

ПРИПОВЈЕДАЧ И ЊЕГОВА ОБЛИЧЈА КА ЈЕДНОЈ МОГУЋОЈ ТИПОЛОГИЈИ ПРИПОВЈЕДАЧЕВЕ ПОЗИЦИЈЕ У НАРАТИВНИМ ТЕКСТОВИМА

Категорије приповједач и перспектива приповиједања посматране су и размотрене у овоме раду у оквирима неких од најутицајнијих теорија приповиједања у другој половини двадесетог вијека, периоду у коме је наратологија стасала као самостална дисциплина и доживјела велики успон. Иако су наратор и перспектива из које посматра догађаје које презентује у приповједном тексту два засебна чиниоца, теоретичари различитих оријентација дозвољавају њихово обједињавање у оквирима прецизно дефинисаног интерпретативног приступа. У овоме раду су, укратко, колико је то било нужно за обраду насловом задате теме, представљене теорије приповиједања Волфганга Кајзера, Вејна Бута, Франца Штанцла, Жерара Женета и Мике Бал. Указано је на њихове идејне подударности и термилошке разлике, као и на драгоцјена нијансирања која назначавач свака од посматраних приповједних теоријских платформи. Садржајно и термилошки ни једна од теорија приповиједања нема општеприхваћен статус, због чега се у раду залажемо за приступ који би интегрисао добре стране сваке од њих, а занемарио оне које су оспорене усљед непримјенљивости. С обзиром на значај наратора и његовог статуса у причи, чинилаца који представљају услов њеног приповједног карактера, сачинили смо једну могућу типологију позиције приповједача која се темељи на ставовима наведених теоретичара књижевности. Као и сваки други вид теоријског уопштавања у науци о књижевности и понуђена типологија има смисла само уколико је интерпретативно примјенљива и саобразна са разноврсном природом прозних књижевних дјела.

Кључне ријечи: наратологија, приповједач, приповједна перспектива, фокализација, тачка гледишта, приповједни нивои, Волфганг Кајзер, Вејн Бут, Франц Штанцл, Жерар Женет, Мике Бал, Борис Успенски.

1 УВОД. Приповједач није „једна међу многим текстуалним категоријама, већ [...] услов текста” (Вукићевић 2007: 7), супстанцијални чинилац његове наративности. Бројни су приповједни текстови који немају неку од важних приповједних категорија (опис, сцена, мо-

* duskopevulja@gmail.com

нолог, дијалог, итд.), док без приповједног субјекта текст губи приповједачка обиљежја. Постојање приповједача неизоставно подразумејева и његову позицију, приповједну перспективу. Синтагма *позиција приповједача* обједињује два аспекта наративног текста која је француски књижевни теоретичар и наратолог Жерар Женет означио појмовима *лас* и *начин*¹. Један од његових важних доприноса наратологији јесте раздвајање одговора на питања *Ко говори?* и *Ко види?* у прозном књижевном дјелу². Недостатке теорија приповједача које су утемељене прије Женетове *Расправе о приповједачу* овај теоретичар види у непрецизном разлучивању наведених аспеката. Холандска теоретичарка Мике Бал недистинктирање *ласа* и *начина* назива „предженетовским гријехом“. Потребно је нагласити да диференцирање појединих аспеката у једном наративном тексту не спрјечава њихово обједињавање у одређеном истраживачком приступу. Испитивати „наративне ситуације“, према Женету, значи бавити се истовремено и *ласом* и *начином* (ЖЕНЕТ 1995: 83). Истоветно је у том погледу и теоријско становиште Мике Бал: „Приповедна инстанца и фокализација заједно одређују оно што се традиционално назива *приповедном техником*“ (Бал 2000: 11).

Приповједачева позиција, његов идентитет и статус, затим однос према причи³, припадају најужем комплексу проблема приликом проу-

¹ Трећи аспект наративног текста издвојен као засебан предмет проучавања Женет је назвао *вријеме*. Женетов значај за развој наратологије као посебне дисциплине је огroman. Чињеница да се теорија приповједне прозе неријетко дијели на *предженетовску* и *постженетовску* то најбоље потврђује. Мирјана Јаковљевић сматра да је у дјелима овог аутора дата „*sinteza dotadašnjeg razvoja francuske naratologije*“ као и „*pojašnjenje analitičke metode same naratologije*“ (ЈАКОВЉЕВИЋ 1987: 93). У тексту Мирослава Бекера „*Priča i njezina obrada*“ опширно је описан концепт Женетове наратологије (БЕКЕР 1982: 15–26). Такође, Мике Бал је у расправи „Нарација и фокализација“ детаљно, понекад и полемички заострено, представила средишња наратолошка схватања Жерара Женета (Бал 1995: 71–82). Бројни су текстови у којима се узгредно помињу, представљају и образлажу ставови овогутицајног теоретичара (Вити 1987; Вашић 1982).

² Једну од базичних епистемолошких претпоставки која ће битно утицати на развој наратологије, суштинска прецизирања и разграничења која ће она донијети, саопштио је Ролан Барт у тексту „Увод у структуралну анализу прича“, објављеном у осмом броју часописа *Communication* 1966. године. Најважнији Бартов став из овог текста гласи: „Ко говори (у приповедном тексту) није онај ко пише (у животу), а ко пише није онај ко јесте“ (БАРТ 1971: 57).

³ Цералд Принс тај однос назива дистанцом и наводи неке од његових многобројних видова: „*Приповедач може бити мање или више видљив, обавећен, свеprisutan,*

чавања приповједних текстова из наратолошке перспективе, о чему постоји висок степен сагласности између теоретичара различитих школа и усмјерења. Наведене категорије су у појединим теоријама специфично постулиране, с тим да је однос према њима знатно уједначенији него што би се то могло закључити из терминолошких неподударности. На примјер, разлика између фабуле и приче, коју је нагласила Мике Бал, у односу на дистинкцију између фабуле и сижеа, коју су начинили руски формалисти „није суштинска већ терминолошка” (Николић 2001: 370). Нове појмове за оно што је у теорији прозе већ терминолошки маркирано не треба унапријед одбацивати већ разумијевати у ширем контексту теоријских концепата њихових креатора. Комбиновање добрих страна више теоријских платформи омогућава превазилажње њихових појединачних недостатака и ограничења.

2. ПРИПОВЈЕДАЧ У ПРВОМ И ПРИПОВЈЕДАЧ У ТРЕЋЕМ ЛИЦУ. Разматрајући моделитете излагања епске поезије Волфганг Кајзер у књизи *Јзичко уметничко дело* знатну пажњу посвећује и „техникама вештине приповедања”. Полазна основа тих разматрања је дефинисање „праситуације приповиједња”⁴: „Постоји нешто пролазно што се приповеда, постоји публика којој се приповеда и постоји приповедач, који у извесном смислу посредује између ове две стране” (КАЈЗЕР 1949: 238). Како је приповједачева улога у овоме ланцу најкомплекснија, анализирање његовог односа

samosvestan ili pouzdan, te može biti smešten na manjoj ili većoj distanci od pripovednih situacija i događaja, od likova i naratera. Ta distanca može biti temporalna (ja pripovedam događaje koji su se desili pre tri sata ili pre tri godine), diskurzivna (ja pripovedam svojim rečima ono što likovi govore ili koristi njihove reči), intelektualna (ja intelektualno superiorno, ravnopravno ili inferiorno u odnosu na naratera), moralna (ja vrlinom nadilazi ili je nedostatno u odnosu na likove), itd.” (PRINS 2011: 151).

⁴ „No pripovest nije samo predmet akademskog proučavanja. Prisutan je urođeni nagon čovjeka da sluša i kazuje priče. Deca veoma rano razvijaju ono što bi se moglo nazvati osnovnom pripovednom kompetencijom: kada traže da im pripovedate, deca prepoznaju kada pokušavate da ih prevarite prenatagljenim završetkom priče. Shodno tome, prvo pitanje za teoriju pripovednog teksta moglo bi da bude kakvo je to implicitno znanje o osnovnom obliku priča koje nas osposobljava da razlikujemo priču sa *podesnim* završetkom od one koja se ne završava kako treba, u kojoj su stvari ostavljene da vise u vazduhu? Teorija pripovednog teksta bi, tako, mogla biti shvaćena kao pokušaj da se detaljno objasni, da se učini eksplicitnom ta pripovedna kompetencija baš kao što je lingvistika pokušaj da se rasvetli jezička kompetencija—ono što govornici nesvesno znaju kada znaju jezik. Tako se teorija može shvatiti kao zvanično objašnjenje intuitivnog kulturnog znanja ili razumevanja”(KALER 2009: 100).

