

---

## KA TIPOLOGIJI NEODREĐENOSTI U POSTMODERNOM PRIPOVEDANJU

---

EMA KAFALLENOS

*Sa engleskog preveo Đorđe Tomić*

Osvrćući se na recepciju svojih romana i filmova u predavanju održanom na Univerzitetu u Čikagu 1976. godine, Alan Rob-Grije je kao primer naveo roman *Ljubomora* (1957). Govoreći o “izuzetno preciznoj formalnoj organizaciji” na kojoj je radio čitave dve godine, on se prisetio iznenađenja koje je doživeo kada je “kritičar *Monda* zaključio da je verovatno dobio primerak sa stranicama pomešanim u štampariji” (“Order” 3). Ugledni američki naratolog Džerald Prins, u tekstu pisanom 1983. godine, bira *Ljubomoru* kao ilustraciju za efekte koje hronološke kontradikcije proizvode u pripovedanju. U datom kontekstu Prins pripovedanje definiše na način koji isključuje roman Rob-Grijea: “Ukoliko su kontradikcije u tekstu veoma brojne, gubi se mogućnost uspostavljanja bilo kakve hronologije, tako da više nemamo prisustvo pripovedanja. *Ljubomora* je primer za to (*Naratology* 65).

Hronologija koju uspostavlja čitalac, o kojoj Prins ovde govori, jeste *fabula*. Prema mojoj definiciji, *fabula* je apstrakcija događaja u narativu, poređanih po hronološkom i kauzalnom redu, koja se ontološki poima kao nešto što nije ostalo izraženo ni u jednom medijumu. *Siže* je manifestacija *fabule* (rečima – ili slikama, ili gestovima) koja uvodi perspektivu (fokalizaciju i glas), kao i temporalne manipulacije redosledom, trajanjem i frekvencijom. Da je štampar pomešao stranice *Ljubomora*, kao što se pričinilo kritičaru *Monda*, ono što bi bilo izmenjeno jeste *siže*. Prins, s druge strane, ima na umu nemogućnost uspostavljanja hronološke *fabule*.

Ako je hronološka *fabula* uslov pripovedanja, onda *Ljubomora* nije pripovedanje. Definišući narativ tako da budu isključena dela koja ne otkrivaju hronološku *fabu-*

lu, Prins prihvata uobičajenu definiciju termina.<sup>1</sup> Prednost takve definicije je u tome što naglašava granicu između onoga što predstavlja tradicionalni predmet naratoloških studija i žanrovih dela među koja spada i *Ljubomora*. Problem sa definisanjem takvih novih dela kao nečega što se nalazi izvan područja pripovedanja jeste u tome što takva definicija obeshrabruje primenu pristupa koji su već razvijeni analizom pripovedanja na ovu vrstu dela; definicija takođe zamagljuje činjenicu da strukturalne inovacije u ovim novim delima nisu ograničene na *fabulu*.

Inicijalno određujući žanr takvih novih dela, kako stilistički tako i istorijski, u skladu sa primerenom formulacijom Dejvida Hajmana “u osvit *Osvita*” (*Wake*), s razlogom biram naziv “postmodernog pripovedanje”. Korišćenjem izraza “postmodernog” naglašava se jaz.<sup>2</sup> Povratak reči “pripovedanje” otvara mogućnost izučavanja ovih dela iz perspektive nalaza do kojih je došla naratologija. U poznatom

pasusu kojim opisuje konstrukciju *Ljubomora* i sam Rob-Grije koristi reči koje ukazuju na ovakav pristup. Citiram tekst Rob-Grijea, uključujući izraze *siže* i *fabula* tamo gde je njihova upotreba primerena:

Bilo je apsurdno verovati da u romanu *Ljubomora* postoji neki poredak događaja, jasan i univokan (fabula), a da to nije poredak rečenica u knjizi [siže], kao da sam se zabavljao da sebi samom zbrčkam jedan unapred utvrđeni kalendar [prehodna fabula]. Pripovest je, naprotiv, bila čin takve vrste da je svaki pokušaj obnavljanja jedne spoljašnje hronologije [fabula] vodio pre ili posle do neke serije kontradikcija, dakle do nekog ćorso-kaka. (“Temps”, str. 132)

Kao i Prins, Rob-Grije ukazuje na temporalne kontradikcije u *Ljubomori* koje onemogućuju us-

144

---

1 Klod Bremon jezgrovito konstatuje: “Où il n’y a pas succession, il n’y a pas récit (str. 62). Prins, međutim, nastavlja: “*Ljubomora* je, naravno, roman, ali pseudonarativni roman” (*Narratology* 65). U drugim kontekstima Prins dopušta mogućnost obuhvatnijih definicija ovog termina i njihove potencijalne primerenosti određenim oblastima istraživanja (“Narratology, Narratological Criticism, and Gender”, rad koji je izložio na Kolokvijumu o francuskim studijama u dvadesetom veku u Ajova Sitiju u aprilu 1990. godine).

2 Prihvatajući termin “postmodernog”, naglašavam svoje čitanje perioda na koji se ovaj termin odnosi kao različitog od modernog, umesto kao jedne od faza modernizma. S druge strane, kada Devid Hajman usvaja termin “pozni modernizam”, govoreći o približno istoj grupi dela koja ja nazivam postmodernim, on to čini u kontekstu sopstvenih namera: “da bi se uspostavila predistorija, koja ih postavlja u kontekst šire tradicije i tako ih čini dostupnijim ne svodeći ih na opšta mesta” – to jest, da bi se *premostio* jaz (*Re-Forming the Narrative*, 18).

Moje shvatanje postmodernog razvijalo se pod uticajem Ihaba Hasana, čiji sam Letnji seminar o postmodernizmu pohađala 1982. godine. Izražavajući svoju zahvalnost želim da skrenem pažnju, najviše zbog potencijala za stimulisanje kreativnog mišljenja, na njegovu shematsku listu paralelnih ali često suprotstavljenih atributa modernog i postmodernog (“The Question of Postmodernism”, str. 123–124; i (revidirana i proširena verzija) “Postface 1982: Toward Postmodernism”, str. 267–268).

postavljanje hronološke *fabule*. U njegovom romanu neodređena je *fabula*. U drugim postmodernim pripovestima neodređen je *siže*, u sekvenci ili u fokalizaciji. Verujem da se granična linija koja deli moderno i postmoderno u pripovedanju može odrediti definisanjem postmodernih narativa – i samo postmodernih narativa – kao onih koji pokazuju neodređenost u bar jednom od ovih parametara: *fabula*, *sižejna* sekvenca ili *sižejna* fokalizacija. Mada moja definicija ne ograničava žanr na naracije koje se manifestuju kao verbalni konstrukti, u ovom eseju koristim samo primere iz štampanih tekstova.

Neodređenost, u smislu u kojem ovde koristim ovaj termin, odnosi se na tekstualni i preinterpretativni element u strukturi dela koja se ispituju. U svojoj analizi Ejbramsovog opisa višeznačnosti i Kalerovog opisa neodređenosti, Timoti Bahti razlučuje dva nivoa porođenja:

Ova dva termina usmerena su na različite lokacije književnog značenja i donose sa sobom različita vrednovanja: višeznačnost se *pronalazi* u književnosti, i ona predstavlja “vrednost”, “bogatstvo”, dok neodređenost isplivava u interpretaciji, i uvodi “nemogućnost ili neobrazloživost”

izbora i odluke, a ne otkriće neke vrednosti. Višeznačnost je pozitivna, neodređenost lišavajuća. (210)

Od uobičajene upotrebe ovog termina u kritici udaljavam se u tom smislu što neodređene strukture koje opisujem – kao i višeznačne strukture koje razlučujem od neodređenih – lociram u samo delo, a ne isključivo u interpretaciju.<sup>3</sup> Analizirajući neodređenost pretpostavljam bogatstvo dela.

Neodređenost u bilo kojem od tri parametra naracije ne isključuje niti zahteva neodređenost u drugim parametrima. Neodređenost u *fabuli*, na primer, može i ne mora biti praćena neodređenošću u *sižejnoj* fokalizaciji ili sekvenci. U analizi pojedinih postmodernih narativa najpreciznija karakterizacija strukture uključuje pozivanje kako na *fabulu* tako i na *siže*, kao i na stepen njihove međuzavisnosti. Rezultat je to da potencijalni interes ovakvog pristupa dobrim delom počiva na raznolikosti raspoloživih odnosa između *sižea* i *fabule*. Ali ispitivanje odnosa *siže/fabula* u pojedinačnim pripovestima mora biti zasnovano na definicijama neodređenosti za svaki od parametara.

Tipologija struktura postmodernog pripovedanja, uspostavljena iz perspektive međuodnosa *fabule* i *sižea*, inicijalno treba da od-

---

<sup>3</sup> Šlomit Rimon-Kenan, u svom odgovoru Hilisu Mileru (koji Bahti spominje), ponavlja ideju da višeznačnost, prema definiciji koju je uvela u *The Concept of Ambiguity*, treba “da okarakterise neke, a ne sve književne tekstove”. Ona napominje da se “zamenom uskog shvatanja višeznačnosti kao karakteristike nekih tekstova šire shvaćenim pojmom nečitljivosti kao karakteristike svih tekstova... u krajnjoj instanci ukida *differentia specifica* onih tekstova koje određujem kao višeznačne” (“Deconstructive Reflections”, str. 185-186, 187). Njena definicija višeznačnosti, koju usvajam u ovom eseju, biće analizirana u odeljcima posvećenim fokalizaciji i *fabuli*.

redi razliku između široko postavljenih kategorija neodređenosti za svaki od tri razmatrana parametra. Za svaki parametar razlikujem i ilustrujem dva tipa neodređenosti. Na Tabeli I date su kratke definicije ovih tipova, kao i šematski pregled njihovog javljanja u šest dela koje sam odabrala za analizu. Ovih šest reprezentativnih postmodernih narativa sadrže primere za dva tipa neodređenosti po svakom pa-

rametru i, poređenja radi, primere u potpunosti određene *sižejne* sekvence i *sižejne* fokalizacije, kao i primere *fabula* koje su višeznačne ili višestruke, ali ne i neodređene. Pored toga, ovih šest dela uključuju i primere kombinacija neodređenih i određenih parametara koje su dovoljno raznolike da omoguće procenu stepena do kog analiza odnosa *siže/fabula* može okarakterisati određeno delo.

**Tabela I**  
**Tipovi neodređenosti u posmodernoj prozi**

	sekvenca	fokalizacija	<i>fabula</i>
A	<i>Kompozicija br. 1</i> <i>Glava hidre</i>	<i>Kuća ljubavnih sastanaka</i> <i>Kompozicija br. 1</i>	<i>Kuća ljubavnih sastanaka</i>
B	<i>Bleda vatra</i> <i>Ako jedne zimske noći putnik</i>	<i>Glava hidre</i>	<i>Ljubomora</i> <i>Glava hidre</i>

*Kuća ljubavnih sastanaka*

*Kompozicija br. 1*

*Glava hidre*

*Ljubomora*

*Bleda vatra*

*Ako jedne zimske noći putnik*

*fok A, fab A*

*sek A, fab A*

*fok A i B, fab B*

*fab B*

*sek B*

*sek B*

146

*sek. A.*

Uslovljena fizičkim oblikom teksta, ali nasumična.

*sek. B.*

Podstaknuta fizičkim oblikom teksta, i vođena.

