

U razmatranjima književnog teksta, upotrebljavao sam pojam „sveznanje“ bez mnogo razmišljanja, ali i bez posebnog uverenja da termin „sveznajući pripovedač“ počiva na čvrstim književnoteorijskim osnovama, niti da zaista doprinosi analizi pripovednog utiska. Kad sam se podrobnije pozabavio ovim pitanjem, otkrio sam da takva situacija uopšte nije neuobičajena. Kritičari svakodnevno posežu za ovim pojmom, ali neretko s podzrenjem. Značenju pojma „sveznanje“ skoro da se i nije kritički pristupalo.¹

Protjeklu godinu proveo sam baveći se ovim pitanjem, vrativši se, pri tom, naratološkoj materiji koju sam zanemarivao prethodnih godina.² Dok sam proučavao sveznanje i istovremeno gledao jednog predsednika kako podržava sistem potpune dostupnosti i prikupljanja informacija (TIA), očigledno smatra da nema od koga šta da nauči i ubeđen je da je njegovo viđenje zla neprikosnoveno i u skaldu s Božjim, trudio sam se da odbojnost koja je rasla u meni ne povezujem sa sveznanjem u pripovednoj poetici. Nastojao sam da razdvojim pojam sveznanja u pripovednoj književnosti od tekuće političke fantazije i nadam se da sam u tome uspeo. Na pamet mi, ipak, padaju reči Virdžinije Vulf iz pisma upućenog sestri nakon posete T. S. Eliota, koji je govorio o svom verskom preobraćenju: „Ima nešto opsceno u živom čoveku koji sedi kraj kamina i veruje u Boga“ (3:457:58).³

Ne smatram da je sama ideja sveznanja opscena, ali *jesam* zaključio da to nije koristan pojam u proučavanju pripovedne književnosti, da brka i poistovećuje nekoliko različitih činilaca koje treba jasno razlučiti da bi bili u potpunosti shvaćeni – da predstavlja maglinu raznovrsnih pojava koja nas poziva da ovaj pojam stavimo na razmatranje. Volas Martin piše, „sveznajući pripovedač“ postaje neka vrsta deponije za odlaganje širokog spektra različitih pripovednih tehnika“ (146). Vredelo bi pokušati da pronađemo i vratimo u upotrebu ono što smo nekoć tamo odbacili. U jednoj od alternativa na koju sam naišao, Nikolas Rojl, u novoj knjizi pod naslovom *The Uncanny (Stravično)*, predlaže da se pojam sveznanja zameni pojmom telepatije – o čemu ću nešto više reći kasnije.⁴ Upotreba termina

¹ Značajni izuzeci su Jaffe, Maxwell, Sternberg u *The Poetics of Biblical Narrative i Expository Modes and Temporal Ordering* – i nedavno, Royle.

² Ovaj rad napisan je 2003. godine za konferenciju koju je organizovalo Udruženje za proučavanje narativne književnosti u Berkliju, u Kaliforniji. Zahvaljujem se Doroti Hejl (Dorothy Hale) na pozivu da izlažem na konferenciji, kao i publici i drugim plenarnim govornicima, Meri Puvi (Mary Poovey) i Ilajn Skari (Elaine Scarry), na komentarima o radu. Takođe bih želeo da se zahvalim Marlon Kuzmik (Marlon Kuzmick) na istraživanju i savetima u vezi sa tradicijom teoloških rasprava o sveznanju, kao i Hariju Šou (Harry Shaw), Odri Vaser (Audrey Wasser) i Džejsmu Filanu (James Phelan) na komentarima o radnoj verziji.

³ Ovo pismo Vanesi Bel (Vanessa Bell) datirano je na 11. februar 1928.

⁴ Veliku zahvalnost dugujem Nikolasu Rojlu jer mi je poslao radnu verziju poglavlja svoje knjige, „The ‘Telepathy Effect’: Notes Toward a Reconsideration of Narrative Fiction“ („Efekat telepatije“:

„telepatija“ zaista može biti korisna, prvenstveno zbog oneobičavanja. Možda smo se suviše navikli na pojam „sveznanje“ da bismo o njemu bistro razmišljali.

„Sveznanje“ se, po svemu sudeći, temelji na često uspostavljanoj analogiji između Boga i pisca: pisac stvara svet romana kao što je Bog stvorio naš svet, i kao što za Boga ne postoji nepoznanica na ovom svetu, tako romanopisac zna sve što se može znati o svetu romana. Sve je to u redu, ali ako, na primer, ne verujemo u sveznajućeg i svemogućeg Boga, onda se ne možemo pozivati na ono što znamo o Bogu da bismo rastumačili svojstva književnog teksta. Pa čak i ako verujemo u Boga, o njemu se toliko malo zna da bismo se na to znanje mogli osloniti. Ako pogledate teološke rasprave o sveznalosti, ubrzo ćete se uveriti da Božja sveznalost ne može poslužiti kao upotrebljiv model za sveznanje u pripovednoj književnosti, zato što se rasprave o božanskoj sveznalosti uglavnom zasnivaju na onom što se naziva „teologija savršenog bića“. Bog je po definiciji savršen, a pošto i najmanji nedostatak znanja znači ne biti savršen, Bog mora biti sve-znajući. Najveći problem za teološke rasprave o sveznanju tada postaje da li je savršenost božanske sveznalosti kompatibilna sa slobodnom voljom, jer se oboje bezrezervno smatraju neophodnim i poželjnim. Budući da kritika ne zahteva ni savršenstvo pisca niti slobodu likova, čini se da kritika nema mnogo koristi od ovih teoloških rasprava.

