pokazao da bezlični glagol *čini se* ne ide u prilog totalnoj svijesti koja upravlja pričom. Isto tako, ako je iskaz u trećem licu „prevodiv“ u prvo lice, onda je pripovjedač-lik podređen sveznajućem pripovjedaču već samo svojom ograničenom svijesti na trenutnu spoznaju i iskustvo priče koju proživljava. Prema tome, nije isto „gleda“ li čitatelj događaje u priči iz perspektive Jamesa Bonda, sveznajućeg pripovjedača ili postraničnog promatrača. Svako od tih gledišta nužno je obilježeno selekcijom procesualnosti događaja potaknutom vlastitim preferencijama, doživljajima, spoznajnim mogućnostima i komunikacijskim zahtjevima posredovanja pojavnosti. James Bond tako nam ne može kazati što se događa s Goldfingerom na drugom mjestu na kojemu on nije prisutan, a osobito ako se to događa u isto vrijeme kao i npr. njegov sastanak s kolegama na poslu. Sveznajući pripovjedač oba događaja zna, ali često si „nameće šutnju“ (selekciju) u prezentiranju istih s ciljem održavanja modalno-žanrovskih zakonitosti teksta (npr. u kriminalističkom romanu koji odgađa spoznaju o ubojici do završetka, sveznajući pripovjedač vjerojatno neće otkriti ubojicu tijekom priče, iako naravno od početka zna tko je kriv, nego će se radije usredotočiti na spoznajne dosege detektiva s kojim čitatelj onda zajedno postepeno otkriva tragove). Postranični promatrač, konačno, može biti svjedok događaja (npr. detektivov pomoćnik u istrazi ubojstva) koji čitatelju pripovijeda vlastite spoznaje „izvana“ (npr. prateći spoznajne dosege detektiva, on može prenijeti samo misli koje detektiv verbalizira, dok ostalo naslućuje prema njegovim reakcijama i fizičkim realizacijama sumnje, straha, otkrića i sl.). Govorimo, dakako, o različitim tipovima fokalizacije koju općenito valja shvatiti slično „pogledu kamere“ na filmu koja fiksira aktivni vidni registar (potvrdu poruke osobnim uvjeravanjem). U tome se očituje još jedna specifičnost književne komunikacije u odnosu na jezičnu. Sluh kojim dominantno prihvaćamo govoreni iskaz gotovo redovito ostaje „riskantnim medijem rekla-kazala-prepoznavanja, nepouzdanim osjetilom telekomunikacije s kakvim govornikom iz druge ruke čija nas nedostupnost obvezuje na nagađanje“, dok pisani tekst, „prevođenjem u aktivno glagolsko stanje“ (*ugledao je < ugledao sam*) postaje „nadzorno gledište“ kojim se u odsustvu govornog izvora (autora) „fiksira hijerarhija položaja svih njime obuhvaćenih instancija“ (Biti 2002: 14-15). Genette tako razlikuje 3 tipa fokalizacije:

1. pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom
2. pripovjedni tekst s unutrašnjom fokalizacijom
3. pripovjedni tekst s vanjskom fokalizacijom

Iako bismo nultu fokalizaciju naoko mogli poistovjetiti sa sveznajućim pripovjedačem, unutrašnju s likom samim (koji zna je li ga „zveckanje leda u čaši nadahnulo“ ili ne), a vanjsku sa svjedokom (kojemu „se čini“ da je „zveckanje leda“ nadahnuće), tome zapravo nije uvijek tako. Pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom dominantno je obilježen sveznajućim pripovjedačem koji proizvodi priču i likove koji u njoj sudjeluju (riječ je zapravo o nefokaliziranom tekstu). Isti taj pripovjedač može „ulaziti“ u svijesti likova i tako ograničiti svoju sveprisutnost na njihovo konkretno gledište (mješovito kombinirano kroz 4 lika u Faulknerovu romanu *Krik i bijes*) ili potpuno prepustiti upravljanje pričom fiksiranjem gledišta kroz jednog lika (npr. Joyceov *Uliks*), kada govorimo o pripovjednom tekstu s unutrašnjom fokalizacijom. Rijetko se, ipak, usmjeravanje pripovijedanja unutrašnjom fokalizacijom u potpunosti primjenjuje. „Zapravo sam princip tog pripovjednog načina, u svojoj strogosti, podrazumijeva da se fokalizator nikada ne opisuje niti čak očitava izvana, i da njegove misli ili opažaje pripovjedač nikada ne analizira objektivno“ (Genette 1992: 101). Iako redovito možemo odrediti dominantno gledište priče, naizmjeničnost „principa“ očita je u svakom pojedinačnom pripovjednom tekstu. Pripovjedni tekst s vanjskom fokalizacijom znači junaka koji „djeluje pored nas a da nam nikad nije dozvoljeno da upoznamo njegove misli ili osjećaje“ (isto: 99). Ipak, vanjska fokalizacija može npr. istovremeno biti i unutrašnja, što pokazuje naš primjer detektivova pomoćnika. Ako je pripovjedni tekst fokaliziran kroz postraničnog promatrača koji vidi širom otvorene oči i poluotvorena usta detektiva kojemu uz to drhte udovi, moći će to vanjskom fokalizacijom interpretirati kao strah i istodobno unutrašnjom fokalizacijom opisati vlastite misli u razumijevanju straha i njegovih učinaka na sebe samoga.

Koncept pripovjedača dodatno je razradila glasovita Genetteova učenica Schlomith Rimmon-Kenan 1983. godine u djelu *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* koje se i danas često upotrebljava kao sveučilišni udžbenik. Prema opsegu sudjelovanja u priči, pripovjedač može biti ekstradijegetičko-heterodijegetički (sveznajući pripovjedač koji ne sudjeluje u priči koju pripovijeda kao onaj u Tolstojevoj *Ani Karenjini*), ekstradijegetičko-homodijegetički (sveznajući pripovjedač koji sudjeluje u priči koju pripovijeda kao u Proustovu ciklusu romana *U traganju za izgubljenim vremenom*), intradijegetičko-heterodijegetički (Šeherezada koja se pojavljuje u priči *1001 noć* koju pripovijeda ekstradijegetički pripovjedač, ali sama ne sudjeluje u pričama koje ona pripovijeda sultanu) te intradijegetičko-homodijegetički pripovjedač (koji

pripovijeda priču u kojoj sudjeluje kao Nick Carraway u *Velikom Gatsbyju*). Rimmon-Kenan (1989: 83-84) daljnjom analizom pokazuje kako je pripovjedač neophodan u tekstu, pa makar i gotovo nevidljiv, čega se pridržavamo i danas: „Čak i kada pripovjedni tekst predstavlja mjesta čistog dijaloga, rukopise pronađene u boci ili zaboravljena pisma i dnevnike, pored govornika ili pisaca tog diskursa postoji i ‘viši’ pripovijedajući autoritet odgovoran za ‘bilježenje’ dijaloga ili ‘prepisivanje’ napisanih zapisa“. Tako se pripovjedni tekst zatvara u dijegetički univerzum (Slika 7) vlastite stvarnosti.



Slika 7: Dijegetički univerzum.

### 3.4. Obrat čitatelju

Brojni teoretičari književnosti različitih škola i tradicija koji su se 70-ih godina 20. stoljeća posvetili proučavanju recepcije književnog (pripovjednog) teksta proklamirali su ideju da značenje teksta nije u cijelosti već ostvareno u njegovu sustavu, nego se aktivno otkriva tek njegovim čitanjem. Kako bi izbjegli individualnost čitatelja i time relativizaciju razumijevanja značenja uvjetovanu empirijskim različitostima, oblikovali su tzv. implicitnog čitatelja – univerzalnog čitatelja kakav nastaje apsolutnom primjenom literarne kompetencije koja se sastoji u „vertikalnom“ čitanju teksta ili integraciji svih pripovjednih jedinica u diskurs. Implicitni čitatelj zapravo je komunikacijski partner implicitnom autoru kakvoga je još 1961. godine u djelu *The Rhetoric of Fiction* predložio američki teoretičar književnosti Wayne Booth.



Implicitni autor jest „vladajuća svijest radnje kao cjeline, izvor normi utjelovljenih u djelu“ (Rimmon-Kenan 1989: 81). To je stabilni entitet koji osigurava konzistentnost procesualnosti događaja i onemogućuje „nenasumičnost, nesimultanost i nekontradiktornost“ različitih događaja u istom tekstu koji se onda konačno presijecaju u smislenom raspletu (Prince 2003: 6). Implicitni autor zapravo je regulacija vertikalnog povezivanja pripovjednih jedinica i prepoznaje se tek kompetentnim čitanjem koje zbiljskog čitatelja približava implicitnom. Kao što su oni ravnopravni sugovornici u pripovjednoj komunikaciji (Slika 8), na nižoj bismo razini mogli govoriti o paru pripovjedač-naslovljenik koji uvjetno odgovara već spominjanom paru autor-čitatelj. Implicitni autor i pripovjedač supstituiraju u tekstu redovito odsutnog stvarnog autora. Implicitni čitatelj i naslovljenik supstituiraju pak u tekstu stvarnog čitatelja koji se mora, kako ćemo pokazati, u trenutku čitanja odreći dijela vlastitog empirijskog iskustva i fokusirati na određene kompetencije kojima može odgovoriti na zahtjeve pripovjednog teksta.



Slika 8: Pripovjedna komunikacija.

Među prvima je o implicitnom čitatelju raspravljao Wolfgang Iser još 1972. godine u okviru estetike recepcije, njemačke škole utemeljene na filozofskoj fenomenologiji. U osnovi su njegove argumentacije dvije pretpostavke: prvo, književni tekst svojom strukturom navodi čitatelja na prepoznavanje i dopunjavanje onih dijelova koje autor namjerno ostavlja „praznima“, kako bi čitatelj aktivno i kreativno sudjelovao u kreiranju njegova značenja; i drugo, čitanje je dinamički proces anticipacije i retrospekcije koji nikada ne može dokraja iscrpiti značenjski potencijal teksta. Polazište Iserove rasprave tiče se opreke tekst/djelo. Strukturalistički definiran tekst kao autonomni sustav i materijalna danost tek je „mrtvo slovo na papiru“ koje oživljava upravo čitatelj u ukupnosti reakcija na njegove implikacije: „Tekst nudi različite ‘shematizirane aspekte’ u kojima sadržaj djela izlazi na vidjelo, a taj čin izlaženja na vidjelo predstavlja čin konkretizacije“ (Iser 2003: 141). Riječ je o prepoznavanju indicija koje se ostvaruju tijekom razvoja priče i time onemogućuju trenutnu spoznaju značenja. Značenje se razvija upravo stalnim modifikacijama čitateljevih očekivanja „raspleta“ koje su regulirane daljnjim tekstnim napucima, što upućuje na dvostrani polaritet književnog djela. S jedne strane nalazi se tekst koji je kreirao autor, a s druge čitatelj koji taj tekst mora „konkretizirati“ da bi ga razumio. „Iz tog polariteta proizlazi da književno djelo ne može biti potpuno identično ni s tekstom, ni s konkretizacijom teksta, već je ono negdje na sredini između

toga dvoga“ (isto). Književno djelo zapravo je interferencija čitatelja i teksta, „suradničko“ kreiranje značenja.

Djelo je više nego tekst, pošto tekst počinje živjeti jedino kad se konkretizira. A konkretizacija ni u kom slučaju nije neovisna o individualnoj dispoziciji čitatelja, mada je usuglašena s različitim strukturnim obilježjima teksta. Konvergencija teksta i čitatelja dovodi književno djelo do postojanja, ali ta konvergencija se nikad ne može točno odrediti i uvijek ostaje virtualna, jer se ne može identificirati ni s realnošću teksta, ni s individualnom dispozicijom čitatelja (isto: 141-142).

Očito zaobilaznje konkretnog određenja učinka čitanja valja tražiti upravo u prešutnom zahtjevu da čitatelj mora prepoznati sve one implikacije koje konkretizacijom ustanovljuju značenje teksta, „a na taj način on sam stavlja djelo u pokret. Proces koji nastaje izaziva njegove reakcije. Tako sam čin čitanja čini da književno djelo očituje svoj imanentno dinamički karakter“ (isto: 142). Priroda književnog djela inherentno je, dakle, pokretna ili bolje rečeno neuhvatljiva, što s jedne strane opravdava „pogrešna“ čitanja teksta, a s druge otvara put proučavanju sjecišta heterogenih interpretacija njegova značenja, čime se Iser ne bavi konkretno, nego i dalje uopćeno opisuje čitateljevu konkretizaciju teksta ili jednostavnije, čitanje.

Ako bi se čitatelju dala cijela priča i ne bi se ništa ostavilo da on sam saznaje, onda se njegova imaginacija ne bi aktivirala, a to bi rezultiralo dosadom, koja se nužno javlja kad sve dobivamo gotovo. Književni se tekst zato mora tako koncipirati da aktivira imaginaciju čitatelja, kako bi i on učestvovao u domišljanju, jer čitanje pruža zadovoljstvo samo ako je aktivno i kreativno (isto).

Iako ne priznaje potpunu slobodu čitatelja u tom procesu, zanimljivo je uočiti da značenje teksta proizlazi upravo iz „nenapisanih“ dijelova, indicija, implikacija, shematiziranih aspekata, eliptičnih ispuštanja, koji konkretizacijom „počinju djelovati na napisani dio teksta“ (isto: 142).

Tako otpočinje cijeli jedan dinamički proces: napisani tekst postavlja izvjesna ograničenja nenapisanim implikacijama kako one ne bi bile odveć nejasne i maglovite; u isto vrijeme, implikacije koje aktivira čitateljeva imaginacija postavljaju određenu situaciju u okruženje koje joj daje više značenja nego što je izgledalo da ih ima (isto: 142-143).

Percepcija priče uglavnom se tiče njezine vremenske procesualnosti međusobnoga uzrokovanja događaja. Riječ je o kontinuitetu pojavnosti koji se preinačuje diskurzivnom intervencijom. Pri prvom čitanju nekog teksta, čitatelj nužno anticipira sljedeća zbivanja, a potpuni nesklad između očekivanja i „raspleta“ retrospektivno (pr)ovjerava povratkom u indicije koje drži konstitutivnima konačnom značenju. Takav slijed vremena neponovljiv je pri drugom čitanju istog teksta. Pozornost čitatelja zaokupljaju okolne indicije koje je prvi puta proglasio sporadičnima u konstituciji značenja koje onda u konačnici ne može biti jednako rezultatu prvotnoga čitanja. Čitanje je selekcija indicija, preslagivanje njihovih kombinacija u otkrivanju značenja i potvrđivanju ili opravdavanju vlastitih očekivanja. „Za sve književne tekstove, onda, možemo reći da je proces čitanja selektivan i da je potencijalni tekst beskrajno bogatiji od svake njegove individualne konkretizacije“ (isto: 146). Ne postoji, dakle, čitateljski kolektiv koji bi iscrpio značenje teksta, „jer će svaki individualni čitatelj ispuniti praznine na svoj način, isključujući time različite druge mogućnosti“ (isto). Stalno vraćanje u prethodne praznine i „skakanje“ u one koje slijede, upravo je proces anticipacije i retrospekcije koji dinamizira književno djelo i disperzivno ostaje nedostupan nakon svakog pojedinačnog čitanja.

Značenje je otkriveno, optimistično ćemo zaključiti, ako je čitatelj zadovoljan konačnim odgovorom teksta na svoja stalna propitivanja njegovih praznina. Osvjetljavanje funkcioniranja očekivanja čitanjem književnog teksta, čini se, plodno je polazište ne samo daljnjoj diversifikaciji očekivanja, nego i potencijalnom prokazivanju kulturalne uvjetovanosti istih.

Način na koji čitatelj doživljava tekst odrazit će njegovo vlastito raspoloženje, pa u tom smislu književni tekst djeluje kao neka vrsta ogledala; ali, u isto vrijeme, stvarnost koju taj proces dovodi u život bit će različita od njegove vlastite stvarnosti. (Zato su nam, sasvim normalno, dosadni tekstovi koji nam predstavljaju stvari koje i sami dobro znamo). Otuda ta prividno paradoksalna situacija u kojoj je čitatelj prinuđen očitovati neke aspekte vlastite ličnosti da bi iskusio jednu stvarnost koja je drugačija od njegove vlastite. Dojam koji ta stvarnost ostavlja na njega u velikoj mjeri zavisi od toga koliko on sam aktivira nenapisani dio teksta (isto: 147-148).