*fok. A.*

Trajna, kroz duže delove teksta.

*fok. B.*

Privremena; neutvrdivo pri prvom čitanju.

*fab. A.*

Događajima se ne mogu pripisati funkcije.

*fab. B.*

Funkcije se mogu pripisati, ali hronologija se ne može uspostaviti.

Ovih šest primera uključuju, pored *Ljubomora*, Rob-Grijeovu *Kuću ljubavnih sastanaka* (1965), *Kompoziciju br. 1* (1962) Marka Saporta, *Bledu vatra* (1962) Vladimira Nabokova, *Glavu hidre* (1978) Karlosa Fuentesa, i *Ako jedne zimske noći putnik* (1979) Itala Kalvina.<sup>4</sup> Parametrima naracije ćemo se baviti redosledom rastuće složenosti definisanja i određivanja neodređenih struktura: *sižejna* sekvenca, *sižejna* fokalizacija, *fabula*.

U *sižejnoj* sekvenci neodređenost se lako opaža i definiše. Tekstovi koji svoje čitaoce ohrabruju ili zahtevaju od njih da preuzmu kontrolu nad redosledom čitanja, pri prvom i svakom sledećem čitanju, neodređeni su u *sižejnoj* sekvenci. *Sižejna* neodređenost proizvedena je fizičkim karakteristikama teksta kao objekta, uključujući tipografiju. Razlikujem dve vrste

neodređene *sižejne* sekvence: kod prve, određene fizičke karakteristike teksta zahtevaju od čitaoca da preuzme kontrolu nad redosledom svog čitanja (*sek A*); kod druge, fizičke karakteristike teksta ohrabruju čitaoca da odabere redosled kojim će čitati (*sek B*). Kod oba ova tipa ono što fizičke karakteristike zahtevaju ili omogućuju često je dopunjeno i pojačano uputstvima koja se daju čitaocu.

Primer za prvi tip (*sek A*) je *Kompozicija br. 1* Marka Saporta. Ovaj neukoričeni roman objavljen je kao gomila nepovezanih strana spakovanih u kutiju. Kod tek otvorenog primerka, za naslovnom stranom na vrhu gomile sledi strana sa uputstvima namenjenim čitaocu, sa preporukom da se pre čitanja stranice pomešaju. Pripremajući roman za čitanje (odluka

4 Brajan Mekhejl uključuje trojicu od ovih autora među šest pisaca koje analizira da bi ustanovio liniju razgraničenja između modernog i postmodernog – liniju koja je paralelna mada ne i ista kao ona koju postavlja moja definicija postmodernog. Mada Mekhejl *Kuću ljubavnih sastanaka* čita kao “tipičan postmoderni tekst”, kao što činim i ja, a Fuentesov roman *Terra nostra* iz 1975. godine (pre *Glave hidre*) kao “jedan od paradigmatičnih tekstova postmodernog pisanja”, u njegovoj shemi *Ljubomora* i *Bleda vatra* (koje ja čitam kao postmoderne) postavljene su sa druge strane linije: “stilizovani moderni roman” i “tekst graničnog modernizma” (*Postmodernist Fiction*, str. 14–19).

Za Mekhejla, definišuća crta postmodernih dela jeste intenzitet njihovog ontološkog usmerenja, znak pomeranja naglaska ili “težišta” sa prioritetnog epistemološkog usmerenja u modernim delima. Locirajući postmoderna ontološka interesovanja, kako u tematici tako i u strategiji, Mekhejl tvrdi da se “tipična postmodernistička pitanja tiču ili ontologije samog književnog teksta ili ontologije sveta koji ovaj projektuje” (str. 10). S druge strane, ja svoju definiciju postmodernog narativa ograničavam na izmerive formalističke kriterijume, i to iz dva razloga: da bih izrazila moje uverenje da hronološke i teleološke strukture nude neprecizne, preterano pojednostavljene reprezentacije ontološkog usmerenja u drugoj polovini dvadesetog veka; i da bih pokušala da dođem do preciznije linije razgraničavanja između postmodernog i modernog. Moje slaganje sa ostalim aspektima Mekhejlove briljantne analize postmoderne proze očituje se u stepenu u kojem rezultati mog pristupa potvrđuju njegovu primarnu distinkciju. Neodređenosti u tri narativna parametra kojima se bavim u ovom eseju obeležavaju izlazak – Mekhejlovom terminologijom rečeno – izvan područja modernističkih pitanja epistemologije, do mesta na kojem su indikacije na kojima se epistemološki procesi zasnivaju uklonjene.

da se stranice ne pomešaju takođe je čin pripreme), čitalac preuzima isključivu odgovornost za *sižejnu* sekvencu dela koje čita. Pored toga, fizičkom činu mešanja stranica sledi potreba da se razvije metod čitanja koji će sprečiti da se gomila nepovezanih strana raspe, ponovo izmeša ili zainteresuje mačku. Rezultat je to da tokom čitavog čitanja čitalac ne može da ne bude svestan činjenice da je kontrola *sižejne* sekvence, i doslovno, u njegovim rukama.

Ipak, kod ovog tipa neodređenog *sižea* kontrola koju čitalac ima nad *sižejnom* sekvencom, osim što je apsolutna, apsolutno je nasumična. Od čitaoca se od stranice do stranice zahteva da bira sledeću stranu koju će pročitati, ali mu se ne daje nikakva naznaka sadržaja stranicama između kojih bira, dok ne pročita ono što je odabrao. Redosled kojim se otkriva *fabula* zavisi od *sižejne* sekvence koju kontroliše čitalac, ali ovaj tip neodređene *sižejne* sekvence ne daje nikakvu kontrolu nad redosledom kojim se elementi *fabule* otkrivaju. Drugi tip neodređenog *sižea* (*sek B*), mada ne može bezuslovno primorati svakog čitaoca da preuzme kontrolu nad *sižejnom* sekvencom, nudi smernice i naznake koje omogućuju čitaocu da odabere redosled kojim će istraživati određene elemente *fabule*. Nabokovljeva *Bleda vatra* je primer za to.

Kao roman koji je propisno ukoričen i spolja izgleda kao i svaka druga knjiga, *Bleda vatra* dobija neodređeni *sižej* tek ako uspe u bilo kom od četiri načina na koje navodi čitaoc da odaberu sopstveni ulaz i sopstvenu putanju kroz stranice teksta. Prvo, roman se predstavlja – i usvaja karakteristični tipografski raspored – kao delo iz žanra čija se dela po pravilu čitaju različitim redosledima, koje biraju sami

čitaoci u skladu sa tim kako su odabrali da delo koriste: u ovom slučaju, u pitanju je akademsko izdanje jedne pesme, sa predgovorom, komentarom u obliku napomena i indeksom. Možemo pročitati pesmu i ignorisati komentar, pročitati napomene i ignorisati pesmu, ili otvoriti indeks i potražiti informacije o engleskim prevodima na zemblanski ili o pojavi svilorepe (iz roda *Bombycilla*) u tekstu pesme.

Drugo, čitalac koji počinje od početka naići će u predgovoru na preporuku priređivača da komentare pročita pre pesme, jer “bez mojih napomena Šejdov tekst jednostavno nema nikakve ljudske stvarnosti” (28). Treće, ako ova akademska preporuka ostane bez odziva, ako se uprkos priređivačevom uputstvu čitalac ne okrene napomenama već samoj pesmi, 999 stihova u rimovanim kupletima u četiri pevanja još uvek sadrži mogućnost da zahvaljujući radoznalosti – ili dosadi – čitalac odluta iz pesme u komentare.

Četvrto, fizička struktura komentara, kao i struktura svakog standardnog priručnika – rečnika, enciklopedije, itd. – upućuje čitaoca u pronalaženju informacija koje traži. Pojedinačne napomene u okviru komentara odvojene su prazninama koje stvaraju vidljive pauze u tekstu. Svakoj napomeni prethodi broj stiha u pesmi na koji se ona (navodno) odnosi, a napomene su odštampane broječanim redosledom stihova. Napomene često sadrže reference koje upućuju na druge napomene koje se odnose na druge stihove pesme. Lična imena i toponimi objašnjeni su u indeksu. Rezultat je to da svaka napomena funkcioniše kao raskršće na kojem se čitaocu nudi izbor između četiri obeležena pravca: do stiha pesme na koji se na-

pomena odnosi, do sledeće napomene, do napomene uz neki drugi stih i do indeksa.

Čitaocu je dato dovoljno informacija da bude u stanju da istraži onu putanju koja mu omogućuje da ispita one elemente *fabule* koji su mu u bilo kom trenutku čitanja najinteresantniji. Struktura dela daje čitaocu moć pripovedača, moć da određuje redosled kojim će se *fabula* otkrivati, i tako mogućnost da koristeći ovu moć kontroliše redosled njenog izlaganja i menja efekat koji *fabula* proizvodi. Na taj način čitalac *Blede vatre* stiče sposobnost da ispriča sebi priču koju nikada nije čuo, redosledom koji je za njega najefektniji.

U romanu Itala Kalvina, *Ako jedne zimske noći putnik*, koji kao i *Bleda vatra* daje primer za drugi tip neodređenosti *sižejne* sekvence, čitalac je istovremeno narator i narater.<sup>5</sup> Kao i *Bleda vatra*, ovaj roman sadrži tipografske elemente koji su oblikovani tako da pomognu čitaocu da locira svoj položaj unutar dela i putanju od jednog do drugog mesta: to su indeks koji mapira 22 poglavlja i naslov poglavlja na vrhu svake strane. Dvadeset dva poglavlja dele se na dve vrste koje se u romanu pravilno smenjuju: numerisana poglavlja i naslovljene priče. Numerisana poglavlja otkrivaju epizodičnu *fabulu* kojom se protagonisti, po imenu Čitalac (*Lettore*), daju romani koje počinje da čita, ali on svaki put pre nego što zadovolji svoj teleološki nagon biva onemogućen. Na kraju svakog poglavlja ova *fabula* se prekida sledećom naslovljenom pričom, u

kojoj se uvek otkriva *fabula* koja napreduje do nekog trenutka klimaksa i tu se zaustavlja.

Na svoje nezadovoljstvo, protagonista Čitalac ostaje onemogućen u preuzimanju kontrole nad redosledom čitanja. On počinje da čita roman; tekst nestaje pre nego što je u stanju da otkrije kako se *fabula* završava; nailazi na novi roman; ciklus se ponavlja. Ipak, ekstratekstualni (ljudski) čitalac, koji ubrzo uočava obrazac Kalvinovog romana, ima na raspolaganju mogućnost izbora sopstvenog *sižea*. Može čitati samo numerisana poglavlja, preskačući naslovljena, da bi tako bez prekida pratio *fabulu* koju čine avanture protagoniste Čitaoca. Ili može čitati samo naslovljena poglavlja, proizvoljnim redosledom, bilo radi poređenja njihove strukture ili radi vežbanja kreativnosti dopisivanjem krajeva za njihove *fabule*. Ili može čitati knjigu redosledom u kojem je objavljena, i tako učestvovati u frustraciji Čitaoca naracijom koja ne stiže do svog kraja. Ekstratekstualnom čitaocu romana *Ako jedne noći*, kao i čitaocu *Blede vatre*, ponuđena je moć naratora u određivanju redosleda kojim se, u slučaju Kalvinovog romana, različite *fabule* otkrivaju.