Ključna stavka je da pošto ne znamo da li Bog postoji i šta bi ona mogla da zna, božanska sveznalost nije model koji nam pomaže da razmišljamo o piscima, odnosno književnoj naraciji. Naprotiv, moglo bi se reći da analogija deluje u suprotnom smeru: da nam primer romanopisca, koji stvara svoj svet i naseljava ga bićima koja nam izgledaju samostalno i doživljavaju zanimljive pustolovine, pomaže da zamislimo mogućnost postojanja nekog tvorca, božanstva, svesnog bića, nedokučivog nam na isti način kao romanopisac likovima unutar tekstualnog sveta koji je ovaj bog stvorio. Štaviše, teolozi se mogu pozivati na analogiju između pisca i Boga da bi objasnili Boga. Na primer, „Kad se kaže da Božje znanje uzrokuje pojavu nečega, to znači da Bog misliju može da stvara, isto kao što Šekspir misliju stvara Hamleta“ (Rodgers 76).

Jedan od malobrojnih kritičara koji svesrdno podržava pojam sveznajućeg pripovedača i koji ga neskriveno opravdava i brani jeste Meir Sternberg. U *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction (Ekspozicioni oblici i temporalni poredak u književnoj prozi)*, on tvrdi da je autor ili implicirani autor po pravilu sveznajući: „U okvirima mikrokozma sveta koji je sam stvorio, autor bez izuzetka poseduje božansku sveznalost; uobičajeni izraz ‘sveznajući autor’ zapravo je samoimplikativna atribucija u kojoj je modifikator logički redundantan“ (255). Tvrdnja zvuči uverljivo i izraz se često upotrebljava, ali je teško shvatiti šta ona zapravo govori. Da li pisac poseduje znanje samo o činjenicama koje su iznesene u romanu ili on po pravilu zna i boju očiju svakog lika u romanu iako se to uopšte ne pominje? Sveznanje bi trebalo da obuhvata takvu vrstu znanja: ogromnu količinu znanja koje daleko prevazilazi ono što će biti iskazano u romanu. Da li pisac zna sve o životu sporednih likova? Neki pisci su poznati po tome što vam mogu ispričati o svojim likova mnogo

beleške u cilju preispitivanja pripovedne književnosti“), koje me je, sučeljavanjem moje sopstvene nepromišljene upotrebe termina „sveznanje“ i mog poziva studijama književnosti da zauzmu kritički stav prema verskim temama i pretpostavkama, podstaklo da se posvetim istraživanju ove teme.

više nego što su napisali u romanu, ali da li je to jedno od svojstava autorskog sveznanja? Džejn Ostin je u poverenju rekla svom nećaku da je „gospodin Vudhaus preživeo ćerkin brak i dve godine nije dozvoljavao Emi i gospodinu Najtliju da žive u Donvelu“ (Austen 335n), ali da li se to može ubrojiti u znanje o *Emi*? Više izgleda kao uzgredna anegdota nego pravo znanje koje bi upućivalo na „sveznanje“. Želimo li reći da romanopisac nužno zna sve o životima dece koju je junakinja možda izrodila dok je živela srećno do kraja života, nakon venčanja kojim se roman završava? Sveznajući Bog bi verovatno znao da li su izvesni Ema Vudhaus i gospodin Najtli imali dece i šta se dalje desilo u njihovom životu i životu njihove dece, ali romanopisci nisu sveznajući u tom smislu, to jest, ne poznaju one aspekte života likova koji se ne pominju u knjizi. Sveznanje romanopisca, u stvari, znači da niko drugi ne može znati više o svetu romana od romanopisca (sporna tvrdnja ako se imaju u vidu zagriženi džejnovci), a naročito se odnosi na slobodu pisca da bira koje će istine da važe u svetu romana – ono što pisac želi, *ima da bude* istinito. No, „sveznanje“ nije baš najprikladniji paravan za „niko o tome ne zna više“, a moć odlučivanja o tome šta će se desiti u ovom svetu proizlazi iz uobičajene performativne moći jezika, odnosno, u najboljem slučaju, svemoći, a ne sveznanja. Kada spisateljica napiše da je gospodin Najtli došao na večeru, to je sigurno istina, ali to je moć izmišljanja, nepobitne stipulacije, a ne stvar znanja. Romanopisac ima slobodu da jednostavno obznani kako će se stvari odvijati u ovom svetu. Nazvati to „sveznanjem“ ogromna je zabluda.

Sternberg tvrdi da nužno sveznajući autor može ali i ne mora podariti pripovedaču sveznanje (*Expositional* 255). Sveznajući se pripovedači umnogome razlikuju međusobno, ali ne u tome koliko znaju nego koliko su spremni da podele svoje neograničeno znanje sa čitaocem (258). Sternberg, na primer, pravi razliku između Troloповih „sveotkrivajućih pripovedača“, koji ne skrivaju nijednu bitnu informaciju, i Fildingovog „namerno suzdržanog pripovedača“, koji za sebe zadržava informacije koje znamo da poseduje jer želi da stvori napetost i priredi iznenađenje. Sternberg ide i korak dalje kada tvrdi – veoma originalno i sasvim u skladu sa izvornom pretpostavkom o sveznanju – da se u kritičarskim navodima o pripovedačima sa ograničenim znanjem brka ono što pripovedač odluči da kaže sa onim što on zna. On odbacuje pretpostavku da ukoliko pripovedač „ne otkrije nešto onda on to sigurno ni ne zna“ (282). Tvrdnje o delimičnom sveznanju, kaže Sternberg, „ne uzimaju u obzir da sveznanje, budući nadljudski dar, logički ne može biti kvantitativna nego kvalitativna i nedeljiva osobina; ako pripovedač autoritativno pokaže da može da uđe u um jednog od svojih likova i ispriča nam sve što se tamo krije – a to niko od nas ne može u svakodnevnom životu – onda time neosporno dokazuje da je sposoban da to učini i sa ostalim likovima (282).