према преостале двије категорије намеће се као наужност. Приповједачка праситуација налази се у основи готово сваке нарације, с тим да није увијек у истом степену изражена. У наративним текстовима праситуација приповиједања најдиректније је наглашена у „оквирној приповиједи“ у којој „аутор истура још и другог приповедача коме препушта приповедање“ (1949: 238). Иако се у „оквирној приповиједи“ посредовање усложњава, комуникативна „проходност“ између крајњих инстанци комуникације се битније не ограничава. Поред приповједача/посредника, у наведеном типу приповиједака уочљиве су још двије категорије: други приповједач и аутор. Под аутором Кајзер подразумева унутар-текстуални чинилац који не треба изједначавати са пишећим стварним/грађанским идентитетом, док је други приповједач још једна од инстанци прозног посредовања и начина перспективирања приче, који директно утиче на сам чин прозног умјетничког стварања. Оквирном приповијетком аутор „ствара себи недвосмислену перспективу и чврсте оквира којих мора да се држи“, посљедично постижући и оно чему је приповиједање увијек тежио: „да се оно што се приповеда учини веродостојним“ (1949: 233).

Волфганг Кајзер разликује *приповиједање у првом лицу* и *приповиједање у трећем лицу*⁵. Ако се размотре критеријуми на основу којих је овако уопштена и већ у традиционалној теорији прозе позната подјела изведена⁶, видјеће се да они нису ни прецизно дефинисани нити досљедно спроведени. Када је ријеч о приповиједању у првом лицу, према овом аутору, „приповедач износи догађаје онако како их је он доживео“, док је карактеристика приповиједања у трећем лицу та да се „аутор или какав фингирани приповедач не налазе у равни збивања“ (1949: 233). На основу квалификатива „како их је он доживео“, могло би се претпоставити да за приповиједање у првом лицу Кајзер не узима само критеријум припо-

⁵ Специфичне особености ова два облика приповиједања, њихове предности и ограничења са којима се писци суочавају бирајући један од модела, Волфганг Кајзер је на основу више добро изабраних примјера из знаменитих књижевних дјела предочио у тексту „Тко *приповиједа роман?*“, који по многим запажањима до данас није изгубио релевантност (KAYSER 1957).

⁶ Оваква подјела, како је примијетио Новица Петковић, утемељена је на говорној ситуацији. Петковићева тврдња да је управо Кајзер први направио типологију приповиједања на овој основи, иако изречена уз резерве, тешко да је тачна. Сам Кајзер типологији приповиједања и не придаје нарочити значај. У књизи *Језичко уметничко дело* он се приповиједањем бави само као једним од облика излагања епике (Петковић 1990: 63).

вједачевог присуства у фикционалном свијету (који је подразумијевајући за овај тип нарације), него и приповједачеву емоционалну перцепцију („доживљај“) приказаних догађаја. Када би теоријско образложење наведеног типа приповиједања у *Лезичком уметничком делу* било дато само преко овдје наведених ријечи, онда би се морало закључити да је приповиједање у првом лицу редуковано искључиво на ону могућност у којој наратор приповиједа о догађајима у којима је непосредно учествовао. У даљој експликацији овог типа казивања види се да оно није сведено на само једну од својих, овдје наведених могућности. Приповиједање у првом лицу, образлаже аутор *Лезичкој уметничкој дела*, „допушта да се приповеда једино о ономе што се лично доживело односно сазнало“ (1949: 240). Овим „сазнало“, којим се знатно релативизују ријечи „једино о ономе“, Кајзер упућује и на други тип приповједача у првом лицу, онога који је свједок догађаја, са различитим интензитетом учешћа у њима. Попут технике „оквирне приповијетке“ и приповиједање у првом лицу аутору у једној равни увећава могућности а у другом намеће ограничења: „епско свезнање“ замјењује „тачно одређеном перспективом“.

Приповједачев однос према публици и предмету приповиједања Кајзер назива „ставом приповедања“ и подвлачи његов значај: „Схватити правилно овај став од највећег је значаја за разумевање дела“ (1949: 241). У приповједачким праситуацијама смисао казивања темељи се на односу приповједног субјекта према друга два чиниоца наративне комуникације. Условљен специфичностима појединих жанрова, приповједачев однос према публици је двојак: у романима и приповијеткама приповједач је на истој равни са публиком, док се у епу, по обиму знања, налази „изнад“ публике којој се обраћа, с тим да се мора напоменути да је могућност коју Кајзер везује искључиво за еп, прилично учестала и у романима и приповијеткама.

Извјесну недоумицу у Кајзерово виђење приповједачевог односа према публици уноси то што није прецизирана разлика између публике/слушалаца, који су саставни дио текста (на примјер, у овирној приповијети), и читалаца као извантекстуалних категорија. Будући да кад говори о публици употребљава и термин „читалац“, једно овакво семантичко нијансирање чини се неизоставним. Анализирајући приповједачев однос према предмету приказивања Кајзер се усредсређује на приповједачево „знање“, временски аспект приче и чин приповиједања. Узгредно дотичући приповједну перспективу, Волфганг Кајзер добро антиципира

значај који ће том проблему бити посвећен у потоњим теоријским пручавањима прозних текстова.

3. ДРАМАТИЗОВАНИ И НЕДРАМАТИЗОВАНИ ПРИПОВЈЕДАЧ. У својој књизи *Реторика њрозе* Вејн Бут истиче да подјела прича на оне испричане у првом лицу и оне испричане у трећем лицу, о тим причама не говори ништа суштински. Функционална разликовања на основу којих он установљава типологију подједнако се односе на оба наведена начина приповиједања. У шестом поглављу *Реторике њрозе*, које носи наслов „Типови приповедања“, Бут пише: „Можда најважнија разлика у приповедачком ефекту зависи од тога да ли је приповедач драматизован као самостална особа и да ли писац дели његова уверења” (1976: 169). Одмах након овог става аутор објашњава шта мисли под „подразумијеваним писцем“, односно пишчевим „другим ја“. Подразумијеваног писца⁷ не треба поистовјећивати са стварном пишчевом личношћу, већ га посматрати као некога ко у дјелу „ствара једну одређену визију себе” (1976: 170). Уколико у наративном тексту нема уочљивих сигнала који упућују на подразумеваног писца, онда се он подудара са подразумеваним недраматизованим наратором. На основу којих критеријума Вејн Бут врши подјелу на *драматизованој* и *недраматизованој* приповједача? Недраматизованог приповједача карактерише одсуство из приказаног свијета, што не значи да је дјело са оваквом приповједном ситуацијом лишено наратив-

⁷ Симон Римон-Кенон посебно потенцира Бутово инсистирање на комплексном односу између стварног и имплицитног аутора. Тешко је прихватљив став ове ауторке да је имплицитни аутор, кога Бут означава као „пишчево друго ја“, „više od tekstualnog stava“, да је „antropomorfijski entitet” (RIMON-KENON 1989: 167). Противрјечи оваквом њеном схватању имплицитног аутора тврђа да се ова инстанца мора сагледати као творевина „koju je stvorio i sastavio čitatelj iz svih komponenti teksta“. Имплицитни аутор, на овај начин схваћен, удаљава се од стварног аутора и приближава читалачкој свијести која га конструише. Бутово дефинисање имплицитног аутора толико је прецизно да му нису потребна никаква накнадна објашњења. Његове ријечи у којима се ова категорија образлаже цитира и ова ауторка: „Za razliku od pripovjedača, implicitni autor ima riječ ne reći ništa. On, ili bolje, ono, nema glasa, ne posjeduje neposredna sredstva komunikacije. Ono nas obavještava šuteći, kroz smisao cjeline, sa svim glasovima, svim sredstvima koje je odabralo da bi nas poučilo” (RIMON-KENON 1989: 168). Коментаришући Женетово мишљење о Бутовом имплицитном аутору Мирјана Јаковљевић закључује: „Genette kaže da bi komotan odgovor bio da područje naratologije isključuje ne samo stvarnog autora nego i implicitnog i da ne treba ići s onu stranu narativnih instanci[...] Svi navedeni analizirani primjeri pokazuju da je implicitni autor jednak realnom, te zaključuje da se implicitni autor kao instanca može ukinuti” (ЈАКОВЉЕВИЋ 1987: 100).

ног посредовања јер, у том случају, подразумејева се имплицитно присуство приповједног субјекта. Када наратор свој субјективитет у причи означи личном замјеницом ја, онда је ријеч о драматизованом приповједачу. Многи драматизовани приповједачи, каже Бут, персонализовани су на исти начин као и ликови. Приповједач са наглашеним идентитетом веома често се „радикално разликује од писца који га ствара” (1976: 170). Посредност казивања, у овим случајевима одређена и идентитетом наративне инстанце, знатно је наглашенија. Драматизоване приповједаче Бут дијели на *исмаиљраче* и *дјелатне* субјекте, прецизније дефинишући ове друге као оне који „производе мерљиво дејство на ток догађаја“, које иде „до споредне уплетености” (1976: 172). У *Реторици њрозе* назначена је и разлика између самосвојних наратора и оних „који изгледају несвесни тога да пишу, мисле или *рефлекшују* књижевно дело” (1976: 174), проистекла из анализе приповједачевог односа према самом приповједном чину.

Вејн Бут освјетљава и видове одстојања приповједача и подразумејаног писца у односу на различите категорије наративног свијета. Према њему, приповједач може бити „на мањем или већем одстојању” од подразумејаног писца, а одстојање између ове двије инстанце може бити морално, интелектуално, физичко или временско; затим, приповједач може бити на одстојању у односу према ликовима („личностима приче коју приповеда“), па је и ова дистанца у истом регистру разноврсности као и претходно назначена. Истоветан распон, са готово истим интензитетом учесталости, уочљив је између приповједача и читалаца, као и између подразумејаног писца и читалаца (1976: 175–176).

