

**Ko** je pripovedač? Većina savremenih književnih kritičara spremno će prihvatiti stav da naratora treba posmatrati kao inherentni element pripovesti, mada je koherentnost bilo kakvog distinktivnog koncepta narativnog agenta ove vrste u najmanju ruku <1>diskutabilna.</1> Dovodeći u pitanje pripovedača, želim da problematizujem i šire pretpostavke na kojima se ovakav koncept održava u kritičkoj praksi. O ovom konceptu ne razmišljam kao o isključivo naratološkom pitanju, već kao o pitanju sa značajnim konsekvencama za naše razumevanje proze uopšte. Zapravo, unapređenje pripovedača iz reprezentacione slučajnosti u strukturalnu esenciju odigralo se upravo kao reakcija na određene kvalitete proze, a ne pripovedanja *per se*; koncept je potom primenjen izvan konteksta fikcije na najpovršniji način, jer narator, tako shvaćen, prvenstveno ima funkciju uspostavljanja reprezentacionog okvira unutar koga je narativni diskurs moguće čitati kao izveštaj, a ne kao <2>invenciju.</2> Drugim rečima, on odre-

đuje meru u kojoj možemo potisnuti znanje o tome da je data pripovest zapravo fiktionalna. Zamišljajući fiktionalnu pripovest kao proizvod fiktionalnog naratora, čitalac poništava samu njegovu fiktionalnost, uspostavlja modus saradnje sa reprezentacijom i pronalazi opravdanje za sopstveno uzdržavanje od neverice. Ipak, želeo bih da ukažem na to da su izvesne sumnjive kritičke tendencije proizvod upravo ovakvog modela fikcije. Prvo, uže posmatrano, kritička interpretacija pokazuje tendenciju da se ograniči prihvatajući granice okvira predstavljanja, umesto da se okrene njegovom retoričkom značenju — što za rezultat obično ima neumerenu sklonost kolaboraciji sa fiktionalnom retorikom predstavljanja. Drugo, reprezentacioni okvir indukuje neku vrstu udvojenog kritičkog pogleda koji ovu intrafiktionalnu perspektivu izdvaja iz šireg smisla fikcije kao književnog dela (koje karakterišu njegov stil, tehnika, teme, simbolizam, itd.). Posledica ove dihotomije je to da ovakva književna razmatranja postaju okasne-

---

<1>Prisutnost naratora je temeljna pretpostavka u teorijama Žerara Ženeta (1980 /1972/; 1988 /1983/), Franca Štancla (1984 /1979/), Džeralda Prinsa (1982), Šlomit Rimon-Kenan (1983) i, uprkos tome što u *Priči i diskursu* (1978) razmatra ideju nenaracije, Simura Četmena (1990). Poznati protivnici ove ideje, iz lingvističkih razloga, bili su Kete Hamburger (1973 /1957/), En Benfield (1982) i J. S. Kuroda (1976). Moje primedbe na temu naratora motivisane su više reprezentacionim nego lingvističkim kriterijumima; otuda ću tvrditi da se određeni "naratori" nalaze izvan predstavljanja, a ne da određene pripovesti funkcionišu izvan komunikacije.</1>

<2>Neki naratori se, naravno, razmeću svojom inventivnošću - na primer, u *At Swim-Two-Birds* Flena O'Brajena. U takvom slučaju, reprezentacioni okvir obogaćen aurom fiktionalne stvarnosti može koegzistirati sa ličnošću i okruženjem samog naratora. Vredi napomenuti da bi u slučaju da fiktionalnost zaista podrazumeva postojanje pripovedača, takav roman zahtevao pripovedača drugog reda koji bi neutralisao posledice inventivnosti naratora. Kritičari su se uglavnom uzdržavali od takvih egzibicija.</2>

la reakcija na naivno primarno iskustvo čitanja. Kao osnova za čitanje proze, voljno uzdržavanje od neverice nije dovoljno: neverica je od suštinskog značaja za čitanje proznog dela **kao fikcionalnog**, i jedino na taj način možemo doživeti efekte koje ono ostvaruje književnim sredstvima same fikcije, uključujući i učestvovanje na koje ukazuje fraza "uzdržavanje od neverice". Jedna od posledica odbacivanja koncepta pripovedača jeste i to da reprezentacijski okvir, kao nepremostiva prepreka između kreativnih i (pretpostavljeno) informativnih aspekata fikcije, biva narušen. Držeći ovo na umu dovodim u pitanje ideju da pripovedač, kao raspoznatljiv i inherentan agent fikcionalnog pripovedanja, predstavlja logičan, ili bar plauzibilan konstrukt.

Želeo bih da problemu pristupim najpre na shematski način, pozivajući se na dve distinkcije koje je uveo Žerar Ženet: između **homodijegetičkih** i **heterodijegetičkih** naratora (**pitanje lica**; to jest, umesto uobičajene distinkcije između naratora koji koriste prvo ili pak treće lice, uvodi se preciznija distinkcija između učestvovanja ili neučestvovanja u priči), i između **intradijegetičkog** i **ekstradijegetičkog** naratora (**pitanje nivoa**; to jest, distinkcija između naratora koji pripoveda unutar šire, uokvirujuće pripovesti, i onoga čije pripovedanje samo konstituše primarnu pripovest). Ove distinkcije formiraju četiri klase naratora (Genette 1980 /1972/: 248); moja je namera da pokažem da ni za jednu od ovih klasa nije neophodan izdvojeni narativni agent. Dve intradijegetičke klase su relativno jednostavne. Ovi naratori su, naprosto, likovi iz pripovesti, koji pripovedaju priču u kojoj sami učestvuju ili ne učestvuju. Marlow u **Srcu tame**, dok sedi na palubi "Neli" i opisuje putovanje od ušća Temze do svog krajnjeg odredišta, primer je intradijegetičkog i homodijegetičkog naratora; u noveli "Saracen" neimenovani obožavalac Madam de Rošfid, koji joj priča vajarevu priču veče nakon bala kod Lantija, primer je intradijegetičkog i heterodijegetičkog pripovedača. Ekstradijegetičke kategorije su nešto komplikovanije. Ženet smatra da ekstradijegetički naratori, budući da su izvan svake dijegeze, ne mogu biti likovi, "jer bi to bilo besmisleno" (Genette 1988 (1983): 85). Ipak, ekstradijegetički homodijegetički narator, kakav je Hak Fin, biva, naravno, identifikovan sa likom iz priče. Tako se čini da ekstradijegetičko-homodijegetički slučaj uspostavlja ja-

