

PRILOG PROBLEMU ORJEČAVANJA PROZNOG LIKA

ESTELLA PETRIĆ
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 82.01
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1987-03-27

U stručnoj literaturi većine suvremenih književnih teorija kategorije proznog teksta o kojima se najčešće raspravlja su pripovijedanje i pripovjedač. Sve se uglavnom svodi na pokušaj objašnjenja odnosa između priče i diskursa dok se zanemaruje problem predstavljanja lika. Usporedi li se prustovska proza s vulfijanskom, uočava se ne samo razlika, unatoč često spominjanoj sličnosti romaneskne tehnike, već i nedostatnost svodenja romanesknog lika na golu pripovjedačku funkciju. Stoga se ukazuje na potrebu razlikovanja predstavljanja svijeta u cjelini od predstavljanja lika s ukazivanjem također i na mogućnost razmatranja razvoja romana i romaneskne tehnike s aspekta razvoja načina predstavljanja lika u proznom tekstu.

Mnogi književno-teoretski pravci 20. st.¹ polaze i zadržavaju se na problemu priče i pripovijedanja uključujući u tu problematiku problem načina predstavljanja lika njegovim svodenjem na golu pripovjedačku funkciju. Sve je, naravno, počelo s Aristotelovim tumačenjem odnosa fabula-karakter: »To su, dakle, sastavni elementi kojima se pjesnici... služe... No najvažnije je od toga sastav događaja. Tragedija, naime, nije oponašanje ljudi nego ljudskih djela i života. (... Dramska lica po svojim karakterima imaju određene osobine...). Stoga oni ne učestvuju u radnji da bi oponašali karaktere nego se karakterizacija uključuje radi radnje. Stoga su događaji i fabula svrha tragedije... Fabula je, dakle, temelj i kao neka duša tragičkog umijeća, a karakteri su na drugom mjestu...«²

Tradicija ovakvog gledanja na odnos fabula-karakter prenijet će se i na mnoga suvremena tumačenja kao npr. preko ruskog formalizma do naratoloških istraživanja. No kao neka logička posljedica takvog razvoja mišljenja javlja se u naratologa sumnja u dostatnost ovakvog načina istraživanja. Tako npr. S. Chatman ukazuje na mogućnost usta-

¹ V. npr. u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.

² *Povijest književnih teorija*, Izbor tekstova i povijesni uvod Miroslav Beker, SNL, Zagreb, 1979. (Odlomak iz Aristotel, »O pjesničkom umijeću«, 1—15. glava, str. 33.

novljenja »otvorene teorije karaktera« (*Open Theory of Character*)³ polazeći s pozicija izvjesne autonomije književnog lika na način kako nju tumači i W. J. Harvey po kome je karakter »something more than a creation of language or a function in the total context of the play... The novelist, because he has more time and space, can frame the situation to justify the *would do such-and-such* in our reaction. Indeed he may do more than this; as we have seen he may also leave room enough for us to speculate and to frame other situations than those actually existing in the novel. In other words, we may sometimes legitimately assume a character's autonomy...«⁴

Prisutan je i drugačiji način skretanja pažnje na književni lik. Uzmimo npr. tradiciju izučavanja proznih tekstova s aspekta pripovijedanja u prvom i u trećem licu. Takav metodološki pristup nužno vodi i ka pitanjima suštine jezika (prema tome i djela), no diskusija oko odnosa »act of saying« i »act by saying«⁵ svakako bi trebala biti predmetom zasebne studije u kojoj bi se trebalo uhvatiti u koštac s J. L. Austinom, L. Wittgensteinom, Ch. Morrisom i sa čitavom plejadom istraživača od F. de Saussurea preko francuskih i inih strukturalista do predstavnika dekonstrukcije. Zadržat ćemo se stoga na relaciji pripovijedanja u prvom i u trećem licu kakvom je predstavlja npr. D. Cohn⁶ ili prije nje K. Hamburger.⁷ Takva razmišljanja bitno se pomiču s razine priče na razinu odnosa između pripovjedača i lika (iako npr. K. Hamburger negira taj odnos tvrdnjom da u »epskoj« fikciji pripovjedača nema, no i to bi opet trebalo biti predmetom zasebno studije u kojoj ne bismo mogli zaobići npr. K. Stierlea i F. Stanzela), potičući nas da se sve više »vraćamo« liku i problemu mimeze likove svijesti, ali obogaćeni jednim novim iskustvom čitanja proznog teksta, iskustvom koje je bitno preraslo pozitivistička shvaćanja analize književnog lika često nepotrebno opterećena ipak nedostatnim psihologiziranjem i sociologiziranjem.