4. АУКТОРИЈАЛНИ ПРИПОВЈЕДАЧ, ПЕРСОНАЛНИ ПРИПОВЈЕДАЧ И ПРИПОВЈЕДАЧ У ПРВОМ ЛИЦУ. Заснивајући особену теорију приповиједања Франц К. Штанцл у *Типичним формама романа* полази од два основна типа приповиједања позната још из античких времена: приповиједања-извјештаја и сценског приказа. Једним одломком из *Образовања њговорника* Штанцл показује да је Квинтелијан знао за поменуте приповједне типове. За приповиједање-извјештај карактеристична је просторна и временска дистанца између приповједаних догађаја и приповједача: догађај се приказује посљедично а не постепено. У сценском приказу дешавања се транспонују етапно/ поступно, чиме је читалац постављен у позицију непосредног „очевица” догађаја. Постепено приказивање, којем је увијек иманентна и одређена тензија, узрокована „приближавањем” читалаца причи, условљава и њи-

хов интензивнији однос према догађајима. У функцији наведеног ефекта од знатне важности је и темпорална равна нарације па епски претерит у приповиједању-извјештају задржава значење прошлости, док у сценском приказу може упућивати, често тако и јесте, на садашњост.

Штанцлова типологија приповиједања није искључиво заснована на уважавању особености наведене двије форме приповиједања, иако он увјерљиво показује да је разноврсни регистар приповједних форми неизоставно ослоњен на ову елементарну дистинкцију. За Штанцлову типологију од пресудне важности је категорија „епског тока“ коју он означава термином „посредованост“. Да би се схватила Штанцлова типологија романа (*персонални роман*, *аукторијални роман* и *роман у првом лицу*), неопходно је сагледати све елементе који су укључени у појам „посредованост“. Шта под овим термином подразумејева, аутор *Типичних форми романа* образложио је у тексту „Нови приступ типичним приповедним ситуацијама“. Приповједна ситуација у наративном тексту није константа, већ је подложна модификацијама „од поглавља до поглавља или из одељка у одељак“ (Штанцл 1995: 86), због чега је подједнако важно одредити доминантну приповједну ситуацију колико и уочити њене модификације. Ову разноврсност у прозном дјелу Штанцл назива „динамизацијом типичних приповедних ситуација“ (1995: 87). И поред претпоставке коју напријед објашњава, овај аутор остаје досљедан своме типолошком концепту.

Први чинилац посредованости садржан је у питању *Ко говори?*. Штанцл одмах одговара да је то приповједач, који може бити персонализован, читаоцима „видљив“, и приповједач који је имплицитно присутан, чије присуство није експлицирано али се подразумејева. Поменути могућности приповједачевог „присуства“ Штанцл везује за двије базичне форме приповиједања: приповиједање-извјештај и сценски приказ. Наведени елемент посредованости, у чијем језгру је приповједач, Штанцл назива *мокус*. Други чинилац посредовања је *персона* и њиме је обухваћен однос између приповједача и ликова. Овај фактор подразумејева разликовање приповједача у првом лицу, приповједача који припада свијету ликова, и приповједача у трећем лицу, наратора који се „егзистенцијом налази изван тога свијета“ (1995: 88). У чему Штанцл види неадекватност ових терминолошких одређења: „Ови давно установљени термини проузроковали су велику забуну, јер се критеријум за њихово разликовање, лична замјеница, у случају приповедања у првом лицу односи на приповедача, а у случају приповедања у трећем лицу на једног

од ликова који нема улогу приповедача” (1995: 89). Када је ријеч о овој концепцији и категоријама које из ње произилазе, значајна је и једна Штанцлова напомена: понекад се и у приповиједању у трећем лицу употреби лична замјеница ја, што значи да она није одлучујући „сигнал” за добро познату типологију. Према њему, једини конзистентан критеријум јесте идентитет, односно неистицање идентитета наратора у приказаном свијету.⁸

Трећи Штанцлов конститутивни елеменат посредованости јесте *перспектива*. Постоје унутрашња и спољашња перспектива. Према једном схватању, обје перспективе се односе на приповједачево егзистирање у причи, односно његово одсуство из ње. Према другом схватању, однос унутрашња – спољашња перспектива тиче се објективизирања спољашњег (видљивог) и унутрашњег (мисли, осјећања) свијета актера приказаних догађаја, па се, у том случају, мора рачунати са ограниченошћу и рестриктивношћу приповједачевог знања.

Проистекла из овако схваћене посредованости, Штанцлова типологија диференцира три типа романа: *аукторијални, њерсонални и роман у првом лицу*. Иако најчешће позициониран изван свијета који приказује, понекад и упадљиво дистанциран од њега, приповједач у аукторијалној приповједној ситуацији може бити позициониран на границу између стварног и фикционалног свијета, док у неким случајевима повремено може и припадати том свијету. Услед те позицијске покретљивости примјетна је његова вишеобличност у причи, па он може имати различите улоге: „улогу објективног хроничара коме је првенствено стало до објективне истине, улогу објективног приређивача неког списка, свезнајућег приповедача, или улогу приповедача који само делимично познаје ток збивања” (Штанцл 1987: 35). Аукторијални приповједач није тек пуки по-

⁸ О критеријумима за поједностављену схему о којој је ријеч писао је овај аутор детаљније у тексту “Приповедни текст у првом и приповедни текст у трећем лицу”. Замјеница првог лица јединине не може бити релевантан критеријум за ову дистинкцију. Проблем је знатно сложенији. У оном приповиједању које се традиционално назива приповиједање у првом лицу приповједач је „*tjelesno determinisan*”, док је у приповиједању у трећем лицу ситуација супротна па је наратор „*tjelesno nedeterminisan*”. Најважнија импликација која произилази из категорија детерминисаности и недетерминисаности односи се на мотивацију приповједног чина. У приповиједању у првом лицу евидентна је егзистенцијална веза између наратора и стварности коју приказује, док се у приповиједању у трећем лицу та веза своди на „*književne ili estetske konvencije*”. Ова мотивисаност приповједног чина најдиректније се одражава на интерпретацију дјела (ŠTANZEL 1984: 133–134).

средник, преносилац наративне информације; коментарисањем догађаја и квалификовањем поступака појединих ликова он сугестивно дјелује на читаоца: „на један начин кога овај није увек свестан” (1987: 38). Проговарајући кроз „чин приповиједања”, исказујући свој вриједносни суд о догађајима, приповједач са аукторијалним обиљежјима постаје важан предмет интерпретације. Темељита анализа аукторијалног романа није ни замислива без „дешифровања приповедачевог лика” (1987: 39). На успон и развој овога типа роман, тврди Штанцл, одлучујуће су утицала три чиниоца: „један филозофски принцип (захтев за објективношћу), једна новина у приповедној техници (строго и доследно очување одређене перспективе) и једна нова тема (човекова свест и подсвест)” (1987: 74).

Захтјеви за објективношћу и безличношћу водили су ка ишчезавању аукторијалног наратора „који с надмоћног чак свезнајућег становишта на крајње личан, што значи субјективан начин води и коментарише збивања” (1987: 75). У персоналној приповједној ситуацији (и персоналном роману) нема назнака које скрећу пажњу „на личне особине каквог приповедача”, па се увиди у догађаје о којима се приповиједа остварују посредством неког лика/ликова. У интерпретативној равни, а Штанцл не престано мисли о томе, интересовање за идентитет и статус приповједног субјекта у аукторијалном роману, замијењена је занимањем за идентитет и статус лика чија перспектива усмјерава наратију. Тешко се може прихватити да је персонални роман, на овај начин дефинисан, објективношћу смијенио субјективност аукторијалног романа. Приповједачева субјективност, пренесена на субјективност неког лика кроз чију оптику се приповиједа, и даље остаје субјективност. Према томе, није ријеч ни о каквој суштинској промјени већ о промјени носиоца субјективности⁹.

У приповједној ситуацији у првом лицу наратор је дио приказаног свијета. Бројна су романескна остварења у којима није могуће прецизно раздвојити аукторијалног и приповједача у првом лицу. Постоје романи, напомиње Штанцл, чије су приповедне ситуације у првом лицу само „прерушене аукторијалне приповједачке ситуације”: „То су романи у којима приповедачко прво лице нема ничег или готово ничег заједничког са радњом романа и њеним актерима, налази се на далекој периферији приказаног света и задовољава се улогом посматрача, сведока или дистанцираног извештача” (1987: 50). За идентификовање ова два типа ро-

⁹ Наводећи још нека обиљежја персоналног романа Штанцл каже да се у њему „показује, износи, приказује” те да су најчешћи приповједни поступци сцена, дијалог, доживљени говор и психолошка наратија.