snu distinkciju, čak i unutar okvira fikcije, između likova i naratora. Ali očigledno je da su mnogi takvi naratori — Hak Fin, Tristram Šendi, Lambert Lambert, Moloa, - okarakterisani pričanjem priče koliko i svojom ulogom protagoniste. Na koji način se onda oni razlikuju od svojih intradijegetičkih ekvivalenata? Ženet kaže da je distinkcija između ekstradijegetičkog i intradijegetičkog relativno nebitna, budući "da je sve što je potrebno da se ekstradijegetička naracija pretvori u uokviru naraciju dodavanje rečenice prezentacije" (ibid.: 95). On ilustruje ovaj stav zanimljivom revizijom **U potrazi za izgubljenim vremenom**, omiljenog primera ekstradijegetičke homodijegetičke naracije. Neću ga citirati u celosti, no suština je u ovome: "Marsel se nakašljao i progovorio: 'Dugo sam rano odlazio u krevet', itd." (ibid.: 95). To je sasvim u redu, ali razmotrimo sada potpuno drugačiji efekat jednog ovakvog početka: "Ironična usedelica se nakašljala i rekla: 'Opšte je poznata istina da sam ja čovek koji ima dosta novca', itd." U drugom slučaju radi se o transformaciji ekstradijegetičke heterodijegetičke naracije koja uključuje nešto čega u prvom slučaju nema — a to je stvaranje lika (možemo joj dati ime Džejn). Za čas ću se vratiti slučaju ekstradijegetičke heterodijegetičke naracije, ali pre toga bih želeo da razmotrim implikacije ove razlike za Ženetov homodijegetički primer. Moj je stav da je u takvom slučaju jedini nužan efekat transformacije ekstradijegetičkog u intradijegetičko određivanje instance pripovedača. Ovo određivanje ne može se tumačiti kao promena nivoa, jer je po Ženetu instanca pripovedača implicitna u svakoj pripovesti: "Centralna teza **Rasprave o pripovedanju**, počevši od naslova, reflektuje pretpostavku da postoji iskazujuća instanca — pripovedanje — sa svojim pripovedačem i slušaocem, koji mogu biti fiktivni ili ne, predstavljeni ili nepredstavljeni, čutljivi ili pričljivi, ali ostaju uvek prisutni u onome što je za mene, bojim se, čin komunikacije" (ibid.: 101). Zaista, prihvatiti da instanca naracije nije implicitna u svakoj pripovesti značilo bi prihvatiti lingvističke argumente o nepripovedanoj pripovesti koje nude En Benfield (1982) i drugi. Diskurs, kao čin komunikacije, predstavlja radnju; otuda je, u fikciji, reprezentovani diskurs homodijegetičkog naratora reprezentovana radnja. A šta je radnja ako ne ilustracija lika? Ekstradijegetički homodijegetički naratori zaista jesu likovi, a ako se ova formulacija čini besmislenom, onda se to može objasniti

samim konceptom ekstradijegetičkog. Pripovedači su uvek izvan okvira priča koje pričaju: čini se da odrednica "ekstradijegetičko" dodatno potiskuje naratora izvan reprezentacije. Ali, ako je narator fikcionalan, gde se onda nalazimo? U takvim slučajevima i samo pričanje priče postaje predstavljeni događaj, događaj jasno reprezentovan kao bilo koji govorni čin, misao ili pisanje u priči. S pravom bismo onda celinu mogli staviti pod znake navoda.

**Svrha** pažnje koju ovde posvećujem ekstradijegetičkom homodijegetičkom naratoru jeste formulisanje sledeće preliminarne teze: u unutrašnjoj logici predstavljanja u fikciji nema ničega što zahteva kvalitativno razlikovanje pripovedača i likova. Takvi pripovedači, budući predstavljeni, *jesu* likovi, jednako kao i intradijegetički naratori. Ali, pravi problem je, naravno, četvrta klasa naracije, a to je *ekstradijegetička heterodijegetička* klasa. Ovoj klasi pripadaju svi oni tekstovi koje bismo mogli opisati kao "bezlično pripovedane", kao što su *Ambasadori*, *Proces*, ili *Gospoda Delovej*, kao i ono što se ponekad naziva "autorskim pripovedanjem" — *Tom Džons*, *Vašar taštine* ili *Midmarč*. Uprkos simboličnim gestovima naratologa čija se sklonost fikciji jedva da uskladiti sa njihovim tvrdnjama o širem značaju naratologije, ne postoji nijedan razlog više za zamišljanje pripovedača neke istorijske ili biografske pripovesti nego za pripisivanje svakog nefikcionalnog diskursa tekstualnom <3>agentu.</3> U tom smislu, karakteristična je jedna od ranih Ženetovih artikulacija ove temeljne pretpostavke: "Pripovedač u romanu *Čiča Gorio* 'nije' Balzak", kaže on, "mada tu i tamo iznosi Balzakova mišljenja, jer je ovaj autor-narator neko ko 'poznaje' pansion Voker, njegovu gazdaricu i stanare, dok ih Balzak samo zamišlja" (1980 /1972/: 214). Funkcija naratora jeste da omogući da se pripovest čita kao nešto upoznato, a ne kao nešto zamišljeno, kao nešto što se prenosi kao činjenica, a ne kao nešto što se priča kao <4>priča.</4> Ali, ovo shvatanje "škripi" zbog toga što neke od stvari koje takav narator mora znati jasno ukazuju na fikcionalni status pripovedanja. To je najočiglednije kod unutrašnje i slobodne fokalizacije, to jest ona kada pripovest pristupa umu drugog: "...te je one večeri, kad se gospodin Gorio uselio kod nje, gospođa Voker legla i, kao jarebica u slanini, topila se na vatri od želje koja ju je svu obuzimala da se oslobodi mrtvačkog pokrova Vokerova i da vaskrsne u Goriou. I tako, ona zažele da se udomi, da proda pansion, da ide pod ruku sa ovim otmenim građaninom, da postane ugledna žena u svom kvartu..." (Balzac 1991 /1835/: 16-17 /prev. D. Milačić/). Jedini način da se objasni ovakvo poznavanje umova likova, uz pošto-

---

<3>Dorit Kon (1990: 791-800) pokušava da objasni način na koji distinkcija autor/narator funkcioniše kao osnovni kriterijum za razdvajanje fikcionalnog i istorijskog pripovedanja.</3>

<4>Štancl takođe naglašava ovaj momenat: "Mada se auktorijalni pripovedač i pripovedač u prvom licu mogu razlikovati na osnovu njihove pozicije u odnosu na predstavljeni svet likova, oni se ne mogu razdvojiti prema njihovoj poziciji u odnosu na aparat narativne transmisije... Oni proizlaze iz primarne motivisanosti svake naracije, da se fikcionalni svet prikaže kao stvarnost" (1984 /1979/: 17).</4>

vanje naratorskog modela, jeste doslovno shvatanje figurativnog koncepta "sveznajuće" naracije: da bi znao, a ne zamišljao, (očigledno nadljudski) agent naracije zaista mora posedovati takve moći. Mišljenja sam da sveznanje nije sposobnost koju poseduje određena klasa naratora, već upravo jedan kvalitet imaginacije. Čak i kada autori samosvesno razmatraju sopstveno sveznanje u odnosu na vlastite kreacije, sama takva moć je začudna. Čitalac nije obavezan da zamišlja pripovedača koji je zaista sveznajući u kontekstu date fikcije, jer autorski imaginativni čin ne samo da inicira fikciju, već je on u potpunosti i ostvaruje.