Ovo je radikalna tvrdnja: ako autor ili pripovedač prenosi misli jednog lika moramo po pravilu smatrati da su mu poznate misli i svih drugih likova. Ne postoji selektivno sveznanje, samo selektivno otkrivanje znanja.

Pa zašto se onda ne kaže da su *svi* pripovedači sveznajući, pri čemu se neki odluče da ispričaju priču iz nekoliko ograničenih perspektiva? Ne može se reći da Sternberg zastupa takav stav, ali njegov model sveznanja i razlikovanje između koliko se znanja poseduje i koliko se znanja pokazuje ostavljaju prostora i za takvo viđenje. Na primer, jedna pobornica sveznanja, Barbara Olsen, uzima Hemingvejevu pripovetku „Ubice“, koja se često navo-

di kao primer ograničene naracije, gde je pripovedač poput objektiva kamere, i tvrdi da ta priča ima sveznajućeg pripovedača; pripovetka „zapravo prikazuje najsuzdržanijeg Hemingvejevog pripovedača“ (42). *Mogao* bi sve da kaže, ali više voli da čuti. Ona se poziva na Sternberga s namerom da opovrgne „toliko čestu i toliko pogrešnu“ pretpostavku „da ono što pripovedač ne kaže to pripovedač i ne zna niti može da zna“. Tako jedna kritičarka zapaža da pripovedač ne zna ko su ubice sve dok ne čuje njihova imena. „Ona ne shvata“, uzvraća Olsenova, „da ovaj pripovedač samo odlaže trenutak kada će otkriti njihova imena; on želi da čitalac zajedno sa ostalim likovima oseti neobičnu bezimenost i univerzalnost zlokobne pretnje. (...) On zna da su 'Al' i 'Maks' samo lažna imena ovih siledžija“ (42-43). Olsenova, pri tom, priznaje da nam se zbog činjenice da pripovedač koristi naziv „crnja“ zaista „na prvi pogled može učiniti da to odaje ograničenost ljudskog rasuđivanja“. No, ona tvrdi da to „može biti pripovedačev način da nam ukaže na to kako su pogrdni nazivi i drugi oblici nasilništva sveli Sema u sopstvenim očima na taj ponižavajući status izražen u pomenutom nazivu“ (43).

Ovo je ekstremni slučaj, ali mislim da savršeno ilustruje probleme koje izaziva predstava o sveznajućem pripovedaču: pošto se sasvim logično smatra da je sveznanje nedeljiva kategorija, čak i najmanji nagoveštaj nekog neobičnog znanja stvara predstavu o pripovedaču koji zna sve, pa se tada kritičar nađe u obavezi da objasni zašto taj sveznajući pripovedač odbija da nam kaže sve važne stvari koje zasigurno zna – uključujući i prava imena i celokupnu prošlost Ala i Maksa. Pokušaj da se dokuči čime je motivisano ovo odbijanje urodiće neobičnim akrobacijama, pošto se takve odluke najčešće objašnjavaju kao odluke koje donosi pisac iz književno-umetničkih razloga. To su izbori koji se odnose na uobličavanje teksta, a ne na selekciju parčića predznanja koji će se ponuditi čitaocu. Autor je, naravno, mogao odlučiti da u priču unese više podataka o Alu i Maksu, ali je izabrao kinematografsku strategiju jer je želeo da postigne upravo onaj književni utisak koji je proslavio ovu priču. Ako umesto toga pretpostavimo da u priči postoji sveznajući pripovedač, gubi se Hemingvej koji odlučuje da li će smisliti prošlost za Ala i Maksa, a dobija se zamišljeni pripovedač koji zna sve o njima i odlučuje da li će ispričati njihovu prošlost. Teško je uočiti književno-umetničke izbore kada se prometnu u odluke zamišljenog pripovedača.

Ako odbacimo gledište da su svi pripovedači sveznajući, ali u različitoj meri zadržavaju znanje za sebe, zašto nam ostaju samo dva izbora, kao u Sternbergovom modelu: uobičajena ljudska ograničenost ili božanska sveznalost? Zašto ne nešto između? Mislim da je to zbog toga što Sternberg, kao i drugi teoretičari, pretpostavlja da su pripovedači osobe i stoga ima samo dva moguća modela: smrtna bića i božansko biće. Pripovedači mogu biti ljudi ili sveznajuće biće. On kaže, „Budući da nije jedan od fiktivnih aktera, takav pripovedač ima isto nepogrešivo znanje kao i sveznajuća besmrtna bića, čija je uzvišena priroda poslužila kao uzor za njegove nadljudske osobine“ (*Expositional* 295).

Smatrati da jedina alternativa znanju koje je dostupno običnom čoveku može biti neprikosnovena božanska svest znači podrazumevati da je božanska sveznalost nešto dato i poznato. No, pošto se možemo osloniti isključivo na glasine i nagađanja, bez ikakvog pouzdanog znanja o „besmrtnim bićima“ – veoma je neobično da ovakav izraz upotrebi jedan predani izučavalac hebrejske Biblije – i pošto smo mi ti koji procenjujemo kakvo znanje bog može posedovati, možemo zamisliti najrazličitije oblike uzvišenog znanja, od

spособnosti da se nepogrešivo predvide vremenske prilike preko umeća čitanja misli životinja do telepatskog saživljavanja sa starima i nejakima. Neki pripovedač bi mogao znati sve što se dogodilo u prošlosti, ali ne i šta se događa u umu drugog čoveka; drugi bi mogao znati kako budućnost tako i prošlost ili samo budućnost. Zašto ne bismo zamislili pripovedača koji bez greške može da opiše misli muškaraca, ali ne i žena? Možemo isto tako zamisliti najraznovrsnije načine sredstava za beleženje i prenošenje, od objektiva kamere preko kasetofona do „radio prijemnika“ iz romana *Deca ponoći* Salmana Ruždija, Salema Sinaja, čija glava vrvi od glasova. Tvrdnje da pripovedač koji ima uvid u misli jednog lika sigurno zna i sve ostalo, počiva isključivo na uverenju da je sveznajući Bog jedina alternativa parcijalnom znanju običnog čoveka.