Pored toga, kroz sva numerisana poglavlja (osim osmog), obraćanje protagonistu Čitaocu je sa *ti*; on je narater svih *fabula* i protagonista uokvirujuće *fabule*. Kao i ekstratekstualni narator-čitalac, Čitalac kao protagonista-narater počinje čitanje u prvoj rečenici dela *Ako jedne zimske noći putnik* Itala Kalvina i kada stigne do

---

<sup>5</sup> Ni u jednom od tekstova čitalac ne učestvuje u moći naratora da bira i izostavlja: ono što je narator potisnuo, čitalac ne može povratiti. Koncept naratera (*narrataire*, "onaj kome se pripoveda, upisan u tekst") uveo je Prins u članku koji je prvi put objavljen 1973. godine (*A Dictionary*, str. 57).

poslednje rečenice gotovo je završio čitanje romana. Ako se ekstratekstualni narator-čitalac identifikuje sa Čitaocem, koji je protagonist-narater, i podeli sa njim iskustvo *lectio interrupta*, on time preuzima obe njegove uloge. Ekstratekstualni čitalac koji odluči da preuzme kontrolu nad *sižejnim* redosledom priča sebi priču u kojoj on sam ima glavnu ulogu. On kreira *siže*, otkrivajući *fabulu* u kojoj je on sam protagonista i koju priča sebi kao narateru.

Od preostala tri dela koja treba razmotriti u pogledu svakog od ovih parametara nijedno nije neodređeno u *sižejnoj* sekvenci.<sup>6</sup> Mada je *sižejna* sekvenca *Glave hidre* prilično zanimljiva, zbog stepena u kojem njena struktura podstiče otkrivanje *fabule* i fokalizacije, ona svakako nije neodređena, pa ćemo je zato razmotriti u odeljcima u kojima ispitujemo druga dva parametra. Kao objekti, *Ljubomora* i *Kuća ljubavnih sastanaka* nemaju fizičkih karakteristika koje, inače, u delima neodređene sekvence, primoravaju ili ohrabruju čitaoca da kreira sopstveni

*siže*. Obe knjige su propisno ukoričene. Tekst se kreće linearno, s leva na desno, od vrha prema dnu stranice. U njima nema uputstava o redosledu kojim bi ih trebalo čitati, nema naslova odeljaka ili uputnica koje bi vodile čitaoca od jednog odeljaka do drugog. Dok praznine u tekstu dele *Ljubomoru* na segmente, fizička prezentacija *Kuće* ne ukazuje na postojanje strukturalnih pododeljaka višeg reda od pasusa.

Nema sumnje da će se kada naiđe na pasus koji mu zvuči poznato svaki pažljiv čitalac bilo kog od Rob-Grijeovih romana vratiti nazad da bi potražio deo za koji mu se čini da ga se seća, samo da bi otkrio da ako je označeno za ova dva pasusa slično, onda to ne važi i za označitelje, ili, ako su označitelji ponovljeni, onda se desilo pomeranje u označenom. Ponovljena čitanja, da se pretpostaviti, mogu se svojim redosledom razlikovati od sekvence kojom je tekst odštampan. Ovi aspekti čitačevog iskustva mogli bi se tumačiti i kao intenzifikacija iskustva pažljivog čitaoca bilo kog narativa, čitaoca koji

150

---

6 Mada među šest odabranih narativa nisam uključila vizuelnu naraciju (primer kategorije koja je povezana sa vizuelnom poezijom i nalikuje joj), skrećem pažnju na paralelu između prvog tipa neodređene *sižejne* sekvence (*sek A*), koji u ovom eseju ilustruje Saportin neukoričeni roman, i strukture koja se javlja na nivou stranice u vizuelnim narativima: *neodređenost paginalnog sižea*. Tipografski raspored slova i reči na stranicama radova kao što je *Double or Nothing* (1971) Rejmonda Federmana, ili *Thru* (1975) Kristine Bruk-Rouz, primorava čitaoca da ovim stranicama pristupa kao da su u pitanju lavirni: da traži ulaze i putanje.

U pripovesti u kojoj je paginalna *sižejna* neodređenost česta, *sižejna* sekvenca dela kao celine takođe može biti neodređena, i pripadati bilo kom tipu. Na primer u *Take it or Leave it* (1976) Rejmonda Federmana, da bi ohrabrio čitaoca da sami izaberu svoju *sižejnu* sekvencu, autor izbacuje označavanje broja strana i uključuje nešto što liči na uputstvo: "pošto se svi odeljci u ovoj priči mogu međusobno zamenjivati, brojevi stranica su po želji autora izbačeni kao beskorisni". Pošto roman sadrži prorede i tipografska sredstva koja vode čitaoca u biranju sekvence kojom će otkrivati elemente *fabule*, u pitanju je drugi tip neodređenosti *sižejne* sekvence (*sek B*). U pripovestima u kojima je tipografija na sličan način nelinearna ali ne sadrži smernice, neodređena *sižejna* sekvenca je nužna, ali i nasumična (*sek A*).



lista pređene stranice da bi proverio neko ime ili atribut, ili se vraća tekstu da bi ponovo prošao kroz omiljenu scenu. *Sižejna* sekvenca, u romanima Rob-Grijea, nije neodređena. Zapravo, kao i kod svake naracije u kojoj je *sižejna* sekvenca specifikovana, efekat ova dva romana donekle je proizveden sekvencom kojom se elementi *fabule* otkrivaju.

Neodređenost u parametru *sižejne* fokalizacije ograničena je na situacije u kojima se izvor fokalizacije ne može identifikovati.<sup>7</sup> Razlikujem dva tipa neodređene fokalizacije: trajnu neodređenost u kojoj se izvor fokalizacije nikada ne može identifikovati (*fok A*), i privremenu neodređenost u kojoj se inicijalna identifikacija fokalizatora, nakon retrospektivnog pomeranja fokalizacije u nastavku teksta (*fok B*), pokazuje kao netačna. Fuentesova *Glavi hidre* ilustruje oba tipa neodređene fokalizacije.

151

Pri prvom čitanju, u prvih 37 od 49 poglavlja romana, fokalizator je identifikovan kao Feliks Maldonado. Čak i prvi opis njegovog izgleda potiče iz Feliksovog ugla: gledajući u ogledalo, Feliks posmatra crte sopstvenog lica – oči, nos, čelo, jagodice, usta – i još jednom se priseća koliko te crte liče na Velasquezov autoportret na *Devojčicama* (9. poglavlje). Čini se

da se Feliksova fokalizacija (ili ono što pri prvom čitanju izgleda kao Feliksova fokalizacija) pripoveda u trećem licu. O Feliksu se govori po imenu i korišćenjem zamenica u trećem licu; u prvih 37 poglavlja pronašla sam samo tri pasusa u kojima se u tekst probijaju zamenice u prvom licu (pod navodnicima), a i ovi pasusi su prilično široko razbacani (8, 20, 29).<sup>8</sup>

U prvom takvom slučaju (poslednji pasus 8. poglavlja), zamenice u prvom licu očigledno se odnose na Feliksa. Na druga dva mesta (na početku 20. i 29. poglavlja), ona se jednako očigledno ne odnose na njega, ali referent nije naveden: neko neidentifikovano prvo lice govori o Feliksu u trećem licu. Tek na početku 39. poglavlja narator u prvom licu, sada identifikovan kao Timon, objavljuje da je napisao istoriju doživljaja koje mu je Feliks sam ispričao tokom dve nedelje koje su proveli zajedno. Čitalac pretpostavlja da je to istorija koju je upravo pročitao.

Takav postupak u narativnom konstrukturu opisan je kod Žana Rikardua: “un récit peut être capté, avec tous les effets rétroactifs que l’on suppose, par un narrateur imprévu” (256). U Fuentesovom romanu ne samo da naraciju retroaktivno preuzima konačno

7 U svojoj studiji nedoređenosti u poeziji poznog devetnaestog i dvadesetog veka Mardžori Perlof definiše neodređenost kao “modus nerazrešivosti” (str. 44). Moja definicija za parametar fokalizacije veoma je slična.

8 U originalnom španskom izdanju, na koje se odnosi numeracija poglavlja u mom tekstu, 49 poglavlja numerisano je od 1 do 18 i od 20 do 50; broj 19 izostavljen je u numeraciji. Poglavlja u engleskom prevodu numerisana su po redu od 1 do 49.

Pošto je jedno javljanje zamenice u prvom licu bez znakova navoda dovoljno da se identifikuje narator u prvom licu, glas i fokalizacija u *Glavi hidre* preuzeti su retrospektivno, što pojačava efekat privremene neodređenosti fokalizacije. Moja analiza fokalizacije u *Glavi hidre* proširena je verzija dela jednog starijeg rada (“The Grace and Disgrace of Literature”, str. 146–147).

identifikovani pripovedač u prvom licu, već se, što je za ovaj rad još važnije, retroaktivno pomena fokalizacija usled Timonove objave na početku 39. poglavlja. Mada Timon opisuje tekst koji je napisao kao tačan, obuhvatan i veran, on prihvata odgovornost za poredak svog pripovedanja (*sižejnu* sekvencu) i (uključene, ali nespecificovane) komentare koji su u celosti njegovi. Rezultat je to da se ono što pri prvom čitanju izgleda kao Feliksova fokalizacija, koju kroz celih 37 poglavlja bezinteresni narator izlaže u trećem licu, iznenada otkriva kao refokusiranje Feliksovih opažanja Timonovim pogledom. Kod drugog i naknadnih čitanja, fokalizator je konstrukt, Timon-koji-sadrži-Feliksa. Sve ono što je do ovog mesta u romanu čitalac otkrio o Timonovim veštinama manipulisanja ljudima, događajima i jezikom, sada pojačava njegovo shvatanje da je Timon-koji-sadrži-Feliksa, kao izvor fokalizacije, nešto sasvim različito od Feliksa.

Ovo retroaktivno preuzimanje fokalizacije u *Glavi hidre* ilustruje drugi tip neodređene fokalizacije, privremenu neodređenost (*fok B*). Njime se čitalac prisiljava da ponovo pročita ili još jednom razmisli o čitavih 37 poglavlja, pošto shvata da je njegova (netačna) identifikacija Feliksa kao fokalizatora obojila tumačenje svakog događaja, i da je otuda njegovo razumevanje situacije – proizvod samo njegovog uma – temeljno potkopano i ne može mu se verovati. Ova tehnika proizvodi dva sasvim različita čitanja istog teksta. Ali hijerarhija ova dva čitanja ne dovodi se u sumnju; neodređe-

nost je samo privremena. Izvor informacija sadržanih u prvih 37 poglavlja jeste Timonova refokalizacija Feliksovih opažanja i misli.