мана, као и за потпуније схватање приповједне ситуације у првом лицу, Штанц наводи сљедеће важно запажање: „Приповедачка ситуација у првом лицу не верификује објектску егзистенцију света о којем извештава приповедач, већ његову субјективност, његову реалност као садржаја све-сти овог првог лица или, још пре, његову реалност као неразлучене мешавине објективног, предметног спољашњег света и субјективног, унутрашњег света идеја” (1987: 57). Предности приповједне ситуације у првом лицу аутор *Тийичних форми романа* види у томе што је у њима и сама посредованост (па дакле и приповједач) предмет наратије. Аукторијални приповједач према причи има посредан, дистантан однос, док је контакт приповједача у првом лицу са приказаним догађајима непосреднији, што углавном значи и интензивнији. Главна специфичност приповједне ситуације у првом лицу, у односу према преостала два типа која Штанц одређује, јесте сложеност приповједне инстанце, њена подвојеност на *приповједачко ја* и *доживљајно ја*. У романима у којима се приповиједа из перспективе приповједачког ја, догађаји чији је актер „млађе ја“, приказују се накнадно, обременени новим сазнањима и искуствима. Други облик приповједне ситуације у првом лицу је онај у чијем средишту је становиште „доживљајног ја“, па се догађаји и презентују из те перспективе (показни примјер су авантурситички романи).¹⁰

Адријана Марчетић је у раду „Жерар Женет и ранија наратологија” истакла добре стране Штанцлове типологије, напомињући да критеријуми на којима је утемељена „ни са Женетовог становишта нису ирелевантни” (Марчетић 2004: 305). Истовремено, она подвргава критици поједине аспекте Штанцлове типолошке конструкције. Већина примједби произилази из тога што ова ауторка посредованост, као главни термин Штанцлове теорије прозе, искључиво везује за приповједачев статус у причи (*глас* у Женетовом терминолошком регистру). Када теоријски об-

¹⁰ Наратора у приповједној ситуацији у којој доминира становиште “приповједачког ја” Дорит Кон назива „дисонантним”. Обиљежје овог приповједача јесте дистанцирање од „млађег ја”, што значи и изношење накнадних сазнања и искустава неприпадајућих ранијем идентитету. „Консонантни приповједач” се поистовјећује са „доживљајним ја” па је и приповиједање у овом случају лишено накнадних интервенција „старијег ја”. Када је у питању однос између ова два приповједача, Конова закључује да „доминантна свест обично припада пре приповедајућем него доживљајном ја”. Најучесталије се може уочити преплитање својстава дисонантног и консонантног приповједача, јер „дисонанца и консонанца су ступњеви а никако апсолути”, па се њихов међуоднос и мотивисање преласка из једне у другу приповједну ситуацију намећу као важан задатак интерпретације” (Едминстон 1995: 95–101).

разлаже својства персоналног романа Штанцл, према критичком запажању Адријане Марчетић, обухвата и перспективу (женетовски речено *начин*), правећи на тај начин онај „гријех” што га је Мике Бал назвала „предженетовским”. Кад се пажљивије размотри Штанцлово прецизно образложење термина посредованост, онда се види да није ријеч ни о каквом превиду. Према Штанцловом одређењу, посредованост, као „вишеслојан и комплексан феномен”, обухвата Женетове категорије *ласа* и *начина*. На примјер, када Штанцл каже да се у персоналном роману догађаји посредују кроз перспективу једног од ликова, али да не приповиједа он сам, онда је очигледно да је он свјестан темељних поставки на којима се инсистира у Женетовој теорији приповиједања.

Приповједне ситуације аукторијалног и персоналног романа, тврди Адријана Марчетић, подударне су са приповиједањем у трећем лицу. За пероснални роман то није спорно, док се аукторијални роман не уклапа у ону поједностављену типологију познату из традиционалне теорије прозе. Не увиђајући разлике између аукторијалне приповједне ситуације и приповиједања у трећем лицу, занемарују се важне одлике Штанцлове теоријске платформе. Главна карактеристика приповиједања у трећем лицу јесте у томе што се наратор налази изван свијета који приказује, а замјеница којом се означава треће лице, објашњава Штанцл, односи се на некога од актера из тог свијета, којем приповједач не припада. Знатно је друкчија поставка у аукторијалном роману јер његов наратор може, као што смо напријед видјели, имати троструки однос према причи: може бити изван ње, њен саставни дио те на граници између стварног и фикционалног свијета. Није риједак случај да приповједни субјект из ове наративне ситуације буде означен граматичком категоријом првог лица јединине, што је у приповиједању у трећем лицу незамисливо.

5. ХЕТЕРОДИЛЕГЕТИЧКИ И ХОМОДИЛЕГЕТИЧКИ ПРИПОВЈЕДАЧ. Студиозно анализирајући и систематично представљајући теорију приповиједања Жерара Женета Адријана Марчетић у монографији *Фигуре приповедања* посебно поглавље посвећује аспекту наративног текста који је овај наратолог означио термином *лас*. То поглавље је подијељено на четири мања потпоглавља, чији наслови гласе: „Приповедно лице”, „Приповедна ситуација Трајана за изубљеним временом”, „Наративни нивои” и „Коментар”. Три цјелине су теоријске природе, док она у чијем је средишту чувени роман Марсела Пруста представља демонстрацију апликативности теоријских рјешења на конкретно књижевно дјело. Појам *лице* из традиционалне теорије прозе Женет замјењује термином *лас* чиме се, према

његовом мишљењу, избјегавају психолошке конотације везане за претходно појмовно означавање.

Наративне ситуације се према аутору *Расправе о приповедању* не могу адекватно описати на основу категорија преузетих из граматике: првог и трећег лица. Свако приповиједање је „експлицитно или не у првом лицу” (2003: 66), што не значи да су два најпознатија типа приповиједања означена овим граматичким категоријама истоветна. Женетов критеријум типолошких уопштавања је једноставан и јасан: „присуство приповедача у причи, односно његово одсуство из ње” (2003: 67).

Приповједача позиционираног изван приче Женет назива *хетеродијетичким*, а онога који се налази унутар приче *хомодијетичким*. Присутан унутар приповједног свијета, наратор може имати улогу свједока (приповиједати/свједочити о неком другом јунаку/јунацима), а може приповиједати о себи (таквог приповједача Женет назива *аудиодијетичким*). Иако је терминологија другачија, запажа Адријана Марчетић, разлика између хетеродијетичког и хомодијетичког приповједача своди се на ону коју уочавамо између приповиједања у трећем лицу и приповиједања у првом лицу.

У приповједном тексту веома често егзистирају два или више наратора чије смјењивање резултира промјенама наративних нивоа: „По Женету, сваки наративни текст састављен је од различитих нивоа који се налазе у односу субординације. Основни или аутономни статус има онај ниво на којем се одвија наратив—приповедачев ниво” (2003: 84). Однос између више нивоа најупутније је анализирати ако их упоредимо са оним што се у теорији прозе назива „уоквирена” или „уметнута” прича. Иако иницијална Женетова намјера није била „ограничена само на ову специфичну наративну фигуру”, већ и на сагледавање приповедачевог статуса, концепција наративних нивоа у основи је сведива на „окирну” и „уметнуту” причу. То потврђују ријечи и самог Жерара Женета: „Као што теорија фокализације није била ништа друго до генерализација старог појма *шачка љедитиша*, теорија наративних нивоа није ништа друго до систематизација традиционалног појма *уоквирење*” (2003: 86). Заснивајући теорију наративних нивоа Женет је издвојио *експрадијетичкој* приповједача (наратора основне приче који је на истом нивоу са публиком) и *дијетичкој* приповједача (наратора уоквирене приче). Суштински задатак интерпретације у овим случајевима јесте откривање везе између два нивоа и два наратора, чиме се одговара и на питање колико те релације утичу на смисао и значење одређеног дјела.

Став француског структуралисте о томе да је промјена приповједача услов преласка на други наративни ниво, Адријана Марчетић разло-

жно критикује и обазриво коригује. Женет, сматра она, не увиђа разлику између приповједачевог идентитета и његовог гласа. Ако се ове двије категорије посматрају раздвојено, онда је за промјену наративног нивоа довољан услов само промјена гласа.

Приповиједање јесте најважнији али није и једини задатак приповједача, који може имати наративну и екстранаративну функцију. Инспирисан тезом Романа Јакобсона о шест основних функција језика, Женет издваја шест функција приповједачевог гласа. Наративна је основна приповједачева функција, „конститутивни елемент приповједачевог гласа“. Она је истовремено и услов наративности приповједног текста, због чега је неизоставна. Екстранаративне функције гласа, којих по Женету има четири, немају императив нужности. Само једна од њих се тиче наративног текста, док су преостале три везане за „сам наративни чин“. Функција режије, коментарисања повезаности и међуодноса појединих текстуалних микроцјелина, именована је као наративна. Комуникативна функција је у служби успостављања контакта са читаоцима, тестемонијална или функција свједочења усмјерена је ка наратору и испитивању његовог односа према причи (емоционалног, интелектуалног, моралног, итд.). Када је наратору иманентна „супериорна свест“, а његове интервенције постану „интензивније и дидактичније“, може се говорити о идеолошкој функцији приповједачевог гласа. Од овдје наведених функција само је она искључиво припадајућа приповједном субјекту.