Sternberg, u svojoj narednoj knjizi *The Poetics of Biblical Narrative (Poetika biblijske pripovesti)*, koja analizira biblijsku pripovest kao poseban slučaj, jedini pravi primer sveznajućeg pripovedanja, u značajnoj meri koriguje gledišta koja sam do sada naveo. Umesto pozivanja na „nepogrešivo znanje sveznajućih besmrtnih bića“ kao na datost, on piše: „Čudi me što izučavaoci književnosti nadljudsku tačku gledišta nazivaju ‘olimpijskim pripovedačem’, budući da uzor sveznajućeg pripovedanja koji imaju na umu potiče od hebrejskog, a ne homerovskog primera božanstva. Homerovi bogovi, poput odgovarajućih bliskoistočnih panteona, svakako imaju pristup većoj količini informacija od običnih ljudi, ali njihovo poznavanje kako prošlosti tako i budućnosti nije ni blizu sveznanju“ (88). Gde se izgubilo mišljenje da nadljudsko znanje bilo koje vrste zahteva potpuno sveznanje? Revidirani Sternberg je, međutim, u pravu: grčki bogovi pokazuju različita izuzetna znanja; ne možemo smatrati da oni zaista znaju sve, ali ne žele to da pokažu niti da se ponašaju u skladu s tim. *Oni* mogu otelovljivati bezbroj vrsta najneverovatnijeg znanja, koje se sliva u ideju sveznalosti kojom se tekst koristi.

Problemu sveznanja trebalo bi, stoga, prići iz drugog ugla i postaviti pitanje koji su to utisci koje su ljudi pokušavali da opišu koristeći se nejasnim pojmom sveznanja i da li se taj pojam pokazao prikladnim i korisnim. Postoje četiri važna pojavna oblika: (1) performativna autoritativnost mnogih tekstualnih tvrdnji, koje u isti mah stvaraju ono što opisuju; (2) prikaz najintimnijih misli i osećanja, koja su obično nedostupna ljudskom posmatraču; (3) autorska naracija, gde pripovedač neskriveno demonstrira svoju moć da poput boga odluči šta će se i kako dogoditi; i (4) sinoptičko impersonalno pripovedanje u tradiciji realizma. Sada ću se svakim oblikom pozabaviti ponaosob.

(1) Jedna stvar koja doprinosi pripisivanju sveznanja jeste neoboriva tvrdnja izrečena u tekstu. „Emma Woodhouse je bila lijepa, pametna i bogata, imala udoban dom i vedru narav, te je izgledalo da raspolaze s ono nekoliko najvećih blagodati koje život može da pruži, a za nešto manje od dvadeset jedne godine otkad je došla na svijet, nije se desilo skoro ništa što bi je rastužilo ili uznemirilo“ (Austen 7). Kritičari obično govore kako pripovedač zna sve to. Budući da tvrdnje ne možemo osporiti, niti navesti dokaze da je Ema verovatno bila starija i nimalo lepa, mogli bismo pomisliti da imamo posla sa izuzetnim, nadljudskim znanjem. No, zapravo se uopšte ne radi o znanju. Takve biste stvari mogli znati i o prijateljima – uopštavanja te vrste su prihvatljiva – ali u romanu tvrdnje imaju različit status: konvencije nam nalažu da ih prihvatimo kao datosti pripovednog sveta.

U tom se pogledu književna proza korenito razlikuje od neknjiževne proze. Osnovna književna konvencija nalaže da se rečenice koje ne izgovaraju likovi uzimaju kao istinite, dok u neknjiževnim tekstovima slične tvrdnje imaju drugačiji status. Razmotrite sledeće: „Sada je bacio oko na mesto sekretara u mornarici i kada je, u oktobru 1942, čovek koji je obavljao taj posao, Frank Noks, otputovao u Vašington da po nalogu predsednika izvrši inspekciju, Džonson je, zajedno sa Volterom Vinčelom, Druom Pirsonom i još nekoliko prijatelja među kolumnistima, raširio glasine da se Noks sprema da podnese ostavku i da će ga on zameniti na funkciji“ (Caro 72).

U romanu bismo iz ove rečenice saznali šta je lik uradio, što bismo prihvatili kao datost i ne bismo se pitali kako pripovedač zna šta se tačno desilo. Nije posredi sveznanje, nego konstitutivne konvencije književnog teksta. U Karovoj biografiji Lindona Džonsona ona ima drugačiji status: mogli bismo se zapitati kako Karo zna šta se tačno desilo i da li je istina da je Džonson izvor glasina. „U pripovednom tekstu koji je čisto književni“, međutim, kao što opisuje Feliks Martinez-Bonati, „pripovedačev mimetički diskurs smatra se maksimalno, apsolutno validnim“ (34). (Kad se pojave nedoslednosti, pripovedač se pretvori u lik čije tvrdnje moramo da procenjujemo – što ilustruje konstitutivnu snagu pretpostavke o istinitosti). Istinitost diskursa heterodijegetičkog pripovedača je, Kantovom terminologijom rečeno, transcendentalni princip na kojem se temelji razumevanje i doživljaj pripovedne književnosti. Ono što Martinez-Bonati naziva „ironično prihvatanje apsolutne istinitosti naratorove mimetičke apofanze“ uslov je postojanja književnosti (35).⁵