Opće je poznato da je pripovijedanje staro koliko i ljudska povijest. Mit se svakako ubraja među najstarije oblike pripovijedanja. Postoji li mit koji nema karakterističnog junaka po kome zapravo mit i pamtimo?

³ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Narrative Structure in Fiction and Film, Cornell University Press, Ithaca and London, 1980 (2nd ed.), str. 107—138.

⁴ W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca, N. Y., 1966, pp. 204—205.

⁵ J. L. Austin, *How to do Things with Words*, OUP, Oxford, 1965.

⁶ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton University Press, Princeton, 1983 (First Princeton Paperback printing, with corrections).

⁷ Käte Hamburger, *Logika književnosti*, Beograd, Nolit, 1976 (Preveo Slobodan Gružbačić)

I

Teško da će netko govoriti o mitu o tajnama života i smrti, no lako ćemo se sjetiti npr. mita o Izidi i Ozirisu. Slično tome govorimo o mitu o Sizifu, o prometejskim ličnostima itd. Iako se prema formalističkim (ruski formalizam) i strukturalističkim tumačenjima uopće, svi oblici mita mogu svesti na obično (ali tipično) nizanje događaja, mi ipak mit ne pamtimo po određenom nizanju događaja nego upravo po njegovom glavnom junaku za koga otprilike znamo što mu se dogodilo (zbog toga ga uostalom i pamtimo). Vjerujem da svi znamo na što se odnose pojmovi kao »sizifovski posao«, »prometejska ličnost«, »Edipov kompleks«, no ne vjerujem da bi itko mogao u bilo kojem trenutku točno po redu navesti što se sve tim likovima »izdogađalo«. Kao slijedeća etapa u ovakvom načinu razmišljanja nameće se pitanje slijedećeg tipa: zašto je npr. Shakespeare izabrao upravo Othella za tragičnog junaka svoje drame? Da li Othellova tragedija uistinu proizlazi iz onog što mu se dogodilo ili je tragičan završetak rezultat činjenice da se sve to što se dogodilo, dogodilo upravo Othellu? Da li bi se tako nešto bilo moglo dogoditi Iagu? Da li bi drama imala isti razvoj događaja, uključujući i tragičan završetak, ako zamislimo Othella i Laga u obrnutim ulogama? To je jednostavno nezamislivo. Ne zato što se Iago ne bi mogao naći u istim situacijama kao i Othello (a možda i ne bi), nego naprosto zato što su Iago i Othello toliko različiti da bi Iago onakvom kakav on jest i kako funkcionira u drami bilo jednostavno nemoguće »podvaliti«. U prilog takvoj tvrdnji možemo navesti najrazličitije razloge (Othello nije zločest, Iago nije crn pa ne bi imao osjećaja inferiornosti u društvu prelijepa Venecijanke), no bitna je činjenica da te razloge ipak primjećujemo.

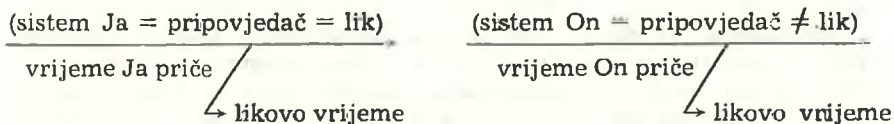
Interesantno je da se lako uočava Aristotelovo davanje prednosti radnji u odnosu na likove. Svi rado vide odlomke iz Aristotelove *Poetike* poput onog »...raspravljamo nadalje koje osobine treba da ima sklop događaja kad je on već prva i najvažnija stvar u tragediji.«⁸ No, ima u Aristotelu još interesantnih stavova koje bi možda trebalo razraditi (kad već svi polazimo od Aristotela). Kad govori o obaveznih šest elemenata tragedije, Aristotel tvrdi da »tragedija kao cjelina uključuje i vizualni dio, i karaktere, i fabulu, i dikciju, i napjeve, a isto tako i misli... Treći su element misli.«⁹ Što uistinu znači Aristotelova *dianoia*? Aristotel se doduše najviše bavi pitanjem sklopa događaja, no kad govorimo o Aristotelu trebalo bi imati na umu činjenicu da je Aristotelova poetika izrasla iz njemu poznate i dostupne tradicije, a to je prvenstveno starogrčka drama. Tako da kad raspravlja o karakterima, koji u poetici slijede po važnosti odmah nakon fabule, Aristotel se zapravo opet vraća samoj fabuli, jer sklop događaja je, prema Aristotelu, taj koji »proizvodi« likove.