Retroaktivno preuzimanje fokalizacije, na način na koji Fuentes to čini u svom romanu, obogaćuje proces čitanja u dve faze. Prvo čitanje razlikuje se ne samo od drugog već i od svakog narednog čitanja, jer, budući da Timonova fokalizacija uključuje Feliksovu, 37 poglavlja postaje višeznačno u fokalizaciji. Bliiska mi je definicija višeznačnosti koju je ponudila Šlomit Rimon-Kenan, u kojoj se ova određuje kao “konjunkcija isključujućih disjunktivnih elemenata, ili – prostije rečeno – koegzistencija uzajamno isključivih čitanja” (“Deconstructive Reflections”, str. 185). Govoreći njenim rečima, tekst ponekad “pruža kontradiktorne smernice ili... daje dva (ili više) uzajamno isključiva, ali jednako prisutna, konzistentna i koherentna skupa smernica, čineći tako pravljenje izbora između alternativnih hipoteza nemogućim” (*The Concept of Ambiguity*, str. 50)<sup>9</sup> Dve fokalizacije, Feliksova i Timona-koji-sadrži-Feliksa, date su istim rečima istog teksta – bez indikacija koje bi omogućile da se one razluče, ili da se u nekom trenutku jedna fokalizacija učini uverljivijom od druge. Distinkcija koju pravim između neodređenosti (koja je izgleda, u bilo kojem od tri parametra, karakteristična za postmodernu naraciju) i višeznačnosti (koja se javlja u ranijim narativnim strukturama, ali se može javiti i u postmodernim) neophodna je za moju definiciju nedoređenosti u *fabuli*, pa ćemo je u nastavku detaljnije ispitati.

---

9 Daljom specifikacijom narativne neodređenosti kod Rimon-Kenanove, kao koegzistencije uzajamno isključivih *fabula*, bavićemo se u odeljku o *fabuli* koji sledi.

Prvih 37 poglavlja čitam kao privremeno neodređena (*fok B*): pri prvom čitanju ne možemo identifikovati fokalizatora. Mada Fuentes stvara obilnu višeznačnost reinkorporirajući (kod drugog i naknadnih čitanja) Feliksovu fokalizaciju u Timonovu, fokalizacija nije neodređena: fokalizatora možemo identifikovati kao Timona, koji obuhvata i prilagođava Feliksovo viđenje stvari.<sup>10</sup>

Ali, do sada smo razmatrali samo prvih 37 poglavlja *Glava hidre*, a promena u fokalizaciji dešava se u 38. poglavlju. U nastavku romana Fuentes konstruiše trajnu neodređenost prvog tipa (*fok A*). Na kraju onih pet poglavlja u kojima je Timon i narator i jedini fokalizator

(39-43), on nas obaveštava o Feliksovom odlasku nakon sedmice koju su proveli zajedno, izražavajući želju da “Ojalá pudiese cotejar un día mi guión de probabilidades con la versión de las certezas de Félix” (243). Prelazeći na buduće vreme na početku sledećeg poglavlja (44), Timon kao fokalizator opisuje do čega će Feliksovo “fatalmente” dovesti. Odmah potom tekst prelazi na prikazivanje Feliksovih postupaka i opažanja u prošlom vremenu, što se nastavlja i kroz završna poglavlja romana. Ako je ova priča zapis Timonovog “verovatnog scenarija”, onda Timon stvara Feliksa za kog kreira i fokalizaciju. Ako je to zapis Feliksove “stvarne verzije”, onda je Feliks fokalizator. Da li je fokalizacija Timo-

<sup>10</sup> U ovom slučaju višeznačnost je obogaćena Timonovim saopštenjem da je proširio i preuređio Feliksov narativ. Ali, u svakom slučaju kada *siže* koji je inicijalna manifestacija *fabule* više nije dostupan, *fabula* se može razaznavati samo na osnovu druge manifestacije u nekom drugom *siže*u: u tom slučaju javlja se višeznačnost dve ne sasvim razlučive fokalizacije. To jest, u ontološkoj ravni u kojoj Timon postoji, narativ koji mu Feliks priča predstavlja *siže*, na osnovu koga Timon apstrahuje i preuređuje događaje da bi stvorio *fabulu* koju izražava u obliku *siže*a koji čitamo. Višeznačnost dve nerazlučive fokalizacije nastaje kod čitaoca zato što Feliksov *siže* nije dostupan radi poređenja.

Piter Bruks otkriva sličan konstrukt koji proizvodi ekvivalentnu višeznačnost analizirajući Frojduvu istoriju slučaja Čoveka Vuka (objavljenu 1918. godine). Bruks razlikuje četiri sekvencijalne strukture: 1) manifestacije neuroze, 2) kauzalne događaje, 3) analizu, i 4) tekst koji Frojd piše. Mada bi se svi događaji iz prve tri sekvence mogli hronološki složiti u jedinstvenu *fabulu*, grupisanjem ovih događaja u tri *fabule* Bruks rasvetljava složeni obrazac fokalizacije. Druga sekvenca je *fabula* za koju je prva sekvenca inicijalni *siže* (kauzalne događaje inicijalno “priča” dete kroz manifestacije neuroze). Obe prve sekvence su *fabule* koje otkriva odrasli pacijent kroz *siže* treće sekvence, analize. Ove tri sekvence su *fabule* u konačnom *siže*u, četvrtj sekvenci, koju Frojd piše, a mi je čitamo (*Reading for the Plot*, str. 272-273).

Za Frojda, teškoća rekonstruisanja druge sekvence (kauzalnih događaja) produbljena je činjenicom da inicijalni *siže* (ponašanje deteta) nije više dostupan. U *siže*u koji pacijent priča Frojdu tokom analize, fokalizacija odraslog pacijenta i deteta koje je pacijent nekada bio nerazmrsivo su isprepletene, kao što je i Timonova fokalizacija isprepletена sa Feliksovom. Za čitaoca Frojdivog teksta, kome pacijentov *siže* nije dostupan, fokalizacija Frojda–koji–sadrži–pacijenta–koji–sadrži dete uključuje dva nivoa višeznačnosti, ali, prema definiciji koju predlažem, ne predstavlja primer neodređene fokalizacije.

nova ili Feliksova? Ništa u tekstu ne može nam pomoći da to odredimo. U poslednjih sedam poglavlja fokalizator se ne može odrediti. Neodređenost je trajna (*fok A*).

U *Glavi hidre*, tehnika koju Rikardu opisuje kao nepredviđeno preuzimanje naracije sa retroaktivnim efektom proizvodi privremenu neodređenost (*fok B*); u *Kući Rob-Grijea*, u romanu koji Rikardu analizira da bi ilustrirao ovaj postupak, ista tehnika proizvodi trajnu neodređenost u fokalizaciji (*fok A*). *Kuća* se pripoveda u verziji naracije u prvom licu koju Brus Moriset opisuje kao "lebdeće 'ja'" (*Novels*, str. 250). "Ja" koje pripoveda je pokretni označitelj, čiji je referent čas jedan čas drugi lik. Pošto je u ovom tekstu fokalizator uvek "ja" koje govori, izvor fokalizacije pomera se zajedno sa pomeranjem referenta za "ja".

Složenost postupka koji koristi Rob-Grije naglašena je činjenicom da je promena referenta za "ja" uočljiva tek kada "ja" počne da koristi zamenicu u trećem licu za lik koji je prethodno govorio "ja". Rezultat je to da čitalac, u brojnim slučajevima kada je u stanju da uoči da se desilo pomeranje, može identifikovati ko je "ne-ja", ali ne može identifikovati "ja". U odeljku od nekih desetak strana u središnjem delu romana (96-106), u jednom od retkih slučajeva u kojima se "ja" koje govori može identifikovati i pre i posle pomeranja, Džonson počinje da govori o tome kako je proveo večer, obraćajući se policijskom naredniku u prvom licu, u tekstu koji je izdvojen navodnicima. Navodnici se zatvaraju na kraju pasusa, da bi u sledećem pasusu "ja" koje pripoveda – sada bez znakova navoda – i dalje bio Džonson:

Ne zadržavam se ni na već naznačenoj grafi insekata, ni na deskripciji stanja. Odmah dolazim na scenu raskida između Loren i njenog verenika. I, kao što poručnik od mene zahteva, ime te osobe... (str. 97)

Nakon što smo identifikovali Džonsona kao "ja" koje vrši fokalizaciju, nastavljamo da čitamo nekoliko narednih stranica, do scene u kojoj Ledi Ava razgovara (pod navodnicima) sa Kim o tome kako "iscrpljeno" izgleda Ser Ralf (što je ime kojim se inače obraća Džonsonu), dok za to vreme fokalizator posmatra kako Kim klima glavom u znak odobravanja (105). Pita jući se pod kojim okolnostima je Džonson mogao prisustvovati ovoj sceni, čitalac prelazi na sledeći pasus, koji sadrži i ovo:

Ledi Ava... uzima smeđu omotnicu u kojoj se nalazi četrdesetsedam vrećica praška: ona je mogla da se uveri, s drugim ulaskom Kim, da je ova brzim pogledom potvrdila prisustvo paketa: da se skrovište nalazilo u samoj sobi, on bi odavno bio sklonjen na sigurno mesto, mislila je sluškinja, misli Ledi Ava, kaže narator rumenog lica koji priča priču svom susedu u sali malog pozorišta. Ali Džonson, koji ima druge stvari u glavi, vodi samo ka jednoj rasejanosti... (str. 106)

Na ovih deset strana fokalizujuće "ja" može se identifikovati na početku kao Džonson, a na kraju (uprkos nečemu što izgleda kao vrtoglavo pomeranje fokalizatora) kao lik koji je retroaktivno preuzeo fokalizaciju, ne samo negativno,

kao “ne-Džonson”, već i pozitivno, kao muškarac crvenog lica. Možemo čak pretpostaviti da se pomeranje u fokalizaciji dogodilo pre razgovora Ledi Ave o Džonsonovom iscrpljenom izgledu. Ali čak i na ovih desetak strana na kojima se izvor fokalizacije specifikuje i na početku i na kraju, tačan trenutak pomeranja fokalizacije ne može se odrediti. Ništa u tekstu ne najavljuje pomeranje. Činjenice da je muškarac crvenog lica retroaktivno preuzeo fokalizaciju postajemo svesni tek sa objavom na kraju citiranog pasusa.

155 U *Glavi hidre*, Timonovo retroaktivno preuzimanje naracije pomera izvor fokalizacije čitavih 37 poglavlja koja mu prethode sa Feliksa na Timona-koji-sadrži-Feliksa (*fok B*). U *Kući*, retroaktivno preuzimanje naracije menja fokalizaciju prethodnog segmenta teksta čije se granice ne mogu tačno odrediti. Rezultat je to da u *Kući* imamo trajnu neodređenost fokalizacije (*fok A*) u dužim segmentima teksta između povremenih markera kojima se identifikuje fokalizator.

Nijedan od preostala četiri razmatrana romana nije neodređen u *sižejnoj* fokalizaciji. Uprkos početnim teškoćama u lociranju fokalizatora u *Ljubomori*, oni čitaoci koji očekuju i traže jedinstvenu fokalizaciju mogu otkriti njen izvor, kako u *Ljubomori* tako i u *Kompoziciji br. 1*. Ni u jednom ni u drugom tekstu ništa nije u kontradikciji sa identifikacijom neimenovanog fokalizatora kao ljubomornog muža u romanu Rob-Grijea i kao čoveka koji je za Marijanu muž, za Dagmar ljubavnik i za Helgu silovatelj, u Saportinom romanu.

Mada u *Bleđoj vatri* fokalizaciju dele dva glavna lika, onaj deo dela za koji je svaki od

njih odgovoran određen je njihovim ulogama i nedvosmisleno je identifikovan: pesnik Džon Šejd piše pesmu; priređivač Čarls Kinbot piše ostatak teksta. Mešanje dve fokalizacije javlja se samo kao element radnje. Kao lik, Kinbot smatra da samo on može ispravno protumačiti Šejdovu pesmu, jer je, kako veruje, ona inspirisana i odražava njegovu ličnu istoriju koju je ispričao Šejdu u vreme kada je ovaj pisao pesmu. Drugim rečima, jedan od aspekata radnje je uverenje Kinbotovog lika da je pesmu fokalizovao Šejd-koji-sadrži-Kinbota, pa je tako izvor fokalizacije u tekstu koji on priređuje Kinbot-koji-sadrži-Šejda-koji-sadrži-Kinbota. Ali jaz između sadržaja Šejdove fokalizacije, koju direktno vidimo u pesmi, i Kinbotove fokalizacije, koju vidimo u njegovom tumačenju pesme, ovde nije samo zabavan; on strukturno utvrđuje granicu između dve fokalizacije, potvrđujući čitaočevu identifikaciju sa dva odvojena fokalizatora.