Iako teorijski konstrukt strukturalističkog projekta, implicitni čitatelj zadržat će se i nadalje u suvremenim raspravama o pripovijedanju. Prvi važniji iskorak prema uzemljenju takve projekcije, poduzeo je američki teoretičar književnosti Stanley Fish 1976. godine. Njegova se argumentacija temelji na pretpostavci da je značenje teksta u potpunosti prepušteno čitateljevu sudu, ali nikako ne njegovoj individualnoj dispoziciji, nego široj (čitateljskoj)

zajednici. „U postupku za koji se ja zalažem“, navodi Fish (2003: 159), „čitateljeve aktivnosti su u središtu pažnje i tretiraju se ne kao nešto što vodi k značenju već kao ono što ima značenje.“ Aktivnosti koje opisuje jesu ukupnost interpretacije književnog teksta, zbir usvojenih strategija podložan kulturalnom upravljanju.

U slijedu aktivnosti u kojem čitatelj najprije strukturira polje koje nastanjuje, a zatim biva doveden u priliku da ga mora rekonstruirati (izmjenom zadatka koji pridaje onom koji govori ili revidiranjem svojih vlastitih stavova i pozicija), uopće se ne postavlja pitanje prioriteta onoga što on konstruira; ništa od toga, čak iako dolazi posljednje, nema prednost; sve je podjednako legitimno, podjednako vrijedno da bude predmetom analize, jer sve to u podjednakoj mjeri predstavlja zbivanje u njegovom doživljaju (isto: 160).

Bez pretjerivanja, mogli bismo reći da Fish anticipira upravo aktualne tendencije u proučavanju pripovijedanja, a to su učinci takva koncepta na prokazivanje hegemonijske, a ne osobne determinante čitateljeva doživljaja. Ne govorimo više, dakako, o jednom implicitnom čitatelju pretpostavljenom univerzalnoj čitateljskoj publici, nego o grupama takvih čitatelja koje se formiraju usvajanjem istih interpretativnih strategija. Te grupe ne samo da reguliraju način čitanja, nego i cjelokupnu percepciju strukture onoga što se čita.

Interpretativne zajednice čine oni koji dijele iste interpretativne strategije ne u čitanju (u konvencionalnom smislu) već u pisanju tekstova, u konstruiranju njihovih osobina i određivanju njihovih intencija. Drugim riječima, te strategije prethode činu čitanja i zbog toga određuju oblik onoga što se čita, a ne obrnuto, kako se obično pretpostavlja. Ako u određenoj zajednici vlada uvjerenje da postoji raznolikost tekstova, njeni članovi će razviti čitav repertoar strategija da konstruiraju raznolike tekstove. A ako zajednica vjeruje u postojanje jednog jedinog teksta, onda će jedina strategija koju njeni članovi upotrebljavaju biti upravljena na to da se on stalno iznova piše (isto: 169).

### 3.5. *Čitateljica*

Usporedno se s književnom teorijom i naratologijom u znanosti o književnosti razvija i feministička književna teorija ili feministička kritika. Aktivistička borba za političko pravo glasa, ekonomsku i pravnu jednakost, koja je krajem 19. stoljeća označila početak feminizma uopće, premetnula se s vremenom u profinjene teorijske i akademske refleksije o ženskoj

podređenosti kao plodu tradicije zapadne metafizike<sup>4</sup>. Pokazalo se da se od Aristotela naovamo emocionalno smatralo iracionalnim i, prema tome, podređeno racionalnom, a u skladu s patrijarhalnom povijesti društva sukladno toj opreci i žensko muškome, priroda kulturi i sl. Podčinjavanje „slabijeg“ člana koje ove opreke podrazumijevaju počele su se prepoznavati ubrzo u svim spektralnim vrijednostima različitih društvenih zajednica: vladajućim institucijama (koje preferiraju isključivo muškog prijestolonasljednika), privatnom vlasništvu (koje većinski u obitelji nasljeđuje najstariji muški potomak), upravljačkim pozicijama (na koje pretendiraju obrazovaniji muškarci) ili čitateljskoj publici (koju sinegdohalno predstavlja idealni ili implicitni čitatelj kakva su osmislili muški kritičari i teoretičari). Zadatak je feminističkih kritičara u književnosti prokazati nepotpuno značenje i razumijevanje teksta utemeljeno „muškom“ interpretacijom te ponuditi alternativne pristupe čitanju kakvi u sintezi „muškog“ i „ženskog“ čitanja znače cjelovitost razumijevanja. Dokazivanje ženskog čitanja književnog (pripovjednog) teksta uvjetno možemo pratiti u tri istraživačke faze. U prvoj fazi, kritičarke polaze od ideje da se *mjesta neodređenosti*, kako smo uostalom i pokazali, pune osobnim iskustvom čitateljeve individualne dispozicije i kolektivnim iskustvom šire kulturalne (interpretativne) zajednice kojoj pripada. „Uvjerenost da su njihova ženska iskustva izvor autoriteta njihovih čitateljskih odgovora ohrabrila je feminističke kritičarke na vlastito prevrednovanje hvaljenih i zanemarenih djela“ (Culler 1991: 39). Kritičarke su uočile da se kanon reprezentativnih tekstova za neku zajednicu dominantno temelji na tekstovima muških autora i pričama s aktivnim muškim, odnosno pasivnim ženskim likovima.

U ovom prvom momentu feminističke kritike pojam čitateljice dovodi do tvrdnje o neprekidnosti veze između ženskog iskustva društvenih i obiteljskih struktura i ženskog čitateljskog iskustva. Kritika zasnovana na postulatu kontinuiteta ove povezanosti zanima se uvelike situacijama i psihologijom ženskih likova, istražujući stavove prema ženama ili 'slike žena' u djelima kakva autora, književne vrste ili razdoblja (isto: 39-40).

Mogli bismo reći da se u ovom prvom momentu feminističke kritičarke suočavaju s problemima žena kao potrošača književne djelatnosti koju su povijesno oblikovali muškarci. Međutim, stalna zapreka na koju su nailazile bila je činjenica da žene i dalje (50-ih i 60-ih godina 20. st.)

---

<sup>4</sup> Francuski filozof Jacques Derrida već je na vrhuncu strukturalizma počeo propitivati pretpostavke i granice centrirana tekstualnoga značenja. U bogatom opusu teorijskih radova pokazuje kako je značenje redovito konstruirano na temelju različitih praksi potiskivanja, isključivanja, ali i privilegiranja određenih ideja, vrijednosti i argumenata. Derrida je tako osmislio dekonstrukciju - specifičnu metodu čitanja tekstova kojom se prokazuje manipulativna hijerarhija binarnih opreka.

nemaju dovoljno otvoren pristup obrazovanju, osobnom i profesionalnom napredovanju te političkom djelovanju. Iskustva na koja su se pozivala, nisu se pokazala najboljima, jer ženino iskustvo ili je bilo krajnje zatvarano u privatno kućanstvo, ili pak je bilo u potpunosti neosvijesteno vlastitih mogućnosti. „Tražiti od žene da čita kao žena zapravo je dvojan i podijeljen zahtjev. Poziva se na uvjet ‘biti ženom’ kao da je to nešto dano i istodobno nalaže da se taj uvjet stvori ili stekne“ (isto: 43). Budući da su žene čitale, dakle, u kontekstu vlastite zajednice koja im je nametala internalizaciju patrijarhalnih heteroseksualnih normi, kritičarke su ubrzo uočile da žene ne mogu čitati kao žene, jer su od rođenja upravljane živjeti, pa onda i čitati prema muškim pravilima.

Mnoga kritika koja se bavi muškim odgovorom prikriva ovu strukturu – u kojoj se iskustvo postulira kao nešto dano, a ipak se odgađa kao nešto što tek valja steći – tvrdeći da čitatelji uistinu jednostavno imaju stanovito iskustvo. Ta se struktura, međutim, razgovijetno pojavljuje u velikom dijelu feminističke kritike koja se laća problema da žene ne čitaju uvijek kao žene ili da nisu uvijek tako čitale: one su bile otuđene od iskustva primjerenog njihovom položaju žena. S pomakom ka hipotezi o čitateljici selimo se na drugi moment ili razinu feminističkoga kritičkog bavljenja čitateljem. Na prvoj se razini kritika poziva na iskustvo kao na neku danost koja može zasnovati ili opravdati takvo čitanje. Na drugoj razini problem je upravo taj što žene nisu čitale kao žene (isto: 44).

70-ih godina kritičarke su u hrestomatiji muških identitetskih oznaka, nastojale pokazati imanentno žensko iskustvo. Žensko tijelo koje pritom u muškom svijetu stoji kao fizički i neizbježni spomenik različitosti, potaknulo je slavnu Héléne Cixous (1976: 876) da u čuvenom članku „Meduzin smijeh“ pozove žene na stvaranje iskustva vlastitim tjelesnim funkcijama: strastvenim i preciznim ispitivanjem vlastite seksualne žudnje, progovaranjem tijelom, strujanjem tjelesnih valova, poplava i izljeva. Žensko tjelesno koje se suprotstavlja muškom racionalnom ili duhovnom izbija kao ravnopravno razumu: ona baca svoje drhtavo tijelo naprijed, prepušta sebe, polijeće, upravo tijelom potvrđuje logiku svojega govora, njezino meso progovara, ona se ogolijeva govoreći, fizički materijalizira misli, označava ih svojim tijelom, upisuje ono što govori (isto: 881). Trganje ženskog tijela od muškog uma koji to tijelo uostalom i zamišlja takvim kakvo je prihvatljivo zajednici, pokazalo se nužnim preokretom u daljnjem razvoju ženskog iskustva.

Drugi moment feminističke kritike obvezuje se da preko postulata o čitateljici proizvede novo iskustvo čitanja i da čitatelje – muškarce i žene podjednako – navede na preispitivanje

književnih i političkih pretpostavki na kojima se temeljilo njihovo čitanje. U feminističkoj kritici prve vrste čitateljice se poistovjećuju s problemima ženskih likova; u drugom je slučaju problem upravo u tome što su žene zavedene na poistovjećenje s muškim likovima a protiv svojih vlastitih ženskih interesa (Culler 1991 44-45).

Postavljanjem čitateljice na mjesto (implicitnog) čitatelja objelodanjuje se njezino dotadašnje podcjenjivanje. Ne samo da se razumijevanje pojedinih tekstova značenjski proširilo, nego se ispostavilo da su govorničke i općenito stvaralačke strategije teksta, kao i njihovo recepcijsko prepoznavanje imanentno različite u spolno opterećenim interpretacijama. „U ovoj se vrsti raščlambe feministička kritika ne oslanja na iskustvo čitateljice kao što to čini na prvoj razini, već rabi hipotezu o čitateljici kako bi osigurala uporište odakle može stupiti na mjesto vladajućeg muškog kritičkog viđenja i objelodaniti podcjenjivanja“ (isto: 50). Žena koja 80-ih godina konačno dobiva priliku proširiti vlastito iskustvo izvan vlastite obitelji i doma, našla se u problemu dvostrukog zadatka u proučavanju književnosti: trebalo je, naime, s jedne strane osigurati alternativni, spolno inkluzivni, pristup književnom tekstu i prepraviti, s druge strane, čitavu povijest književnosti iz koje je ona idući sve dalje u prošlost sve više izostajala.

Drugi se moment feminističke kritike poziva na potencijalno iskustvo čitateljice (koje bi izbjeglo ograničenja muških čitanja) i pokušava zatim omogućiti takvo iskustvo razvijanjem pitanja i perspektiva koje bi ženu trebale osposobiti da čita kao žena – to jest, ne ‘kao muškarac’. Muškarci su opreku muško/žensko izjednačili s oprekama racionalno/emocionalno, ozbiljno/frivolno, ili pak promišljeno/spontano; a feministička kritika ove druge vrste hoće dokazati kako je racionalnija, ozbiljnija i promišljenija od muških čitanja koja mnogošto izostavljaju i iskrivljuju (isto: 51).

Zavedene vlastitim napretkom, kritičarke su ubrzo uočile sljedeći problem: kako garantirati novu racionalnost utemeljenu ženskim iskustvom? Drugim riječima, „umjesto poricanja veze između muškog i racionalnog, feministička teorija istražuje način na koji se naše predodžbe racionalnoga povezuju s muškim interesima ili postaju njihovim sukrivcima“ (isto). 90-ih godina u sveopću ravnopravnost uključuju se i drugi podčinjeni: kolonizirani, klasno i rasno marginalizirani, vjerski i konačno rodno nesvrstani. Svi su oni odbačeni iz svijeta kakav je konstruirao bijeli, heteroseksualni, katolički i zapadnjački muškarac, a feministička je kritika među prvima (u znanosti o književnosti) stala prokazivati širi kontekst nejednakosti koji je on proizveo:

Zadaća je feminističke kritike treće vrste ispitivati nisu li postupci, pretpostavke i ciljevi današnje kritike sukrovci u očuvanju muškog autoriteta, te istraživati alternative. Pritom nije riječ o odbacivanju racionalnoga u korist iracionalnoga, o gomilanju metonimijskih odnosa s ciljem isključenja metaforičkih, niti pak o zaokupljenosti označiteljem na račun označenoga, već o pokušaju razvijanja takvih načina kritike u kojima se pojmovi što ih je proizveo muški autoritet upisuju u širi tekstni sustav (isto: 53).

Ženski subjekt u tekstu – junakinja, kritičarka i čitateljica ubrzo su se našle u vrtlogu općih problema teorije i praktičnog razumijevanja identiteta koji objašnjavamo u sljedećem poglavlju. Zasad je važno naglasiti da i potpuna osviještenost vlastita identiteta ne može dokraja garantirati cjelovito (kompetentno) čitanje teksta, jer, kako će se pokazati, kulturalne determinante jastva često izmiču konkretnom imenovanju, a kamoli vrednovanju njihove uzročnosti.

Za ženu čitati kao žena ne znači ponavljati identitet ili iskustvo koje je dano, već igrati ulogu koja se konstruira s obzirom na svoj identitet žene, koji je isto tako konstrukt, pa se niz može nastaviti: žena koja čita kao žena koja čita kao žena. Nepodudaranje otkriva jedan interval, jednu podjelu unutar žene ili unutar bilo kojeg subjekta koji čita i 'iskustva' toga subjekta (isto 56).

#### **4. Identitetski međuprostor pripovijedanja**

Uzima li se priča općenito kao pojavnost ili slijed događaja obilježen promjenom određenog stanja kakva entiteta, koju možemo obuhvatiti u procesualnosti do završnog izmijenjenog stanja tog entiteta, onda ona „postoji jače od predstave u pripovjednom tekstu i nezavisno od nje“ (Culler 1984: 131). Priča je empirijska datost koju je moguće prilagođavati komunikacijskom kontekstu, kada govorimo o pripovijedanju ili općenito posredovanju te datosti. „Analitičar mora pretpostaviti da događaji o kojima se izvještava imaju istinski red, jer jedino se tada može opisati predstavljanje pripovjednog teksta kao preinaku ili iščeznuće toga reda događaja“ (isto: 132). Prema tome, ako se potencira njezin ishod ili završetak, pripovjedač će početne faze priče vjerojatno oblikovati u sažetak, a ako pak naglašava drugačiji početak istog ishoda kakav je poznat otprije, moguće je da će proširiti kontekst njezina (početnog) razumijevanja (uvoda). „Iznoseći prednost događaja nad diskursom koji o njima izvještava ili ih predstavlja, naratologija je izgradila hijerarhiju koju često ruši funkcioniranje pripovjednih



tekstova, prikazujući događaje ne kao datosti, već kao proizvode diskurzivnih moći i zahtjeva“ (isto).

Književni tekst kao osobiti komunikacijski model pripovijedanja, naime, reprezentativno pokazuje konstruiranost priče koju je često nemoguće shvatiti u izdvojenosti iz pripovjednog konteksta, što Jonathan Culler nalazi u Sofoklovu *Kralju Edipu*. Tradicionalno se ovom tekstu pristupalo vrlo zbiljski: „drama iznosi na vidjelo strašno zlodjelo koje je tako moćno da ono nameće svoje značenje nezavisno od bilo kakve volje lika“ (isto: 133). Edipova je krivnja (ubojstvo oca i ženidba s majkom), naime, u ranijem događaju koji nam je poznat kao *mit o Edipu*, dok se od *Kralja Edipa* koji slijedi očekuje prokazivanje i osuda krivnje, kako i doliči uzvišenosti antičke grčke tragedije. Iako su čitatelji kao i Edip uvjereni u njegovu krivnju, u priči nikada eksplicitno ne otkrivamo počinitelja zlodjela. „Umjesto da otkriće ranijeg zlodjela određuje značenje, mogli bismo reći da je značenje, konvergencija značenja u diskursu pripovjednog teksta, ono što nas vodi da prihvatimo to zlodjelo kao njegovu vlastitu manifestaciju“ (isto: 133-134). Tragični završetak drame nije, konačno, ishod ranijeg zlodjela, nego logična kulminacija sumnji, proročanstava, svjedočenja i ostalih implikacija identiteta krivca, koje se paradoksalno na kraju vrlo eksplicitno ostvaruju u tragičnom činu Edipova prihvaćanja odgovornosti za zlodjela. Konvencionalna tragedija koja bespredmetno slijedi manifestaciju *tragičnog junaka*, *tragične krivnje* i *tragičnog završetka* bila bi, drugim riječima, besmislena u neostvarenosti makar ijednog pravila. U tom su smislu modalno-žanrovske zakonitosti oblikovanja priče u tragediju prevagnule u osmišljavanju pojavnosti, umjesto da su iskoristile njezine stvarne datosti. „Da se htio oduprijeti logici smisla, tvrdeći da ‘činjenica da je on moj otac ne znači da sam ga ja i ubio’, zahtijevajući više dokaza o prošlom događaju, Edip ne bi postigao potrebnu veličinu“ (isto; 134), što znači da *krivnja* kao nositelj značenja „nije posljedica događaja, već njegov uzrok“ (isto).