У оквиру аспекта наративног текста који је назвао *начин*, Женет објашњава термин фокализација: „Под *фокализацијом* ја заиста подразумевам сужење *фола*, то јест селекцију наративне информације у односу на оно што се традиционално назива *свезнање*“ (Женет 1995: 85). Постоје по њему три типа фокализације. *Нулта фокализација* подразумијева такву приповједну ситуацију у којој није сужено поље наратије, због чега се овакви наративни текстови називају *нефокализовани*. Еквивалент нефокализоване наратије је свезнајуће приповиједање. *Унутрашња фокализација* имплицира да се фокализација врши посредством одређеног лика, а приповиједањем је обухваћен и његов унутрашњи интимни свијет. Женет диференцира три облика овакве фокализације: *непромјениву*, *промјениву* и *многоструку*. Фокализација посредством неког од актера, при чему наратија не обухвата и његов унутрашњи свијет, именована је као *ванска фокализација*. Да би се потпуније схватио Женетов појам фокализација, неопходне су двије, прилично сродне, напомене. Најприје, прецизира он, „обавеза на фокализацију није нужно постојана дуж чита-

вог текста“, а затим: „ниједна формула фокализације не односи се на читаво дјело, већ пре на одређени приповедни сегмент, који може бити веома кратак“ (1995:118). Одступање од преовлађујућег фокализацијског кода Женет назива *преиначењем*. Преиначења не морају нужно поткопавати наративну кохеренцију и умјетничку вриједност књижевног дјела. Ни преиначења нису једнолична: *пролејсом* је названа ситуација у којој се презентује више информација него што је средишњим моделом дозвољено, док *паралијса* подразумемијева рестрикцију наративног знања у односу на доминантни код.

Укрштањем аспеката гласа и начина Андријана Марчетић у *Фигурама приповедања* долази до четири приповједне ситуације које се могу извести из Женетове наратолошке концепције: нефокализовано хетеродијегетичко приповиједање, фокализовано хетеродијегетичко приповиједање, нефокализовано хомодијегетичко приповиједање и фокализовано хомодијегетичко приповиједање.

Нефокализовано хетеродијегетичко приповиједање подударно је са свезнајућим приповиједањем у трећем лицу. Фокализовано хетеродијегетичко приповиједање Андријана Марчетић изједначава са приповједном ситуацијом персоналног романа Франца Штанцла, у коме се приповиједа у трећем лицу из перспективе неког од ликова. Нараторово мјесто изван приче није обавезни услов његовог свезнања, јер „свезнање приповедача увек подразумева спољашњу перспективу, али не и обрнуто“ (Едминстон 1995: 97). Нефокализовано хомодијегетичко приповиједање Андријана Марчетић поистовјеђује са приповједном ситуацијом у којој је доминирајућа перспектива *приповједачкој ја*. Образложење овог типа приповиједања, настало комбиновањем Женетовог гласа и начина, није довољно утемељено и подложно је корекцијама. И ова наратија, што не треба посебно доказивати, варијанта је приповиједања у првом лицу а то посљедично подразумемијева рестрикцију приповједног знања, јер „ниједан приповедач у првом лицу не може да буде свезнајућ или свеприсутан“ (1995: 95). Оглашавајући се из перспективе *приповједачкој ја* наратор зна више него његов „млађи парњак“, али то још увијек није свезнање карактеристично за хетеродијегетичког приповиједача. Најзад, фокализовано хомодијегетичко приповиједање упоредиво је са наратијом у којој доминира перспектива *доживљајној ја*.¹¹

¹¹ У приповиједању у првом лицу и наратија и фокализација припадају истом субјективитету. Због тога је и облик фокализације сложенији од других приповједних ситуација. Виљем Едминстон наглашава да у овом приповједном типу фокализација може бити и унутрашња и вањска. О унутрашњој фокализацији је ријеч онда

6. ЕКСТЕРНИ ПРИПОВЈЕДАЧ И ПРИПОВЈЕДАЧ ВЕЗАН ЗА ЛИК. Једно од битних обиљежја теорије прозе Мике Бал јесте подјела наративних текстова на три нивоа: *шексти*, *причу* и *фабулу*. Ево шта под њима ова ауторка подра-зумијева: текст је „завршена целина језичких знакова” (*приповједни шексти* је „текст у којем једна инстанца прича причу“); прича је „на један одређен начин презентована фабула“; фабула је „серија логично и хро-нолошки повезаних догађаја” (Бал 2003: 11). Мике Бал напомиње да из-двојени наративни нивои не функционишу „независно један од другог“, те да никад не треба изгубити из вида да текст није исто што и прича. Када би било супротно, онда ни њена подјела не би била сврховита. Дра-гоцјена су пропратна објашњења ове дистинкције као и међуодноса по-менутих аспеката наративног текста.

Иста прича може бити испричана у различитим текстовима, будући да су друкчија презентовања условљена и рецептивним способностима оних којима је дата прича намијењена. На примјер, није иста прича у тексту чији су адресати одрасли и у тексту намијењеном дјечи. Дубоко смислено је и раздвајање приче и фабуле: исту фабулу је могуће на више начина презентовати. Три аспекта наративног текста представљају на-слове поглавља књиге *Наратологија* Мике Бал. У првом поглављу, под насловом „Текст” нарочита пажња је усмјерена ка разматрању *припо-вједне инстанце*, док у оквирима поглавља „Прича” средишње мјесто

када је фокус на рације иманентан *доживљајном ја*, па је и перцепција догађаја и ликова онаква како је ова инстанца обликује у вријеме догађања. У том случају „приповедајуће ја остаје немо“. У спољашњој фокализацији приповједач догађаје посматра накнадно, позициониран „изван приче коју прича“. Приповједач у овом случају нема компетенције и захват свезнајућег: „Психолошки он је приморан да остане изван свести других ликова” (Едминстон 1995). У приповиједању у првом лицу могућни су и примјери *нулта фокализације*, али не као доминантан модел него као изузетак прекорачења оквиром задатог обима знања. С друге стране, Си-мур Четмен не допушта могућност да приповједач и фокализатор буду обједињени јединственим идентитетом: „Приповедач је у дискурсу, лик у причи” (Четмен 1995: 88). Отуда, каже Четмен, наратор није у стању да види, јер „само ликови пребивају у конструисаном дијегетском свету“. Противи се овај аутор и ставу Мике Бал према коме, уколико ниједан од ликова не врши фокализацију онда то чини приповједач. Занимљива је Четменова аргументација којом се оспорава овај став Балове: „Но идентификовање наративног процеса са процесом фокализације доводи до бркања фундаменталних приповедних дистинкција” (1995: 98). Чини се из оvdје скицира-них ставова о овом проблему да Четмен не увиђа разлику између идентитета и раз-ноликних функција на одвојеним нивоима посматране инстанце. У приповиједању у првом лицу исти субјект врши двоструку функцију: перцепцију и њену вербализа-цију.

припада елаборацији појма фокализација. За нас је у овом раду од посебне важности управо ауторкино разумијевање појмова приповједна инстанца и фокализација.

Мике Бал истиче значај идентитета приповједне инстанце: „Идентитет приповедне инстанце, у коликој мери и на који начин се тај идентитет означава у тексту и избор који при томе правимо, пружа тексту његов специфични изглед” (2003: 21). У граматичком смислу, инсистира она, приповједна инстанца се увијек изражава у првом лицу, што је неупитно и онда када није експлицирано у тексту, јер „за *сћаишус* *приповедања* и није толико битна разлика да ли приповедач указује на себе или не” (Бал 2003: 22). Неадекватан је у том смислу термин приповједач у трећем лицу, напомиње ова ауторка. Она одмах послје овог запажања додаје да одређења из традиционалне теорије прозе, приповиједање у трећем лицу и приповиједање у првом лицу, означавају два битно различита типа приповједног обликовања прозног текста. Теоретичари књижевности, укључујући и Мике Бал, оспоравањем именованја ових облика наратије нису негирали дистинкцију коју оно сугерише. Приповиједањем у првом лицу наратор говори о себи; приповиједањем у трећем лицу он казује о другима. Према томе, ова подјела има смисла само у односу на објекат приказивања, али не и на субјект казивања, на шта упућује њено појмовно одређење.

Једноставна типологија Мике Бал заснива се на критеријуму приповједачевог присуства у наративном свијету. Она разликује *екстерној* приповједача, „који нигде у тексту не указује на свој лик“, и наратора чије је „ја идентично лику из приче коју сам приповедач приповеда” (2003: 23). Екстерни приповједач приповиједа „о неком другом“, док приповједач-лик прича о себи, из чега произилази да се ова два наратора не разликују на плану „приповедачке намере“. Приповедач-лик „тврди да прича о стварним догађајима” и његово приповиједање је претежно аутобиографског карактера. И екстерном приповједачу су некад иманентне истоветне интенције: представљање испричане приче као стварне и вјеродостојне. Овај приповједач се од приповједача-лика најупадљивије разликује онда када инсистира на фикционалном карактеру приповиједањем успостављеног свијета, чији показатељи су најчешће „жанровски индикатори“: означавање дјела као романа или приповијетке, затим почеци бајки, итд.