Na sličan način, u Kalvinovom romanu *Ako jedne zimske noći putnik* fokalizacija je višestruka ali ne i neodređena. U naslovljenim celinama (kao i u osmom, numerisanom poglavlju), lik koji je pripovedač u prvom licu jeste i fokalizator. U numerisanim poglavljima koja se pripovedaju u drugom licu (sa izuzetkom osmog), fokalizacija je konstrukt lika koji se naziva “ti” Čitalac, obuhvaćenog naratorom koji je i sam iskusan čitalac. Sadržaj fokalizacije uključuje ono što Čitalac opaža, misli i čini – ali i instrukcije kojima se usmeravaju Čitaločeva opažanja, sugestije o tome kako Čitalac može reagovati na ta opažanja, i opšte informacije (obično o čitanju) koje se upućuju Čitaoocu. Tematski posmatrano, pošto protagonista Čitalac čita na-

slovljene pripovesti, u roman je ugrađena neodređenost njegove reakcije na ove tekstove onakve kakvim ih on opaža – kao i neodređenost čitanja ekstratekstualnog (ljudskog) čitaoca koji se identifikuje sa protagonistom Čitaocem. Ipak, strukturno posmatrano, svaki od višestrukih fokalizatora može se lako razaznati; otuda delo nije neodređeno u fokalizaciji.

U pogledu parametra *fabule* usvajam kriterijum kojim Prins isključuje *Ljubomor* sa područja narativa, i definišem *fabulu* kao neodređenu u onim narativima u kojima se hronološki redosled ne može ustanoviti. Razlikujem dve vrste neodređene *fabule*: u prvoj, događajima se ne mogu pripisati funkcije (*fab A*); u drugoj, uprkos tome što repetitive i kontradikcije čine uspostavljanje hronologije nemogućim, događajima se mogu pripisati funkcije (*fab B*). *Kuća* ilustruje prvi tip neodređene *fabule* (*fab A*); moguće je ustanoviti da se određeni događaji odigravaju, ali nije moguće odrediti njihovu funkciju.

Mada termin *funkcija* preuzimam od Vladimira Propa, i koristim ga na način na koji ga on koristi, ovaj termin radije definišem koristeći jedan pasus Rolana Barta iz njegovog eseja o romanu *Mobile* (1962) Mišela Bitora. Zadržavam Bartov kurziv, ali skrećem pažnju na reč *funkcija*:

c'est en essayant entre eux des fragments d'événements, que le sens naît, c'est en transformant inlassablement ces événements en fonctions que la structure s'édifie: comme le bricoleur, l'écrivain (poète, romancier ou chroniqueur) ne voit le sens des unités qu'il a devant lui qu'en les rapportant. (str. 186)

Za Barta, koji govori iz perspektive pisca, tek kada se događaji spoje oni se transformišu u funkcije i rađa se značenje. Za čitaoca, protumačiti događaj kao funkciju znači vezati ga za formalnu poziciju u individualnom narativnom lancu u kojem postoji, i tako odrediti njegovo strukturno značenje u tom narativu.

Na onom nivou apstrakcije na kojem je funkcija locirana, može biti nemoguće da se jedna struktura replikuje – sa svim oduzimanjima i dodavanjima – u svim narativnim lancima. U tekstu o *Dekameronu* Cvetan Todorov opisuje minimalnu dovršenu radnju kao izlazak iz jednog ekvilibrijuma, prolazak kroz period neravnoteže, i ulazak u drugi ekvilibrijum koji je sličan ali različit (328). Narativna shema koju je Prop apstrahovao iz bajki svakako je detaljnija, ali u osnovi je identična. Prema redosledu u njegovoj shemi, narativ polazi od neke početne situacije (ekvilibrijum), prolazi kroz pripremni deo koji potkopava stabilnost ekvilibrijuma i tako dovodi do događaja A – značajnog poremećaja početnog ekvilibrijuma; posledice događaja A prevladavaju se procesom borbe ili iskušavanja koji, ako je uspešan, proizvodi novi ekvilibrijum.

Nekompletne sekvence nisu retkost, čak i u onim bajkama u kojima je pripremni deo sasvim istisnut i prvi događaj je događaj A (značajni poremećaj). Ali čak i kada je lanac nedovršen, događaji od kojih je on sastavljen često mogu biti identifikovani kao funkcije i oni zadržavaju svoje strukturno značenje unutar narativa, kao što ćemo videti i na primeru nekoliko razmatranih narativa. S druge strane, u slučaju *fabule* romana *Kuća*, mada je moguće ustanoviti javljanje određenih događaja i fragmente

narativnih lanaca, njihov položaj u narativnoj shemi ne može se odrediti. Jedna od lekcija koje smo naučili od Propa je to da isti događaj može vršiti različite funkcije, zavisno od toga gde se nalazi u narativnoj shemi. Iskušavanje, na primer, ako se nalazi u pripremnom odeljku, daje negativcu informacije koje vode do tragičnih posledica; a ako se nalazi u odeljku sa dobrotvom, rezultat je davanje moći junaku. Kada iskušavanje ima takmičarsku funkciju (H), uspešno razrešenje proizvodi novi ekvilibrijum; kada se iskušavanjem potvrđuje identitet junaka (M), to iskušavanje mu omogućuje da dokaže da za služuje nagradu koju treba da primi.

U bajkama nas pri određivanju funkcije događaja vodi položaj događaja u narativnoj sekvenci. Prop nas je naučio da nam svest o narativnoj strukturi – koju ljudski um nesvesno upija, čak i u primitivnim kulturama – omogućuje da neki događaj protumačimo kao funkciju. Ali, kada čitamo *Kuću* ne uspevamo da stignemo čak ni do ove početne faze interpretacije. Ne možemo odrediti da li su pokušaji muškarca u tamnom odelu da prikupi novac za Loren Lorin opasna reakcija na pretpostavljenog negativca koja će dovesti do katastrofe (A), briljantan pokušaj da se stekne moć koju daje dobrotvor, borba junaka (H) da pomogne devojci u nevolji, ili konačno iskušavanje za funkciju venčanja (W).

Čini se da se svakom događaju u ovom romanu može pripisati nekoliko različitih funkcija, na različitim mestima u narativnom lancu. Ovaj efekat proizvod je pojavljivanja svakog događaja u više od jednog narativnog lanca. Roman sadrži višestruke (fragmentarne) *fabule*, od kojih svaka ima zajedničke elemente sa bar

jednom od drugih fragmentarnih *fabula*. Dva metoda vezivanja događaja za događaj, i jedne fragmentarne sekvence za drugu fragmentarnu sekvencu, proizvode ovaj efekat događaja čija se funkcija pomera s pomeranjem događaja iz jedne *fabule* u drugu. Razdvajajući uzrok od sekvence, i sekvencu od uzroka, ova dva metoda stvaranja kontinuirane zajedno subvertiraju i hronologiju i kauzalnost.

Kontinuirana metonimijom, na način na koji je Rob-Grije koristi u svom romanu, jeste metod koji čuva hronologiju dok je razdvaja od kauzalnosti. Kroz čitavu *Kuću* događaji se replikuju metonimijskim reprezentacijama kao *mises-en-abyme* u kojima ono što je sadržano postaje ono što sadrži; pojedinačne scene i nizovi scena koji se javljaju na pozornici (ili na stranicama magazina, u grupi statua, kroz zavesama zastrti okvir prozora) neprimetno se pomeraju u okruženje izvan pozornice koje je slično životu, a u kojem se odslikavaju. Na sličan način, ono što sadrži postaje ono što je sadržano: radnje izvan pozornice pomeraju se na pozornicu, u fotografiju, itd. Pri svakom pomeranju iz onoga što sadrži u ono što je sadržano, ili obratno, može se uspostaviti hronološka sekvencenca pomeranja između planova egzistencije. Ali generisanje pomoću metonimije, u slučaju *Kuće*, razdvaja hronologiju od uzroka. Pošto je sekvencenca odslikavanja dvosmerna, sa pozornice prema životu i iz života prema pozornici, uskraćeno nam je čitanje koje bi moglo napraviti razliku između primalne scene i njenih varijacija. Nije nam data logika koja bi zahtevala temporalnu sekvencu. Sekvencenca je zadržana u svetu u kojem su prirodni zakoni koji bi trebalo da je vežu za uzrok opozvani.

Kontinuirana pomerenjem sa fiksirane slike na pokretnu scenu, ili sa pokretne scene na fiksiranu sliku, takođe vezuje događaj za događaj, ali sa obrnutim posledicama: uzrok se zadržava, dok se hronologija subvertira. Fiksirana slika, opisana u tekstu kao statična scena, generiše i kauzalno motiviše dve vrste temporalne sekvence: jednu anticipatornu budućnost i jednu retroaktivnu prošlost. Statična scena funkcioniše kao kauzalni generator sekvence koju započinje i kauzalni rezultat sekvence koju zaključuje. Ona odgovara na dva pitanja: Kakve događaje će uzrokovati ova scena? I šta je uzrokovalo javljanje ove scene?<sup>11</sup> Slika Loren/Lorin/L. u beloj haljini i pozlaćenim kožnim sandalama na fotografiji koja se pokazuje mogućim klijentima može u anticipatornoj sekvenci uzrokovati samoubistvo njenog verenika, dok u u retroaktivnoj prošlosti može biti uzrokovana smrću istog čoveka. U romanu *Kuća*, napredovanje od fiksirane slike do sekvencijalnog kretanja zadržava kauzalnost dok u isto vreme subvertira hronologiju.

Zajedno, ova dva metoda stvaraju neobične sličnosti i čudne kontradikcije kao proizvod višestrukih fragmentarnih *fabula* kojima su neki događaji zajednički, dok neki drugi nisu. U kontinuiranoj metonimijom, koja zadržava sekvencu ali ne i uzrok, ono što je sadržano ima zajedničke elemente sa onim što sadrži, i

ono što sadrži sa onim što je sadržano; ali u svojoj hronološkoj kontinuiranoj, scena se menja, često eklektično uključujući elemente drugih narativnih fragmenata. Na sličan način, u pomerenjima između scena koje su fiksirane i onih koje se kreću, statična slika predstavlja šarke koje su zajednički elemente dve različite sekvence, jedne za koju je to kulminaciju i druge koja je odatle inicirana. Ova dva metoda često se kombinuju: scena se zaustavlja, da bi kada ponovo počne njena ravan egzistencije bila promenjena, iz onoga što sadrži u ono što je sadržano, ili obratno. U krajnjoj instanci, višestrukost *fabula* se ukazuje kao razlog što se nijednom događaju ne može definitivno pripisati funkcija. Pošto se gotovo svaki događaj javlja u više od jedne *fabule*, i na različitim mestima u svakoj *fabuli* u kojoj se javlja, pomerenjem događaja iz jedne fragmentarne *fabule* u drugu fragmentarnu *fabulu* pomera se i njegova funkcija.