Slično tomu, Culler vrlo zanimljivo propituje metodološku održivost psihoanalize. Proučavatelji su već ranije uočili da pacijentova introspekcija tijekom seanse nalikuje tradicionalnoj fabuli. Pacijent, naime, pripovijeda vlastitu priču od najranijih sjećanja sebe do trenutnog stanja kakvo se proglašava štetnim i nastoji razriješiti intervencijom u traumu. Trauma je, dakako, prošli, često potisnuti, a ključni događaj koji u ispravnom poretku priče može osvjetliti njezin ishod. Vrlo je teško, kako priznaje i sam Freud, potvrditi istinitost davnog, potisnutog događaja, ali ako se u dogovoru s pacijentom on postavi kao ključni i time razrješava sadašnje stanje, onda izgleda nije ni važno je li se zaista dogodio ili je konstruiran razgovorom. Cilj u psihoanalizi, a to je svakako ozdravljenje, rekli bismo, onda opravdava sredstvo. Naknadno uočavanje konstruiranosti ključnih traumatskih događaja u životnoj priči

pacijenta koji nakon seanse zaista ozdravlja, odlaže se nauštrb divljenju „pripovjedačkim“ sposobnostima, kako pacijenta, tako i psihoanalitičara<sup>5</sup>. No, što je s pripovijedanjem u tekstu koji onemogućuje intervenciju u autorsku intenciju? Kako prokazati konstruiranost pojavnosti koja fingira realističnost? Kome pripisati odgovornost za manipulaciju događajima u odsustvu produkcijskog izvora? Što je s čitateljem koji se poziva anticipirati ishode tekstnih implikacija pod pretpostavkom da će tako obuhvatiti smisao istinite datosti? Čini se da se zasad moramo prikloniti Cullerovu zaključku, koji doduše ne odgovara na ova pitanja, ali podcrtava opći učinak pripovjednog teksta kakav se više ne može zanemarivati: „Ne postoji sretan kompromis jer snaga, etička važnost nekog pripovjednog teksta, uvijek tjera čitatelja ili analitičara prema odluci“ (isto: 139). Odgovornost konstruiranja, drugim riječima, gotovo je u potpunosti na čitatelju koji, kako smo pokazali, aktivno sudjeluje u kreiranju značenja anticipirajući ishode tekstnih implikacija naoko stvarne i istinite pojavnosti.

Utvrđili smo već da implicitni čitatelj idealno odgovara zahtjevima teksta u integraciji svih pripovjednih jedinica u jedinstveno značenje. Međutim, ubrzo se pokazalo da niti svi čitatelji pune sva *mjesta neodređenosti* jednako, niti svi uopće primjećuju ona koja su konstitutivna za krajnji ishod pripovijedanja. Još je Fish (2003: 164) isticao da implikacija postaje relevantna „onda i samo onda kada je prepoznate; prepoznajete ju čim odlučite da ste je prepoznali; a to odlučite čim konstruirate smisao; a konstruirate smisao (...) čim ste to u stanju.“ Prepoznavanje kakvo spominje vrlo je složen proces koji Vladimir Biti objašnjava u širem ideološkom kontekstu hegemonijske kulture kojom se određena (čitateljska) zajednica identificira. Zamislimo situaciju uličnoga policijskog prizivanja prolaznika iskazom: „Hej, ti tamo!“, dočim je prolaznik policajcu okrenut leđima. „On je dakle u trenutku slušnoga prijama lišen mogućnosti očevida kao zakonite tehnike provjere je li priziv upućen njemu ili možda kakvu drugom prolazniku“ (Biti 2002: 15), što znači da je optimalni očevid moguć okretanjem prema izvoru glasa.

Takvom bi se identifikacijom autora-glasa riskantna posredna komunikacija trebala pretvoriti u pouzdanu neposrednu, upravo kao što su naratolozi zamišljali da se događa

---

<sup>5</sup> Mark Currie 1998. godine u djelu *Postmodern Narrative Theory* također problematizira psihoanalizu kroz vizuru pripovijedanja. On tumači pacijenta kao pripovjedača koji, kako je istodobno i pripovjedač i lik vlastite priče, izabire fokalizaciju kroz lika u rekonstrukciji prošlih događaja koji ishode u trenutnom lošem stanju. Currie se pita što se događa u trenutku kada pripovjedač-lik dostigne pripovjedača-autora? Psihoanaliza, naime, polazi u djelatnosti od prešutne pretpostavke da pacijent može u spoznajnom trenutku suočavanja sa samim sobom nadvladati sebe samoga, što bismo mogli nazvati nekom vrstom „varanja samoga sebe ili potiskivanja“, dočim je prošlost apsolutna laž, „a sadašnjost je lijek u obliku istinitog, pouzdanog pripovijedanja o sebi“ (Currie 2002: 192). Riječ je zapravo o „deponiranju vlastitog duševnog poremećaja u prošlost“, čime se upotrebljava jedan oblik „ludila“, kako bi se izliječio drugi (isto).

kada se komunikacija s nižim, deriviranim instancijama pripovjednog teksta zamijeni komunikacijom s njegovim autorom (isto).

Problem koji se takvom očevidu (prepoznavanju izvora glasa ili autora teksta) nameće jest naša vlastita pretpostavka kao primatelja iskaza da se baš mi prepoznamo u njemu. „Riječ je dakle o glasu koji svoju nalogodavnost duguje tome što nas svojim značajkama podsjeća na prethodnu zajedničku povijest odnosno naslijeđen odnos obveze s njegovim suponiranim nositeljem; on nas ne oslovljuje po prvi put ostavljajući nam slobodan izbor u reakciji“ (isto: 15-16). U ovom jednostavnom primjeru priziva, mogli bismo reći da se prolaznik osjeća prozvanim jer poznaje propise zajednice kojoj pripada i on i policajac. Ako je svjestan ranijeg prijestupa u prometu (npr. prešao je cestu na neoznačenu dijelu), osjećat će se imenovanim u prozivki koja simbolizira kaznu i okretanjem aktivno uključiti u procesualnost daljnjih događaja.

Budući da se subjektivizacija glasa ni u jednom trenutku ne može odvojiti od autosubjektivizacije, jer je naš identitet nerazdvojivo vezan uz identitet koji prepoznamo, nije tu posrijedi slobodan čin autonomnog subjekta, nego čin obvezan predbjektivnom strukturom odnosa s prizivnom instancijom (isto: 17).

Primatelj iskaza, jednako čitatelju teksta, nije slobodan u konstruiranju smisla, ali nije ni autor. Potaknut konkretnim komunikacijskim kontekstom, hegemonijskim pravilima društvene organizacije, kulturalnim normama regulacije (mira, morala, pravde...), kolektivnim ideološkim vrijednostima te osobnim političkim izborima, autor raslojava tekst na implikacije koje čitatelj, vlastitim uvjerenjima u opće determinante kolektivnog ili individualnog identiteta, ispunjava predviđanjima za koje, često neznatno, preuzima odgovornost. „Takvi trenuci povišenog uvida nisu samo osobna otkrivenja u privatnom općenju između čitatelja i teksta: oni su također usađeni u krugove priznavanja i poistovjećivanja između vlastite osobe i drugih, a temelje se na demografijama društvenog života, koje ujedno prosijecaju“ (Felski 2016: 69). Riječ je o tome da svaki put kada odgovorimo implikacijama teksta svojim očekivanjem ishoda, mi smo se prepoznali u pozivu na stvaranje priče s Drugim koji prestaje biti autor, a postaje politički poziv na suđenje u *Zločinu i kazni*, društveni poziv na osudu u *Ani Karenjini* ili ideološki poziv na krivnju u *Sonnenscheinu* Daše Drndić. Čitatelj tako prestaje biti objektivni promatrač i kompetentni činitelj priče te postaje nesigurni anticipator daljnje pojavnosti

upravljan vlastitim uvjerenjima u poželjni politički<sup>6</sup> „rasplet.“ Tako se pripovjedni tekst rastvara na kulturalni, politički, društveni i ideološki (auto)identifikacijski proces utemeljen na izboru priča koje odgovaraju vrijednostima onih (hegemonijskih) sustava koji ih najprije determiniraju, a onda povratno čitanjem i legitimiraju. Budući da „samim činom čitanja čitatelj sklapa svojevrsni ugovor s tekstom i prihvaća njegove jezične i retoričke naslage“, analiza takvih priča i uvjeta njihove proizvodnje posljedično nam omogućuje prepoznavanje poticaja konstruiranju identiteta u konkretnim povijesno-ideološkim okolnostima, odnosno pozicioniranje identiteta uopće „između univerzalnog moralnog zakona i pripovijedanja“ (Peternai Andrić 2016: 92). U (među)prostoru između pojavnosti (npr. društvenog života, obrazovanja, vjerskih običaja, seksualnosti i sl.) i njihova posredovanja pripovijedanjem, mjesta nalaze svi koji pokušavaju odmjeriti vlastitu, više ili manje izmještenu, poziciju identiteta naspram one koja se pretpostavlja (npr. monoteistički kršćanski subjekt naspram politeističkom rimskom subjektu u *Ispovijestima* Tome Akvinskoga ili pak nihilistički subjekt naspram teleološkom u Turgenjevljevu romanu *Očevi i djeca*).

Svjesni cenzure, društvene osude, separacije, diskriminacije i ostalih „kazni“ koje se nameću neprilagođenim, neprimjerenim i nepoželjnim identitetskim oznakama tog subjekta, autori i autorice su tijekom povijesti nalazili različite strategije i metode artikuliranja vlastita glasa koji, kako ostaje skriven, valja prepoznati u čitateljskoj publici. Početna odgovornost koja joj se nameće jest upravo preispitati, potvrditi ili pak potpuno odbaciti vlastite predodžbe o poželjnom identitetu, kako bi razumjela značenje potlačenih, neprihvaćenih i marginaliziranih te mogla anticipirati optimalnu alternativu njihova izražavanja u drugačijem sustavu pojavnosti. Povezujući pripovijedanje upravo s prilagođavanjem recepcijskim očekivanjima u skladu s navikama i spoznajnim vrijednostima određene (čitateljske) zajednice, James Phelan (2008: 168) pretpostavio je nužno više pripovjednih alternativa jednoj priči, što bismo mogli razumjeti kao više ili manje svjesno prešućivanje potencijalno najbolje alternative, što zbog specifičnih osobnih i kolektivnih obilježja vrijednosno neprihvatljivih dominantnoj kulturi, što zbog potrebe za očuvanjem smislenog značenja kodiranog poznatim, ali nikako ne neutralnim jezikom te kulture:

Uočavanje da je svako pripovijedanje osporivo omogućuje nam također spoznaju da su ‘kazivači’ skloni konstruiranju vlastite priče barem djelomično kao odgovor jednoj ili više mogućih alternativa, što znači da je cjelovito čitanje pojedinačnih tekstova moguće tek

---

<sup>6</sup> „Dok politika ima vlastito mjesto u javnom prostoru, političko se kao poseban tip odnosa može razviti u svim društvenim sferama, a ne samo u institucionalnim okvirima politike“ (Božić Blanuša 2014: 123).

razumijevanjem uloga tih alternativa u cjelokupnoj praksi pripovijedanja i kulturalnoj moći njihova reprezentiranja.

#### 4.1. Retorika pripovijedanja

Kako je pripovijedanje, dakle, opći komunikacijski mehanizam prepoznat jednako u književnom tekstu, svakodnevnom govoru ili na filmu, važno je u daljnju analizu integrirati šire spoznaje iz drugih disciplina koje proučavaju komunikaciju. Dominantno se u tom kontekstu, dakako, nameće retorika, vjerojatno prva znanost koja još od antike naglašava tanku granicu između manipulacije i uvjeravanja u posredovanju kakva sadržaja. I dok uvjeravanje danas nužno podrazumijeva racionalnu argumentaciju koja je provjerljiva u širem društveno-političkom kontekstu neke rasprave, manipulacija se temelji ili na lažnim argumentima koji često podržavaju opće besmislice poput stereotipa ili generalizacija, ili pak na pretjeranom i nerijetko napadnom utjecaju na emocionalno stanje publike, čime se svaka mogućnost racionalnog procesuiranja posredovana sadržaja od početka nastoji eliminirati. No, nije svako javno govorenje, što je inače predmet proučavanja retorike, ujedno i pripovijedanje. Da bismo neki skup iskaza proglasili pripovijedanjem, on mora zadovoljiti neke uvjete koji se ovdje navode prema Mary Louise Pratt koja 1977. godine u djelu *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* zagovara pomak od formalno-strukturalističke lingvistike u analizi pripovjednog teksta prema sociološkom pristupu. Takvo kontekstualno širenje teksta ne čudi već stoga što je očito da idealni čitatelj ne postoji, niti stvarni čitatelji posjeduju dokraja literarnu kompetenciju kojom optimalno otkrivaju značenje teksta (usp. Biti 2000: 330). Odustaje se, također, i uopće od nalaženja potpunog značenja teksta, jer bi takvo značenje i dalje pretpostavljalo materijalnu tekstnu datost i potpunu samostalnost nasuprot, kako će poststrukturalisti od Cullera nadalje sve više isticati, široj kontekstualnoj ovisnosti teksta s jedne strane na produkcijsko-recepcijskoj ravnini i s druge strane na poprištu svih kulturalnih, ideoloških, političkih i društvenih silnica koje oblikuju naša iskustva, očekivanja i potrebe za prepoznavanjem u smislu legitimacije prikladnosti pojedinih identitetskih oznaka u sustavu disperzivnih normi koje fingiraju slobodnu volju. Postmoderna partikularizacija iskustava i prema tome nužno čitateljske publike, gotovo je u potpunosti onemogućila da govorimo o jedinstvenom značenju pripovjednog teksta, iako se tekst i dalje pokazuje relativno stabilnim modelom hegemonijskih i njima subverzivnih determinanti svakodnevnog života. Promotrimo, konačno, kriterije za proglašavanje neke iskazne strukture pripovijedanjem čije procesualno

razumijevanje, kako smo dosad pokazali, može prokazati opće funkcioniranje determinativnih i regulacijskih mehanizama pojavnosti (Pratt 1977: 45):

1. sažetak – kauzalni iskaz koji stoji za priču u cjelini i definira gledište
2. zaplet – prvi zaključak koji se donosi u tekstu/govoru
3. rasplet – posljednji zaključak koji se donosi u tekstu/govoru
4. orijentacija – skup iskaza koji označuju vrijeme i mjesto radnje koja se pripovijeda te likove koji u njoj sudjeluju, a javlja se neposredno prije prvog zaključka
5. koda – zaključak pripovijedanja i najava povratka trenutnom komunikacijskom kontekstu
6. evaluacija - *raison d'être*, poenta ili isticanje svrhovitosti pripovijedanja koje se javlja neposredno prije posljednjeg zaključka

Očito je da su izdvojeni kriteriji vrlo slični nešto proširenoj tradicionalnoj fabuli (uvod, zaplet, vrhunac, peripetija, rasplet, završetak). „Budući da obje posreduju iskustva, ne čudi strukturna sličnost jezgri teksta i govora“ (isto: 51). Tekst i govor poistovjećuju se, dakle, funkcionalno, i dok pritom učinke teksta analoški ovjeravamo u govoru, ne valja zaboraviti na sve posebnosti književnog teksta koji ga ipak izdvajaju iz sličnih društveno-komunikacijskih praksi, a koje svakako mogu, ako ne potpuno modificirati, barem djelomično simbolički prekoračiti logiku ishoda vlastite djelatnosti. Prije no što pokažemo kako tekst preuzima govorničke ili općenito retoričke strategije u svoju strukturu, pokušajmo ovjeriti izdvojene kriterije pripovijedanja u svjedočanstvu bivše transrodne žene<sup>7</sup> koje je na YouTubeu 1. rujna 2021. objavila konzervativna američka medijska kompanija *DailyWire+*.