Свјесна неоспориве чињенице да приповједач у приповједном тексту не мора увијек бити везан за неки лик нити приповиједати искључи-

во о себи, Мике Бал своју типологију богати још неким могућностима. Те допуне се односе на прецизније сагледавање статуса и функција приповједног ја у наративном свијету, због чега ауторка уводи категорију *приповједача свједока*. Када је ријеч о овом типу приповједача, наративна инстанца је означена граматичком категоријом првог лица, налази се унутар приказаног свијета, али у фабули има споредни статус. Описани тип знатно релативизује ауторкино базично одређење по коме приповједач у првом лицу искључиво говори о себи. Приповједач оваквог статуса прилично учестало еманира знакове који потврђују вјеродостојност презентоване приче. Постоји и четврти тип приповједача у типологији Мике Бал, онај који је у тексту означен категоријом првог лица, али није ни лик ни споредни актер, приликом чијег терминолошког означавања ауторка исказује колебљивост између *експлицитно* или *имплицитно* именоване приповједне инстанце.

Фокализацију Мике Бал дефинише на сљедећи начин: „Фокализација је однос између визије, инстанце која то види, и онога што се види” (2003: 123). Шематски би се ове релације могле овако представити: А говори да Б види шта Ц ради. Фокализација, према томе, подразумева испитивање односа између инстанци Б и Ц¹². Упозната и са другим терминима за фокализацију ауторка, слиједећи Женета, њихове главне недостатке види у томе што „не праве експлицитну разлику између визије путем које се елементи презентују и идентитета инстанце која ту визију претаче у речи” (2003. 119). Фокализација, онако како је схвата и теоријски дефинише Мике Бал, не темељи се на овом дистинктирању, зато што се оно подразумева. Да би било јасније на какав однос упућује фокализација, треба се вратити подјели приче на текст, причу и фабулу, која чини окосницу теорије приповједне прозе холандске теоретичарке. Фокализација је спона између фабуле и приче, док приповиједање саставница између приче и текста. Када се речено узме у обзир онда се види да су за анализу наративног текста од пресудне важности двије релације: између субјекта перцепције и посматраног објекта те између субјекта перцепције и инстанце која виђено презентује.

Фокализатор је у наратологији дефинисан као „тачка са које се елементи посматрају“. Када је та тачка припадајућа некоме од ликова, онда

¹² Шема којом је илустрована фокализација такође је подложна приговорима јер не обухвата све релације које се могу успоставити између тачака А, Б и Ц. А може и да види и да говори шта Б ради; А може да говори шта оно само ради (перцепција се овдје подразумева па је и није потребно посебно истицати).

је фокализатор дио фабуле. Уколико се фокализатор подудара са ликом, тај лик је у односу на друге актере у наративном тексту у привилегованом пложају. Таква позиција подразумева „пристрасност” и „ограниченост” фокализатора (2003: 124). Када фокализатор везан за лик испољава однос неразумијевање догађаја које приказује (у ситуацијама када је дијете фокализатор), онда је читалац у привилегованом положају, јер разумије оно што фокализатор није у стању. Фокализатор везан за лик, прецизира Мике Бал, подложен је промјенама због чега се један догађај може приказивати са различитих позиција. За интерпретацију дјела у којем је то случај од пресудне важности је успостављање хијерархијског поретка између више фокализатора: „У првом и последњем поглављу фокализација се налази при истом лику. Већ само из тог податка можемо означити хероја у књизи” (2003: 125). Фокализација је, ипак, много сложенија него што је у наведеним ријечима предочено, јер хијерархија није у непосреднијој вези са мјестом фокализатора у структури текста. *Интерном* фокализацијом она означава наративну ситуацију у којој улогу фокализатора има само један лик. Екстерни фокализатор је, као и истоимени наратор, позициониран изван фабуле. Балова наводи и примјере бројних прича у којима се смјењују екстерни и интерни фокализатор, или интерни фокализатори везани за више ликова. Треба споменути да ауторка *Наратологије*, кад дефинише субјект фокализације, узима у обзир и његов идентитет, не свдећи перцепцију само на визуелно опажање, чиме се укључују и други елементи који обликују *визију*.

Ради потпунијег увида у дефиницију фокализације Мике Бал неопходно је навести и њено објашњење синтагме *фокализирани објекат*: „Слика коју добијамо о неком објекту одређује се фокализацијом“. Овај принцип је функционалан и у обрнутом смијеру: „Слика коју фокализатор даје о објекту говори нешто и о њему” (2003: 126). Штавише, с правом примјећује она, вршећи фокализацију фокализатор првенствено открива сопствени наративни идентитет. Објекат фокализације не мора, што је прилично учестало, неизоставно бити уочљив, јер може бити саставни дио снова, фикције, итд. У том случају он може бити познат само једном лику фокализатору или екстерном фокализатору, а да при томе логика приповиједања не буде нарушена. Фокализацијом, додаје Мике Бал, може да се производи и манипулативни ефекат онда када је у напетост/конфликтној ситуацији између два лика, уколико је један од њих и фокализатор и фокализирани, а други само фокализатор, онај први је у повлашћеној позицији јер читалац добија свестранију слику о њему, ње-

говим размишљањима и емотивној конфигурацији његовог унутрашњег свијета, па се манипулативни ефекат се темељи на наративној поставци чијим развијањем читалац зна више од другог лика.

Прилично је неувјерљива тврдња „да је могуће направити разлику у нивоима фокализације” те „да нема принципијелне разлике, што се тиче нивоа фокализације, између прича у првом и прича у трећем лицу” (2003: 132). Након овог става слиједи закључак о нивоима фокализације који оспорава већ наглашену разлику између екстерне и фокализације везане за књижевног јунака. Тако долазимо до тврдње да су могући само екстерна фокализација и екстерни фокализатор: „Он заправо увек држи фокализацију, у којој фокализација ЛФ [лик фокализатор] може бити уметнута као објекат”¹³ (2003: 132).

Овако схваћену теорију нивоа фокализације разложно је критиковао Жерар Женет. Оно што Балова назива нивоима фокализације, он види само као промјену фокализације, оспоравајући „да фокус фокализације може бити смештен у две тачке *истовремено*” (ЖЕНЕТ 1995: 55). Са сличним римједбама и Давор Бегановић се осврће на нивое фокализације: „Naime, nije dokraja jasno da li na prvoj razini može fokalirati i lik-fokalizator, a na drugoj vanjski fokalizator. Ako je ovo nemoguće, onda je distinkcija između različitih razina nepotrebna (BEGANOVIĆ 1988: 55). Да је фокализација на два нивоа истовремено немогућа, види се и из оног напријед цитираног мјеста гдје Мике Бал тврди да екстерни фокализатор „увек држи фокализацију”.

7. од тачке гледишта до фокализације. У наратологији добро познати појмови као што су тачка гледишта, перспектива, виђење и фокализација, носе особена значења због чега спектар разноврсних семантичких нијансирања која имплицирају није могућно објединити само једним од набројаних термина. Сваки од ових термина, па и фокализација као најмлађи, имају свој метафорички трансфер¹⁴. Неки се односе на приповје-

¹³ Ако у реченици „Марија је учествовала у демонстрацијама”, у којој је фокализатор евидентно екстерни, субјекат фокализације може бити и лик фокализатор, „који у овој реченици остаје имплицитан али се манифестује негде другде”, онда је овај примјер научно потпуно нерелевантан јер нам о нивоима фокализације само „имплицитно” говори.

¹⁴ Х. Портер Абот тачно примјећује: „Fokalizacija je rogoabatan izraz, ali veoma koristan u situacijama u kojima se ne može primeniti nejasan i diskutabilan termin tačka gledišta” (Авот 2009: 125). Карактеристично је за аутора драгоцјене књиге *Увод у теорију прозе* да тврдњом „funkcija naratora, koja se umnogome poklapa sa funkcijom

даче, други на ликове, с тим да приповједачи приповиједају а актери „виде“, каже Четмен.

Неколика разјашњења су неопходна када се расправља о проблемима који се односе на наведене појмове. У приповједној ситуацији у првом лицу, приповједач и приповиједа и фокализује. Уз додатна образложења, која су у интерпретацијама неопходна, сваки од ових појмова има потенцијал употребљивости. Најстарији међу њима, тачка гледишта, најближи је ономе што Четмен назива *склоност*, категорија која се односи на испољене ставове у наративном тексту, без обзира ко их заступа и колико да су они непосредно изложени.