⁸ *Povijest književnih teorija, nav. dj, str. 33.*

⁹ *Povijest književnih teorija, str. 33.*

No da li uistinu sklop događaja proizvodi karakter ili je to u proznom tekstu upravo obrnuto? Sklop događaja trebalo bi shvatiti kao sumu događaja koji se na najrazličitije načine, ovisno o strukturi konkretnog djela, ali i o tipu i tradiciji romana, nižu po vremenskim koordinatama priče. Sad smo se suočili s dvije kategorije proznog teksta: događajem i vremenom (priče). Događaji se ne događaju sami po sebi, oni su rezultat djelovanja likova. Svaki lik u okviru priče kao cjeline djeluje opet po nekim svojim vremenskim koordinatama. Tako dolazimo i do treće nama interesantne kategorije proznog teksta, a to je likovo vrijeme. Ta dva vremena, ta dva sistema vremenskih koordinata ne moraju se, naravno, podudarati. To je jako dobro znao još L. Sterne. A čitava stvar komplicira se na još jednu potenciju više ako se uzme u obzir mogućnost da se ta dva različita sistema vremenskih koordinata mogu ispričati u Ja-sistemu ili u On-sistemu. Usporedimo li samo prve stranice *Combraya*¹⁰ (uzimamo ovaj primjer kao oblik romana u kojem prevladava tehnika unutarnjeg monologa) s prvim stranicama *Mrs Dalloway*¹¹ (uzimamo ovaj primjer kao oblik romana u kojem prevladava tehnika slobodnog neupravnog stila), postaje jasnim da su pripovjedač i lik dvije apsolutno samostalne kategorije od kojih svaka počiva na vlastitim (prvenstveno vremenskom) sistemu. Ako je tome tako, da li bi bilo moguće razmotriti kategoriju lika u proznom tekstu kao samostalnu kategoriju pa prema njoj moguće proučiti i razvoj romana (mislim prvenstveno na engleski)?

Da se vratimo prustovskim i vulfijanskim sistemima, koje možemo pojednostavljeno i grafički prikazati ovako:



Ako je npr. »Ona ne zna što poduzeti« uistinu identično s »Ne znam što poduzeti«, značilo bi da bi bile moguće bez posljedica po strukturu priče kao cjeline On sistem prevesti mehanički u Ja sistem i, naravno, obratno. No to nije točno. Primjer se može vrlo slikovito i svrsishodno usporediti s Bachovom glazbom. Uzmimo njegov općepoznati preludij (*Prelude, No. 1, from Well-tempered Clavichord*) i odsvirajmo ga onako kako je zapisan. Linearno nizanje tonova izvedeno je po svim pravilima klasične glazbe i naš dojam kad čujemo takvu kompoziciju, makar i ne znali koja je u pitanju, nepogrešivo nam kazuje da je u pitanju »kla-

¹⁰ Marcel Proust, *Combray*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1981. (Preveo Miroslav Brand)

¹¹ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, A Triad Panther Book, Granada, London, 1981.

sika«. No, pokušajmo zatim istu kompoziciju odsvirati »vertikalno«, tj. spajajući sve tonove u okviru svakog pojedinog takta (lijeve i desne ruke) u »harmu«, u jedno sazvučje istovremeno izvedenih tonova. Rezultat je vrlo interesantan: »čujemo« jazz-sazvučje. Tonovi su apsolutno identični, no efekt je apsolutno različit. Klasično nizanje intervala u ovoj usporedbi bilo bi vrlo blisko prustovskoj fikciji, a jazz-sazvučja vulfijanskoj. Možda se može prigovoriti neumjesnosti usporedbe te dvije različite fikcije (glazbena i književna), no u slučaju Prousta i V. Woolf usporedba bi mogla biti sasvim na mjestu. Dapače, pomogla bi nam da shvatimo i različitosti fluiditeta u prustovskoj i vulfijanskoj fikciji, no i to bi trebalo biti predmetom zasebne studije.