No, ova konvencija ne primenjuje se na sve narativne iskaze u romanu, što bi bio slučaj ukoliko bi pripovedač bio zaista sveznajući. Martinez-Bonati pravi razliku između mimetičkog diskursa, odnosno mimetičkog sadržaja rečenica naracije, i tvrdnji koje nisu narativne niti deskriptivne, kao što su: generalizacije, aforizmi, stavovi, moralna gledišta – koji se prema konvencijama književnog teksta *ne smatraju* sastavnim delovima sveta romana, te se odnos prema njima razlikuje od čitaoca do čitaoca. Stoga, u romanu *Ema*, kad se Izabela opire očevim nagovorima da ostane s njim u Hajberiju i predlaže da se vrati s mužem u London, čujemo da je gospodin Vudhaus „na kraju ipak ispratio cijelo društvo i ostao da se opet vajka nad sudbinom jadne Isabelle. A ta jadna Isabella koja je provodila život s onima koje je obožavala, ushićena njihovim vrlinama i slijepa za njihove mane, prostodušna i marljiva, mogla je služiti kao uzor prave ženske sreće“ (123). Ako moramo da prihvatimo kao istinitu tvrdnju da je Izabela otputovala i da je to žalostilo gospodina Vudhausa, nismo obavezni da se složimo s tim da je ona uzor prave ženske sreće. Da imamo posla s nečim što je nastalo po uzoru na božansku sveznalost, obe tvrdnje bi morale biti istinite, kao i svi vrednosni sudovi u romanu.⁶ Razmotrite početak *Ane Karenjine*: „Sve

⁵ „Ironično“ u smislu da smo spremni da smatramo istinitim tvrdnje koje su izrečene u svetu koji smatramo potpuno izmišljenim. „Apofanza“ (grč. *apophansis* – iskaz, tvrdnja, predlog) je termin kojim Martinez-Bonati označava mimetičke prikaze koji se po pravilu smatraju istinitim u svetu romana.

⁶ Moglo bi se dokazivati kako je u svetu romana Džejn Ostin istina da je Izabela uzor prave ženske sreće; ne slažemo se s tim utoliko što ne verujemo da je to istinito u našem svetu. Da se radi o naučno fantastičnom romanu, pripovedač bi imao slobodu da odredi šta se smatra srećom u tom svetu na isti način kao što pripovedač može da odredi da je Izabela Emina sestra, ali u realističnom romanu vrednosni sudovi nisu merodavni na isti način kao deskriptivne tvrdnje. Možemo reći da pripovedač

srećne porodice liče jedna na drugu, svaka nesrećna porodica nesrećna je na svoj način“ (3). Možda je mudro rečeno, možda je pronicljivo; ali nije nužno istinito, kao što bi bilo da je pripovedač stvarno sveznajući. Svakako ne smatramo da važi za sve porodice u svetu ovog romana. U stvari, upravo zato što je ne smatramo nužno istinitom u svetu romana spremni smo da je prihvatimo kao mogući uvid u ljudske prilike.

Kritičari koji upotrebljavaju pojam sveznanje podrazumevaju da pripovedač zna sve samo o svetu romana, ali književnost realističke tradicije, gde se pojam najviše koristi, obiluje opštim tvrdnjama koje se mogu smatrati generalizacijama o širem svetu koji obuhvata i onaj u kome mi živimo. Pogrešno je koristiti termin sveznanje za takve iskaze, koji nisu isto što i iskazi koji opisuju likove romana.

Konvencionalno autoritativni iskazi pripovedača javljaju se u raznim vidovima, od sažetog prikaza prethodnih događaja do tvrdnji o osećanjima kojih likovi nisu svesni. Čim uočimo da njihova merodavnost ne počiva, kao kod istorijskih tekstova, na činjenici da neko zna te stvari nego na konvencionalnoj performativnosti, više nismo spremni da to nazovemo sveznanjem.

(2) Sledeću grupu čine primeri poznavanja unutrašnjeg sveta drugih likova koje pojedinci ne mogu iskustveno steći. Dorit Kon smatra da je to jedna od glavnih osobina po kojima se književna proza razlikuje od neknjiževnog teksta: ako u priči saznajete misli likova, radi se o književnom delu (21-29). Prema Sternbergovoj logici, kao što smo videli, pristup mislima bilo kog lika podrazumeva sveznajućeg pripovedača, ali su kritičari zapravo retko išli tom logikom. Vejn But zapaža da „postoji jedna čudna dvosmislenost u terminu ‘sveznanje’. Mnoga moderna dela koja obično razvrstavamo kao da se dramatično pripovedaju, pri čemu nam se sve prenosi kroz ograničene poglede likova, postulišu isto onoliko sveznanja u nemom autoru koliko je Filding pritežavao za sebe. Može izgledati da naše lutajuće posete duhovima šesnaest ličnosti“ u *Dok ležah na samrti* „ne zavise od sveznajućeg pisca. Ali ova metoda je sveznanje, i to zubato“ (180-181).

Kada imamo pristup mislima isključivo jednog lika, kao u fokalizovanom pripovedanju koje je koristio Henri Džejms, a hvalio Persi Labok i drugi, ne govorimo o „sveznanju“ nego o „ograničenoj tački gledišta“. Mislim da je to zbog toga što je postuliranje sveznanja motivisano našom sklonošću da nadoknađujemo tekstualne detalje, odnosno utiske, tako što ih pripisujemo svesti jedne osobe, koja tada postaje njihov izvor. Ako u tekstu postoji svest, a u fokalizovanom pripovedanju postoji, ne osećamo toliku potrebu da izmišljamo drugu osobu koja zna šta se dešava u glavi prve osobe. Ta nas naša sklonost ponajviše zavede na pogrešan put kada ne postoji glavni lik putem kojeg se pripovedanje fokalizuje: mi tada izmislimo osobu koja je izvor svih tekstualnih detalja, a budući da to nije znanje koje običan čovek može posedovati, moramo zamisliti da je ta izmišljena osoba nalik bogu, sveznajuća.⁷

„veruje“ da je to pravi uzor sreće, ali da možda greši, dok je besmisleno reći da pripovedač „veruje“ da je Izabela Emina sestra, ali da možda greši. Ova dva iskaza imaju različit status. Kakav će utisak na nas ostaviti pripovedačeva uverenja zavisi od činjenice da izneseni sudovi i ocene nisu nužno istiniti nego podležu vrednovanju.