Mada *Kompozicija br. 1* sadrži manji broj fragmentarnih *fabula*, kao i manji broj događaja koji se ponavljaju u više od jedne fragmentarne *fabule*, u ovom slučaju jednako su potisnute i hronološke i kauzalne informacije koje su nam potrebne da odredimo kako su sekvence kombinovane. Rezultat je to da se ni u ovom tekstu događajima ne mogu definitivno pripisati funkcije (*fab A*). Mada instrukcije u Saportinom romanu naizgled sugerišu da će si-

---

<sup>11</sup> Rob-Grijevo čitanje statične slike povezano je sa praksom ikonografije u istoriji umetnosti, kojom se elementi neke slike ili skulpture čitaju kao da predstavljanje reprezentacije u narativnom lancu. Ali, dok za istoričare umetnosti ikonografija, izgleda, pretpostavlja prethodeću *fabulu*, koju samo treba identifikovati, Rob-Grijev postupak u *Kući* jeste ikonografija bez prethodeće *fabule*. Uloga statične slike u stvaranju *sižea* bez ontološki prethodeće *fabule*, jasnije ilustrovana u kasnijim *foto-romanima* Rob-Grijea, detaljnije je analizirana u mom radu o *La Belle Captive* ("Image and Narrativity").



žejna sekvenca odrediti sekvencu u *fabuli*, ono što sižejna sekvenca kontorliše jeste efekat – a ne sekvencu – *fabule*. Čini se da je efekat sižejne sekvence u ovom delu ograničen na efekat primarnosti: sklonost posmatrača da u svojim sudovima budu pod snažnijim uticajem početnih informacija nego pod uticajem onoga što naknadno saznaju.<sup>12</sup> Prvih nekoliko stranica proizvodi početni utisak o protagonistu koji će uticati na naše tumačenje njegovog ponašanja, možda i tokom čitavog čitanja romana.

Svakom pažljivom čitaocu ovaj roman otkriva nekoliko fragmentarnih *fabula*. Na osnovu događaja u koje su umešane Marijana i naročito Dagmar mogu se uspostaviti sekvence koje su kauzalno motivisane i prate razvoj svakog odnosa. Ali nema indikacija koje bi uputile čitaoca u to kako ove – i druge – sekvence treba kombinovati: da li je odnos sa Marijanom simultan ili prethodi ili sledi odnosu sa Dagmar; da li protagonista siluje Helgu, odlazi u rat, ili se pridružuje pokretu otpora za vreme jednog ili oba ova odnosa. Pošto je jasno da su fragmentarne *fabule* međusobno povezane, ali su njihove veze potisnute, nijedan događaj ne može se definitivno protumačiti kao funkcija.

Takođe, kao u romanu *Kuća*, mada ređe, neki događaji učestvuju u više od jedne fragmentarne sekvence. Krađa koverta, na primer, događa se za vreme sekvence u kojoj se pronalaze priznanja koja su potpisali članovi pokreta otpora, i za vreme sekvence u kojoj protagonista potkrada poslodavca. Pošto su infor-

macije o frekvenciji, kao i o hronologiji, potisnute, ne može se odrediti da li se događaju dve krađe ili samo jedna, i ako je to samo jedna krađa, ne zna se koja. Bez informacije koja je postavljena u sekvencu, krađa se ne može protumačiti kao funkcija. Mada delo ostavlja utisak da su sadržani događaji elementi jedinstvene *fabule*, a u uputstvima se tvrdi da redosled događaja određuje sudbinu protagoniste, usled potiskivanja informacija potrebnih da se taj poredak uspostavi, događajima u životu protagoniste ne mogu se pripisati funkcije i njegova sudbina se ne može odrediti (*fab A*).

U *Ljubomori*, s druge strane, uprkos repetacijama i kontradikcijama koje roman sadrži, funkcija događaja može se odrediti (*fab B*). Kao što smo videli na početku ovog eseja, hronološka sekvenca se ne može uspostaviti, i Rob-Grije nas čak obaveštava da je naraciju konstruisao na način koji onemogućuje rekonstrukciju spoljašnje hronologije. Ipak, čitaoci se obično slažu u čitanju *Ljubomora* kao prikaza pokušaja ljubomornog muža da otkrije postoji li racionalna osnova za njegove sumnje da mu žena nije verna – tumačenje koje se Propovom terminologijom može opisati tako što će se situaciji pripisati funkcija H (produženo takmičenje ili sukob). Takva interpretacija zahteva od čitaoca da uspostavi potisnutu ali određivu kauzalnu sekvencu, koja se Propovom terminologijom može predstaviti kao sledeći niz funkcija: A (događaj koji subvertira ekvilibrijum: muž postaje sumnjičav); C (poduhvat: muževljeva od-

12 Menahem Peri daje analizu i izveštaj o psihološkim studijama “efekta primarnosti – efekta koji ima informacija koja se nalazi na početku poruke”, u svojoj značajnoj studiji sižejne sekvence (str. 53-58).

luka da preduzme nešto da bi otkrio istinu); ? (započinjanje [fizičke radnje koja otvara poduhvat]: muž počinje da špijunira A...). Bilo da završetak narativa tumačimo kao indikaciju da je muž zaključio da mu žena nije ili jeste verna, ili da nije siguran šta se dešava, time uspostavljamo potisnutu zaključnu funkciju I (pobeda) ili Ineg (poraz), čemu sledi K (zaključni ekvilibrijum). Tako se narativni lanac, Propovom terminologijom, može predstaviti na sledeći način (gde zagrade ukazuju na potisnute funkcije): [AC?] H [I ili Ineg K]. Čini se da je u slučaju *Ljubomora* mogućnost da se pripiše funkcija događajima za koje se ne može uspostaviti sekvenca (distinkcija na osnovu koje se ovaj narativ kategoriše kao *fab* B, a ne kao *fab* A) povezana sa činjenicom da su svi pripovedani događaji obuhvaćeni jednom funkcijom: H (takmičenje ili borba). Upravo potiskivanje prethodnih kauzalnih događaja (AC?) i zaključenja koje bi bilo rezultat pripovedanih događaja (I ili Ineg K) omogućuje čitaocu da uspostavi sekvenca u kojoj pripovedani događaji, uprkos njihovim kontradikcijama i ponavljanjima, mogu biti protumačeni kao funkcija. Kauzalnost opstaje čak i kada je sekvenca događaja u naraciji raskinuta.

Mada je *Glava hidre*, kao i *Ljubomora*, primer za drugi tip neodređene *fabule* u kojoj se hronologija ne može uspostaviti, ali se događajima mogu pripisati funkcije (*fab* B), neodređenost u *fabuli* u ova dva dela kreirana je sasvim različitim strukturama. Dok je u *Ljubomori* sasvim jednostavna narativna sekvenca potisnuta, sa izuzetkom jedne funkcije u koju je sabijena sva neodređenost, u *Glavi hidre*, njena u celosti razvijena, gotovo dovršena i naizgled hronolo-

ška *fabula* postaje neodređena retroaktivno, u poslednjoj rečenici poslednjeg poglavlja, koja kreira neodređenost koncentričnim krugovima koji se iz nje šire. Rečenica se nalazi na kraju 50. poglavlja, tamo gde se roman završava, sa izuzetkom epiloga (koji ne menjajući *fabulu* uspeva da je vremenski proširi u mitsku prošlost i prostorno ispod površine zemlje u bogata nalazišta nafte). Ova rečenica ponavlja, samo uz izmenu imena, poslednju rečenicu 12. poglavlja. U obe scene, na nekom prijemu, protagonista posmatra ulazak predsednika republike. Na kraju 12. poglavlja, predsednik prilazi Feliksu Maldonadu; na kraju 50. poglavlja, predsednik prilazi Dijegu Velaskezu.

Možda je centralno pitanje tematike romana pitanje o tome da li pomeranje u označitelju izaziva promenu označenog: da li se protagonista Feliks Maldonado menja kada je primoran da prihvati ime Dijego Velaskez. U sekvenci funkcija kojom je predstavljena primarna motivacija protagoniste, A (remećenje ekvilibrijuma) jeste zahtev da Feliks postane Dijego, C i  $\Phi$  (poduhvat i polazak) jesu Feliksova odluka i početna radnja kojom se suprotstavlja nametnutoj promeni imena, a H (takmičenje ili sukob) jeste produžena sekvenca njegovih pokušaja da dokaže svoj identitet. Ako predsednik pozdravlja Feliksa i javno ga poziva po imenu u 12. poglavlju, ovaj događaj je potencijalno kulminacija H koje će uzrokovati I (Feliksovu pobedu u zadržavanju njegovog identiteta). Ali pošto je Feliks otet pre nego što predsednik može potvrditi njegov identitet, borba se nastavlja i mogla bi biti dovršena u 50. poglavlju, ako predsednik prepozna protagonistu. Funkcija ove dve scene identič-

na je: potencijalna kulminacija H koja može dovesti do I.

Ovakav završetak onemogućuje zaključivanje *fabule*; ne znamo da li predsednik prepoznaje Feliksa/Dijega, pa ni, u slučaju da ga prepoznaje, da li će ovo prepoznavanje privedi potragu protagonista uspešnom kraju. Neodređenost je rezultat poremećaja koji izaziva ponavljanje u hronološkom obrascu, kojim se linearni oblik ne pretvara u krug već u spiralu. Pošto se ime protagonista menja između prvog i drugog javljanja, *fabula* koju uspostavljamo može uključivati ponovljene cikluse, obeležene ponavljanjima predsednikovog prilaženja protagonistu, čije se ime menja svaki put kada se scena ponovi. Funkcije se mogu pripisati, ali hronologija, ako je beskonačna, ne može biti ustanovljena.

161

U *Bledoj vatri*, u kojoj, bez obzira na redosled kojim se delo čita, *fabula* nije neodređena, hronologija se može ustanoviti. Čak i efekat primarnosti, koji ima određenu ulogu kako u interpretaciji tako i u ustanovljenju *fabule* u *Kompoziciji br. 1*, ovde je zanemarljiv. Roman je oblikovan tako da nijedan od potencijalnih ula-

za ne nudi pogled koji je dovoljno jasan da verifikuje jedno tumačenje na račun drugog. U pogledu parametra *fabule*, *Bleda vatra* ilustruje narativnu višeznačnost, a ne neodređenost. Mogu se uspostaviti dve *fabule*: priča koju nam priča priređivač Kinbot, i priča koju otkriva Kinbotovo pričanje. U priči koju priča Kinbot, on je jedini koji može ispravno interpretirati Šejdovu pesmu jer samo on uočava da je pesma inspirisana epskom istorijom Zemle koju je je ispričao Šejdu, a koja je Kinbotu poznata jer je on svrgnuti kralj Zemle. U priči koja se otkriva Kinbotovim pripovedanjem, Kinbot je dovoljno poremećen da poveruje da je bivši kralj Zemle i izgnanik ugrožen planovima da se na njega izvrši atentat.<sup>13</sup>

Dve *fabule* u *Bledoj vatri* su kontradiktorne, ali obe su podržane tekstem. Mada Šejdova pesma očigledno nije zemblanski ep kakav bi on želeo da jeste, Kinbot konstatuje da su informacije koje je dao Šejdu delovale kao "katalizator samog procesa produženog kreativnog previranja koje je Šejdu omogućilo da za tri nedelje napiše pesmu od 1000 stihova" (81). Kinbot možda i jeste lud, ali je takođe briljantan i

---

<sup>13</sup> Distinkcija između epistemoloških pitanja koja pokreće istorija Zemle i onoga što ja definišem kao neodređenost u *fabuli* ilustrovana je Bruksovom analizom Frojdovih poslednjih dopuna, napisanih pred samo objavljivanje istorije slučaja Čoveka Vuka. Efekat dodatih pasusa, prema Bruksovom čitanju, jeste "brisanje" inicijalnog događaja u *fabuli* kauzalnih radnji (druga sekvenca, vidi napomenu 11): primalne scene. Postavljajući pitanje o tome da li se događaj odigrao u "stvarnosti" ili "fantaziji", Frojd tvrdi da je pitanje nerazrešivo i zaključuje, kako Bruks kaže, da "nerazrešivost nije od značaja, jer dalja istorija, bilo da sledi iz primalne scene ili iz primalne fantazije, ostaje neizmenjena" (*Reading for the Plot*, str. 276-277). Dok je Bruksova namera ovde da ukaže na hrabrost koju Frojd pokazuje kada nudi dve "različite verzije iste priče" i tako destabilizuje autoritet (str. 277), ja bih pre skrenula pažnju na činjenicu da – bilo da je u pitanju scena ili fantazija – položaj događaja u sekvenci i njegova kauzalna funkcija ostaju isti u obe verzije. Prema mojoj definiciji, *fabula* nije neodređena: pitanje je epistemološko.

multilingvalan, pravi proizvod superiornog, inostranog obrazovanja.