Živio sam 8 godina kao Laura Jensen, dok se nisam probudio i shvatio koliko je to besmisleno. Prvi put se takvo što dogodilo 50-ih godina Christine Jorgensen, a onda je 2015. Jenner to postavio na novu razinu. Uništili smo cijelu generaciju djece koji takvo što uznemiravajuće neprestano gledaju i slušaju. Rođen sam i odrastao u Los Angelesu u Kaliforniji. Odgojan sam, znate, uobičajeno kalifornijski. U Los Angelesu 40-ih nije se događalo ništa značajno, barem ne do trenutka kad me otac jednom ostavio kod bake. Moja baka bila je švelja i šila je haljine. Bio sam zainteresiran za njezin posao i moja ju je radoznalost potaknula da mi sašije ljubičastu haljinu od šifona koja je

---

<sup>7</sup> Snimka <https://www.youtube.com/watch?v=ObXyyq1333I> zadnji put pregledana je 13. travnja 2023. godine u 17:20 sati.

savršeno pristajala mojem četverogodišnjem tijelu. Znae, isprva je bilo vrlo uzbudljivo

10 imati nekoga tko mi govori kako 10 sam divan i sladak u toj haljini, ali ono što tada nisam shvaćao, a moja je baka zasigurno mislila, jest da dječaku nije primjereno nositi haljinu. Tada počinje neka vrsta jezive psihološke i emocionalne destrukcije koja iznutra izjeda četverogodišnjeg dječaka koji ne zna za posljedice nošenja haljine. Taj to od roditelja skoro dvije godine, dok nisam postao naviknut nositi tu ljubičastu

15 haljinu, pa sam je uzeo kući i oblačio dok nisu gledali ili kada sam bio sâm, stalno slušajući unutarnji glas koji 15 govori kako sam sladak u toj haljini. Ubrzo je moja majka pronašla haljinu u donjoj ladici komode i pitala me odakle mi ta haljina. „Pa, baka ju je sašila“, rekao sam, otkada počinje ludilo u kući. Otac se uzrujao, majka je bila uzrujana... Trebala je to biti tajna, odao sam tajnu i nisam više smio ići baki, a da

20 netko od mojih roditelja nije bio u pratnji. Otac nije znao što učiniti, njegova punica presvlačila 20 je njegova dječaćića u djevojčicu. Bio je toliko ljut na nju da je tu ljutnju iskaljivao u discipliniranju mene udarajući me drvenom daskom za pod kada bih učinio što god loše. Često me kritizirao zbog toga što je raslo u njemu zbog svega što se događalo meni. Nije znao što učiniti... Možete si zamisliti 1946. ili 1947... Nije bilo

25 informacija o dječacima koji nose haljine. Posljedica svega toga koja slijedi tiče se njegova usvojena brata, ujaka Freda koji je saznao da nosim haljinu i zaključio da time seksualno provociram muškarce. Znao se napiti, doći po mene i poslije me zlostavljati. Najprije bakine psihološke i emocionalne povrede, potom očevi fizički nasrtaji i konačno ujakovi seksualni. Bio sam slomljen prije desete godine života. Tada sam

30 odlučio da u potpunosti želim biti žena, ne toliko promijeniti identitet, koliko izbjeći zlostavljanje. To je rezultiralo dugotrajnim procesom presvlačenja u žensko: javno sam izlazio kao ženska osoba. Čak i nakon što sam se oženio... Imam dvoje djece, upravljao sam automobilskom kompanijom, radio na projektiranju svemirskih letjelica... Ali ljubičasta haljina, drvena daska i seksualno uznemiravanje marginalizirali su ostatak

35 mojega života. Sljedeći kritični trenutak bila je borba s vlastitim identitetom. Posjetio sam stručnjaka za rodove u San Franciscu koji mi je promptno dijagnosticirao rodnu disforiju i predložio operativno povećanje ženskih hormona u tijelu. To je bila uputa kako stabilizirati moj rodni identitet. Liječnik se zvao Paul Walker i bio je transrodni homoseksualac i aktivist. Smatrao je da je njegov posao, slično današnjim liječnicima,

40 predstaviti ljudima mogućnost ubrizgavanja hormona... I imajte na umu da liječnik Paul Walker nije obični liječnik, Paul Walker bio je predvodnik liječničkog standarda o transseksualnom liječenju, istog standarda koji vrijedi i danas, a poznat je pod nazivom WPATH. Ideja je nemarno proguravati transrodnost i hormonsku terapiju kojom se može uništiti nečiji život, kao što se moj. Preobražen u Lauru Jensen, počeo

45 sam se alkoholizirati i drogirati, dok nisam potražio psihološku pomoć. Polako sam  
rekonstruirao sve događaje koji su me doveli u ovo stanje, a moj je psiholog pomno  
zapisivao događaje od oblačenja haljine, do seksualnog zlostavljanja, do svih  
posljedica koje zbog mene maju moja bivša supruga i naša djeca. Nakon što sam sve  
50 i odlijeće kroz prozor nošen vjetro. Bila je to, zaista, katarza, znate... Teret je pao s  
mojih ramena. Onda me pozvao u svoj ured kako bismo zajedno molili, i da budem  
iskren s vama, taj je čovjek mnogo molio. Dok je molio, nisam znao kada će to završiti,  
sve dok ga više nisam čuo. Odjednom, čudesno, u trenutku dok nisam više čuo njegov  
glas, ugledao sam Gospodina Isusa Krista kako se spušta u prostoriju pruženih ruku  
55 noseći bebu. Ta beba sam bio ja. Gospodin se okrenuo prema meni i rekao: „Tvoj život  
bit će siguran sa mnom zauvijek.“ Tada je nestao, a ja sam shvatio da me Gospodin  
uslišio kako bih mu služio svaki dan nakon toga. Htio sam se vratiti na početak... u  
realnost... Vjera je tako najviše zaslužna što sam ovdje danas: 35 godina trijezan, 24  
godine oženjen, uspješno vraćen u muškarca prije 30 godina, zahvaljujući Gospodinu,  
60 vrlo uspješno. Nisam pomogao svima, ali sam pomogao mnogima. I nastaviti ću  
govoriti, nastaviti ću raditi, nastaviti ću pomagati ljudima koji nemaju gdje. Osmislio  
sam internetsku stranicu Seks Change Regret i svakodnevno radim, bilo s roditeljem,  
bilo s ocem, bilo s transrodnom osobom koja je požalila tranziciju kao ja. Radim sa  
psiholozima, sveučilišnim profesorima, liječnicima, odvjetnicima. Radim preventivno  
65 kako ljudi ne bi morali prolaziti nepotrebni i ludi operativni zahvat, i zato sam toliko  
strastven u javnom izlaganju, upravo kako bi ljudi shvatili: „Čekaj malo, možda ovo  
ipak nije za mene.“ I nastaviti ću to raditi dok Gospodin ne dođe po mene i pozove me  
kući.

Sažetak je ujedno i prva transkribirana rečenica govora koja najavljuje radnju. Često tu ulogu preuzima i naslov i/ili podnaslov, što se potvrđuje i u ovom slučaju: *Postao sam transrodna osoba. Evo, zašto sam požalio.* Ne samo da iz sažetka saznajemo temu daljnjeg govora i dominantno gledište, nego i vrijednosni sud koji će potvrđivati disperzivna evaluacija u ostatku govora. Nadalje, iako je „likova“ u radnji mnogo i oni se karakteriziraju tijekom čitava govora, mogli bismo reći da je dominantna orijentacija sadržana u tri rečenice 4-7. Tamo je sve počelo i tamo živi njegova obitelj koja ga je najviše povređivala. Odmah potom, slijedeće tri rečenice 7-12 čine zaplet. Uslišenje nakon ukazanja 56-57 čini rasplet i on sa zapletom uokviruje put od prve pomisli na promjenu spola, do stvarne promjene, pokajanja i povratka u prvobitno tijelo. Koda je nakraju označena rečenicom „Vjera je tako najviše zaslužna što sam ovdje danas“ (43) nakon koje slijedi govor u sadašnjem trenutku i o sadašnjem stanju. Evaluacija je, konačno,



vjerojatno najvažniji dio govornoga pripovijedanja. Iako se uobičajeno javlja neposredno prije raspleta, često je ona, kao u ovom primjeru, raspršena u tekstu i tako postepeno u procesualnosti pripovijedanja regulira njegovo razumijevanje i prihvaćanje u primatelja poruke. Tako sakupljeni evaluacijski iskazi čine „sekundarnu strukturu“ pripovijedanja (Pratt 1977: 47). Općenito razlikujemo eksternu i internu evaluaciju, slično gledištu pripovjedača u Genetta. Eksterna evaluacija odnosi se na vanjsku intervenciju govornika u sadržaj govora u smislu naknadnog vrednovanja prethodnih događaja. To je iskaz koji u primjeru slijedi zaplet u jednoj rečenici 12-13. Riječ je zapravo o diskutabilnoj pretpostavci slično ranije spomenutom prishoanalitičkom konstatiranju početka traume. Internu evaluaciju s druge strane nalazimo na nekoliko mjesta, što i ne čudi s obzirom na to da se štogod vrednovalo već onda tijekom zbivanja tih događaja u prošlosti. Primjer tomu jest rečenica 17-18 s upravnim govorom. Ona služi izravnom opravdavanju prošlog stanja koje se naknadno proglašava lošim. Slično tomu funkcionira navodni Gospodinov iskaz u rečenici 55-56. Da je i nakon toga pošlo po zlu, potencijalno „izbavljenje“ iz lošeg stanja potpuno se prebacuje na drugi subjekt koji u ovom slučaju simbola vjere opravdava govornikov „povratak sebi.“ Također, zanimljivo je primijetiti nekoliko intenzifikatora „znate“ koji bi odgovarali persuazivnoj retoričkoj strategiji eksplicitnog pozivanja primatelja poruke na povjerenje. Vrhunac takvih evaluacijskih iskaza nalazimo u rečenici 50 dodatno osnaženoj modifikatorom: „Bila je to, zaista, katarza, znate.“ Slično tome funkcionira ponavljanje, u ovom slučaju u službi optužbe liječnika Paula Walkera čije se ime u svega pet rečenica 38-43 ponavlja tri puta. Govorniku je očito važno da primatelj poruke upamti ime valjda glavnog krivca koji prednjači čak i pred seksualnim zlostavljačem. Taj posljednji primjer evaluacije trebao bi, također, u strukturi govora pomoći primatelju procijeniti svrhovitost govora (*tellability*).

Kao i u svakoj govornoj situaciji, književnoj ili kojoj drugoj, skloni smo neprestano formirati sudove o tome koliko je priča ‘dobra’ i koliko ju je uspješno govornik posredovao; mi smo, zapravo, skloni vjerovati da se od nas očekuje izraziti sud čim priča završi. Lako u govoru prepoznamo elemente priče, a kad ona u ukupnosti pripovijedanja propadne, gotovo uvijek govorimo: iskustvo je trivijalno, govornik je dosadan ili ‘promašio sam poentu’ (isto: 51).

Evaluacijom se, dakle, dominantno regulira konačni sud o svrhovitosti ili značenju pripovijedanja kakve priče, čemu smo očito skloni u svakodnevnoj komunikaciji. Ali ne samo da smo skloni recepcijskom procjenjivanju pripovijedanja, nego nam je kao govornicima

urođeno jezičnom kulturom pripovijedati, što bi u širem smislu značilo prilagođavati kakvu priču određenom profilu publike (npr. stišavanje političkih nemira nasuprot buntovnom prosvjedu protiv vlasti). Kako bi se dodatno osigurala uspješnost pripovijedanja, govornici se, kao i autori tekstova služe različitim postupcima koji se izgleda drugačije transmedijalno doživljavaju. Spomenut ćemo samo neke primjere. Česta pogreška u javnom govorenju jest pretpostaviti da publika zna više nego što je doista upućena u kontekst govorenja, što se u književnom tekstu naznačuje pojmom *in medias res* (isto: 54-55). Nedovoljni kontekst na početku govora/teksta zapravo je manjak ili nedostatak orijentacije koji slušatelj/čitatelj mora, da bi razumio daljnji sadržaj, rekonstruirati iz implikacija, za koje smo pokazali da nisu stabilni indikatori daljnje procesualnosti. Pretpostavke kojima „punimo“ ta prazna mjesta mogu u potpunosti promašiti poentu ili pak prouzročiti oprečne ishode početnih događaja koji ne mogu interferirati u smisljeni zaključak. Slično tomu funkcionira govor/tekst bez kode koji općenito ima funkciju „razjasniti, rekapitulirati, evaluirati daljnje učinke priče, informirati nas o ultimativnim posljedicama priče, dopuniti prethodne informacije u priči, proširiti priču u daljnju moguću razradu (isto: 56-57). Ako koda u bilo kojoj funkciji izostaje, skloni smo opet loše ocijeniti govor, dok u tekstu govorimo o *otvorenom kraju* koji, iako ne mora značiti pozitivnu ocjenu, često potiče daljnje rasprave o mogućem značenju, jer već sam čin objavljivanja knjige donekle legitimira njezinu svrhovitost.

Iako bi se prethodna analiza mogla još strukturno i funkcionalno proširivati sve do (konzervativnog) političkog i (katoličkog) vjerskog konteksta govorenja, naš je zadatak s jedne strane bio pokazati fleksibilnost pripovjednog modela u ukupnoj ljudskoj komunikaciji te s druge strane uputiti na problem takva modela koji pretpostavlja povjerenje u smislu poziva na prepoznavanje zajedničkih vrijednosti pošiljatelja i primatelja pripovjedne poruke:

Jedini je način objašnjavanja onoga što jesmo pripovijedati vlastitu priču, izabrati ključne događaje koji nas karakteriziraju i organizirati ih prema formalnim pravilima priče – eksternalizirati sebe kao da govorimo o nekom drugom u svrhu samopredstavljanja, ali također i kako bismo naučili pripovijedati sebe izvana, iz drugih priča i osobito kroz proces identifikacije s likovima tih priča (Currie 1998: 17).

Osim potencijalno obmanjujućeg procesa (samo)predstavljanja pripovijedanjem, istraživačkih je problema u posredovanju sadržaja ovim modelom mnogo: „svi problemi koherencije, kronologije, kauzalnosti, prominentnosti, vjerodostojnosti, selekcije, zapleta, gledišta i emocionalne napetosti postoje jednako u govoru i tekstu, a konfrontira ih i razrješava (više ili

manje uspješno) svakodnevno jezični korisnik“ (Pratt 1977: 67). To nisu više samo problemi zatvorenog tekstnog sustava koji smo nazvali dijegetičkim univerzumom, sa svim zakonitostima ranijih proučavatelja od ruskih formalista do francuskih strukturalista, nego „problemi čija se rješenja očituju u prilagođavanju govornog diskursa pisanom“ (isto). Prema tome, pripovjedni tekst postaje stabilni model proučavanja svakodnevnog jezičnog fenomena koji se posreduje u proliferaciji, često neuhvatljivih, govornih konteksta. Najveća je razlika pritom u posredovanju osobnih iskustva privatni kontekst koji uglavnom zahtijevaju govornici, odnosno javni kontekst teksta kakav je dostupan široj čitateljskoj publici koja se onda također može proučavati kao specifična politička, rodna, vjerska ili koja već zajednica. Mogli bismo reći da nam svakodnevni govor priskrbljuje retoričke strategije, smicalice i implikacije nužno kodirane u pripovijedanje kojim se posreduje kakvo iskustvo. Retorički sloj prepisan u tekst dostupan nam je onda za analizu ne samo razumijevanja i/ili konstruiranja značenja, nego i pozivanja uopće na povjerenje i prepoznavanje. Upravo se taj sloj nadaje kao površinski ustroj dubinskih opreka čije članove valja uravnotežiti, što će biti osnovno polazište feminističkoj naratologiji u drugoj polovici 80-ih godina 20. stoljeća.