Postoje i drugi aspekti fokalizacije koji, čak i kada se sveznanje naizgled odbacuje, ostaju nespojivi sa konceptom naratora kao onoga koji "zna". Razmotrimo spoljašnju fokalizaciju koja onemogućuje bilo kakav pristup mislima lika: "Fokus je postavljen u onu tačku dijegetičkog univerzuma koju pripovedač odabere, *izvan bilo kog lika*" (Genette 1988 /1983/: 75). Ali, ovaj fokus ne možemo shvatiti kao perspektivu samog heterodijegetičkog naratora, jer bi ga to učinilo homodijegetičkim, čak i ukoliko je anonim i bestelesan. Razmatrajući pitanje fokalizacije, Simur Četmen ispravno insistira na radikalnoj razlici između "vizure" pripovedanja i "filtera" lika: pripovedač je "izveštač, a ne 'posmatrač' sveta priče u smislu doslovnog doživljaja. Nema svrhe reći da je priča ispričana 'kroz' percepciju naratora pošto on/ona/ono upravo *pripoveda*, što nije čin percepcije, već prezentacije ili <5>representacije" </5> (1990: 142). On izvlači potrebne zaključke o onoj kategoriji naracije koju ovde razmatramo: "Heterodijegetički narator *nikada* nije video događaje jer on/ona/ono nikada nije naseljavao svet priče... Čak i takozvano pripovedanje 'okom kamere' biva obavljano *kao da je* narator video događaje kako mu se odmotavaju pred očima u trenutku naracije" (ibid.: 144-45). Ali, kako

da shvatimo šta Četmen podrazumeva pod onim "kao da je"? Ne možemo ponovo pribeći sveznanju, a da ga ne kompromitujemo pretpostavljanjem uzdržavanja u pripovedanju od pristupa u misli likova i drugih sličnih stvari. Ovakvo uzdržavanje bi moglo biti samo lažno; u Ženetovom sistemu ono bi se moralo opisati, paradoksalno, kao definišuća paralipsa. Otuda, jedini način da se protumači spoljašnja fokalizacija jeste da je shvatimo kao proizvod pripovedačeve imaginacije. I tako se temelji pripovedača, kao onoga koji "zna", ponovo potkopavaju.

Naravno, suština nije u tome da narator nešto uopšte "zna", već da autor ne može znati. Svrha naratora jeste da oslobodi autora odgovornosti za "činjenice" fiktionalne pripovesti. Ženet je kodifikovao ovo načelo dvostrukom formulom "**A=N — fiktionalno pripovedanje**" i "**A≠N — fiktionalno pripovedanje**", gde znak jednakosti simbolizuje "ozbiljnu posvećenost autora njegovim narativnim iskazima" (1990a: 766, 770). Ovo uskoj definiciji identiteta daje se prednost u odnosu na "onomastički ili biografski identitet" (ibid.), jer se narator evidentno fiktionalne priče u ovom smislu zaista može identifikovati sa autorom, kao u slučaju Borhesovog "Alefa", ili *Toma Džon-ša*. Sasvim je jasno da Filding "ne daje ni najmanje garancije za istorijsku vernost iskaza svoje pripovesti", ali Ženet dalje tvrdi da se "on ne identifikuje sa naratorom za koga se pretpostavlja da ga je stvorio, ništa više nego što se ja, dobar građanin, porodičan čovek i slobodni mislilac, identifikujem sa glasom koji, kroz moja usta, daje ironičan ili šaljiv iskaz kao što je "Ja sam Papa!" (1990a: 768). Pretpostavlja se da su fikcija i ironija "neozbiljni" govorni činovi, pa im je otuda potrebno razlikovanje između njihovih stvarnih i lažnih govornika. Ženet sledi Džona Serla, čiji prikaz fiktionalnih iskaza kao lažnih činova tvrđenja predstavlja kanonski njihov tretman u kon-

---

<5>Ovo zapažanje se može dovesti u vezu sa Štanclovim prilično zamagljenim prikazom statusa *likova-reflektora*: "Pripovedači u prvom licu koji se aktuelizuju samo kao sopstvo koje proživljava neko iskustvo, i koji se otuda ograničavaju na reflektovanje iskustava koja se ne komuniciraju otvoreno, jesu reflektori"; "Pošto (reflektor) ne pripoveda, on ne može funkcionisati kao posrednik u navedenom smislu (lika koji propoveda)"; "Epistemološka razlika između priče koju komunicira lik koji pripoveda i priče koju prezentuje reflektor uglavnom je u činjenici da je lik koji pripoveda uvek svestan toga da pripoveda, dok odražavajući lik uopšte nema predstavu o tome" (1984 /1979/: 145, 146, 147). </5>

tekstu teorije govornih činova. Ako podrazumevanje postojanja pripovedača nije savim očividno u Serlovoj formuli o lažnosti, moglo bi se tvrditi da je ono prisutno u drugom opisu, "imitiranje iznošenja tvrdnje", koji on nudi kao ekvivalent (Serle 1975b: 324). Ipak, Serl pristupa fikciji sa prioritetima koji se sasvim razlikuju od onih sa kojima joj pristupa teoretičar književnosti; on ostaje načelno blizak Dž. L. Ostinu koji smatra da ova pitanja "spadaju u doktrinu slabljenja jezika" (Austin 1975 /1962/: 22). Serlovo delimično nepromišljeno odbacivanje fikcije motivisano je očiglednom potrebom da se ustanovi razlika između fikcije i obične neistinitosti. Ako se fiksijski iskaz jednostavno čita kao autorova tvrdnja, onda se on mora oceniti kao neprikladan — kao greška ili laž — što teško da može zadovoljiti naše shvatanje funkcionisanja proze. Ali i sama teorija lažnosti sa stanovišta književnosti jednako je nezadovoljavajuća jer, ostajući daleko od upotrebe teorije govornih činova za objašnjavanje fikcije, fikciju diskvalifikuje da bi zaštitila teoriju govornih činova. Klasifikovati fikciju kao "neozbiljan" govorni čin znači jednostavno odbaciti je: problem fikcionalnosti se time ne tumači, on se jednostavno potiskuje. Tako nam Serl, umesto stvarnog čina tvrđenja nečega fikcionalnog, nudi imitirani čin tvrđenja, to jest, fikcionalni čin tvrđenja, pošto fikcionalnost (za razliku od neistinitosti) predstavlja ontološko svojstvo, a ne samo svojstvo propozicija. Fikcionalni čin tvrđenja ne bi bio ništa manje problematičan od čina tvrđenja nečega fikcionalnog; time se fikcionalnost praktično istiskuje sa područja teorije govornih činova. Ako ovakav prikaz fikcije kao od autora poreknute tvrdnje vodi ka postuliranju pripovedača, kao što Ženet pretpostavlja, onda je njegova problematičnost još očividnija. Ili je pripovedač fikcionalan, ili pripovedač tvrdi nešto fikcionalno. Ni u jednom slučaju takav prikaz ne govori ništa o fikcionalnosti, koja još čeka da bude rastumačena. Formulacija o lažnosti može obuhvatiti fikcionalnost jedino pozivanjem na naratora koji je jednovremeno unutar i izvan fikcije.

Ženetov odgovor Serlu donekle se približava ovom problemu tvrdnjom da opisivanje fikcije kao lažne tvrdnje ne isključuje koršćenje fikcionalnih iskaza u svrhe obavljanja nekih drugih, ozbiljnih ilokutornih činova. Svrha njegove intervencije "nikako nije da **zameni** Serlovo 'Fikcionalni tekstovi su lažne tvrdnje', već da ga **dopuni** na sledeći način: '... koje ispod indirektnih govornih činova kriju fikcionalne činove koji su i sami ilokutorni činovi **sui speciei**, po definiciji ozbiljni" (Genette 1990b: 66). Indirektni govorni činovi (među koje Ženet uključuje figurativne iskaze kao prosto indirektno govorne činove sa neprihvatljivim doslovnim značenjem) jesu oni kod kojih jedan ilokutorni čin služi kao nosilac drugog. "Stojiš mi na nozi" u isto vreme je zahtev nekome da se skloni sa noge; "Hegel je mrtav" takode znači da više nije vredan <6>rasprave. </6> Da bi bili shvaćeni, indirektni govorni činovi moraju se razmatrati u odnosu na svoj kontekst, a na osnovu skupa prihvaćenih pravila za kooperativnu komunikaciju koji je skicirao J. P. Grajs. Grajsovo "načelo kooperativnosti" daje kriterijum za uspešno izvođenje uspešnog govornog čina u vidu nekoliko opštih maksima. Jedna od njih je prva максима kvaliteta, "Ne govori ono za šta veruješ da je neistinito"; druga je максима relacije, "Budi relevantan" (1975: 46). Doslovna ilokucija indirektnog govornog čina očividno krši načelo kooperativnosti, obično svojom irelevantnošću, ali i svojom neistinitošću. Ako bi se indirektni govorni čin iscrpljivao svojom doslovnom ilokucijom, morao bi se smatrati neprikladnim; ali budući da je ovo kršenje načela kooperativnosti tako očividno, navedeni smo da pretpostavimo da nije u pitanju samo kršenje ovih maksima, već i njihova eksploatacija. Ovaj proces, kojim smo ponukani da potražimo nedoslovnu ilokuciju koja će govorni čin uspešno povezati sa njegovim kontekstom, jeste ono što Grajs naziva "konverzacijskom implikaturom". Tako se максима kvaliteta može krišom prekršiti (kao kod laganja), u kom slučaju dolazi do kršenja načela kooperativnosti;