Višeznačnost u prozi, prema suženjoj definiciji koju uvodi Šlomit Rimon-Kenan, a koju ja usvajam u ovom eseju, jeste “koegzistencija uzajamno isključivih *fabula* u jednom *siže*u, ‘konstruktivna homonimija’ u kojoj se isti površinski *siže* izvodi iz uzajamno isključivih disjunktivnih *fabula*” (*The Concept of Ambiguity*, str. 41). Situirajući narativnu višeznačnost u delima Henrija Džejmsa, počevši od “Učiteljeve pouke” (1888), Rimon-Kenanova ovu strukturu inicijalno ilustruje pozivajući se na dva zaključka koje nudi *Okretaj zavrtnja*: zla deca komuniciraju sa duhovima ili luda guvernanta ima halucinacije. Njen zaključak je sledeći:

“Tvrđnja a) “U Blaju ima pravih duhova” i tvrđnja b) “U Blaju nema pravih duhova” očigledno su uzajamno isključive, a opet, obe se mogu s jednakim uspehom podržavati tekstem. Kada se spoje, one bi trebalo da formiraju isključujuću disjunkciju, a ipak su ‘združene’.” (55)

Na sličan način, *Bleda vatra* otkriva dve disjunktne *fabule* u jednom *siže*u, koji i jednu i drugu podržava u dovoljnoj meri da nijedna ne bude eliminisana. Čini se da je strukturalna višeznačnost u naraciji počela da se javlja u devetnaestom veku – Rimon-Kenanova otkriva je kod poznog Džejmsa; ona ostaje na raspolaganju i može se javiti i u postmodernim narativima, kao što se dešava u *Bledoj vatri*. Ali višeznačnost se mora razlučiti od neodređenosti. Onako kako ja koristim ove termine, i višeznačnost i neodređenost locirane su u tekstu. U slučaju višeznačnih narativnih struktura, dve ili više odvojenih *fabula* koje se otkrivaju jednim *siže*om ne daju čitaocu dovoljno informacija na osnovu kojih bi jednoj *fabuli* mogao dati prednost u odnosu na druge. U strukturama koje nazivam neodređenim *fabulama*, njihovi nedostajući delovi i kontradikcije onemogućuju uspostavljanje hronologije.<sup>14</sup>

Kao što pokazuje Kalvinov roman, višestruke *fabule*, pa čak i nedovršene *fabule*, ne moraju nužno proizvoditi ni višeznačnost ni neodređenost. Za sve *fabule* koje ovaj roman otkriva može se ustanoviti hronološka se-

162

<sup>14</sup> U tekstu koji je objavljen pre nego što smo pročitali rad Rimon-Kenanove o višeznačnosti kod Henrija Džejmsa, Roland Džordan i ja smo ispitivali dvostruke putanje na nekoliko nivoa u dva dela iz 1892. godine: Džejmsovom “Owen Wingrave” i Bramsovom *Intermecu* op. 119. no. 1. Analizirajući višeznačnost koju proizvode dvostruke putanje u kojima “obe putanje gradi isti materijal”, zaključili smo da “dvostruke putanje stvaraju formu koja je teleološka i zatvorena, ali u kojoj završetak ne može biti konačan, kao u slučaju dela sa jednom glavnom putanjom”, i locirali ovu strukturu – koju razlikujemo od diskontinuiteta u obrascima dvadesetog veka – “na sam kraj devetnaestog veka” (str. 143, 139, 144).

Govoreći rečnikom ovog eseja – dve *fabule* dele iste događaje. Obe *fabule* su hronološke; otuda, prema definiciji koju predlažem, struktura nije neodređena. Mada se unutar svake *fabule* događajima mogu pripisati funkcije, budući da se svakom događaju u dve *fabule* mogu pripisati različite funkcije, funkcija svakog događaja pomera se iz *fabule* u *fabulu*, stvarajući tako narativnu višeznačnost.

kvenca. Pored toga, svaka *fabula* se u celosti može izolovati. Rezultat je to da, budući da više-struke *fabule* ne dele iste događaje, funkcija koja je u datoj *fabuli* pripisana nekom događaju ostaje stabilna. Čak i u slučaju nedovršenih *fabula* u naslovljenim poglavljima, koje se prekidaju pre nego što narativni lanac dosegne zaključni ekvilibrijum, opisanim događajima mogu se pripisati funkcije. Sva naslovljena poglavlja sadrže, po Propovoj terminologiji, A (događaj koji ugrožava ekvilibrijum) i C (poduhvat, odluku da se reaguje na A). Prekidaju se kod D (odlazak, početak delovanja) ili kod F ili Fneg (davanje moći od strane dobrotvora, ili gubitak očekivane pomoći), ili usred H (takmičenje ili sukob). Ni u jednom od naslovljenih poglavlja narativna shema se ne nastavlja do I ili Ineg (pobeda ili poraz), ili K (novi ekvilibrijum). Mada je zaključenje svake ove *fabule* potisnuto, događaji koje sadrže nedovršeni narativi mogu se tumačiti kao funkcije. Prema definiciji koju ovde koristimo, *fabule* romana *Ako jedne zimske noći putnik* nisu neodređene.

Definisanje postmoderne naracije kao žanra ograničenog na dela koja karakterše neodređenost u *sižejnoj* sekvenci, fokalizaciji ili *fabuli*, pruža nam pogodnost jasne linije razgraničenja kojom se iz ovog žanra mogu isključiti stariji narativi koji su svoje mesto u kanonu stekli samo zahvaljujući sličnosti sa novijim delima. Sižejna sekvenca *Tristrama Šendija*, ma koliko visoko stilizovana i diskurzivna, nije neodređena. *Fabula* romana *Buka i bes* je hronološka i njeni događaji se mogu tumačiti kao funkcije. Fokalizacija u *Kovačima lažnog novca*, ma koliko se često pomerala, može biti identifikovana u svakom trenutku.

Pored postavljanja granice koje će odrediti koja dela ulaze u žanr, definicija koju predlažem omogućuje kategorizaciju tipova postmodernog pripovedanja prema parametrima u koje su njihove neodređenosti smeštene, i razmatranje efekata svakog tipa neodređenosti ponaosob. Među šest postmodernih dela kojima smo se ovde bavili nalaze se tri koji su neodređeni po samo jednom parametru, i tri koji su neodređeni po dva parametra (Tabela 1). Nijedan nije neodređen po sva tri parametra. Za dva od tri narativa koji su neodređeni po samo jednom parametru, *Bleda vatra* i *Ako jedne zimske noći putnik*, neodređeni parametar je *sižejna* sekvenca. *Ljubomora* je neodređena samo u *fabuli*. Od tri koji su neodređeni po dva parametra (*Kuća*, *Kompozicija br. 1* i *Glava hidre*), u svakom od slučajeva jedan od neodređenih parametara je *fabula*.

Nijedna od šest naracija nije istovremeno neodređen u *sižejnoj* sekvenci i fokalizaciji. Moguće je da se istovremena neodređenost po oba *sižejna* parametra ne može javiti, a da pri tom ne dovede u pitanje našu predstavu o tome šta je književno delo. Jasno je da u situacijama u kojima retroaktivno preuzimanje proizvodi neodređenost u fokalizaciji, *sižejna* sekvenca ne može biti neodređena, pošto sama ova tehnika zahteva unapred utvrđeni *siže* određene dužine. Efekat retroaktivnog preuzimanja fokalizacije zasniva se na tome što je čitalac već doživeo dati segment *fabule* iz jednog izvora fokalizacije, pre nego što je od njega traženo da isti segment *fabule* doživi ponovo iz nekog drugog izvora fokalizacije. Čak i neodređenost u fokalizaciji koja nastupa u 44. poglavljju *Glave hidre*, usled pomeranja u glagolskom vremenu koje upućuje na to da fokalizacija posle ovog mesta može biti bilo

Timonova ili Feliksova, u proizvodnji svog efekta zavisi od saznanja koja je čitalac već prikupio pre nego što je stigao do ove tačke u *sižeu*. Bez tog znanja od čitaoca se ne može očekivati da uoči javljanje neodređenosti u fokalizaciji, niti da se zapita o njenim epistemološkim efektima.

Na sličan način, neodređena *sižejna* sekvenca gubi svoj efekat ako je i fokalizacija neodređena. Čitaoci romana *Kompozicija br. 1* ne mogu događaje povezane sa svakim od različitih likova konstituisati kao celinu pre nego što odrede izvor fokalizacije. Fragmentarne scene koje svaka stranica opisuje postaju delo tek kada se otkrije da je fokalizator protagonista čija su opažanja izvor svake scene. Moguće je da je neophodno da bar jedan parametar ne bude neodređen, da bi čitalac neki narativ uopšte doživeo kao delo. Tamo gde je to slučaj, tamo gde je samo jedan od parametara određen, to mora biti jedan od *sižejnih* parametara – *sižejna* sekvenca ili fokalizacija.<sup>15</sup>

Ako odnos između *sižea* i *fabule* posmatramo kao paralelan sa odnosom između označitelja i označenog, onda sledi da uvođenje neodređenosti po bilo kom od parametara remeti transparentnost *sižea* (ili označitelja), ali u različitim stepenima. Među tri romana u koji-

ma je samo jedan parametar neodređen, u dva slučaja, u *Bledoj vatri* i *Ako jedne zimske noći putnik*, nedoređenost je u *sižejnoj* sekvenci. Mada *siže* ova dva dela varira u sekvenci, hronološka *fabula* se može uspostaviti bez obzira na redosled čitanja. I pored toga što ideja neodređene *sižejne* sekvence može zasmetati u početku, za većinu čitalaca čitanje ovih dela je prijatno, čak i ohrabrujuće. Paralela u lingvističkoj ravni može se demonstrirati iskustvom paralelenog čitanja teksta i prevoda. Mada na prvi pogled označitelj na ne sasvim poznatom jeziku može delovati zastrašujuće, otkriće da smo u stanju da odredimo označeno predstavlja izvor velikog zadovoljstva.