#### 4.2. Pripovjedačica

Utjecajna feministička teoretičarka književnosti Robyn Warhol objavila je na početku svoje istraživačke karijere 1986. godine u američkom znanstvenom časopisu *PMLA* članak „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot“ kojim je implicitno naznačila početak feminističke naratologije. Analizirajući građanske romane angloameričkih spisateljica iz 19. stoljeća, uočila je da su se u tom početnom razdoblju moderne književnosti, spisateljice aktivno, ali „prerušeno“ počele uključivati u pisanje pripovjednih tekstova. Pojam stavljen u navodnike koristi se namjerno jer označava složenost stvaralačke djelatnosti dotada isključivo namijenjene muškarcima. Kako su se tekstovi spisateljica redovito u mnogočemu cenzurirali, objavljivali pod (muškim) pseudonimima, proglašavali trivijalnim (sentimentalnim) i izbacivali iz tradicionalnog kanona, a žensku čitateljsku publiku kontroliralo „muškim“ čitanjem, kako smo pokazali, nekolicina je vještih spisateljica oblikovala pripovjedne tehnike namijenjene podraživanju, osvještavanju i ojačavanju *ženskog* u čitateljicama podređenima patrijarhalnom građanskom društvu. Iako je Warhol 1989. godine objavila knjigu *Gender Interventions* u kojoj navodi mnogo takvih tehnika i konkretnih primjera pojedinačnih tekstova koji su sudjelovali u oblikovanju britanske i američke nacionalne zajednice, u spomenutom članku fokusirana je tek na jednu od njih koja

je u drugoj polovici 80-ih godina 20. stoljeća izazvala burnu polemiku o dotadašnjem razumijevanju pripovijedanja kao relativno inkluzivnog modela opće društvene komunikacije. Riječ je, naravno, o *angažiranom pripovjedaču*, kako i stoji u naslovu članka. „Ozbiljnim i iskrenim pripovjednim iskazima, takav pripovjedač adresira ‘ti’ s ciljem evociranja prepoznavanja i identifikacije zbiljskog čitatelja, čak i kad ‘ti’ u tekstu tek neznatno ili uopće ne nalikuje tom čitatelju“ (Warhol 1986: 811). Primijetit ćemo da je ‘ti’ koje Warhol spominje naslovljenik pripovijedanja kojemu se obraća pripovjedač, a pripovjedni iskazi u njegovu obraćanju retoričke strategije „prepisane“ iz svakodnevnog govora. Njih valja shvatiti slično evaluacijskim iskazima iz prethodnog odlomka, koji su namijenjeni reguliranju prihvaćanja kakve poruke, što se svakako pospješuje prepoznavanjem i identifikacijom. Čak i ako uopće ne razumije transrodnost, slušatelj svjedočanstva iz prethodnog odlomka možda će se prepoznati u vjerskom aspektu govora kojim se uostalom i podcrtava svrhovitost priče. Tako je i s angažiranim pripovjedačem u književnom tekstu kojega valja razlikovati od *distanciranog pripovjedača*. „Općenito govoreći, distancirani pripovjedač obeshrabruje zbiljske čitatelje u identifikaciji s naslovljenikom, dok angažirani pripovjedač takvu identifikaciju ohrabruje“ (isto: 812). Razlika je upravo u retoričkom učinku pripovjedačeva iskaza, akuratnosti adresiranja i bliskosti s naslovljenikom (isto). U odsutnosti autora, (angažirani) pripovjedač u funkciji nepoznata govornika nastoji se (istinski) približiti upućivačkom „ti“ koje u tekstu stoji za određeni profil čitateljske publike. Strategije i stupnjevi ostvarenosti angažiranja čitatelja različiti su ovisno o pripovjednom, komunikacijom i zbiljskom kontekstu, pa ćemo svaku od njih detaljnije objasniti.

Prva je strategija angažiranja naslovljenika, koju Warhol navodi, *ime kojim se naslovljenik adresira*. „Angažirani će pripovjedač uobičajeno izbjegavati imenovati naslovljenika ili će upotrebljavati naziv šire skupine potencijalnih čitatelja“ (isto: 813). U tom smislu, distancirani (intradijegetičko-heterodijegetički) pripovjedač August u Šenoinu *Prijanu Lovri* (1873.) adresirat će konkretnu gospođicu u društvu prijateljevih poznanika na vlastelinskom imanju, koja predstavlja tek plemićku skupinu (uglavnom obrazovanih) žena, čime se zanemaruje većinski puk neobrazovanih čitateljica. Angažirani će pak (ekstradijegetičko-heterodijegetički) pripovjedač Stoweina romana *Čiča Tomina koliba* (1852.) adresirati naslovljenika nazivima tipa „američke majke“ ili „farmeri Massachusettsa“. Možemo uočiti da pripovjedačeva angažiranost nije ovisna o njegovu gledištu, iako bi se moglo pogrešno zaključiti da je intradijegetički pripovjedač već svojom uključenošću u priču nužno angažiran u njezinoj procesualnosti. Krajnje apstrahiranje naslovljenikova imena nalazimo u posve općim iskazima kao na kraju Puškinova *Evgenija Onjegina*: „Tko god ti bio, čitatelju, / drug ili

dušman, ruku amo / da stisnem je ko prijatelju“. Nije slučajno što navodimo primjer muškog autora jer angažirani pripovjedač, kako će i Warhol zaključiti, nije isključivo *ženska* spisateljska strategija, ali svakako jedna od nužnih u ženskoj stvaralačkoj ograničenosti devetnaestostoljetnog konzervativnog društva, čemu ćemo se još vratiti.

Sljedeća je strategija *učestalost izravnog adresiranja*. Nije riječ samo o učestalosti, nego i o imenu ili nazivu kojim se prethodnom strategijom odabire adresirati naslovljenika. Angažirani će pripovjedač u potpunoj inkluzivnosti odbijati naslovljenika nazivati čak i vrlo općim „čitatelju“ i komunikacijski kontekst potpuno proširiti osobnom zamjenicom *ti*. Učestalom upotrebom ove zamjenice postiže se značajni retorički učinak: ne samo da djeluje napadno neprestano upućivati „tebi“, pozivati „tebe“, uključivati se u priču „s tobom“ i sl., nego se i eksplicitno provocira slobodna volja čitatelja u prepoznavanju i identifikaciji slično policijskom pozivu, kako smo pokazali u prethodnom poglavlju.

*Stupanj ironije u adresiranju naslovljenika* strategija je koju Warhol objašnjava u širem naratološkom kontekstu. „Iako može izravno adresirati naslovljenika, distancirani će pripovjedač često naslovljeniku ironično prišivati etiku ‘lošeg čitatelja’ i tako obeshrabriti zbiljskog čitatelja u identifikaciji s naslovljenikom“ (Warhol 1986: 813). U tom smislu Thackerayjev pripovjedač u *Sajmu taštine* naziva čitatelja „cjepidlakom“, a Gaskellin u *Mary Barton* „pravednim sucem“. Ipak, ponekad je nemoguće očekivati da će naslovljenik suosjećati ili uopće razumjeti poziciju određenog lika, njegovu odluku i daljnje postupanje, ako se opisuje situacija tipična npr. maloj i alternativnoj vjerskoj skupini, a potpuno nepoznata ateističnom čitatelju. Angažirani će pripovjedač u tom slučaju opravdavati izbor teme, usporediti vrijednosti nepoznate zajednice s onima koje su čitatelju poznate ili u njima aktivno sudjeluje. Takvo proširivanje pripovjednog konteksta često nam, također, omogućuje da saznamo nešto više i o samom pripovjedaču, osobito njegovim osobnim preferencijama u selekciji događaja. Zašto bi pripovjedaču bilo važno opisivati nešto što je čitatelju potpuno nepoznato i time za ostatak priče naoko irelevantno ili barem otežavajuće u razumijevanju? „Opravdanja angažiranog pripovjedača ne etiketiraju naslovljenika kao lošeg čitatelja, nego kao ograničena simpatizera. Pripovjedač brani prava svojih likova eksplicitno ih demonstrirajući naslovljeniku“ (isto: 814). Riječ je, uočiti ćemo, o pozivu na toleranciju i informiranje o nepoznatome.

Četvrta strategija proizlazi, nadalje, iz općeg aspekta pripovjedačeve djelatnosti, a to je *pripovjedačevo stajalište u odnosu na likove*. Dok distancirani pripovjedač ne propušta razotkrivati artifizijelnost pripovjednog teksta, inzistirajući pritom na stalnoj osviještenosti autorove fikcije, angažirani pripovjedač inzistira upravo na njegovoj realističnosti. Najčešći postupak kojim se angažirani pripovjedač pritom služi jest *metalepsa*. To je termin Gerarda

Genettea koji znači slobodno prelaženje pripovjednih instanci u različite dijegetičke razine teksta, čime se pripovjedač, likovi i naslovljenik postavljaju na istu razinu u proizvodnji priče. „Angažirani pripovjedač upotrebljava ovaj postupak kako bi naglasio da su likovi jednako ‘stvarni’ kao i pripovjedač i naslovljenik, koji se, u tom slučaju, identificiraju s autorom i čitateljem“ (isto).

Posljednja strategija koju Warhol navodi također se tiče oblasti pripovjedačeve djelatnosti, a to je *pripovjedačev odnos prema vlastitoj djelatnosti*. Ovo je vjerojatno jedino očitovanje pripovjedačeve odgovornosti koja se općenito, kako smo pokazali, nameće isključivo čitatelju. Distancirani pripovjedač često preuzima kontrolu u sustavu teksta i ponaša se slično lutkaru koji čvrsto u rukama stišće „životne“ konce svojih podređenih, dok angažirani pripovjedač nakraju ipak podsjeća da je sve to samo predstava ili u sustavu teksta „samo priča“. Pa ipak, svjestan učinaka pripovijedanja, angažirani pripovjedač „podsjeća naslovljenika, koji u tekstu stoji za stvarnog čitatelja, da pripovijedanje kakve priče reflektira zbiljske situacije za koje bi čitatelj trebao aktivno preuzeti odgovornost nakon čitanja“ (isto: 815). Angažirani pripovjedač u tom smislu funkcionira ili kao model „na čijim se greškama uči“, ili kao „odgojitelj-savjetnik“. Ne mora pritom biti riječi o tipičnim zbiljskim situacijama poput vjenčanja, proslave rođendana ili spašavanja ranjenih u prometnoj nesreći, nego o sasvim osobnim i emocionalnim problemima koje čitatelj odmjerava u tekstu (i općenito umjetničkom djelu), kada društvo zakaže u legitimiranju, prepravljanju, osvjetljavanju ili odbacivanju (ne)primjerenih identitetskih oznaka. Pripovjedač tako može dozvati čitateljevo sjećanje ili emociju potrebnu u razrješavanju „ekstradijegetičke situacije koja se izabire obrađivati u tekstu“ (isto). Didaktične pretpostavke koje iz ovoga proizlaze jesu da razvijanjem suosjećanja prema likovima u tekstu razvijamo i suosjećanje prema stvarnim ljudima u vlastitom okruženju, odnosno da podraživanjem vlastitih sjećanja i emocija učimo kontrolirati neophodnu introspekciju za osobni razvoj.

Koja je, konačno, veza između ovih, uopćeno rečeno, govorničkih strategija podraživanja primatelja kakve poruke i roda autora, odnosno autorice? Prije odgovora na pitanje, valja istaknuti kako je Warhol u analizi vrlo osviještena ograničenosti istraživanja na romane triju autorica spomenutih u naslovu članka i općenite višeznačnosti naratoloških istraživanja pojedine tekstne instance koja nužno funkcionira tek u kontekstu složene međuzavisnosti drugih instanci u pripovjednom sustavu. Upotreba angažiranog pripovjedača više je „postupak pripovjednih intervencija ovih triju romana“, nego potpuno konzistentna tehnika u cjelokupnoj praksi pripovijedanja (isto: 816). „Čak i u tekstovima u kojima dominira angažirani pripovjedač“, naglašava Warhol (isto), „distancirani pripovjedač nikada nije u

potpunosti odsutan.“ Potonja opaska s jedne strane potvrđuje još Genetteovo upozorenje da je fokalizacija gotovo redovito promjenjiva u svakom pripovjednom tekstu, dok s druge strane potiče buduće istraživače na pomniju analizu odnosa između dijelova teksta koje pripovijeda angažirani pripovjedač, odnosno onih koje pripovijeda distancirani. Uzevši u obzir za početak samo količinu informacija koja se posreduje pojedinim tipom pripovjedača, očito je da učinci u izboru koje od strategija nisu jednaki, što bi bilo osobito zanimljivo u komparativnoj analizi tekstova koji posreduju istu pojavnost istoj čitateljskoj publici u istom komunikacijskom kontekstu, ali različitim strategijama. Warhol je u analizi ovih romana uočila da se angažirani pripovjedač češće upotrebljava u dijelovima teksta koji opisuju kakvo traumatsko iskustvo, zlostavljanje, emocionalnu nestabilnost i slične pojavnosti „s ciljem induciranja plača ili barem pobuđivanja osjećaja“ (isto: 817). Iz te spoznaje proizlazi prvo važno pitanje istraživačima: je li angažirani pripovjedač povezan sa sentimentalizmom u književnosti - sentimentalizmom koji se proglašavao trivijalnim i ženskim u 19. stoljeću? „Trebalo li protjerati angažiranog pripovjedača iz naratologije zbog tradicionalnog kritičkog odbacivanja sentimentalizma u književnosti?“ (isto). Je li takvo odbacivanje rezultat fingiranja realističnosti ili prešutne pretpostavke da je angažirani pripovjedač ženska pripovjedna strategija? Konzistentna realističnost ovih romana nužna je „ekstenzija referencijalnosti teksta koji jedino tako može reflektirati i izravno utjecati na stvarni svijet“ (isto). S druge strane, ova tehnika vjerojatno ne odgovara trenutnim autoreferencijalnim tendencijama postmodernih tekstova koji eksplicitno signaliziraju svoju konstruiranost, što zasigurno ne bi trebalo legitimirati odbacivanje prethodne tradicije. U umjetnosti ne postoji napredak, nego izazovna kumulacija kao podsjetnik na prethodne propuste i napretke koji osvjetljavaju trenutnu poziciju stvaratelja. Odlomak ćemo završiti autoričinim glasom i upitom koji je potaknuo daljnju raspravu:

Uključimo li angažiranost pripovjedača u opću analizu pripovjedačeva odnosa prema naslovljeniku, hoćemo li uvidjeti da takav koncept jednako upotrebljavaju muški autori ili je riječ o povijesnom fenomenu koji odražava potrebu žena u 19. stoljeću za govorenjem – ako ne s govornice, barem iz teksta – izravno, osobno i utjecajno u jedinom tada im dostupnom obliku javnog izražavanja? (isto).

U ožujku 1987. godine *PMLA* objavljuje prvi kritički osvrt na Warholin članak, kao i njezin odgovor Cynthiji Bernstein koja drži da je angažirani pripovjedač spolno<sup>8</sup> neutralni

---

<sup>8</sup> Kategoriju spola u teorijskim će raspravama od 90-ih godina 20. stoljeća zamijeniti koncept roda. Rod je društveni konstrukt obilježen između ostaloga govornim izražavanjem ili pripovijedanjem, kako Warhol nastoji

komunikacijski koncept. Ona je kroz vizuru angažiranja naslovljenika u pripovjednom tekstu analizirala nekoliko romana devetnaestostoljetnih angloameričkih autora navodeći primjere analogno onima koje je Warhol navela iz romana njihovih sunarodnjačkih autorica. Riječ je o romanima *Kuća od sedam zabata* Nathaniela Hawthornea, *Alisa u zemlji čudesa* i *Kroz ogledalo* Lewisa Carolla te *Božićna priča*, *Zvona* i *Cvrčak na ognjištu* Charlesa Dickensa. „U svakom od ovih primjera“, navodi Bernstein (1987: 218),

svrha je upotrebe drugog lica umjesto trećeg u adresiranju čitatelja stvaranje intimnog odnosa između pripovjedača i naslovljenika. Takav odnos približava fikcionalno pripovijedanje zbiljskom. (Čini se da je angažirani pripovjedač bio osobito važan koncept u 19. stoljeću kada se običavalo romane čitati naglas.)

Možemo primijetiti da kritičarka polazi od pretpostavke koju smo iznijeli u prethodnom poglavlju, a to je da se pripovijedanje iz primarno govornog konteksta naknadno upisuje u tekstni koji onda valja razumjeti povratkom u konkretnu zbiljsku komunikacijsku situaciju. U 19. stoljeću zainteresirani su se slušatelji okupljali oko govornika koji bi naglas čitao kakav roman glumeći likove kako promjenama glasa, tako i karakterističnom neverbalnom komunikacijom, dočim je njegov primarni zadatak u ulozi pripovjedača bio držati slušatelje zainteresiranima angažiranim uključivanjem u priču. U takav kontekst pripovijedanja uključilo bi se i javno govorenje koje su ranije spomenute autorice, kako primjećuje Warhol, zamijenile pisanjem, a kako bi zadržale izravnost odnosa govornik-slušatelj, upotrebljavale su strategije koje se tradicionalno pripisuju intradijegetičkim i homodijegetičkim pripovjedačima, dočim su ekstradijegetički i heterodijegetički pripovjedači doživljavani distanciranima već svojom izdvojenošću iz priče, što naravno nije posve točno i što je Warhol uostalom demantirala analizom Stoweina romana *Čiča Tomina koliba*. Ostajući ipak na tradicionalnoj pretpostavci i Warholinom zaključku o izravnom govorničkom obraćanju koje u tekstu zamjenjuje angažirani pripovjedač, Bernstein (isto) tvrdi da je taj koncept tek jedna tehnika „imitacije govornog pripovijedanja“, očito jednako zastupljena u muških i ženskih autor(ic)a. „Angažirani pripovjedač“, zaključuje Bernstein (isto), „služi uspostavljanju intimnog odnosa između pripovjedača i naslovljenika koji približava fikcionalno pripovijedanje stvarnom govornom“.