Шта подразумева под тачком гледишта најопсежније је изложио Борис Успенски у својој књизи *Поетика композиције*. За њега је тачка гледишта „централни композициони проблем“ (Успенски 1979: 3), који се може сагледати на четири доминантна нивоа: *идеолошком*, *фразеолошком*, *проспирно-временском* и *психолошком*. Ниједну од издвојених тачака гледишта Успенски строго не везује за одређену инстанцу, већ различите категорије наративног текста сагледава кроз свој типолошки систем. За интерпретацију прозног књижевног дјела, али и за предмет интересовања у овом раду, посебно су важне идеолошка и фразеолошка тачка гледишта. Идеолошка тачка гледишта (позиција са које се у дјелу вреднује) најмање је подложна „формалистичком проучавању“, па се у њеном освјетљавању проучавалац, како упозорава Успенски, често мора ослањати на интуицију. Вредновање у прозном књижевном дјелу може да се врши из тачке гледишта различитих субјеката: аутора, приповједача или неког од ликова. Ако постоји једна доминантна тачка гледишта, чији статус је привилегован, онда су са те позиције аксиолошком самјеравању подложна и сва друга становишта, која су по статусу и имплицитној важности другостепог карактера. Другачије речено, „субјект (личност) који вреднује постаје објект вредновања са општије тачке гледишта“ (1979: 16). У дјелима у којима није изражено доминантно становиште, у којима су антиномична схватања статусно равноправна, може се говорити о полифонијском литерарном остварењу.

За разматрање и анализу идеолошке тачке гледишта, каже Успенски, од пресудне је важности да ли је њен носилац изван приказаног свијета или његов саставни дио, затим, да ли је читаоцу познат његов иден-

тачке гледишта” прави типични „предженетовски гријех”, не наглашавајући разлику између приповједача и приповједне перспективе, што је послије Женетових радова из наратологије уистину ријеткост.

титет. Ако је носилац идеолошке тачке гледишта унутар приче, онда то може бити главни лик, али и (за радњу) актер од споредног значаја. Истовремено, ауторова аксиологија може бити опредмећена како у главном тако и у неком од потпуно скрајнутих ликова. Под ауторовим становиштем Успенски подразумева оно које је обликовано у конкретном дјелу, идентитетски независно од аутора као грађанске личности. Како су средства за изражавање идеолошких ставова веома оскудна, Успенски наводи примјер сталних епитета из народних пјесама чија истоветност у различитим ситуацијама је потврда „о неком одређеном ауторовом односу према описиваноме објекту” (1979: 23). Идеолошка тачка гледишта може се изражавати и фразеолошким средствима, што је највидљивије приликом карактеризације ликова.

На фразеолошком плану¹⁵ тачка гледишта се исказује онда када „аутор описује различите јунаке различитим језиком или се уопште у неком облику користи елементима туђег или супституисаног говора при описивању” (1979: 28). Идеолошки план, прецизира Успенски, неријетко може бити једини поуздан сигнал промјене ауторове позиције. Испостављање тачака гледишта на идеолошком плану функционално се постиже поступком именовања, што Успенски убједљиво илуструје бројним примјерима из романа *Рај и мир* Лава Николајевића Толстоја. Остварено из више позиција, разноврсно именовање Наполеона открива однос читавог руског друштва према овој личности. У случају гласовитог романа, ословљавање је у изразитој аксиолошкој функцији, а карактерише га преклапање идеолошке и фразеолошке тачке гледишта. Тачка гледишта на фразеолошком плану опредмећује се у међуодносу ауторске и туђе ријечи за шта Успенски наводи два карактеристична случаја: први, у којем ауторова ријеч утиче на нечије туђе ријечи, и други, у којем је примјетан обрнути процес, ријечи неког од ликова врше модификацију ауторове ријечи.

8. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА — КА ЈЕДНОЈ МОГУЋОЈ ТИПОЛОГИЈИ.

8. 1. ХЕТЕРОДИЈЕГЕТИЧКИ ПРИПОВЈЕДАЧ. Двије су основне могућности приповједачевог статуса у причи: приповједач може да буде изван фикционалног свијета или да, на различите начине и у разноврсним улогама, буде дио приказаног свијета. У традиционалној теорији прозе наративна ситуација у којој је приповиједач позициониран изван приче, именована

¹⁵ Марија Грујић добро уочава да фразеолошки план има битно другачији статус од преостала три, јер је у одређеном смислу у њиховој функцији (Грујић 2004: 318).

на је као *приповиједање у трећем лицу*. Наведеном термилошком одређењу, видјели смо у овоме раду, склон је једино Волфганг Кајзер, који се у књизи *Језичко уметничко дело* теоријом приповиједања бавио узгредно. Најзначајније теорије приповиједања настале у другој половини двадесетог вијека, у периоду када се наратологија осамостаљује као посебна дисциплина, у основи прихватају критеријум приповједачевог одсуства односно присуства у причи за одређивање његовог статуса, али одбацују појмовно одређење утемељено на граматичкој категорији лица. Друкчије речено, дистинкција: приповиједање у трећем лицу–приповиједање у првом лицу, није критеријално ирелевантна, већ термилошки неприхватљива. Према Вејну Буту, „функционална разликовања” на којима се заснива његова подјела на *драматизованој* и *недраматизованој* наратора, подједнако се односе на приповиједање у трећем лицу и на приповиједање у првом лицу. Када је ријеч о приповиједању у трећем лицу, наглашава Франц Штанцл, замјеница се односи на неког од ликова који не приповиједају, док у приповиједању у првом лицу упућује на наратора. Према схватању Жерара Женета, свако приповиједање је у првом лицу. Истоветне ставове у том погледу заступа и Мике Бал, која тврди да за статус приповиједања није од нарочите важности да ли је указано на приповједну инстанцу или то није случај. У приповиједању у првом лицу замјеница се односи на субјект казивања а у приповиједању у трећем лицу на објект приказивања, закључује ова ауторка. Приповједач позициониран изван приказаног свијета код утицајних теоретичара термилошки је разнолико појмовно означен: *недраматизовани* (Вејн Бут), *персонални* (Франц Штанцл), *хетеродијегетички* (Жерар Женет) и *екстерни* (Мике Бал). Женетов термин хетеродијегетички приповједач, иако није општеприхваћен, као што такав статус нема ни један од овдје наведених појмова, подразумијева не само нараторов статус већ и његов однос према причи. Иако је приповједни субјект у овој приповједној ситуацији имплицитно/подразумијевано присутан, индикатори његовог присуства/односа нису непримјетни и није их тешко препознати. Наведена приповједна ситуација, у свом класичном облику, подразумијева нефокализовано приповиједање, док су знатно ријеђи случајеви у којима је нараторово знање ограничено. Одређеније речено, нису тако честе ситуације у којима је фокализованост доминантно обиљежје хетеродијегетичке нарације, као што је то случај у персоналном роману, према типологији Франца Штанцла. Зато у овом типу приповиједања могу бити учестале повремене рестрикције наративне информације, при чему је

анализа мотивисаности тих одјељака, који откривају ауторове наративне стратегије, један од важнијих задатака интерпретације.

8. 2. АУКТОРИЈАЛНИ ПРИПОВЈЕДАЧ. Теоријско образложење *аукторијалној приповједачи* (аукторијалне приповједне ситуације и аукторијалног романа), као посебног типа, једна је од најважнијих одлика теорије прозе Франца Штанцла. Аукторијални приповједач је означен граматичком категоријом првог лица и најчешће је позициониран изван приче, с тим да је овај наратор веома често дио приказаног свијета или је на граници тог и стварног свијета. Приповједач је веома важан чинилац дјела са оваквом приповједном ситуацијом, посредованост је изразито наглашена, што се очитује у његовом интензивном односу према ликовима и читаоцима. Оваква приповједна ситуација имплицира промјењив опсег приповједачевог знања, које се креће у широком распону од свезнања до његове наглашене редукације.

8. 3. ПРИПОВЈЕДАЧ СВЈЕДОК. Разнолике су могућности приповједачевог статуса у причи. У теоријама приповиједања те могућности претежније су само назначене него што су довољно детаљно размотрене и терминолошки маркиране. Најуопштенија подјела јесте она на наратора који приповједа о себи или о другима. Ову другу могућност приповједачеве улоге Мике Бал је одредила појмом *приповједач свједок*. Он је дио приказаног свијета, означен је категоријом првог лица, свједок је и очевидац приказаних догађаја, а повремено и њихов учесник. Овај наратор приповиједа и о ономе што је од других сазнао, чиме је потенциран његов посреднички статус. Треба напоменути да наведена могућност није сугерисана у традиционалној теорији прозе. Одређење наративне ситуације са приповједачем унутар фикционалног свијета као приповиједање у првом лицу, не указује ни на једну од потенцијално нужних издиференцираности. Волфганг Кајзер истиче да приповједач у првом лицу приповиједа о себи и о другима, не раздвајајући на основу овога увида два посебна типа наратије. Вејн Бут као подтипове драматизованог наратора издваја посматрача и дјелатног приповједача. Обје ове могућности упућују на приповједача свједока, чиме Бутово дефинисање драматизованог приповједача остаје недоречено у односу на класично дефинисање приповједача у првом лицу. *Хомодијетејстички приповједач*, према терминолошком кључу Жерара Женета, подударан је са приповједачем свједоком, будући да се термин *аутодијетејстички приповједач*, који је овај теоретичар увео, односи на приповједну инстанцу која је у средишту збивања и приповиједа о себи. Наративно знање приповједача свједока је ограничено због чега је приповједачево овога типа доминантно фокализовано.