---

<6>Ovaj potonji primer Serl ne bi tretirao kao indirektni govorni čin, smatrajući da je doslovna tvrdnja figurativnog iskaza neispravna (budući očigledno neistinita), dok doslovna ilokucija indirektnog govornog čina to nije. Smatram da su indirektni govorni činovi uvek doslovno defektni u pogledu relevantnosti. Serl potvrđuje da su oni zaista često neispravni u ovom smislu, ali ne prihvata stav da su oni uvek takvi (1975a: 70-71). Čini mi se da tamo gde se iskazi mogu uzimati kao doslovno prikladni, oni ostaju neefektivni u istoj meri kao i indirektni govorni činovi. </6>

ali, o nju se može i očevidno oglušiti (flagrantno je narušiti, kao u slučaju ironije ili samog književnog dela), u kom slučaju možemo pretpostaviti da se ona eksploatiše u interesu konverzijske implikature i tako zaključiti da načelo kooperativnosti biva ispoštovano na indirektan način.

**Za** Ženeta, fikcionalni tekstovi su indirektni govorni činovi koji impliciraju, pomoću lažnih tvrdnji, činove u kategoriji "deklarativnih ilokucija sa institutivnom funkcijom" (1990b: 64), to jest činove koji objavljuju postojanje fikcionalnog sveta. Ilokutori čin uspostavljanja ovog fikcionalnog sveta, uz pristanak publike — Ženet citira "Kolridžovu dugovečnu frazu" (ibid.: 63) — jeste ozbiljni element fikcionalnog iskaza. Imam dve primedbe. Prvo, ako su fikcionalni iskazi indirektni govorni činovi, oni moraju činiti nešto više od uspostavljanja fikcionalnog sveta. Čini se da Ženet ovu deklarativnu ilokuciju povremeno posmatra kao da je i ona sama fikcionalni govorni čin, u kom slučaju ostaje u okvirima fikcionalnosti i ne dodaje ništa novo Serlovom prikazu autorskog govornog čina. Ali u svakom slučaju on kreativni čin ograničava na egzistencijalnu stvar fikcije, bez ikakve predstave o meri u kojoj se ovaj čin dotiče značenja, u jeziku, a ne egzistenciji. Ovo se teško uklapa u Ženetov stav da pisac na taj način stvara "književno *delo*", koji on, čini se, prihvata kada kaže (sa ne baš zanemarljivom dozom cirkularnosti) da se uspešno ispunjenje ilokutorne intencije fikcije sastoji "u najmanju ruku" od prepoznavanja intencije u fikciji (1990b: 62, 67-68). Čini se da je to i najviše što njegov prikaz omogućuje, a što pak ne može biti zadovoljavajuća opšta formula; ne verujem da je dostatna čak i za pojedinačne slučajeve.

**Drugo**, ako fikcijski iskazi moraju posedovati indirektnu ilokutornu snagu, onda doslovni govorni činovi kojima oni to ostvaruju ne mogu biti lažni, već moraju biti ozbiljno izvedeni. Lažne govorne činove Ženet može protumačiti kao indirektno govorne činove jedino tako što će spojiti dva razdvojena koncepta: on opaža da i sam Serl eksplicitno odbija da fikciju posmatra kao figurativni iskaz "u ime distinkcije, za mene prilično labave, između 'neozbiljnog' i 'nedoslovnog'" (1990b: 66). Međutim, Serl je u pravu kad to čini. Prema njegovoj definiciji, ozbiljnost se vezuje za ilokutornu intenciju, dok se doslovnost vezuje za značenje rečenice, zbog čega on jasno kaže da je i "pretvarati se" intencionalni glagol: ako niste nameravali da se pretvarate, onda se niste pretvarali (Serl 1975b: 325). Serl razlikuje ozbiljne i neozbiljne (lažne) govorne činove prema tome da li je ilokutori čin zaista izveden ili ne. Ako nema stvarnog izvođenja, već je u pitanju samo "pseudoizvođenje" (ibid.: 325), onda nema mogućnosti za ozbiljan indirektni govorni čin, jer su uslovi prikladnosti (ili maksime, po Grajsu), koji se uobičajeno vezuju za govorni čin, suspendovani, u kom slučaju se čak ne mogu ni prekršiti, a još manje izmanipulisati za potrebe konverzijske implikature. Čini se da Ženet ozbiljnost tumači kao iskrenost, što mu omogućuje da kaže da je svaka nedoslovna ilokucija očigledno, u svom doslovnom smislu, i neozbiljna (čitaj: neiskrena). Ali iskrenost je samo uslov uspešnosti ozbiljnih govornih činova — ona se čak i ne javlja *ako* govorni čin nije ozbiljan. Ako se pretvaranje shvati na način na koji je prikazano kod Serla, onda su indirektni govorni činovi i lažni govorni činovi nekompatibilni. A čak i u slučaju da je Ženet prećutno preformulisao Serlov prikaz pretva-

ranja u "pretvaranje da sam narator", time se model za fiktionalne iskaze u trećem licu pretvara u model za fikciju u prvom licu, u kom slučaju je sam diskurs intrafiktionalan i isključuje mogućnost bilo kakvog indirektnog govornog čina koji bi objavio svoju <7>fiktionalnost.</7> Ako model indirektnog govornog čina može biti primenjen na fiksijski iskaz, onda to ne važi za model pretvaranja; ali ako lažni govorni činovi nisu uključeni u fikciju, onda nije ni pripovedač.