Odlučna u prokazivanju spolne obilježnosti angažiranog pripovjedača, Warhol u odgovoru pravi jasniju razliku između distanciranog i angažiranog pripovjedača. Ona tvrdi „da

---

pokazati. Iako se u raspravama koje prikazujemo uglavnom rabi termin spol, misli se na rod kao produkt društvenih očekivanja i kulturalnih predodžbi o identitetu općenito.



je distancirani pripovjedač nedvojbeno više blizak ‘govorniku’ nego angažirani, osobito u tekstovima koji prokazuju svoju fikcionalnost“ te da je koncept angažiranog pripovjedača, iako ga upotrebljavaju i muški autori, „ženska strategija pisanja“ (Warhol 1987: 218). Distancirani pripovjedač, kako je Warhol prethodno i pokazala, poziva čitatelja da se uključi u priču kao svjedok nekom događaju, što podržava njegovu namjeru da prokaže fikcionalnost i artificijelnost teksta. Takav pripovjedač ne poziva na prepoznavanje i identifikaciju kao angažirani koji poziva čitatelja „da se zamisli“ u situaciji kakva je u tekstu, čime neutralizira granicu između čitateljeve zbilje i tekstnog sustava (isto: 219). Tako u *Kući od sedam zabata* pripovjedač poziva čitatelja prisustvovati u praznoj sobi s mrtvim tijelom koje esencijalno izmiče identifikaciji, dok u *Čiča Tominoj kolibi* pripovjedač u prisutnosti mrtve majke jednog od likova eksplicitno pita čitatelja: što bi ti učinio da je ovo tvoja majka? Nadalje, Warhol priznaje da je u Carolla i Dickensa zaista riječ o angažiranim pripovjedačima, ali nalazi značajnim što su Bernsteinini primjeri njihovih romana upravo romani za djecu. „Samo da se zna, viktorijanski muškarac mogao je pisati priče za svoju djecu ili (...) čitati svoje romane naglas svojoj obitelji, ali dječja je književnost bila i ostala sfera ženskih autorica“ (isto). Ne čudi stoga, kako ističe Warhol (isto), da je „muškarac pišući za svoje ‘obiteljske slušatelje’ upotrebljavao žensku strategiju izravnog i angažiranog adresiranja“. Ako muškarac, dakle, može upotrebljavati žensku strategiju i tako uopće fingirati *ženskost*, onda govorimo o rodu koji se inače drži društvenim konstruktom, a reprezentira se odijevanjem, tjelesnim pokretima, govornim i glasovnim modulacijama. Tako zamišljeni rod sudjeluje u kreiranju (sup)kultura i tradicija koje uz to obilježavaju različite ideološke, političke, vjerske i druge determinante trenutne situacije. U 19. stoljeću konkretno, žensko autorstvo obilježava angažirani pripovjedač, rodno izražavanje *ženskosti* koje iz pripovjednog teksta „izvire zbog specifičnih retoričkih razloga u točno određenom povijesnom kontekstu“ (isto), a to je svakako zabrana javnog govora – jedina opcija *ženskog* podraživanja Drugih i jedna od opcija *muškog* podraživanja privatnog.

U svibnju iste godine *PMLA* objavljuje još jednu kritiku Warholina koncepta angažiranog pripovjedača. Lilian Furst ponovno je analizirala kanonske romane angloameričkih devetnaestostoljetnih autor(ic)a i zaključila da je angažirani pripovjedač jedna od tehnika šireg književnog realizma potkrepljujući takav zaključak primjerima iz djela drugih nacionalnih kultura istog razdoblja, kao što je Balzacov *Otac Goriot*. Proglasivši spolno opterećivanje takvog koncepta irelevantnim, Furst (1987: 351) se osvrće na odnos angažiranog pripovjedača prema iluziji istinitosti koja se idejno nameće u (samo)razumijevanju sustava takvih tekstova: „Angažirani je pripovjedač ključni element konvencija devetnaestostoljetnog

realizma u smislu akreditiranja iluzije čak i u slučaju njezina prokazivanja.“ Njezin zaključak proizlazi iz *pripovjedačeva odnosa prema vlastitoj djelatnosti*, jer iako angažirani realistički pripovjedač ističe da je riječ „samo o priči“, on ne zaboravlja podcrtati da je ta priča istinita. U tom smislu iz implikacija realističnih romana valjalo bi rekonstruirati vrlo napadnu opomenu: ono što se danas dogodilo nekom drugom, sutra se lako može dogoditi tebi.

Ne ostajući dužna ni ovaj put, Warhol ponovno upućuje na razliku identifikacije koju omogućuje distancirani, odnosno angažirani pripovjedač, demantirajući tako i Bernstein i Furst koje postavljanje naslovljenika u priču s ciljem uvlačenja čitatelja u fiksijsku zbilju drže pripovjedačevom angažiranošću. „Kad Eliotin pripovjedač govori ‘ti si opazio’, ‘ti se sjećaš’, ‘ti razumiješ’, znam da referira vrlo moguća iskustva čitatelja; no dok Balzac govori da ću [u pansionu Vauquer] vidjeti trgovca bačvama, znam da vjerojatno neću“ (Warhol 1987: 352). I dok Balzacov distancirani pripovjedač, dakle, uvlači čitatelja u njemu nepoznat pansion, Eliotin angažirani pripovjedač ne ograničava se na kontekst priče, nego na širi kontekst općeg iskustva autorice koja zahtjeva promjenu. Priča tako reprezentira nužnost čitateljeva i/ili čitateljčina prepoznavanja moguće promjene u stvarnom svijetu (isto). Nužnost proizlazi, dakako, iz jedinog, ili ako ne jedinog, sigurno najjačeg medija posredovanja ženskog iskustva u 19. stoljeću. Pa ipak, kako smo više puta napomenuli, ne valja književne tekstove tih autorica shvaćati isključivo retorički, jer u sustavu teksta konačno značenje pritišću i drugi slojevi koje valja u interferenciji promatrati za razumijevanje krajnjeg ishoda, a primjer koji slijedi Warhol (1986: 816) nalazi u Eliotinu romanu *Adam Bede*:

I neću, čak i da imam izbora, biti pametna spisateljica koja može kreirati puno bolji svijet od ovoga, u kojem ustajemo ujutro kako bismo obavili sasvim uobičajeni posao, a putem osvrćemo pogled na prašnjave ulice i sasvim uobičajena zelena polja - na muškarce i žene koji stvarno dišu, koje bi inače pogodila tvoja ravnodušnost ili predrasuda; a koje danas razveseljava i kojima pomaže tvoje suosjećanje, strpljenje i hrabra pravednost.

## 5. Feministička naratologija

Ujesen 1986. godine samo nekoliko tjedana nakon Warhol, britanska je sveučilišna profesorica engleske književnosti Susan Lanser u časopisu *Style* objavila članak „Toward a Feminist Narratology“. Njezin rad možemo smatrati prvom obuhvatnijom feminističkom intervencijom u teoriju pripovijedanja, i to u kontekstu općih poststrukturalističkih tendencija prokazivanja podčinjavajućih društveno-komunikacijskih struktura s jedne strane, odnosno angloameričkih feminističkih rasprava o imanentno *ženskom* pisanju, čitanju i pripovijedanju

književnih tekstova. Polazeći od pretpostavki da naratologija do sredine 80-ih godina 20. stoljeća nije uopće u djelokrugu širih tekstnih znanosti zahvatila feminističku književnu teoriju te da se *žensko* pripovijedanje podrazumijevalo (muškim) formalističko-strukturalističkim metodama, Lanser (1986: 342) si postavlja zadatak „ispitati može li feministička kritika, i konkretno razumijevanje pripovjednih tekstova ženskih autorica, profitirati dosadašnjom metodologijom naratologije te se zauzvrat naratologija proširiti djelovanjem feminističke kritike i razumijevanjem ženskih tekstova“. Metodološka razilaženja ovih disciplina Lanser nalazi u spolno neosviještenoj konstrukciji naratoloških teorija, semiotičkom pristupu tekstu naspram mimetičkom te zanemarivanju širih kontekstualnih učinaka na značenje pripovijedanja (isto: 343).

Naratologija je disciplinarno utemeljena na „muškim tekstovima“. Već preglednim uvidom u najvažnije pretpostavke o pripovijedanju nalazimo Proustov ciklus romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* o koji se oslanja Genette u razmatranju pripovjedačeva gledišta, ruske narodne bajke aktivnog junaka i pasivne *tražene djevojke* u Proppa, *Goldfingera* u Barthesa, Boccacciov *Dekameron* u Todorovljevu proglasu naratologije i tako redom. Ženski likovi u tim se djelima gotovo redovito pojavljuju kao proturječnost muške volje ili objekt želje muškog subjekta. Muški tekstovi, utvrdit ćemo, stoje za univerzalni pripovjedni tekst u zajedničkoj matrici takva komunikacijskog sustava. „Strukturalističkim zahtjevom za ‘invarijantnim elementima površinskih razlika’ u svrhu takozvanih univerzalija umjesto pojedinačnosti, naratologija je gotovo u potpunosti izbjegla pitanja roda“ (isto). U tom smislu Elaine Showalter još je 1981. godine u djelu *Feminist Criticism in Wilderness* zapazila:

„Jedan je problem feminističkoga kritiziranja njegova orijentiranost na muškarce. Ako proučavamo stereotipe žena, seksizam muških kritičara i ograničenost ženskih uloga u književnoj povijesti, tada ne učimo o tome što su žene osjećale i doživljavale, već samo što su muškarci smatrali da bi žene trebale biti (prema Moi 2007: 18).

Partikularizacija ljudskog iskustva na muško i žensko postala je uvjet obuhvatnijem razumijevaju povijesti reprezentiranja i posredovanja čovjeka, a prvi je korak ravnopravnom zajedništvu (re)konstrukcija ženske povijesti stvaranja i izražavanja. Osvrćući se na Showalterin rad, Lanser (1986: 343) zaključuje: „Uočavanje takve specifičnosti ne zahtjeva samo ponovno čitanje tih tekstova, nego i preispisivanje povijesti, ali i naratologije koja prepoznaje doprinos žena naratologiji, bile one autorice ili kritičarke“. Spolna podređenost žena, kako je i Warhol pokazala u analizi devetnaestostoljetnih romana, očito kodirana u

pripovjedni tekst autorica znači nužnost spolnog opterećivanja pripovijedanja, koje se tek u tom aspektu šire društveno-komunikacijske djelatnosti pokazuje podčinjavajućim. Zanemarivanje tog aspekta s druge strane potvrđuje neutralnost i adekvatnost formalističko-strukturalističkih metoda u analizi teksta, što je praktički nemoguće u jeku implementiranja tekstova u stvarni kontekst njihova stvaranja, konzumiranja i spoznajnog reguliranja iskustvenih pojavnosti (isto: 343-344).

Nadalje, strukturalistička naratologija u uvrštavanju pripovjednih tekstova u semiotički sustav vlastitih zakonitosti i unutarnjih ovisnosti potiskuje reprezentacijski potencijal priče. „Takva koncepcija predstavlja prijatnu jednu od najdubljih premisa feminističke kritike, a to je da su pripovjedni tekstovi, i specifično romani, dubinski (ako ne i u cijelosti) referencijalni i djelotvorni u reprezentaciji spolnih odnosa“ (isto: 344). Pripovjedni tekstovi, mogli bismo reći na Aristotelovu tragu, ne samo da oponašaju empirijsku zbilju, nego ju oplemenjuju složenim sustavom osvjetljavanja muške konstruiranosti stvarnog podređivanja žena. Kako je Cixous ranije uočila, (politička) emancipacija počinje tijelom koje svjedoči o fizičkoj, a onda i pretpostavljenoj imanentnoj drugosti iskustva. Tako valja shvatiti i uputu Florence Howe u eseju priloženom zborniku *Predodžbe žena u pripovjednoj prozi* iz 1972. godine: „Počinjem s autobiografijom jer upravo tu, u našoj svijesti o našim vlastitim životima, započinje ta veza između feminizma i književnosti. Da učimo iz naših života jest, naravno, temeljna pretpostavka književnosti, njezinih nastavnika i kritičara“ (prema Moi 2007: 68). Semiotički pristup tekstu, drugim riječima, nužno izolira tekst iz konteksta njegove proizvodnje i recepcije te tako onemogućuje političke intervencije feminističke kritike u podređivanje žena muškom pripovijedanju (Lanser 1986: 344).

S time u skladu povezana je i treća pretpostavka feminističke kritike o ukupnim komunikacijsko-situacijskim učincima pripovjednih tekstova. Još je Fish ukazao na neodrživost očekivanja konačnosti interpretacije značenja. Ako razumijevanje posredovanja kakva sadržaja općenito ovisi u kulturalnim vrijednostima pojedine zajednice, onda značenje ne može biti dokraja (konačno) u tekstu, nego upravo u kolektivnom i osobnom iskustvu čitatelja na razmeđu zajedničkih normi i vlastitih mogućnosti njihova usvajanja i primjenjivanja. Jedna je od takvih normi upravo angažiranje čitatelja u prihvaćanju pripovjedne poruke, koja, kako smo pokazali, niti vrijedi, niti funkcionira jednako za autore, odnosno autorice. Nejednakost, dakako, proizlazi iz stvarnog konteksta slobode javnog izražavanja za prve, odnosno zabranu istog za potonje. Uključimo li takav koncept u analizu pripovjednih tekstova, moći ćemo spolnu diskriminaciju promatrati u širem spletu političkih i ideoloških okolnosti neke zajednice u točno određenom povijesnom trenutku. I ne samo to, utvrđivanjem normi prethodnih zajednica, moći ćemo

osvijetliti norme današnje zajednice te s time u skladu odmjeravati trenutni odnos muškog i ženskog u različitim praksama označavanja pojavnosti. Iz toga proizlazi da „naratologija koja nije adekvatna za pristup ženskom pripovijedanju, jednako tako nije adekvatna za pristup muškom pripovijedanju“ (Lanser 1986: 346). Ako se jedno uspostavlja podređivanjem drugoga, onda i ono samo ostaje nejasno bez razumijevanja toga drugoga. U skladu sa suvremenim tendencijama kognitivnog pristupa zbiljskim čitateljima i čitateljicama, feministička kritika dragocjeni je pristup tekstu koji potencijalno može „rekontekstualizirati međusobno suprotne i idiosinkratične teorije recepcije te ih preusmjeriti s interpretativnih konvencija prema općim i temeljnim procesualnim mehanizmima koji pokreću takve konvencije i determiniraju opseg njihove primjenjivosti“ (Herman 1997: 1049). Nije dovoljno, dakle, samo utvrditi diskriminatorne pojavnosti, nego ultimativno shvatiti (povijesno) ponavljajuće regulacijske mehanizme u naoko disperzivnim i subjektivnim sposobnostima percepcije, razumijevanja, apstrahiranja, kategoriziranja te konačno prepoznavanja.

Inkluzivna analiza jednako muških i ženskih tekstova koji u društvenom kontekstu nužno zahtijevaju mimetički pristup s ciljem utvrđivanja konkretnih učinaka književnog pripovijedanja na čitatelja, odnosno čitateljicu i kulturalnu zajednicu kojoj on ili ona pripada, obilježje je suvremene naratologije općenito, a feministička je naratologija među prvima obilježila takvu epistemološku ekspanziju. Kasnije se feminističkoj s istim ciljem pridružuju queer, postkolonijalna, postmarksistička, etnička i brojne druge (sub)naratologije koje nastoje proširiti recepciju pripovjednog teksta na pojedinačna iskustva različitih kulturalnih zajednica. Pa ipak, feministička je naratologija prije ostalih ukazala na nužnu smjenu tradicionalnih aktantskih kategorija sociokulturalnim ulogama, spolno opterećivanje priče psihoanalitičkim povezivanjem vrhunca tradicionalne fabule s orgastičkim klimaksom seksualnog odnosa te na prepravljanje dubinskih heteronormativnih relacijskih odnosa (usp. Alber i Fludernik 2010: 7). Sve su to analitičke nadgradnje koje više ili manje slijede obrazac pripovjedne komunikacije kakvu je u ženskim tekstovima razradila Susan Lanser. Polazeći od tradicionalnih kategorija pripovjedača kakve je predstavio Genette, Lanser ističe kako se općenito drži da ekstradijegetički pripovjedač komunicira s čitateljskom publikom, a intradijegetički s naslovljenikom u tekstu. Ti su pojmovi terminološki opterećeni već samim prefiksima koji upućuju na prvog koji (kao i čitatelj) stoji izvan teksta te potonjeg koji (kao i naslovljenik) stoji u tekstu. Usmjeren na odnos pripovjedača i adresata, Lanser smatra kako postojeća tipologija pripovjedača ne zadovoljava ukupni komunikacijski odnos tih pripovjednih aktera u ženskom tekstu, pa predlaže javno i privatno pripovijedanje. „Javnim pripovijedanjem mislim jednostavno na pripovijedanje (implicitno ili eksplicitno) adresirano naslovljeniku koji je

izvanjski (heterodijegetički) sustavu teksta i koji se može izjednačiti s javnim čitateljstvom“ (Lanser 1986: 352). Primijetiti ćemo da naslovljenik prema definiciji kao i pripovjedač može biti heterodijegetički ili homodijegetički, dočim prvi stoji izvan priče, a potonji u priči. „Privatno pripovijedanje, s druge strane, adresira eksplicitno naznačenog naslovljenika koji postoji isključivo u sustavu teksta“ (isto). Privatno pripovijedanje funkcionira kao retorička strategija prilagođena konkretnom kontekstu govorenja (npr. u 19. stoljeću čitanje romana naglas djeci). Iz toga proizlazi da Lanser suprotno Warhol takvu strategiju definira isključivo kao relacijski odnos unutar teksta, što je neobično s obzirom na ranije pretpostavke o kontekstu i mimetičnosti, odnosno šire primjenjivoj analizi kakvu zagovara. Osim toga, čini se da takva definicija ne korelira u potpunosti s drugim dijelom, dočim se u javnom aspektu podrazumijeva: „Javno pripovijedanje evocira izravni odnos čitatelja i naslovljenika i tako aproksimira nefikcionalni odnos autora i čitatelja, dočim je u privatnom pripovijedanju čitateljev pristup posredovan tekstnim konstruktom“ (isto). Mogli bismo reći da je privatno pripovijedanje zapravo djelatnost distancirana pripovjedača, a javno angažirana, što se zapravo u analizi pokazuje mnogo složenijim u međuovisnosti retoričkih razina. Privatno i javno pripovijedanje, naime, može se u istom tekstu ostvarivati istodobno, ovisno o šutnji koju si pripovjedač nameće zbog specifičnih društvenih razloga u stvarnom svijetu. „Biti ženom u muškom svijetu nužno podrazumijeva dvostruki glas, bilo da je riječ o nametanju ili tragičnom uklanjanju sebe“ (isto: 349). Privatno pripovijedanje u takvom tekstu čini njegovu dubinsku strukturu, a javno površinsku, dočim su te strukture povezane različitom interpretacijom *viška* koji zahtjeva privatno (posredno) pripovijedanje, odnosno proglašava redundantnim javno.