Nije teško uočiti da se vremenske perspektive prustovske i vulfijanske fikcije ne podudaraju. Pripovjedačevi i likovni iskazi ne mogu se poslagati na jednu te istu vremensku koordinatu. U vulfijanskoj fikciji moguće je razlikovati pripovjedačev od likovih kodova, no u prustovskoj fikciji dominira jedan pripovjedački epicentar pa je pripovjedačev kôd uglavnom identičan s likovim. U prustovskom pripovjednom postupku postoji samo jedna, likova = pripovjedačeva = Marcelova, jasna vremenska koordinata, dakle, vrijeme pripovijedanja koje je identično s Marcelovim pripovjedačkim vremenom. Proustov ciklus slijedi jednu svijest koja razmišlja, pripovijeda, sjeća se, ne samo sebe nego i drugih Ja.¹² Kad bismo stoga pokušali transponirati vulfijansku fikciju u prustovsku, ona bi jednostavno prestala biti vulfijanskom: umjesto tipičnog mnoštva epicentara dobili bismo samo jedan, umjesto niza nebuloznih promatrača, pa i pripovjedača, znali bismo točno tko »vidi« ili »priča«.

II

Jasno je da su mimeza stvarnosti kao cjeline i mimeza lika dvije različite kategorije proznog tkiva. Stvar postaje jasnijom ako se podsjetimo (naročito u tzv. romanima struje svijesti) da postoje i takvi dijelovi ljudske svijesti koji se ne mogu verbalizirati. A pošto je u književnom djelu baš sve riječ (pa i onda kad nastane šutnja), ne možemo poistovjetiti orječenje stvarnosti kao cjeline s orječenjem riječi samih. S tim u vezi mogli bismo se zapitati zašto se roman struje svijesti uopće tako naziva? Zar ne nalazimo nekakva misaona strujanja npr. i u epistolar-nom romanu?

Razlika između događaja i karaktera, dakle, očita je. Osim toga, o karakternim crtama ne možemo govoriti kao o slijedu događaja. Slijed događaja može biti abc, cba, cab, itd., no karakterne crte ne mogu se ovako ispremještati. Ne možemo reći da se karakterizacija vrši *ab ovo*

¹² V. npr. u: Gerard Genett, »Tipovi fokalizacije i njihova postojanost«, *Republika*, Godište XXXIX, rujan 1983, broj 9, str. 123—131 (Prevela s francuskog Dubravka Celebrini), str. 127.

ili *in medias res*. Karakterizacija lika proteže se kroz cjelokupno prozno tkivo, bez obzira da li govorimo o statičnim ili dinamičnim koncepcijama karakterizacije. Događaji su vektori, da posudim taj slikovit izraz od S. Chatmana, koji se nižu horizontalno (može i ne mora kauzalno). »Unlike events, traits are not in the temporal chain, but coexist with the whole or a large portion of it. Events travel as vectors, 'horizontally' from earlier to later. Traits, on the other hand, extend over the time spans staked out by the events. They are *parametric* to the event chain«. ¹³

Ako karakter stoji za određeni (makar po Chatmanu i otvoreni) niz odnosno sistem raspoznatljivih karakternih crta koje su uvijek prisutne nekoj priči, onda praktično lična imena imaju samo deiktičko značenje. Nije li *to* razlogom zašto pamtimo npr. Sizifa = mit o Sizifu = sizifovski posao, iako ne pamtimo točno *redosljed događaja* u mitu o Sizifu?

Na ovaj način gledano čini se da lik sa svojim vlastitostima stoji upravo *izvan* priče, kojoj je uvijek prisutan, za razliku od događaja koji kao takvi funkcioniraju samo u određenom proznom kontekstu. Kao protudokaz mogla bi se navesti aktantna koncepcija karakterizacije, no i takva koncepcija samo potencira mogućnost apstrahiranja karakternih crta lika koje onda kao takve ostaju i *izvan* konkretne priče. Mi apsolutno možemo zamisliti Sizifa u kontekstu bilo kakvog nizanja događaja, dakle, ne nužno samo onog iz mita. No, u svakoj situaciji, mi znamo da će Sizif ostati onaj »stari«.

Estella Petrić: CONTRIBUTION TO THE PROBLEM OF VERBAL PRESENTATION OF A CHARACTER

Summary

Prose text. categories which contemporary theories of literature deal mostly with are the categories of narrator and narration in general. Any attempt to illuminate the relation between story and its discourse, canalizes the problem of prose art in one direction, neglecting thus the problem of verbalization of a character. Comparing Proust's novel to the one of V. Woolf not only difference in prose styles becomes evident (in spite of similarities emphasized often by theoreticians), but inadequacy as well of reduction of a hero merely to a narrative function. That's why it is impossible to equate the mimesis of reality as a whole with the mimesis of a character. And maybe it would be possible to analyse the development of a novel considering the ways of rendering characters in different prose styles.

¹³ S. Chatman, *nav. dj.*, str. 129.