Moja teza je da u prikazu fiktionalnog iskaza nema mesta pretvaranju, bilo samostalno, bilo u kombinaciji sa indirektnim govornim činovima. Ne bih želeo da odbacim ideju o fikcijama kao indirektnim govornim činovima: opšti obrisi Ženetovog prikaza deluju na mene veoma sugestivno. Ali ovaj model podrazumeva da su fiksijski iskazi ozbiljni autorski govorni činovi, a to isključuje svaku mogućnost postojanja naratora. Ako pretpostavimo da nas Ženet kada kaže "Ja sam Papa" ne obmanjuje, i da nije u zabludi već da poštuje načelo kooperativnosti, onda opažamo doslovnu apsurdnost iskaza i možda dolazimo do "Priznajem da ponekad volim da se zajebavam" — ili nekog drugog relevantnog implicitnog značenja. Ovde nema

fantomskog glasa, jer ovo je ozbiljan govorni čin, čija je prikladnost direktno obezbeđena konverzacijskom implikaturom. Isto važi i za fikciju. Autor može ozbiljno pripovedati fiktionalnu pripovest zato što njena relevantnost nije pitanje informacija. Njena lažnost, ili bilo kakva sporadična verodostojnost, uopšte nije bitna. Fikcija bi se mogla podvesti pod model indirektnih govornih činova na sledeći način: to je (u tipičnom slučaju) niz ilokutornih činova tvrdjenja koji su, bilo da su istiniti ili neistiniti, književno irelevantni, jer se ne mogu uzeti kao informativni, i koji svojim kontekstom — budući da su nam dati u vidu romana, romanse, priče — impliciraju ilokutorni čin predstavljanja pripovesti. Ovaj implicitni čin je obično transsentencijalan, i obuhvata celinu pripovesti, pa bi se bolje mogao opisati kao "diskurzivni čin". Ali, u svakom slučaju on ispunjava kriterijum relevantnosti kao poziv na kontemplaciju, tumačenje, vrednovanje — kao nešto vredno prezentovanja, kao nešto "izrazivo". Njegova relevantnost nije informativna već egzibitivna: pitanje o njegovoj istinitosti otuda nije primenjivo kao uslov <8>prikladnosti.</8>

Odgovor koji nudim na pitanje postavljeno na početku - "Ko je pripovedač?" - glasi: *pripovedač je uvek ili lik koji priča ili*

---

<7> Takođe verujem, nasuprot Ženetu i Serlu, da se naracija u prvom licu ne uklapa u koncept "pretvaranja". Za Ženeta, pripovest u prvom licu "mora se svesti na dramski modus (lik govori) i sastojati se od ozbiljnih ilokucija koje su više ili manje jasno postavljene kao *intrafiktionalne*. Pretvaranje ovde počiva, kao što se slažu Platon i Serl, na simulaciji, ili supstituciji, identiteta (Homer se pretvara da je Hriseida, Dojl se pretvara da je Votson, kao što se Sofokle pretvara da je Edip ili Kreont)" (1990b: 68-69). Spreman sam da prihvatim prvu rečenicu, dodajući da se stiče utisak da Ženet njome opovrgava vlastitu tvrdnju da narator u prvom licu nije lik. Ali, na drugu rečenicu bih stavio primedbu da se autori ne pretvaraju da su likovi koji pripovedaju, već da *predstavljaju* likove koji pripovedaju. To je potrebno zbog mogućnosti nepouzdanosti naracije, jer kada se takva nepouzdanost javi, predmet autorove reprezentacione retorike postaje sama pripovedna vizura (umesto događaja izloženih u pripovesti): distanca između autora i naratora od suštinskog je značaja za interpretaciju. Pri naraciji u prvom licu, autori ne imitiraju ni lik koji pripoveda niti "iznošenje tvrdnje", već jedan diskurzivni idiom. </7>

<8> Vidi Pratt 1977. Njen koncept "teksta narativnog prikaza" čini se veoma bliskim onome što nam je ovde potrebno. Zanimljivo je da je njen jedini razlog za podređivanje ovog koncepta modelu imitacijskog govornog čina pretpostavka da svaka fikcija ima naratora (173, 207-208). Moja kratka reformulacija samo je skica mogućeg rezultata napuštanja ove pretpostavke i očigledno je da iziskuje razradu u nekoliko tačaka. Na primer, svestan sam da se implicitni čin koji postuliram ne može lako uklopiti u kategoriju indirektnih govornih činova onako kako nju definiše Serl, pa čak i Ženet. </8>

**autor.** Ne postoji srednja varijanta. Autor književnog dela može usvojiti jednu od dve strategije: pripovedati predstavljajući ili predstavljati pripovedanje. Govorim ovo potpuno sve- stan Ženetove kritičnosti prema pojmu reprezentacije (1988 /1983/: 42). Zaista, njegov stav da se ovaj termin koleba između "informacije" i "imitacije" očituje se i u mojoj antitezi. "Reprezentacija" je stvar (fikcijske) informacije u "pripovedati pred- stavljanje", ali i stvar (diskurzivne) imitacije u "predstavljati pri- povedanje". Ipak, insistiram na daljoj upotrebi tih pojmova stoga što ova podeljenost sredstava uopšte ne potkopava je- dinstvo retoričkih ciljeva koje "reprezentacija" po mom mišlje- nju označava.

**G**de se u ovu shemu može uklopiti nepouzdana naracija? Po- treba za konceptom nepouzdanosti naracije javlja se kada po- želimo da, ne kriveći pri tom autora, objasnimo nekonzistent- nosti u pripovesti, što međutim ne znači da ponekad ne nala- zimo da je krivica upravo autorova. Kada otkrijemo da Sančo u 25. poglavlju *Don Kihota* jaše magarca kojeg su mu ukrali u 23. poglavlju, to možemo otpisati kao Servantesov previd. Ali ako želimo da identifikujemo nepouzdanu naraciju, potrebni su nam dublji razlozi od same nekonzistentnosti. Da bi se pro- tumačila kao nepouzdana, pripovest mora obezbediti neku lo- giku kojom se nekonzistentnosti mogu objasniti — neko sred- stvo za tumačenje naratorovih kontradikcija ili očevidnih od- stupanja. Nepouzdanost se ne može jednostavno pripisati bez- ličnom pripovedaču; ona se mora motivisati psihologijom li- ka koji <9>pripoveda.</9>

**A**li, moguće je da Četmenov koncept pripovedne "vizure" su- geriše delikatniji, vrednujući oblik nepouzdanosti. Možda je moguće da se jezik romana, sam za sebe, ne implicirajući bilo kakvu disjunkciju između naracije i "činjenica" pripovesti, organizuje u idiom, registar, stav ili ideologiju koja zahteva

razlikovanje autora i naratora. To je, uostalom, slučaj sa na- racijom u prvom licu, mada postoje jednostavniji i očigledniji reprezentacijski razlozi za identifikaciju pripovedača kada on pripada homodijegetičkom tipu. Da li je sam narativni je- zik dovoljan da nam otkrije naratora? Dorit Kon tvrdi da upra- vo takva situacija može nastati kada se "izveštajna" pripovest prekine komentarom. Njen primer iz *Smrti u Veneciji* navo- di nas, po njenom mišljenju, da izvor upadljive intervencije per- sonalizujemo "kao prilično uskogrudog i predrasudama opte- rećenog moralistu" — drugim rečima, to nije Tomas Man (Cohn 1990: 797). Ne nalazim da je pasus koji se citira osobito provo- kativan u ovom smislu, ali u svakom slučaju imam znatnih re- zervi u pogledu načelne mogućnosti takve pripovedačeve karakterizacije. Očigledno, razlika između autorske i pripove- dačeve ličnosti mora se ustanoviti tekstualnim kriterijumima (ovde nas zanima Man kao autor, a ne Man kao javna ličnost), ali nas odsustvo tekstualnih indikatora, kao što je nekonzis- tentnost, ipak navodi da se pozivamo na autorovu ličnost ko- ja nam je poznata pre teksta. Autorska ličnost može se po- smatrati kao intertekstualni fenomen koji se apstrahuje iz celine piščevog korpusa; ali opet nam ostaje nepotvrđena pret- postavka da je ova ličnost uniformna, jer inače ne bi bilo raz- loga da ne pretpostavimo da dotična naracija može biti shva- ćena kao izraz nekih drugih aspekata autorske ličnosti. Ličnost, uostalom, nije monolitna, niti bezvremena, niti jedinstvena, pa čak nije ni koherentna. I zaista, pisci romana, koji su manje eksplicitni od profesora, skloni su da u svom pisanju zastu- paju različite stavove. Takvi manirizmi ostaju aspekt samopre- zentacije i ne bi im trebalo dodeljivati nezavisan identitet. Ko- nova prihvata činjenicu da bi dela kao što je *Smrt u Veneciji* mogla biti tumačena kao autorska naracija, ali veruje da je njeno tumačenje draže "onim čitaocima koji žele da sačuvaju estetski i ideološki integritet dela" (1990: 799). Integritet koji nju brine zapravo je integritet autora, a ne dela, pa bih zaklju-