8. 4. ПРИПОВЈЕДАЧ У ПРВОМ ЛИЦУ. Под *приповједачем у првом лицу* подразумевамо инстанцу која се налази у средишту приказиваних збивања и која приповиједа о себи, што не искључује могућност приповиједања, у краћим или дужим дионицама, и о неким другим ликовима и догађајима. Приповједна инстанца у овом типу приповиједања није идентитетски јединствена, већ је подијељена на *приповједачко ја* и *доживљајно ја*. Иако су у овом приповједном облику ове могућности доминантне, оне нису засебни и једини могући видови наратије. У наративној ситуацији са доминацијом приповједачког ја, када нема учесталог преласка на перспективу оног млађег ја, неизоставно се идентификују примјери повременог преласка на тачку гледишта те инстанце. Тако је и у обрнутим ситуацијама, онда када доминира приповједна перспектива доживљајног ја. На овог приповједача мисли Вејн Бут када каже да поједини драматизовани приповједачи могу бити персонализовани попут неких ликова. Приповједача у првом лицу Жерар Женет назива *аутодијететичким*, док га Мике Бал означава термином *приповједач-лик*. Њено издвајање приповједача свједока као посебне могућности, наводи на закључак да под приповједачем-ликом заправо мисли на приповједача у првом лицу. Наративна ситуација са приповједачем у првом лицу примјер је фокализованог приповиједања. Регистар нараторовог знања обимнији је када у наратији доминира перспектива приповједачког ја, с тим да се не може говорити о нефокализованом приповиједању, што су поједини књижевни теоретичари били склони да припишу овом виду наратије.

Теоријска разматрања и уопштавања, да би била корисна и функционална, имају своју *одношљиву мјеру*. То исто важи и за теорију прозе којој припада ова студија. Књижевни текстови не смију бити подређени теоријским концепцијама, иако су често у пракси само *материјал* за њихово потврђивање. Методологија пручавања књижевности требала би да почива на потпуно супротној поставци: теоријска сазнања су у функцији интерпретације књижевних текстова и према њима су у подређеном положају¹⁶. Вишак теорије често се испостави као *демон теорије*, а интерпретативни радови у којима је теоријска страна пренаглашена ишчеза-

¹⁶ При томе увијек мислимо на нераскидиву везу између теоријске платформе и интерпретације, однос међузависности на који је категорички указао Роман Јакобсон: „Никад нећу прихватити развод између теорије и анализе чињеница. То су две ствари које не могу саме да постоје” (ЈАКОВСОН 1985: 419).

вају са хоризонта логичког разумијевања. Чест је случај да се у радовима са вишком теорије истраживачеве тврдње доказују са одабраним примјерима из анализираних дјела тако што се не води рачуна о цјелини тих дјела, па би се са другим примјерима из истог књижевног текста могли извести другачији, неријетко и супротни закључци. Вишак теорије, међутим, представља једнаку саблазан као и одсуство било каквих теоријских увида, чију је сврховитост и интерпретативну драгоценост сувишно наглашавати. На темељу таквих промишљања настала је и ова студија. Претходно исказани опрез боље од горњих ријечи илуструје лудично и упозоравајуће упутство холандске теоретичарке Мике Бал, које гласи: „То не значи да је теорија аутомат у који се убаци један текст и консеквентно добије адекватан опис” (2000: 9).

Не значи, али у пракси често тако бива!

ЦИТИРНА ЛИТЕРАТУРА

- Бал 2000: Мике Бал. *Наратологија*. Београд: Народна књига.
- БАРТ 1971: Ролан Барт. Увод у структуралну анализу прича. Превео Петар Милосављевић. *Лешојис Мајшице српске*, свеска 407, број 1, 56–84.
- БЕГАНОВИЋ 1988: Давор Бегановић. Мотриште–перспектива–фокализација. *Пушеви*, књига 39, свеска 2, 49–60.
- БУТ 1976: Вејн Бут. *Решорика њрозе*. Београд: Нолит.
- ВУКИЋЕВИЋ 2007: Драгана Вукићевић. Обележја реалистичког приповедача. Зборник *Српска реалистичка њрича*. Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 7–19.
- ГРУЈИЋ 2004: Марија Грујић. Тачка гледишта у ставовима Бориса Успенског и Жерара Женета. Зборник *Књижевне теорије ХХ века*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 315–323.
- ЖЕНЕТ 1995: Жерар Женет. Перспективе и фокализације. *Реч*, број 8, 83–86.
- ЕДМИНСТОН 1995: Виљем Едминстон. Фокализација и приповедач у првом лицу: једна ревизија теорије. *Реч*, број 8, 95–101.
- ЈАКОВСОН 1985: Роман Јакобсон. Одговори Романа Јакобсона. Превела Гордана Стојковић. *Лешојис Мајшице српске*, свеска 435, број 3, 419.
- КАЈЗЕР 1949: Волфганг Кајзер. *Језичко уметничко дело*. Београд: Српска књижевна задруга.
- МАРЧЕТИЋ 2003: Адријана Марчетић. *Фијуре њриповедања*. Београд: Народна књига.

- МАРЧЕТИЋ 2004: Адријана Марчетић. Жерар Женет и ранија наратологија. Зборник Књижевне теорије XX века. Београд: Институт за књижевност и уметност, 303–314.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ 1993: Петар Милосављевић. *Теорија белетристике*. Ниш: Просвета.
- НИКОЛИЋ 2001: Ненад Николић. Структуралистичка наратологија данас. *Летхойис Маџице српске*, 369–375.
- ПЕТКОВИЋ 1990: Новица Петковић. *Оледи из српске поетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- УСПЕНСКИ 1979: Борис Успенски. *Поетика композиције/Семиотика иконе*. Београд: Нолит.
- ЧЕТМЕН 1995: Симур Четмен. Ликови и приповедачи. *Реч*, број 8, 87–94.
- ШТАНЦЛ 1987: Франц Штанцл. *Типичне форме романа*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- ШТАНЦЛ 1995: Франц Штанцл. Нови приступ типичним приповедним ситуацијама. *Реч*, број 7, 86–92.

- АБОТ 2009: Н. Porter Abot. *Uvod u teoriju proze*. Београд: Službeni glasnik.
- БАШИЋ 1982: Sonja Bašić. Od realističkog iluzionizma do naratologije: pripovjedačevo gledište između Džojса i Ženeta. *Umjetnost riječi*, година XXVI, број 3-4, 213–226.
- БЕКЕР 1982: Miroslav Beker. Priča i njezina obrada. *Književna smotra*, број 47/48, 15–26.
- БИТИ 1987: Vladimir Biti. Novo polazište teorije pripovijedanja. *Umjetnost riječi*, година XXXI, број 1, 39–61.
- ЈАКОВЉЕВИЋ 1987: Mirjana Jakovljević. Novi diskurs priče i/ili nova obrada priče. *Umjetnost riječi*, година XXXI, број 1, 93–102.
- КАЙСЕР 1957: Wolfgang Kayser. Tko pripovijeda roman. Preveo zdenko Škreb. *Umjetnost riječi*, број 3, 157–169.
- КАЛЕР 2009: Džonatan Kaler. *Teorija književnosti*. Београд: Službeni glasnik.
- ПРИНС 2011: Džerald Prins. *Naratološki rečnik*. Београд: Službeni glasnik.
- РИМОН-КЕНОН 1989: Shlomith Rimon-Kenon. Naracija: razine i glasovi. *Revija*, број 2-3, 167–181.
- ЏАНЦЕЛ 1984: Franc Stanzel. Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu. *Republika*, година XL, број 4, 126–139.

Duško Pevulja

The narrator and his/her appearance
Towards a possible typology of the position of a narrator
in narrative texts

Summary

This paper observes and discusses the categories *narrator* and *narrative perspective* in the framework of one of the most influential narrative theories of the second part of the 20th century, a period in which narratology stood up as an independent discipline and in which it experienced a great rise. Even though the narrator and the perspective make two separate factors from which the events are being observed, the theoreticians of different orientation allow for their unification in the framework of precisely defined interpretative approach. In short, this paper presents the narrative theories of Wolfgang Kayser, Wayne Booth, Franz Stanzel, Gérard Genette and Mieke Bal in the extent necessary for the interpretation of the topic set in the title. The paper points at their notional similarities and terminological differences as well as valuable shading, which each of the discussed narrative theoretical platforms mark. Substantially and terminologically, none the narrative theories possesses a generally accepted status, which is the reason why we advocate for the approach which would integrate good sides of each of them and which would disregard those which were disputed due to inapplicability. Having in mind the importance of the narrator and his/her status in the story and factors which represent the condition of its narrative character we made the only possible typology, that of the narrator's position, which is based on viewpoints of the above mentioned literary theoreticians. As it is the case with any other aspect of the theoretical generalisation in literary science, the offered typology makes sense only if it is applicable interpretatively and if it conforms with diverse nature of prose literary works.

Keywords: narratology, narrator, narrative perspective, focalisation, viewpoint, narrative levels, Wolfgang Kayser, Wayne Booth, Franz Stanzel, Gérard Genette, Mieke Bal, Boris Uspensky.