⁷ Situaciju otežava, kao što sugerije Džejms Filan, i činjenica da pripovedači uglavnom znaju ishod priče. To, zajedno sa uvidom u misli likova, dovodi do pripisivanja sveznanja.

Uvodimo pripovedača da bismo priču odredili kao nešto što je poznato nekome umesto kao umotvorinu pisca, a onda pošto u priči nailazimo na stvari koje niko ne može znati – kao što je unutrašnji svet likova – to znanje nazivamo nadljudskim, sveznanjem. Postoje, međutim, precizniji načini da se opišu ti utisci – naročito prikaz misli likova.

Razmotrimo slučaj dela *U traganju za iščezlim vremenom*. Marsel je pripovedač, i mada se mnogi rukavci ovog ogromnog teksta mogu tumačiti kao da su fokalizovani kroz Marsela, bilo da se radi o nečemu što je mogao videti u tom trenutku ili dokučiti nekad kasnije zahvaljujući neutaživoj znatiželji, ipak postoje trenuci, kao što su Bergotove misli na samrti, gde je jasno da ih Marselu niko nije mogao ispričati jer ih niko nije znao. A možemo se setiti i scene u kojoj Marsel posmatra Ventejevu ćerku u Monžuvenu, i koja je fokalizovana strogo kroz Marselov lik u pogledu svega što se vidi i čuje (on se skriva napolju i kroz osvetljen prozor posmatra šta se dešava unutra), ali je lik gđice Ventej upotrebljen kao fokalizator misli i osećanja, „oseći se nametljiva, i njeno srce puno obzira uznemiri se“, itd. (1: 221-224). Žerar Ženet nije siguran kako da opiše takve slučajeve. S jedne strane, smatra da su to trenuci „koje zaista moramo pripisati ‘sveznajućem’ piscu“ (208), sa „sveznajućem“ pod znacima navoda što po svemu sudeći ukazuje na podozrenje prema ovom tradicionalnom načinu opisivanja specijalne vrste znanja; no, on takođe govori i o „dvostrukoj fokalizaciji“, koja obuhvata osećanja „koja može da obznani samo sveznajući pripovedač, koji poput samog Boga vidi šta se krije iza dela i šta govore telo i duša“ (209).

Sam roman, međutim, nudi objašnjenje pomoću evokacije jednog tehničkog uređaja: dok leži u krevetu, Marsel misli na detinjstvo u Kombreu i na „ono što sam, mnogo godina pošto sam napustio tu varošicu, saznao o jednoj Svanovoj ljubavi pre mog rođenja, sa onim podrobnim pojedinostima koje je ponekad lakše dokučiti o životu osoba umrlih pre više vekova nego o životu naših najboljih prijatelja, a što se čini nemoguće kao što se nekad činilo nemoguće razgovarati iz jednog grada sa drugim, dokle god se ne zna okolišni put kojim je ta nemogućnost prevaziđena“ (1: 248). Analogija sa telefonom sugerise neimenovani uređaj kojim bi se omogućilo imaginativno opskrbljivanje detaljima unutrašnjeg i spoljašnjeg života likova.⁸ Dokle god je pripovedač maštovit i snalažljiv, neće ga sputavati fizička ograničenja (Scholes i Kellogg 261). Da li je „telepatija“ način da se opiše ono što se događa ovde i drugde? Nikolas Rojl piše: „‘Telepatija’ otvara mogućnost skromnijeg, preciznijeg, manje verski nabijenog pojma, pogodnijeg od sveznanja, za analizu svega nesvakidašnjeg što se odvija u pripovednoj književnosti“ (261). Telepatija posebno pomaže da se pojmi činjenica da u slučajevima kada se iskazuju misli likova nemamo posla sa pripovedačima koji znaju sve odjednom nego da su to primeri tekstualnog saopštavanja o jednoj svesti u jednom trenutku, drugoj svesti u drugom, pri čemu se misao često prenosi, transponuje ili prevodi u posrednički diskurs slobodnog indirektnog govora, na primer. Telepatija se čini naročito primerenom – daleko više od sveznanja – u slučajevima gde izvandijegetički-homodijegetički pripovedač ispoljava specijalno znanje. Ako, pored Marsela, uvedemo i sveznajućeg pripovedača, izgubiće se poenta da su ova osećanja nekako postala poznata Marselu, ma kako to izgledalo nemoguće. Ženet ne može da se od-

⁸ U ovom srpskom prevodu izgubila se analogija sa telefonom. Bliže originalu bilo bi „dok još nismo znali da postoji uređaj kojim je ta nemogućnost prevaziđena.“ (Prim. prev.)

luči između dve opcije kojima s pravom nije zadovoljan: ili da postavi još jednog pripovedača (sveznajućeg) od koga potiču neke rečenice u pasusima koji naizgled teku glatko dok druge rečenice potiču od Marsela, ili da pripiše znanje piscu, koji naravno ne zna ništa nego izmišlja, pripisuje, izjavljuje da se gđica Ventej ili Bergot ili Svan osećaju tako i tako. Obimna priča o Svanovoj ljubavi, koja obuhvata kako pojedinosti koje je hiperradoznali Marsel, opsednut Svanom, mogao doznati, tako i Svanove najskrivnije misli, koje bez pomoći telepatskog prenosa nisu mogle naći put do Marsela, divno ilustruje problem. Dok Marsel mukotrpno radi na tome da razmrsi ovu priču poput pauka koji plete mrežu na kojoj stoji, pripovedni utisak zavisi od Marselovog maštovitog telepatskog postepenog otkrivanja informacija koje je romanopisac izmislio (isto kao što je izmislio Marsela i Marselovu priču o sebi). Pribegavanje sveznanju uništilo bi osobenost ovog utiska.