---

<9> Za neuporedivo sistematičniju analizu nepouzdanosti naracije, vidi Yakobi 1981. i 1987, gde se ovaj fenomen stavlja u kontekst alternativnih sredstava razrešavanja interpreta- tivnih nedoslednosti — koja su kategorizovana kao genetička, generička, egzistencijalna i funkcionalna načela. U načelu sam saglasan sa prikazom Jakobijeve, za koji ne smatram da je ozbiljnije potkovan mojim odbacivanjem njene deklarisanе premise: "Utoliko što fikci- onalnost karakteriše diskurs i svet književnosti, literarna komunikacija je uvek posredo- vana" (Yacobi 1987: 335). Za kriterijume nepouzdanosti, vidi takođe Ryan 1984: 127-128. </9>



čio da je pitanje integriteta pokrenuto samo zato što je pojedino delo legitimno isključeno iz prethodne interpretacije autorske ličnosti. U načelu, verujem da mogućnost razdvajanja autorske i pripovedajuće ličnosti zavisi od toga da li takva distinkcija stoji na raspolaganju interpretaciji kao smislen aspekt reprezentacijske retorike samog <10>teksta.</10> Zbog toga sumnjam da bi se pasusi komentara na koje se Konova poziva uspešno uklopili u homodijegetički okvir pripovesti.

**I**pak, želim da razmotrim jedan od zaključaka koje Konova izvlači iz mogućnosti da sam narativni jezik vrši karakterizaciju pripovedača. Za moje potrebe na ovom mestu ovaj stav po sebi ne predstavlja problem. To je karakterizacija koja uključuje kreativni rad, a ne nešto inherentno pripovesti kao takvoj. Ali, pošto je ova karakterizacija povremena (javlja se samo u pasusima komentara unutar kontinuirane pripovesti), ona mora, u mom sistemu, implicirati povremeni lik. Za Konovu, jedini logičan način da se rastumači ova implikacija jeste zaključak da je pripovedač uvek prisutan, ponekad otvoreno, ponekad prikriveno. "Proširivanjem i analogijom" može se zaključiti da za tekstove kao što su *Zamak* i *Portret umetnika* možemo smatrati da imaju pripovedače koji su skriveni od početka do kraja (1990: 797-798). Ovaj skriveni pripovedač, koji je potpuno nekarakterizovan, predstavlja upravo onu vrstu čistog narativnog agenta koju pokušavam da ukinem.

**O**stavljajući po strani validnost "proširivanja i analogije", upitajmo se može li uopšte postojati nešto poput prikrivene naracije, čak i u međuprostoru odeljaka otvorene naracije? Ono što želim da kažem jeste da pretpostavka na kojoj sve počiva — da pripovedajući likovi moraju posedovati kontinuitet postojanja — predstavlja primer kritičarske internalizacije doslovnog modela logike reprezentacije koji se potom koristi protiv samog teksta. U smislu reprezentacije, svaki lik koji pripoveda je izvesno izvor narativnog jezika. Ali onda je i sama reprezentacija samo proizvod fiksijske upotrebe istog jezika. Ove odnose treba shvatiti hijerarhijski, u tom smislu da je jezik fikcije njeno sredstvo reprezentacije, dok je reprezentacija njeno sredstvo pripisivanja tog jezika naratoru. Zato, tretirati predstavljenu instancu naracije kao ontološki prethodeću jeziku kojim se reprezentacija obavlja znači potisnuti logiku reprezentacije izvan same reprezentacije i učiniti podređeni termin nadređenim, to jest, izreći paradoks u ime logike. Pa ipak, ova tvrdnja je upravo ono što ideja o prikrivenoj naraciji traži od nas: čak i kada se pripovedačevu predstavljanje ne održava u kontinuitetu, čitav diskurs biva tumačen kao objedinjena pripovedajuća instanca, jer se narator, lokalni reprezentacijski *izdanak* jezika, prevodi u svoj sopstveni globalni, doslovni *izvor*. Treba držati na umu da je reprezentaciona "logi-

---

<10>Prema Jakobijevoj, "Da bi postao nepouzdan, (narator) mora biti prikazan kao takav nekom određenom normom kongruencije i za neku određenu svrhu... U odsustvu konkretnog osnova — ili onoga što na površini tako izgleda — uprkos tome što se distinkcija između naratora i autora još održava u teoriji, za sve praktične svrhe čitanja ona se zamagljuje, do tačke potpunog gubljenja" (1987: 346-347). Ova dihotomija razapeta između praktičnog i teorijskog (kojoj će se Jakobijeva vratiti na 357. strani) biva prevaziđena kada se jednom prihvati da posredovanje naratora nije inherentno fikciji.</10>

ka” zapravo fiksijska retorika: nju ne bi trebalo rastezati preko samih njenih okvira. Ukoliko jezik nekog (hipotetičnog) romana evocira pripovedača radi nekog lokalnog efekta, onda tumačiti takav efekat kao da on ukazuje na uvek prisutnog, ali inače skrivenog pripovedača, znači potpuno prevideti retoričku nijansu u našoj pomami da romanu nametnemo uniformnu logiku predstavljanja.

Ideja o *povremenom* pripovedajućem liku, s druge strane, lako bi se primenila na takav roman, i verujem da je sasvim saglasna sa retorikom fikcionalnog predstavljanja. Razmotrimo situaciju homodijegetičkih naratora. Oni su daleko od toga da budu sveprisutni, čak i kada odbacimo takve kategorične aberacije kao što je *Madam Bovari* (Flober kao školski drug Šarla Bovarija u uvodnom poglavlju) ili *Vašar taštine* (Tekeri upoznaje svoje likove kod Pampernikela u poglavlju 62). Kao što je Ženet opazio, Marsel pokazuje jaku sklonost da nestane kao pripovedač romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* svaki put kada Prustovi ciljevi zahtevaju sveznanje koje mu njegov pripovedač uskraćuje (Ženet 1980: 250-252). Ali, ako nam je Marsel isuviše književni pripovedač da bismo na njemu gradili ovaj argument, tu je i Hak Fin. Hak je efektno realizovan i ingeniozan narator kakav se samo poželeti može, a ipak, Tven u predgovor romana ubacuje napomenu kojom skreće pažnju na različite dijalekte koji se koriste u romanu, budući da nije želeo da čitaoci “zaključče da svi pokušavaju da govore isto, samo im to ne polazi za rukom” (Twain 1966 (1884): 48). On to ne čini da bi naglasio koliko je Hak talentovan kao imitator, i to nije previd sa njegove strane — tome je poklonio naročitu pažnju, bio je ponosan rezultatom, i samo je želeo da nam ne promakne njegovo oštro uho za dijalekte. Morali bismo zaključiti da u onim delovima romana gde