Iako su feminističke kritičarke tekst i ranije promatrale dvostruko slično palimpsestima, Lanser je prva demantirala „prerušavanje“ u tekstu na koje je ukazala i Warhol. U tom su smislu i Gilbert i Gubar u *Ludakinji u potkrovlju* 1979. godine zapisale:

Žene su od Jane Austina i Mary Shelly do Emily Brontë i Emily Dickinson proizvodile književna djela koja su na neki način slična palimpsestima, djelima čiji površinski uzorci skrivaju ili zamagljuju dublje, manje pristupačne i društveno manje prihvatljive razine značenja. Stoga su te autorice uspjele izvršiti težak zadatak postizanja pravoga ženskog književnog autorstva tako što su s jedne strane pisale patrijarhalne književne standarde, dok su ih s druge strane napadale (prema Moi 2007: 89).

Lanserin (1986: 350) prijedlog pokazuje upravo suprotno: „površinski tekst nije priklanjanje muškom i moćnijem glasu, nego glas koji izražava globalnu osudu patrijarhalnih praksi

izražavanja - površinski tekst više je osuđujući diskurs nego tekst koji nastoji zaštititi.“ Dok dubinski tekst osuđuje muškarca, površinski tekst osuđuje cjelokupno društvo, prezentirajući tipičnim za društvo uvjete koje dubinski tekst pokazuje kao individualne: dubinski tekst tako postaje sastavni dio površinskog prije nego njegova antiteza, a takvu je analizu moguće provesti, dakako, prihvaćanjem dviju pretpostavki koje ovaj rad istražuje: prvo, pripovijedanje je dubinski regulacijski mehanizam značenja i drugo, kontekstualno, u ovom slučaju spolno opterećivanje aktera pripovjedne komunikacije, napose pripovjedača i naslovljenika, prokazuje šire značenje teksta, nego što je pretpostavljeno njegovim vlastitim sustavom koji smo nazvali dijegetičkim univerzumom. „Ženskim pisanjem“ tako se vraća pravo na aktivno sudjelovanje u simboličkim i političkim sustavima: žena je pokretač i regulator (usp. Cixous 1976: 880).

U proljeće 1988. godine *Style* objavljuje prvu kritiku Lanserina manifesta feminističke naratologije. Strukturalistička teoretičarka književnosti Nilli Diengott polazi u članku „Narratology and Feminism“ od pretpostavke da se feministička kritika i naratologija disciplinarno razlikuju i time su nespojivi u interferenciji još obuhvatnije teorije pripovijedanja nego ju predstavlja Genette. Dok je naratologija teorijska *poetika* koja nastoji konstruirati unificirani sustav značenja svih pripovjednih tekstova, feministička je kritika *interpretacija* pojedinačnih tekstova i time svojevrsni prijevod poetičkog jezika ili sustavne apstrakcije na logički jezik konkretne primjene (Diengott 1988: 42-43). Teorijska poetika kakvu su zamisliti strukturalistički naratolozi ne proizvodi značenje teksta, nego koncepte u koje se značenje ulijeva interpretacijom. Naratologija je tako zainteresirana za npr. tipove fokalizacije, a feministička kritika za interpretativno upisivanje roda učincima fokalizatora (isto: 44-45). Naratologija isto tako nije zainteresirana za antropocentričnu izvedbu rodnih odnosa, nego tek za uopćene postupke karakterizacije likova koji se i dalje običavaju shvaćati kombinacijom tekstnih motiva. Takav pristup zaista izdvaja tekst iz društvenog konteksta njegove proizvodnje, jer „to je ono na čemu se teorijska poetika temelji nasuprot književnoj kritici i povijesti: sinkronijskoj konstrukciji sustava“ (isto: 46). Isto tako naratologija ne može biti odgovorna za kanon, jer je to zadatak upravo povijesti književnosti – deskriptivne i dijakronijske poetike koja esencijalno izmiče teorijskoj. Iz toga proizlazi da Lanser „upotrebljava interpretaciju kao bazu za teorijsku poetiku koja je indiferentna pojedinačnom tekstu i fokusirana isključivo na procesualna pitanja o sustavu“ (isto: 49). Prije no što prikažemo Lanserin odgovor, istaknut ćemo da je Diengottino strogo odjeljivanje teorije od prakse danas neodrživo. Gerald Prince (2003: 12) tako u jednom od važnijih zbornika konceptualnih naratoloških radova *What is Narratology?* ističe: „Teorija mora slijediti stvarnost; opis mora izvirati iz fenomena; model mora korespondirati sa slučajem.“ James Phelan i Peter Rabinowitz (2008: 2) u uvodu zbornika

interdisciplinarnih naratoloških radova *A Companion to Narrative Theory* sintezu takva istraživanja eksplicitno nazivaju „theorypractice“ misleći pritom na „preispitivanje općih teorijskih pretpostavki pojedinačnim interpretativnim zaključcima“. Suвременa naratologija koju obilježava kontekstualna inkluzivnost i interdisciplinarno proučavanje pripovijedanja u književnosti, svakodnevnom govoru, na filmu, sudskim vještačenjima, informativnim vijestima, psihološkim i psihijatrijskim tretmanima naziva se postklasičnom naratologijom nasuprot relativno hermetičnoj i samosvrhovitoj strukturalističkoj naratologiji koja se naziva klasičnom (usp. Herman 1999). Postklasična naratologija istodobno je i dalje zaokupljena razradom fundamentalnih (strukturalističkih) koncepata (usp. Kindt i Müller 2003) iz različitih perspektiva kao i Lanser iz feminističke te učincima pripovijedanja na ultimativno oblikovanje odgovornosti primatelja pripovjedne poruke (usp. Phelan 2008).

U istom broju časopisa *Style* 1988. godine objavljen je i Lanserin članak „Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology“ kao odgovor Diengott koji proširuje feminističku intervenciju iz doktrinarnih učinaka pripovijedanja na opći plan sustavne znanosti ili poetike kakvu je ova opisala. „Feminizam je jedna“, tako započinje Lanser (1988: 53), „i nipošto prva, analiza kulture koja prokazuje znanost kao interpretativni projekt nužno opterećen ideološkim vrijednostima“. Proširujući svoj proglas feminističke naratologije na opći plan znanstveno-akademskih osmišljanja kakvih teorija, zakonitosti i metodologija, Lanser se uvelike oslanja na filozofske pretpostavke o razvoju znanstvene zajednice američkog teoretičara Thomasa Kuhna. Kuhn u djelu *Struktura znanstvenih revolucija* (1962) razlikuje nekoliko razvojnih faza znanosti i znanstvenih zajednica koje uzimamo za dominantne predstavnike pojedine znanstvene discipline:

1. Predparadigmatska faza fundamentalno nestabilnih proučavanja kakva fenomena bez prethodnih uzora, osviještene metodologije i ujednačene terminologije (npr. Platonova *Država*). Znanost je obilježena akumulacijom često idiosinkratičnih spoznaja koje se postepeno izdvajaju i kategoriziraju u specifičnu sliku svijeta ili paradigmu (npr. sofisti, stoici, skeptici).
2. Faza normalne znanosti podrazumijeva istraživanja utemeljena na prethodnim znanstvenim dostignućima kojima znanstvena zajednica potvrđuje stabilnost u fundamentalnim pretpostavkama (npr. *dijegeza* u Genettea). Takva zajednica funkcionira dok postoji opći konsenzus između spoznaja, otkrića i objašnjenja (npr. klasična strukturalistička naratologija).



3. Krizna faza normalne znanosti znači nesposobnost općeprihvaćene istraživačke paradigme u objašnjavanju fenomena koji esencijalno zahvaćaju društvo u cjelini (npr. binarno podčinjavanje muško/žensko).

4. Faza znanstvene revolucije koja slijedi krajnju nesposobnost proučavanja kakva fenomena obilježena je preispitivanjem temeljnih pretpostavki koje se uzimaju fundamentalnima i intervencijom drugih pretpostavki, metoda i analitičkih operacija koje su se s vremenom pojavile ili su se prethodne odbacile kao beskorisne i/ili nevaljane. Ako se dotada neobjašnjivi fenomen uspije opisati i uspostavi se novi konsenzus spoznaje, otkrića i objašnjenja, znanstvena paradigma mijenja se novom, obuhvatnijom i dalekosežnijom paradigmom (*paradigm shift*) kako običavamo shvaćati poststrukturalizam u odnosu prema strukturalizmu.

5. Postrevolucionarna faza konačno znači uspostavljanja nove paradigme, kada se znanstvena zajednica vraća fazi normalne zajednice izmijenjenih i prilagođenih metodoloških pretpostavki (npr. postklasična feministička naratologija).

Kako bi ukazala na neodrživost Diengottina zahtjeva za nastavak korisnosti klasične strukturalističke naratologije, Lanser se zadržava na Kuhnovoj (2002: 47) pretpostavci da si je ustanovljena i stabilizirana (normalna) znanstvena zajednica sklona postavljati samo one istraživačke probleme koje je sposobna riješiti u sklopu vlastite (trenutne) paradigme. Faza normalne znanosti uglavnom nije obilježena otkrićima, nego poliperspektivnom potvrđivanju održivosti fundamentalnog koncepta koji metodološki omogućuje optimalni pristup kakvu fenomenu. Znanstvena je zajednica tako, ističe Lanser (1988: 52) „nesposobna interpretirati podatke izvan vlastita okvira ili uopće osvijestiti da zapravo interpretira, a ne artikulira stvari kakve jesu“. Jedan je od većih problema takve prešutno samorazumljive obmane (sjetimo se samo kontroliranih znanstvenih istraživanja u bivšem SSSR-u i sličnim totalitarnim režimima), udaljavanje zajednice od stvarnih i praktičnih problema koji se sustavno zanemaruju.

Zbog toga jedna paradigma može čak i izolirati neku zajednicu od onih društveno važnih problema koji se ne mogu reducirati na formu zagonetke zato što ne mogu biti iskazani terminima onih pojmovnih i instrumentalnih alata koje određena paradigma stavlja na raspolaganje (Kuhn 2002: 49).

Diengottina se kritika u tom smislu prokazuje tautološkom u (re)artikuliranju postojeće (nesposobne) paradigme (Lanser 1988: 53). Valjanost postojeće (muške) paradigme klasične strukturalističke naratologije može se provjeriti tek usporedbom s drugim paradigmama koje proučavaju isti objekt (pripovijedanje), ali polazeći od drugačijih pretpostavki i koristeći drugačije metode. Feministička kritika u tom se smislu nadaje takvoj naratologiji kao dostojna alternativa koja jednako tako znači „temeljito istraživanje premisa, ciljeva i metodologija cjelokupne tekstualne znanosti“ (isto: 54). Teorijski sustav poetike kakav je opisala Diengott djeluje poprilično autonomno, kako su uostalom to i zamišljali Greimas ili Barthes na vrhuncu strukturalizma. Takav sustav poriče svoj dijalektički odnos s konkretnim tekstom ili iskustvom čitanja kakvo je već krajem 70-ih godina dospjelo u dominantni istraživački fokus.

Lanser u tom smislu predlaže sustav koji apstrahira konkretne i pojedinačne pripovjedne tekstove, a čije se epistemološko širenje može uvijek povratno ovjeriti povratkom u koji drugi tekst (isto: 55). To zapravo u potpunosti odgovora kasnijem Princeovu (2003: 3) zaključku da naratologiji valja proširivati svaki popratni produkt pripovijedanja (npr. rod ili klasu) do granica njegova iskazivanja disciplinarnim rječnikom. Takva naratologija onda operira stupnjevima pojavnosti, a ne više binarnim oprekama. Zaključno bismo još mogli reći da je interpretacija teksta nemoguća bez upliva teorije koja pak je konstruirana određenom paradigmom. Paradigma je, s druge strane, nužno oblikovana interpretacijom tekstova, kako (auto)legitimira vlastitu djelotvornost i posljedično održivost. Značenje paradigme preuzima se, dakle, iz teksta i pokušava praktično implementirati u društvenom kontekstu zajednicu, potom se vraća tekstu i ovjerava valjanost implementacije u općoj dijalektici teksta i paradigme. Naratologija je tako istovremeno teorija koja omogućuje interpretaciju i interpretacija koja omogućuje teoriju. Kako je teorija, nadalje, determinirana paradigmom i omogućuje interpretaciju tekstova iz kojih uči uopće o stabilnom oblikovanju paradigme, nedopustivo je postojeću klasičnu strukturalističku naratologiju ne proširiti primjenom na *ženske* tekstove. Ako se feministička kritika, književna teorija ili naratologija smatra interpretativnom nadgradnjom postojeće naratologije, onda za nju ne bi bilo ni praktične potrebe, a ako ostaje zasebna (interpretativna) paradigma, onda ne može pokazati drugu (poetičku) koja počiva na podčinjavajućim oprekama. Feministička naratologija tako postaje revolucionarna alternativa prilagođena suvremenim potrebama ravnopravnih članova interpretativne zajednice.

### 5.1. Rodni identitet u pripovjednom tekstu

Susan Lanser objavila je 1992. godine knjigu *Fictions of Authority* u kojoj pomno istražuje polifoniju ženskog glasa u istodobnom posredovanju kakve pojavnosti javnom i privatnom naslovljeniku. Osim pripovijedanja, Lanser je još ranije zagovarala povratak priči koja se prokazivanjem primata pripovijedanja zanemarila u daljnjim naratološkim raspravama. Kako priča nadilazi opseg proučavanja ovoga rada, dobro je istaknuti da su suvremena proučavanja priče od provokativnog teksta Susan Winnett (1990.) *Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka* do skupne knjige Amande Anderson, Rite Felski i Toril Moi *Character: Three Inquiries in Literary Studies* (2019.) dinamizirala tradicionalni objekt proučavanja naratologije implementacijom važnijih pretpostavki postklasičnih naratologija, među kojima je dakako i feministička. Važno je također napomenuti kako su Lanser i Warhol ohrabrine i druge istraživače u proučavaju *ženskog* u pripovijedanju, a prvi značajniji radovi objavljeni su u zborniku radova *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers* 1996. godine. Naša rasprava završava godinu dana ranije polemikom više puta spominjanog, a inače velikog autoriteta u promatranom istraživačkom polju, Geralda Princea i Susan Lanser u časopisu *Narrative*. Iako otvoreniji u prihvaćanju novih intervencija u tradicionalnu teoriju pripovijedanja od Diengott, Prince se u članku „On Narratology: Criteria, Corpus, Context“ više osvrće na podržavanje već uspostavljenih univerzalija u metodološkom temelju naratologije s ciljem prokazivanja prostora za tek djelomičnim uključivanjem pitanja roda i spola u opći koncept koji ona podrazumijeva. Kako je Diengott isticala da objekt proučavanja teorijske poetike nije konkretni tekst, nego (neutralne i sveobuhvatne) oblikotvorne silnice, Prince (1995: 75-76) pokazuje da odbacivanje spola i roda kao onih kategorija koje nisu *differentia specifica* ili oblikotvorne silnice pripovijedanja proturječi sličnim, već prihvaćenim kategorijama. U tom smislu pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom ili putopisni opis prirode bez likova jednako izmiču naratologiji, što naravno nije slučaj. „Bilo koje tekstualno (ili kontekstualno) obilježje“, istaknut će Prince (2003: 5) nešto kasnije u „Surveying Narratology“, „ne smije se smatrati naratološki irelevantnim, osim ako se dokaže neproduktivnim“, što bi moglo značiti da rodno i spolno opterećivanje nije „neproduktivno“, nego upravo „hiperproduktivno“ u smislu sustavne primjene. Takva naratologija sposobna je onda priskrbljivati pravila interpretacije istodobno ju pripremajući za interdisciplinarni i poliperspektivni pristup tekstu (Prince 1995: 77-78).