Nelagodnost izazvana idejom o *sižejnoj* neodređenosti umanjena je u situacijama u kojima *siže* otkriva hronološku *fabulu*. Preuzevši odgovornost za određivanje sosptvenog *sižea*, čitalac može početi da strahuje da neće biti u stanju da izgradi *siže* koji će otkriti *fabulu*. Ali kod dela koja otkrivaju hronološku *fabulu*, bez obzira na redosled čitanja, neprozirnost *sižea* samo je privremena i u nekim slučajevima čak podstiče otkrivanje *fabule*. Dela u kojima se čitaoci ohrabruju smernicama za otkrivanje elemenata *fabule* u sekvenci koju su odabrali (*sek B*) omogućuju određeni stupanj kontrole nad procesom perepecije koji, u krajnjoj instanci, mnogim

164

15 Mada parametri koji definišu dela u drugim umetničkim formama nisu isti kao oni za naraciju, čini se da bar jedan parametar uvek mora biti postavljen. U poznatoj Kejdzovoj kompoziciji 4' 33" (1954), notiran je samo parametar trajanja: izvođač zauzima položaj za izvođenje u kojem ostaje onoliko dugo koliko je navedeno u naslovu. U ovoj kompoziciji "tišine", parametri visine tona, jačine, tembra, ritmičkih struktura i gustine ostaju sasvim neodređeni. Materijal kompozicije je zvuk koji se javlja u okruženju tokom izvođenja.

Ideju da stvaranje umetničkog dela zahteva određenost bar jednog parametra, i Kejdzovu kompoziciju 4' 33" kao primer koji to ilustruje, predložio je Roland Džordan pre nekoliko godina i uključio ih u tekst koji smo zajedno napisali za Konferenciju o književnosti dvadesetog veka održanu u Luizvilu 1986. godine.

čitaocima pruža zadovoljstvo i daje im priliku da izraze svoju kreativnost, što često deluje privlačno. Rezultat koji se čini verovatnim jeste da će dela neodređena samo u *sižejnoj* sekvenci biti privlačna široj publici i da će dostići određenu popularnost. Javljanje neodređene *sižejne* sekvence u nekim dečjim knjigama, ponekad i u filmovima i pozorišnim komadima, kao i svim interaktivnim kompjuterskim tekstovima, potvrđuje ovaj sud.

S druge strane, dela koja su neodređena u *fabuli* nužno remete transparentnost *sižea*. Označitelj bez označenog zaista je neproziran. Naracije sa neodređenim *fabulama* zahtevaju od svojih čitalaca da preoblikuju procese mišljenja i iskuse gubitak kontrole: da čitajući sebe stave u vrlo neugodan položaj. *Ljubomora* je neodređena samo po parametru *fabule* (*fab B*). Reakcije čitalaca, naročito prvih, od kojih je verovatno najčuvenija dokumentovana na početku ovog eseja, izražavaju frustraciju doživljenu usled nemogućnosti da se otkriju nekontradiktorne smernice koje bi omogućile organizovanje i kontrolu materijala narativa. Kao označitelj bez označenog, *siže Ljubomora* ne otkriva hronološku *fabulu*. U delu u kojem je *fabula* neodređena, *siže* je nužno neproziran.

Kada se neodređenost po parametru *fabule* kombinuje sa neodređenošću po bilo kom parametru *sižea*, rezultat je opšte pojačavanje čitaočevog doživljaja neodređenosti. *Glava hidre*, roman koji je neodređen kako u fokalizaciji tako i u *fabuli*, predstavlja izuzetak, i to iz dva razloga. Prvo, kao i *Ljubomora*, on ilustruje drugi tip neodređene *fabule*; njegovi događaji se mogu tumačiti kao funkcije (*fab B*). I mada nijedan od ova dva narativa ne otkriva određenu

*fabulu*, u Fuentesovom romanu je stupanj nesigurnosti koji je čitalac primoran da prihvati manji nego u *Ljubomori*. Ovo umanjjenje efekta neodređenih struktura u *Glavi hidre* rezultat je njihovog odlaganja se do nekoliko poslednjih poglavlja romana. Kao što smo videli, drugi tip neodređene fokalizacije (*fok B*) uveden je u 39. poglavlju, prvi tip (*fok A*) u 44. poglavlju, a neodređenost *fabule* (*fab B*) u poslednjoj rečenici poslednjeg poglavlja. Mada nakon dovršenog čitanja neodređenost ostvaruje puni efekat u čitaočevom naknadnom razmatranju romana, tokom samog procesa čitanja delo je jednostavnije; efekti neodređenosti, kao i njihove indikacije, u ovom slučaju su odloženi.

Rezultat je to da u romanu *Glava hidre*, gde je neprozirnost *sižea* proizvedena neodređenošću kako u *fabuli* tako i u fokalizaciji, u najvećem delu teksta *siže* izgleda kao savršeno transparentan. Ovo iskustvo suprotno je od iskustva čitanja *Blede vatre* i *Ako jedne zimske noći putnik*, u kom neodređene *sižejne* sekvence proizvode početnu neprozirnost, ali u nastavku otkrivaju transparentne *fabule*. U drugim delima koja su, pored *Glave hidre*, neodređena i po *fabuli* i po nekom drugom parametru, *siže* se na početku doživljava kao neproziran i ostaje neproziran do kraja. Dodatna neodređenost u *sižejnoj* sekvenci u *Kompoziciji br. 1* (*fab A* i *sek A*) te u fokalizaciji u *Kući* (*fab A* i *fok A*), pojačava neprozirnost *sižea* kreiranog neodređenom *fabulom*.

Čini se da postmoderne naracije drugog tipa neodređenosti bilo u *sižejnoj* sekvenci ili u fokalizaciji (*sek B* i *fok B*) stvaraju privremeno neprozirni *siže* koji vremenom postaje sve transparentniji. Naracije koje navode čitaoca da izabere sekvencu kojom otkriva *fabulu*

(sek B), moraju ponuditi hronološku *fabulu*. Naracije u kojima je fokalizacija samo privremeno neodređena (*fok B*), na kraju, po definiciji, otkrivaju fokalizatora.

Kada se prvi tip neodređenosti u *sižejnoj* sekvenci (*sek A*) kombinuje sa neodređenom *fabulom*, kao u slučaju *Kompozicije br. 1*, rezultat je neprozirnost *sižea* koja se ne umanjuje. Ali u strukturi nasumično kreirane *sižejne* sekvence (*sek A*) nema ničega što bi zahtevalo da ona bude kombinovana sa neodređenošću po nekom drugom parametru. Kada bi to bio jedini neodređeni parametar u naraciji, njegov efekat bio bi isti kao efekat drugog tipa neodređene *sižejne* sekvence (*sek B*): na početku neprozirni *siže*, koji postaje sve transparentniji. Trajna neodređenost u fokalizaciji (*fok A*), međutim, stvara trajno neproziran *siže*. Kada se kombinuje sa neodređenošću *fabule* bilo kog tipa (*fab A* ili *B*), čitačovo iskustvo neodređenosti biva pojačano, možda do najvišeg mogućeg nivoa.

## LITERATURA

Timothy Bahti, "Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture", *Comparative Literature* 38, 1986, str. 209-223.

Roland Barthes, "Littérature et discontinu" (1962), *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, 175-187.

Claude Bremond, "La Logique des possibles narratifs", *Communications* 8, 1966, str. 60-76.

Christine Brooke-Rose, *Thru*, Hamish Hamilton, London, 1975.

Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Knopf, New York, 1984.

Italo Calvino, *If on a Winter's Night*, prev. William Weaver, Harvest-Harcourt, New York, 1981.

Italo Calvino, *D'inverno un viaggiatore*, Giulio Einaudi, Torino, 1979.

Raymond Federman, *Double or Nothing*, Swallow, Chicago, 1971.

Raymond Federman, *Take it or leave it*, Fiction Collective, New York, 1976.

Carlos Fuentes, *De la hidra*, Joaquin Moritz, Mexico, 1978.

Carlos Fuentes, *The Hydra Head*, prev. Margaret Sayers Peden, Farrar, New York, 1978.

Ihab Hassan, "Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism", *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, II izdanje, University of Wisconsin Press, Madison, 1982, str. 259-271.

Ihab Hassan, "The Question of Postmodernism", *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ur. Harry R. Gavin, Bucknell University Press, Lewisburg, 1980, str. 117-126.

David Hayman, *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction*, Cornell University Press, Ithaca, 1987.

David Hayman, "Some Writers in the Wake of the Wake", *In the Wake of the Wake*, ur. David Hayman i Elliott Anderson; posebno izdanje *TriQuarterly* 38, 1977; reprint University of Wisconsin Press, Madison, 1978.



- Roland Jordan, Emma Kafalenos, "The Double Trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James", *19th-Century Music*, 13, 1989, str. 129-144.
- Emma Kafalenos, "Image and Narrative: Robbe-Grillet's *La Bella Captive*", *Visible Language* 23, 1989, str. 375-392.
- Emma Kafalenos, "The Grace and Disgrace of Literature: Carlos Fuentes' *The Hydra Head*", *Latin American Literary Review* 15, 1987, str. 141-158.
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 1987.
- Hillis J. Miller, "The Figure on the Carpet", *Poetics Today* 1, 1980, str. 107-118.
- Bruce Morrissette, *The Novels of Robbe-Grillet*, Cornell University Press, Ithaca, 1975.
- Vladimir Nabokov, *Bleda vatra*, Putnam, New York, 1962.
- Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- Menakhem Perry, "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings [With an analysis of Faulkner's 'A Rose Family']", *Poetics Today* 1, 1979, str. 35-64, 311-364.
- Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.
- Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin, 1982.
- V. Propp, *Morphology of the Folktale*, prev. Laurence Scott, II izdanje, University of Texas Press, Austin, 1968.
- Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1971.
- Shlomith Rimmon [-Kenan], *The Concept of Ambiguity – the Example of James*, University of Chicago Press, Chicago, 1977.
- Shlomith Rimmon-Kenan, "Deconstructive Reflections on Deconstruction: In Reply to Hillis Miller", *Poetics Today* 2, 1980/81, str. 185-188.
- Alain Robbe-Grillet, *Ljubomora*, Minuit, Paris, 1957.
- Alain Robbe-Grillet, *Jealousy*, prev. Richard Howard, Grove, New York, 1959.
- Alain Robbe-Grillet, *La Maison de Rendez-vous*, Minuit, Paris, 1965.
- Alain Robbe-Grillet, *The House of Rendez-vous*, prev. Richard Howard, Grove, New York, 1966.
- Alain Robbe-Grillet, "Order and Disorder in Film and Fiction", prev. Bruce Morrissette, *Critical Inquiry* 4, 1977, str. 1-20.
- Alain Robbe-Grillet, "Temps et description dans la récit d'aujourd'hui", *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963, str. 123-124.
- Marc Saporta, *Kompozicija br. 1*, Seuil, Paris, 1962.
- Marc Saporta, *Kompozicija br. 1*, prev. Richard Howard, Simon and Schuster, New York, 1963.
- Tzvetan Todorov, "Structural Analysis of Narrative", *Novel* 3, 1969, str. 70-76; reprint u *Contemporary Literary Criticism*, ur. Robert Con Davis, Longman, New York, 1986, str. 323-329.