Tven verno reprodukuje različite dijalekte iz doline Misisipija, Hak Fin kao pripovedač nije samo prikriven, već potpuno odsutan. Želim da naglasim da Tvenova napomena nije od suštinskog značaja za našu svrhu; ona samo čini jasnom istinu da se sukob reprezentacionih ciljeva lako može javiti u svakom posredovanom pripovedanju. Postoji inherentna tenzija između reprezentacionih potreba prenošenja pripovesti i potreba događaja iz pripovesti, i u slučaju direktnog govora gotovo uvek biva predstavljen jezik samog lika, a ne pripovedačevo predstavljanje tog jezika. Na tim tačkama imamo situaciju koja kao da predstavlja odraz u ogledalu našeg hipotetičkog romana: lokalna eliminacija Naratora, umesto lokalne kreacije <11> naratora. </11>

Još jedna figura preti da se umeša u ovu raspravu o pripovedaču. Pošto smo se pozvali na autora, sada moramo ispitati i implicitnog autora. Ovaj koncept je prvobitno ponudio Vejn But kao način da se govori o autorskoj ličnosti i intenciji bez uzimanja u obzir stvarne autorove biografije ili podvođenja pod nju — iz razloga koji su utemeljeni u istoriji kritike. Ali, kao što sam izbor termina sugerise, kod njega se ovaj pojam objektivizira kao posebni agent “između” naratora i autora. Ako tvrdim da su narator i autor, zapravo, ponekad jedno i isto, izgleda da sam jednostavno zanemario ovu posredujuću figuru. Najkraći odgovor koji se može dati jeste široko prihvaćeno zapažanje da implicitni autor (budući da je impliciran) ne može zaista *biti* narator. U tom slučaju, pitanje se možda ne bi ni postavljalo: “implicitni autor” je jednostavno autor impliciran iza lika koji pripoveda, a kada je autor onaj koji pripoveda, implicitni autor se očigledno ne mora prizivati. Ali, argument se može okrenuti i na drugu stranu. Ako je lokus tekstualne namere *per definitionem* implicitni

---

<11> Ovo očigledno ne daje osnova za kvalitativnu distinkciju između ekstradijegetičkih i intradijegetičkih naratora: obožavatelji Marloua i Madam de Rošfid podležu istim ograničenjima. Otuda nam to ne daje osnov ni za distinkciju između likova koji pripovedaju i ostalih likova. U odnosu na druge činove predstavljanja pripovedanje karakteriše rekursivnost koja naglašava reprezentacijsku kontingenciju lika; ali ova kontingencija važi za svaki lik, kao što pokazuju svežiji primeri inovativne fikcije (smatram da je dezintegracija Slotropa u *Gravity's Rainbow* eksplicitan primer). Reprezentacija ne podrazumeva kontinuitet likova osim u onoj meri u kojoj to jeste privilegovani cilj predstavljanja — kao što je, naravno, to najčešće slučaj u svakoj fikciji koja je najširem smislu reći realistička. </11>

autor, onda narator ne može biti prosto autor — i zato to mora biti neki poseban agent. Da bi se odbacila ova primedba potrebno je podrobnije pretresti implicitnog autora.

**N**akon čitanja Butove originalne rasprave u *Retorici proze*, mogu se izdvojiti dva pertinentna motiva za uspostavljanje razlike između stvarnog autora i implicitnog autora. U prvom slučaju u pitanju je autorska ličnost. Nasuprot Fordu Medoksu Fordu, But insistira na stanovištu da se Filding, Defo i Tekerer ne mogu optužiti za neiskrenost na osnovu spoljašnjih dokaza: "Veliko delo uspostavlja 'iskrenost' sopstvenog implicitnog autora, bez obzira na to koliko čovek koji je stvorio tog autora može u *drugim* oblicima ponašanja zanemarivati vrednosti ova- ploćene u njegovom delu. Mogli bismo smatrati i da su jedini trenuci iskrenosti u njegovom životu bili oni koje je proživio pišući svoj roman" (Booth 1983 /1961/: 75). Kao što sugeriše druga rečenica, Butova odbrana ovde lebdži između dve strategije — proglasiti razdvajanje stvarnog autora i implicitnog autora, ili jednostavno odbaciti uniformnost koju ličnosti nameće Fordova rigidna "iskrenost", nezavisno od raznolikosti prilika u kojima se iskazuje. Druga opcija je, po mom mišljenju, sasvim dovoljna. Butov drugi motiv povezan je sa autorskom intencijom. Da bismo objasnili vlastiti "doživljaj dovršene umetničke celine" kao tekstualnog fenomena, potreban nam je "izraz koji je širok koliko i samo delo, ali još uvek u stanju da prikaže to delo kao proizvod osobe koja bira i vrednuje, a ne kao stvar koja postoji samostalno" (ibid.: 73, 74). I opet, distinkcija biva zamagljena dvosmislenošću. Kao što je zapazio Četmen: "Ova definicija je zajahala ogradu 'intencionalnosti', na pola prihvatajući, a na pola odbacujući njenu relevantnost za tekstualnu strukturu. Sa jedne strane, But odbacuje inten-

ciju stvarnog autora, a sa druge želi da izbegne opisivanje teksta kao 'stvari koja postoji samostalno'" (Chatman 1990: 81).

**U** Četmenovoj odbrani implicitnog autora ponudeno je redefinisavanje koncepta tako da se "izbegne zamka antropomorfizma" zbog koje se taj pojam kod Buta stalno približava stvarnom autoru (ibid.: 88). U tom smislu, Četmen prihvata "anti-intencionalističko stanovište da objavljeni tekst zapravo *jeste* stvar koja postoji samostalno... Sam tekst jeste implicitni autor" (ibid.: 81). Ovaj argument počiva na distinkciji između usmene i pisane naracije. Oralna situacija je jasna, zahvaljujući stvarnom prisustvu autora; ali u slučaju objavljenog dela "stvarni autor se udaljava od teksta", dok se implicitni autor "pri svakom čitanju" javlja kao tekstualno načelo invencije i intencije (ibid.: 75, 74). Četmen naglašava sopstveni koncept slobode od antropomorfnih pretpostavki, nudeći alternativne izraze: "implikacija teksta", "instanca teksta", "oblikovanje teksta", ili čak puklo "intencija teksta" (ibid.: 86). Ali svi ovi termini samo ukazuju na postojanje izvesne tenzije u njegovoj argumentaciji. Ako tekst treba da bude stvar koja postoji za sebe, nezavisno od autorske intencije, onda uopšte nemamo osnova za pozivanje na intenciju — ona nam više nije neophodna. Četmen govori da se "*čin* proizvođača, stvarnog autora, očigledno razlikuje od *proizvoda* tog čina, od teksta." Ali zato se tekstualnost može objasniti jedino reinvencijom tog čina proizvodnje kao imanentnog u tekstu: "Ako su sva značenja — implicitna, baš kao i eksplicitna — proizvodi aktivnosti teksta, i ako ova aktivnost pretpostavlja posredovanje, onda moramo postulirati određeni tekstualni princip ili agenta kao što je implicitni autor" (ibid.: 83, 90). Četmen pisani tekst poima kao nešto što pri svakom čitanju mani-

festuje svoje intencionalno posredovanje — to jest, virtuelno oralno autorstvo koje je ekvivalentno stvarnom prisustvu autora. Čini se da je ovo samo nešto suptilnija verzija zamke antropomorfizma, za koju on tvrdi da je uspeo da je zaobiđe. Ako želimo da govorimo o intenciji u fikciji, onda bismo morali prihvatiti činjenicu da time neizbežno prizivamo autora. Naravno, naša ideja o autoru pisane pripovesti nije ništa više od interpretacije; ali to jednako važi i za usmeno pripovedanje.