Ričard Volš se, u značajnom članku pod nazivom „Ko je pripovedač“ (“Who Is the Narrator?”), zalagao za ukidanje svih pripovedača koji nisu likovi: ili se pripovedač pojavljuje kao lik, poput Marloa ili Marsela, ili je takva proza nepotrebna. Ta se polemika, svakako, vodi već izvesno vreme, i najpre joj se prišlo s lingvističkog gledišta, kao na primer u radu En Banfield, ali ja nemam ni vremena ni stručnosti da se u to udubljujem. Volš tvrdi da ne moramo da postuliramo pripovedača da bismo objasnili sveznanje, pošto se tu ionako ne radi o nečemu što bi iko mogao znati. Umesto što romane sagledavamo kao priče koje nam neko kazuje, predlažem da pokušamo sa drugim alternativama (bilo telepatskim prenosom, instancama saopštavanja, itd.) koje će nam omogućiti da se usredsredimo na umeće s kojim su sve te pojedinosti osmišljene.

Simor Čatman istraživao je mogućnost da heterodijegetičko-izvandijegetičko pripovedanje uporedo s nultom fokalizacijom, kako ju je Ženet nazvao, ne mora navesti čitaoca da zamisli pripovedača, nego u *Coming to Terms (Rešenje)* predlaže kompromis: svaki pripovedni tekst po pravilu ima pripovedača, u smislu vršioca radnje pripovedanja, ali taj vršilac ne mora biti čovek nego *predstavlj* znakova, isto kao što film može da pripoveda bez ljudskog pripovedača (116). Iz toga sledi da *Dok ležah na samrti* nema sveznajućeg pripovedača već samo beležnika, predstavlj znakova, uređaj za prenošenje.

(3) Treća skupina utisaka koji navode na pripisivanje sveznanja pripovedaču spadaju u takozvano „autorsko pripovedanje“: pripovedač koji se poistovećuje sa autorom, koji je priču, ako ne izmislio, onda uobličio. Postoje oni koji se, poput pripovedača u Didroovom *Fatalisti Žaku*, razmeću svojom moći da odrede tok priče („jer bih mogao da ga odvojim od njegovog gospodara (...) da oženim gospodara i da mu nabijem rogove, da ukrcam Žaka na Antile...“ [6]).⁹ Fildingov pripovedač u *Tomu Džonsu* objedinjuje uloge *histora*, barda i tvorca, na primer, kada se pita kako da izbavi Toma Džonsa iz zatvora a da ne naruši savremene standarde verovatnoće (knj. 7, poglavlje 1). U svom proučavanju vidova autorskog pripovedanja, Suzan Lanser posebno ističe šta se gubi a šta se dobija uspostavljanjem autoriteta, s jedne strane, i isticanjem autorskog prisustva putem uplitanja, digresija, i ocena koje uvode poseban glas, s druge strane. (16-22). Što veće prisustvo, to manje „sve-

⁹ Žakovo vraćanje na reči svoga kapetana, da je sve dobro i zlo koje nam se dešava na ovom svetu pisano tamo gore, samo začinjava tvrdnju autora-pripovedača da može da odredi šta ćemo čuti.

znanje“, moglo bi se pomisliti. To je složeno pitanje, a ja ću jedino primetiti da dok se može očekivati da će neskrivena moć određivanja toka priče biti obrnuto srazmerna „uverljivo-
sti“ priče kao prikazu događaja koji su se već desili, pripovedači koji ističu svoju ulogu u upravljanju događajima mogu istovremeno, zapravo, sugerisati da nemaju uticaja na određene aspekte priče. Pripovedači koji sebe stavljaju u prvi plan mogu, na primer, reći da ne znaju neke stvari; ako pripovedač deluje više kao lik, to pomaže da se na jednom nivou očuva iluzija realizma koja je narušena na drugom. U svakom slučaju, izjave o neznanju i povremeno razmetanje sveznanjem, isto kao i samosvest i poigravanje kao odlike ovog modusa, sugerišu da sveznanje nije dobra odrednica za ovaj vid pripovedanja.