Iste godine Lanser u članku „Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Endgenering of Narratology“ ističe kako su rod i spol integralna i stalna obilježja

pripovijedanja, odnosno *differentia specifica*, a ne tek pojedinačna ekstenzija naratologije, kako to sugerira Prince. Spolno obilježavanje pripovjedača, naime, ima značajnu ulogu u razumijevanju teksta, čak i kad se ono ne navodi eksplicitno, kao što je čest slučaj u heterodijegetičkih pripovjedača, za razliku od uglavnom obilježenih homodijegetičkih. „Spol kao tehnička karakteristika drugačije utječe na homodijegetičkog i heterodijegetičkog pripovjedača zbog različitih učinaka njihova gledišta na posredovanje priče“ (Lanser 1995: 87), pa se tako u strategijama njihova djelovanja, samopredstavljajućim iskazima, široj kulturalnoj obaviještenosti, odnosu prema naslovljeniku, čitatelja provokativno poziva na njegovu spolnu identifikaciju. „Spol tako u slučaju njegove konstrukcije na temelju implikacija u tekstu postaje osnovnom determinantom značenja“ (isto: 88). Heterodijegetičkog pripovjedača angloameričke autorice devetnaestostoljetnog realizma povezivalo se tako s neupućenom i nedovoljno informiranom ženom (pred)modernog građanskog društva isključenom iz javnih djelatnosti, čak i ako je njezin pripovjedač gotovo izjednačen s vertikalnom normom vjerodostojnosti – implicitnim autorom. Analizirajući *Zapise na tijelu* Jeanette Winterson, pripovjedni tekst s pripovjedačem koji koketira sa ženskim likom, a njemu ili njoj ne saznajemo spolni identitet, Lanser zaključuje da su čitateljeve pretpostavke o spolu pripovjedača ključ ultimativnom značenju teksta: ako je pripovjedač žena i njezin odnos sa ženskim likom lezbijski, suđenje njihovoj vezi nužno će aktivirati osobna kulturalna uvjerenja čitatelja u razmatranju ishoda događaja dominantno obilježenih tom vezom, dok će tradicionalno neutralnije značenje biti posljedica pretpostavljanja muškog spola istom pripovjedaču (isto: 89). Pretpostavljanje spola, jednako je u tom smislu uspostavljanju povjerenja i odmjeravanju vjerodostojnosti. Spolnom identifikacijom pripovjedača čitatelj se nužno uključuje u širi spoznajni kontekst razumijevanja kakve pojavnosti, potaknut vlastitim uvjerenjima u uvjetno rečeno istinitost te pojavnosti, čime feministička naratologija ponovno potvrđuje svoju suvremenu orijentiranost pojedinačnom čitatelju ili pojedinačnoj čitateljici koji s tekstem ostvaruju produktivan, odgovoran i empirijski dalekosežan odnos prepoznavanja i konstruiranja identiteta u svakodnevnom životu.

## **6. Zaključak**

Znanost o pripovijedanju ili naratologija danas je razgranata u proliferaciji istraživačkih pristupa općoj društvenoj komunikaciji i svim oblikotvornim slojevima značenja poruke koja se njome posreduje. Kako se isprva razvijala isključivo u znanosti o književnosti, nastojali smo u prvom dijelu rada pokazati kako se pripovjedni tekst u odsustvu vlastita produkcijskog izvora

osamostaljuje za naknadno razumijevanje njegova značenja. Greimas tako u strukturi teksta prepoznaje semiotički četverokut koji funkcionira kao istodobna ostvarenost suprotnih totaliteta označitelja koju tumačimo u potpunoj performanciji relacijskih odnosa univerzalnih aktantskih parova. U tom smislu tekst kao pisani produkt jezika dodatno osigurava svoju smislenost, što u Barthesovu modelu opravdava funkcionalna svrhovitost najmanjih pripovjednih jedinica u ukupnom sustavu teksta. Pripovjedni tekst istodobna je distribucija i integracija pripovjednih jedinica u diskurs ili pripovijedanje. Osobno pripovijedanje koje Barthes uočava kao specifičnost modernih tekstova istiska stvarne prostorno-vremenske koordinate priče nauštrb pripovijedanju koje se onda svodi na *hic et nunc* u sustavu teksta. Prevođenjem u aktivno glagolsko stanje, pripovjedni tekst fiksira aktivni vidni registar kroz vizuru fokalizatora u dijegetičkom univerzumu priče i pripovijedanja vlastite stvarnosti. Indicije i implikacije koje se pritom ostavljaju u tekstu kao sustavne neodređenosti, prepuštene su čitatelju u konačnom kreiranju njegova značenja. Time se pripovjedni tekst premješta u širi kontekst pripovjedne komunikacije, što je povišenom znanstvenom refleksijom dovelo u pitanje kulturalnu determinaciju čitanja te između ostaloga iskustvenu diversifikaciju muškog i ženskog pristupa tekstu. Postavljanjem čitateljice na mjesto kompetentna i dotada, kako se pokazalo, muškog čitatelja, prvi se puta ozbiljno dovela u pitanje stabilnost pripovjednog teksta u empirijskoj izoliranosti.

U drugom dijelu rada najprije smo pokazali kako je priča zapravo uvijek pripovjedni konstrukt, a čitateljev odgovor neodređenim implikacijama teksta odgovornost u anticipaciji buduće pojavnosti. Pripovjedni tekst u tom je smislu poziv na identifikaciju i prepoznavanje osobnog i kolektivnog identiteta kojemu pripovijedanje postaje uzrok. Produkcija i recepcija pripovjednog teksta jednako se u takvu procesu pokazuju opterećenima povijesnim, ideološkim i političkim silnicima hegemonijske kulture kojima valja preispitati manipulativni poticaj. Tako smo u analizi govornog pripovijedanja s jedne strane izdvojili retoričke strategije nužne za razumijevanje feminističke naratologije, odnosno s druge još jednom provjerili stabilnost tekstnog medija u odnosu prema govornom. Upravo su kroz retorički sloj teksta feminističke teoretičarke kulture intervenirale u manipulativni mehanizam pripovijedanja koji se pokazao podčinjavajućim za žene. Robyn Warhol uočila je ženski koncept angažiranog pripovjedača u pripovjednim tekstovima devetnaestostoljetnog realizma. U odsustvu stvarnog autora tijekom čitanja teksta, angažirani pripovjedač nastoji krajnje aproksimirati autoricu i čitateljicu u združeni otpor konvencijama građanske klase u patrijarhalnom društvu. Pripovjedni tekst bio je jedini prostor javnog govorenja tada dozvoljen ženama, a njihov identitet sukladno tome u tekstu pritišću različite estetske i političke naslage koje daljnjom analizom valja promatrati u

interferenciji kako bismo utvrdili konačno značenje tako posredovane stvarnosti u konkretnim povijesnim okolnostima. Važno je naglasiti da su koncept angažiranog pripovjedača upotrebljavali i muški autori fingirajući ženski identitet, čime se Warholina teorija o imanentnim ženskim strategijama pripovijedanja prvoklasno uključuje u suvremene teorije roda kao društvenog konstrukta, bez obzira na imanentni biologizam. Susan Lanser koja je 1986. godine objavila manifest feminističke naratologije pokazala je da žensko pripovijedanje nužno zahtjeva mimetički i kontekstualni pristup tekstu te rodno inkluzivnu naratologiju čije se fundamentalne metodološke postavke temelje na analizi muških tekstova. Njezin zahtjev potiče buduće proučavatelje na preispisivanje cjelokupne povijesti pripovijedanja, kako je Warhol uostalom i pokazala u analizi književnoga realizma. Feministička naratologija u tom smislu nije samo subdisciplina strukturalističke naratologije, nego alternativa u cjelokupnom zahvaćanju pripovijedanja u ukupnosti međuljudske komunikacije. Ako se klasična naratologija dosad gradila privilegirajući muške tekstove, pripovijedanje i metode, podčinjavajući pritom ženske učinke na trenutnu spoznajnu paradigmu koja se posljedično oblikovala, onda je krajnje vrijeme da se žensko pripovjedno stvaralaštvo ravnopravno uključi u takvu paradigmu koja zauzvrat može epistemološki proširiti spoznajne mogućnosti društva u cjelini. U tom smislu feministička naratologija jednako zahvaća muške i ženske tekstove te osigurava obuhvatnije razumijevanje osobnoga i kolektivnoga identiteta u društvenoj zajednici koja prepoznaje vlastite nedostatke i ispravlja ih u anticipaciji budućih pripovjednih modela kojima se povratno opet osigurava stabilnost.

Ovaj rad može poslužiti kao osnovno polazište daljnjim konceptualnim analizama ženskog i uopće rodno inkluzivnog pripovijedanja te konkretnim analizama takva pripovijedanja u hrvatskoj književnosti. Isto tako, rad se može shvatiti kao poticaj različitim književnim i kulturalnim teorijama te svim znanstveno-istraživačkim disciplinama koje se još ne uspijevaju izmaknuti vlastitim podčinjavajućim, a fundamentalnim polazištima.

## **Popis slika**

Slika 1: Totalitet označitelja.

Slika 2: Totalitet označitelja u suprotnosti.

Slika 3: Semiotički četverokut

Slika 4: Aktantski model pripovjednog teksta.

Slika 5: Distribucija i integracija jezičnih jedinica.

Slika 6: Distribucija i integracija pripovjednih jedinica.

Slika 7: Dijjegetički univerzum.

Slika 8: Pripovjedna komunikacija.

## Popis literature

1. Alber, Jan i Fludernik, Monika. 2010. „Introduction“. U: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Ur. Jan Alber i Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press: 1-31.
2. Aristotel. 2005. *O pjesničkom umijeću*. Prev. Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga.
3. Barthes, Roland. 1992. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Globus: 47-78.
4. Beker, Miroslav. 1999. „Francuska nova kritika“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Jelena Hekman. Zagreb: Matica hrvatska: 37-63.
5. Bernstein, Cynthia i Robyn Warhol. 1987. „Engaging Narrators“. U: *PMLA* 102, 2: 218-219.
6. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
7. Biti, Vladimir. 2002. „Performativni obrat teorije pripovijedanja“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Anita Šikić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 7-31.
8. Božić Blanuša, Zrinka. 2014. „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“. U: *Umjetnost riječi* 58, 2: 119-137.
9. Bunjevac, Milan. 1978. *Strukturalni prilaz književnosti*. Beograd: Nolit.
10. Cixous, Hélène. 1976. „The Laugh of the Medusa“. U: *Signs* 1, 4: 875–893.
11. Culler, Jonathan. 1984. „Priča i diskurs u analizi pripovjednog teksta“. U: *Republika* 40, 2-3, 130-145.
12. Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.



13. Currie, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Hampshire/London: Macmillan Press.
14. Currie, Mark. 2002. „Istinite laži“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Anita Šikić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 191-206.
15. Diengott, Nilli. 1988. „Narratology and Feminism“. U: *Style* 22, 1: 42-51.
16. Doležel, Lubomir. 1991. *Poetike zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*. Sarajevo: Svjetlost.
17. Ejhenbaum, Boris. 1970. „Iluzija pripovedanja“. U: *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta: 241-244.
18. Felski, Rita. 2016. *Namjene književnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
19. Fish, Stanley. 2003. „Reader-response criticism“. U: *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook.
20. Furst, Lilian i Robyn Warhol. 1987. „The Engaging Narrator“. U: *PMLA* 102, 3: 351-352.
21. Genette, Gérard. 1992. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Globus: 96-115.
22. Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
23. Greimas, Algirdas Julien i François Rastier. 1992. „Igre semiotičkih ograničenja“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Globus: 79-95.
24. Greimas, Algirdas Julien. 1979. „Aktanti, akteri i figure“. U: *Revija* 19, 2: 61-75.
25. Greimas, Algirdas Julien. 1989. „Refleksije o aktantskim modelima“. U: *Republika* 45, 5-6: 32-49

26. Herman, David. 1999. „Introduction: Narratologies“. U: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ur. David Herman. Columbus: Ohio State University Press: 1-30.
27. Herman, David. 1997. „Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology“. U: *PMLA* 112, 5: 1046-1059.
28. Iser, Wolfgang. 2003. „Estetika recepcije“. U: *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook.
29. Kindt, Tom i Müller Hans-Harald. 2003. „Preface“. U: *What is Narratology?*. Ur. Tom Kindt i Hans-Harald Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter: V-VII.
30. Kreiswirth, Martin. 1992. „The Narrativist Turn in the Human Sciences“. U: *New Literary History* 23, 3: 629-657.
31. Kuhn, Thomas. 2002. *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk.
32. Lanser, Susan. 1986. „Toward a Feminist Narratology“. U: *Style* 20, 3: 341-363.
33. Lanser, Susan. 1988. „Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology“. U: *Style* 22, 1: 52-60.
34. Lanser, Susan. 1995. „Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology“. U: *Narrative* 3, 1: 85-94.
35. Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*. Zagreb: AGM.
36. Novak, Kristijan. 2017. *Črna mati zemla*. Zagreb: OceanMore.
37. Pavletić, Vlatko. 1970. *Strukturalizam*. Zagreb: Matica hrvatska.
38. Peternai Andrić, Kristina. 2016. „Zašto je književnost važna: etički i empatički aspekti suvremene naratologije“. U: *Croatica* 40, 60: 89-99.

39. Petrov, Aleksandar. 1970. „Poetika ruskog formalizma“. U: *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta: 7-78.
40. Phelan James i Peter Rabinowitz. 2008. „Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory. U: *A companion to narrative theory*. Ur. James Phelan i Peter Rabinowitz. Malden/Oxford: Blackwell Publishing: 1-18.
41. Phelan, James. 2008. „Narratives in Contest; Or, Another Twist in the Narrative Turn“. U: *PMLA* 123, 1: 166-175.
42. Platon. 2017. *Država*. Prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: Dereta.
43. Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington/London: Indiana University Press.
44. Prince, Gerald. 1995. „On Narratology: Criteria, Corpus, Context“. U: *Narrative* 3, 1: 73-84.
45. Prince, Gerald. 2003. „Surveying Narratology“. U: *What is Narratology?*. Ur. Tom Kindt i Hans-Harald Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter: 1-16.
46. Rimmon-Kenan, Shlomith. 1989. „Naracija: razine i glasovi“. U: *Uvod u naratologiju*. Ur. Radovan Rakin. Osijek: Radničko sveučilište.
47. Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
48. Šklovski, Viktor. 1999. „Umjetnost kao postupak“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Jelena Hekman. Zagreb: Matica hrvatska: 121-131.
49. Warhol, Robyn. 1986. „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnes Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot“. U: *PMLA* 101, 5: 811-818.
50. (internetski izvor): „I Became Transgender. Here’s Why I Regret It.“  
<https://www.youtube.com/watch?v=QbXyyq1333I> [Posljednji pristup: 13. travnja 2023.]

## Sažetak

Polazeći od recentnih i kanonskih tekstova formalističko-strukturalističke naratologije, u radu se promatra metodološka transformacija tradicionalne teorije pripovijedanja kroz feminističku perspektivu. Uzimajući u obzir širi komunikacijski kontekst produkcije i recepcije književnih tekstova, ispituje se njihova medijska stabilnost u rodnom opterećivanju pripovijedanja. Prvi puta u hrvatskoj se znanosti o književnosti kritički vrednuju polemički tekstovi začetnica feminističke naratologije te analitički predviđaju učinci njihova djelovanja na općem planu teorijskih refleksija o spolnom i rodnom identitetu.

Ključne riječi: *formalističko-strukturalistička naratologija, feministička naratologija, spolni identitet, rodni identitet*

## **Summary**

Starting from recent and canonical texts of formalist-structuralist narratology, the paper examines the methodological transformation of traditional narrative theory through a feminist perspective. Considering the broader communicative context of the production and reception of literary texts, their media stability is examined in terms of sexing the narrative that they imply. For the first time in Croatian literary studies, polemical texts by the founders of feminist narratology are critically evaluated, and the effects of their work on the general theoretical reflections on gender and sex identity are being analytically predicted.

Keywords: *formalist-structuralist narratology, feminist narratology, gender identity, sex identity*