**Do** sada bi već trebalo da je postalo jasno da ja prihvatam Ženetovo načelo da "posrednike ne treba umnožavati bez potrebe" (1988: 148). Ženet je i sam odbacio koncept implicitnog autora (IA), smatrajući da ga "konstituišu dve distinkcije koje ostaju slepe jedna za drugu: (1) IA nije narator, (2) IA nije stvarni autor, i nikada se ne uočava da se prva tiče stvarnog autora a druga naratora, bez prostora za trećeg agenta koji ne bi bio ni narator ni stvarni autor" (1988 /1983/: 145). Moćan argument, koji bih ja ovde samo primenio uz proširivanje opsega: nigde nema mesta za trećeg agenta koji ne bi bio ni *lik* ni stvarni autor.

**Moj** argument protiv naratora se tako svodi na sledeće: *fikcije pripovedaju njihovi autori, ili likovi*. Ekstradijegetički homodijegetički naratori, s obzirom na to da su predstavljeni, jesu likovi, baš kao i svi intradijegetički naratori. Ekstradijegetički heterodijegetički naratori (to jest "bezlični" i "autorski" naratori), koji se ne mogu predstaviti a da time ne pređu u kategoriju homodijegetičkih ili intradijegetičkih, ne mogu se razlučiti od autora. Na ovu tvrdnju nema uticaja fikcionalnost pripovedanja, pošto se ona najprimerenije može tumačiti funkcijom konverzacijske implikature u poštovanju načela prikladnosti govornih činova; niti na nju deluju pitanja nepouzdanosti, jer nepouzdanost uvek zahteva karakterizaciju; pa ni implicitni autor, jer su smislovi u kojima se ovaj izraz sukobljava sa mojim argumentom lažni.

**Odbaciti** naratora kao posebnog narativnog agenta imanentnog strukturi fikcije znači odbaciti ideju zatvorene granice između proizvoda predstavljanja i autorovog diskursa iz stvarnog sveta. Narator, koji je istovremeno postuliran unutar i iz

van reprezentacije, razdvaja autora od *čina* reprezentacije. Ovaj koncept onda deli kritičku pažnju između događaja i likova fikcionalnog sveta za sebe i književnih ciljeva kojima oni služe kao reprezentacije. Prvi kritički modus zahteva da kritičari suspenduju svoju svest o fikcionalnosti pripovedanja, koja je rezervisana za drugu vrstu aktivnosti. Ali, kada nestane narator, ukida se i ova podvojenost kritičke pažnje. Insistiranjem na stavu da je fikcionalno predstavljanje autorska aktivnost, fikcionalnost pripovedanja činim stalno vidljivom: moja kritička pažnja uvek je posvećena književnom činu, reprezentacionoj aktivnosti koja *jest* fikcija. Umesto naizmeničnog bavljenja predstavljenim sadržajem i umetničkom formom, mogu ih u svakoj tački integrisati kao aspekte *argumenta* fikcije — to jest, cilja ka kojem data fikcija usmerava svoja retorička sredstva.

**Pozivajući** se na koncept argumenta kao primer "retorike proze", želeo bih da ukratko rasvetlim sopstvenu upotrebu ove fraze, koja je Butu tako draga. But razlikuje uži smisao, (otvorenu) retoriku *u* prozi, i širi smisao, prozu *kao* retoriku, "jedan aspekt celine dela koje je viđeno kao totalni komunikacijski čin" (1983 (1961): 415). Ipak, čak i u ovom širem smislu, retorika je u službi reprezentacije: ona je sredstvo kojim autor pokušava da "nametne čitaocu svet fikcije" (ibid.: xiii). Četmen ide korak dalje i pravi razliku između ove unutrašnje, "estetske", i "ideološke" orijentacije: "Retorika upotrebljena za ideološke svrhe pridobija nas za nešto izvan teksta, nešto iz sveta uopšte" (1990: 197). Potonji smisao je onaj koji me zanima, ali za razliku od Četmena ja ga ne vidim kao odvojenog od "estetskog" smisla, čiji cilj ostaje reprezentacija. Takvi estetsko-retorički apeli imaju za svrhu da uspostave ispravnost fikcionalnog predstavljanja, a sama ova ispravnost je "ideološki" cilj za koji se predstavljanje koristi. Pod "retorikom proze" podrazumevam sva sredstva proze same kao retorike, za proizvođenje emocionalnih i racionalnih efekata u diskursu stvarnog sveta; a pod "argumentom" podrazumevam jednostavno cilj u čiju službu su ova sredstva stavljena datom pripovešću. Tvrdim da prednosti čitanja proze na ovaj način daleko nadilaze sve gubitke koji bi mogli biti izazvani odlaskom naratora.

**Izvornik: *Poetics Today* 18 (1997), 4, 495-513.**

## Literatura:

### Austin, J. L.

1975 (1962) *How to Do Things with Words*, ed. by J. O. Urmson i Marina Sbisa..., drugo izdanje (Oxford: Oxford University Press).

### Balzac, Honoré de

1991 (1835) *Old Goriot*, trans. Ellen Marriage (London: Everyman).

### Banfield, Ann

1982 *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (Boston: Routledge and Kegan Paul).

### Booth, Wayne C.

1983 (1961) *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press).

### Chatman, Seymour

1978 *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, NY: Cornell University Press).

1990 *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, NY: Cornell University Press).

### Cohn, Dorrit

1990 "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective," *Poetics Today* 11(4): 775-804.

### Genette, Gérard

1980 (1972) *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin (Oxford: Basil Blackwell).

1988 (1983) *Narrative Discourse Revisited*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell University Press).

1990a "Fictional Narrative, Factual Narrative", *Poetics Today* 11(4): 755-774.

1990b "The Pragmatic Status of Narrative Fiction", *Style* 24(1): 59-72.

### Grice, H. P.

1975 "Logic and Conversation" u *Speech Acts*, Syntax and Semantics, no. 3, ed. by Peter Cole & Jerry L. Morgan, 41-58 (New York: Academic Press).

### Hamburger, Käte

1973 (1957) *The Logic of Literature*, drugo izdanje, prevela Marilyn Rose (Bloomington: Indiana University Press).

### Kuroda, S.-Y.

1976 "Reflections on the Foundations of Narrative Theory — From a Linguistic Point of View," u *Pragmatics of Language and Literature*, ed. by Teun A. van Dijk, 107-140 (Amsterdam: North-Holland).

### Pratt, Mary Louise

1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press).

### Prince, Gerald

1982 *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (The Hague: Mouton).

### Rimmon-Kenan, Shlomith

1983 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen).

### Ryan, Marie-Laure

1984 "Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue," *Style* 18(2): 121-139.

### Searle, John R.

1975a "Indirect Speech Acts", u *Speech Acts*, Syntax and Semantics, no. 3, ed. by Peter Cole i Jerry L. Morgan, 59-82 (New York: Academic Press).

1975b "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History* 6(2): 319-332.

### Stanzel, Franz K.

1984 (1979) *A Theory of Narrative*, trans. Charlotte Goedsche (Cambridge: Cambridge University Press).

### Twain, Mark

1966 (1884) *The Adventures of Huckleberry Finn* (Harmondsworth: Penguin).

### Yacobi, Tamar

1981 "Fictional Reliability as a Communicative Problem", *Poetics Today* 2(2): 113-126.

1987 "Narrative Structure and Fictional Mediation", *Poetics Today* 8(2): 335-372