(4) Šta je, onda, preostalo što bi se moglo svrstati u sveznanje? Konačno, primeri koji najviše idu u prilog ovom pojmu su romani devetnaestog veka, od Džordž Eliot to Antonija Trolopa, sa izvandijegetičkim-heterodijegetičkim pripovedačima koji se predstavljaju kao *histori*; portparoli autoriteta, koji razborito prebiraju i prezentuju informacije, znaju najskrivenije tajne likova, otkrivaju što bi likovi najradije sakrili i mudro zbore o manama čovečanstva. No, čak i ovde, gde se ideja o sveznanju čini primerenom, ne čini nam se da zaista rasvetljava odnos uloženog truda i dobijenih rezultata. „Mi pozniji pripovedači“, izjavljuje, na primer, pripovedač *Midlmarč*, objašnjavajući razliku između ovog i Fildingovog pripovedanja, „ne smijemo razvlačiti povodeći se za njim. (...) Barem sam ja tako zaokupljena razmršivanjem nekih ljudskih sudbina, da bih razabrala, kako su tkane i protkane, da sve svoje duševne sposobnosti, kojima raspolazem, moram usredotočiti na to osobito tkivo, a ne rasipati ih na onu zamamnu množinu važnih pojava, što se naziva svijetom“ (150-151).¹⁰ Razmršivanje i istraživanje nisu delatnosti sveznajućeg entiteta. One spadaju u nadležnost istoričara, koji mogu da istražuju i prikazuju nadugo i naširoko. Takvi pripovedači se udubljuju u razmišljanja i povezuju te svoje mudrosti koje nam predočavaju sa procesom razložnog umovanja, dok sveznajući Bog uopšte ne mora da mozga: on jednostavno zna. Osim toga, njihove misli, koje sadrže mudrosti izvedene na osnovu posmatranja likova o čijim nam se delima pripoveda, nisu nužno istinite, kao što bi bile da ih izriče sveznajuće biće, nego nam se podnose na razmatranje i odobravanje, u vidu ubeđivanja. Kao treće, što ističe veliki broj kritičara, ovi romani ne sadrže ocenu sveta posmatranog izvana, s pozicije božanskog autoriteta, već nešto nalik na stav društvene većine. Dž. Hilis Miler i Betsi Ermat smatraju da je vid pripovedanja u romanu devetnaestog veka pogrešno nazivati sveznajućim pripovedanjem i da bi se ono pre moglo označiti kao glas kolektivnog subjekta. Ermatova govori da je „pripovedač niko“, pripovedajuća instanca, „kolektivni ishod, specifikator opšteg mišljenja, i kao takav (...) ne može se razaznati kao pojedinac“. Konvencija koja pretpostavlja da postoji nepromenjivi svet „znači da je svest pojedinaca međusobno zamenjiva jer je to svest o jednom te istom“ (65-66). Hilis Miler zapaža da je termin „sveznajući pripovedač umnogome narušio jasno poimanje pripovedačkog glasa u viktorijskoj književnosti“. Pripovedači se uglavnom odlikuju izrazitom prisutnošću više nego transcendentalnom vizijom, a pisati znači poistovetiti se sa svešću zajednice, kolektivnim umom (63-67). Za to što mu tačka gledišta nije ograničena, smatra Ermatova, pri-

¹⁰ Ovaj navod je iz romana *Midlmarč*, knjiga 2, poglavlje 15.

povedač ima da zahvali „ne sveznanju, personalizovanom u autoru koji zamenjuje Boga, već protezanju u večnost koje mu omogućava pripovedni konsenzus“ (76).

Ne smatram se kompetentnim da vrednujem ove tvrdnje o ogromnom korpusu veoma dugačkih romana. Hari Šo, nasuprot tome, iznosi mišljenje da retorika tih romana zavisi od našeg uverenja da nam se obraća pripovedač stvoren po uzoru na ljudsko biće (236-39). Priznajem da sam malo skeptičan prema ideji o konsenzusu i da sam naklonjeniji argumentaciji Ričarda Maksvela, u „Dikensovom sveznanju“ (“Dickens’s Omniscience”), da što nam se čini kao sveznanje nije transcendentalna vizija nego je sličnije delu oštroumnog mahera, koji se puno kreće i zna mnogo: šta radi ili misli svaki od likova. Akumulacija je, svakako, prisutna, ali ne i sveznalačka sinteza. „Retko se vidi sposobnost da se jednim pogledom i mišlju obuhvati ceo grad“ (290). U ovim najvećim ostvarenjima realističke tradicije mogu se naći najbolji dokazi za opravdanje pojma sveznanje, ali ipak mislim da će slučaj biti izgubljen.

Da sumiram, tvrdim da su četiri različita pojavna oblika – konvencionalno uspostavljane pripovednog autoriteta, imaginativni ili telepatski prenos neizgovorenih misli, šaljivo i autorefleksivno isticanje stvaralačkih činova, i izricanje mudrosti putem umnožavanja perspektiva i razmršavanje zapretenih ljudskih odnosa – dovela do pripisivanja sveznanja, uvođenja sveznajućih pripovedača, čime su ne samo ugrozili osobenost i izražajnost ovih praksi nego su ih uvek iznova zamagljivali tako da nismo u stanju da shvatimo šta se dešava.

O sveznajućem pripovedanju se poslednjih godina nije lepo govorilo već je nazivano književnim zastupnikom panoptičke discipline i kontrole, povezivano sa nadziračkim moćima teksta, i, naposljetku, optuženo za zastranjivanje književne proze, za njeno skretanje od prirođenog joj dijalogizma ka mračnom monologizmu.¹¹ Ja bih, međutim, rekao da sama *ideja* sveznajućeg pripovedanja, a ne raznovrsni postupci na koje se termin primenjuje, treba da nas rastuži ili razgnevi. Naša sklonost da naturalizujemo neobične pripovedne detalje i postupke tako što im za izvor odredimo pojedinačnu svest, a onda izmišljamo kvazibožansku sveznajuću svest kada ljudska svest više ne može da ispuni tu ulogu, generiše fantaziju sveznanja, koja nas onda opterećuje. Pošto ova fantazija opterećuje isto koliko i narušava pripovedne efekte zbog kojih je i smišljena, kritičari bi trebalo da prestanu da koriste te termine koji su neupotrebljivi. Vreme je da skinemo povez s očiju i istražimo alternativne termine, usklađeni sa nesvakidašnjim utiscima koje književnost izaziva.

Izvornik: Jonathan Culler, “Omniscience”, u: Narrative, sv. 12, br. 1, januar 2004, The Ohio State University.

*(S engleskog prevela **Nataša Karanfilović**)*

¹¹ Vidi, na primer, D. A. Miller i Bender. Džafi (Jaffe) sasvim primereno govori o sveznanju kao o „fantaziji“ (6, 19).