

Edin Pobrić

## Ritam romana

### 1. Mimesis

Svijet romaneskne proze ostvaruje se u jednoj igri s vremenom – njegovim zakonima (gravitacije, inercije, neprisutnosti tijela), njegove poetike (vremena pripovijedanja, ispri-povijedanog vremena, vremena života), u stvari, vremenske dimenzije romana, a što se vidi na posljednjem dijagramu u radu, transformišu (tačka u kojoj je upisan «Roman» je tačka transformacije iz pojavnog svijeta u svijet fikcije), preobražavaju vrijeme pojavnog svijeta, i jednu sferu, nakon što je rastave i ponovo sastave, prikazuju malu kao tačku ili veliku kao svemir. U tom svijetu junaci su na različite načine obilježeni vremenom kao bitnim određenjima bića. Vrijeme ih određuje i održava u životu. Moglo bi se reći da čitava unutarja struktura romana, nije ništa drugo nego „performans” različitih borbi protiv neumoljive moći vremena. Prostor romana je prostor psihologije koji je kroz fabulu natopljen totalitetom vremena, pa je stoga moguće da se u njemu prikazuju različiti vremenski obrasci, bilo kroz njegovu unutarnju strukturu bilo kroz različite doživljaje junaka.

Paul Riccoeur s jedne strane i Mihail Bahtin s druge strane, govoreći o jednoj te istoj stvari na dva različita načina, suštinski su odredili pripovjedni žanr: ono što nije u vremen-u ne može da se priča. Moja teza je da se fiktivno, poetsko vrijeme romana ostvaruje u uzajamnom odnosu vremena pripovijedanja, ispri-povijedanog vremena i vremena života. Za početak se može reći da je vrijeme pripovijedanja ekvivalentno broju stranica, dok se ispri-povijedano vrijeme realizuje u odnosu fabule i sižea (anahronije). Neposredni odnos vremena pripovijedanja i ispri-povijedanog vremena ostvaruje se kroz funkciju glagolskih vremena i pozicije i uloge naratora (perspektiva i glas). Vrijeme života odnosi se prema vremenu fikcije kao odnos književnosti i pojavnog svijeta.

Bahtin je „suštinski uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa umjetnički usvojenih u književnosti” nazvao „hronotopom”.<sup>21</sup> Taj termin Bahtin je najvjerovatnije preuzeo od Einsteina. Veoma je značajno izražavanje neraskidivosti prostora i vremena (vrijeme kao četvrta dimenzija prostora). Vrijeme se ovdje zgušnjava, steže, postaje umjetnički vidljivo: prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, historije, kaže Bahtin. Obilježavanje vremena razotkriva se u prostoru, a prostor se osmišljava i mjeri vremenom.

U svom razmatranju problema hronotopa, Bahtin polazi od osnovne teze da su kategorija vremena i kategorija prostora, shvaćene u njihovoj uzajamnoj uslovljenosti, odlučujući elementi romaneskne proze, diferencijalni znak za njene kako formalne, tako i suštinske odredbe. „Sa sigurnošću se”, kaže Bahtin, „može reći da se žanr i žanrovski oblici obrađuju upravo vremenom.”<sup>22</sup>

Ono što se obično zamjera Bahtinovoј teoriji romaneskne proze je neprincipijelnost i nepreciznost ključnih pojmova. U principu, za razliku od naratološke analize M. Bal koja se bavi uzrocima temporalnosti u pripovjednom tekstu, Bahtin je objasnio „posljedicu”

<sup>21</sup> Bahtin: *O romanu*; [prevod Aleksandar Badnjarević]. Beograd: Nolit, 1989. str. 193.

<sup>22</sup> Ibid, str. 194.

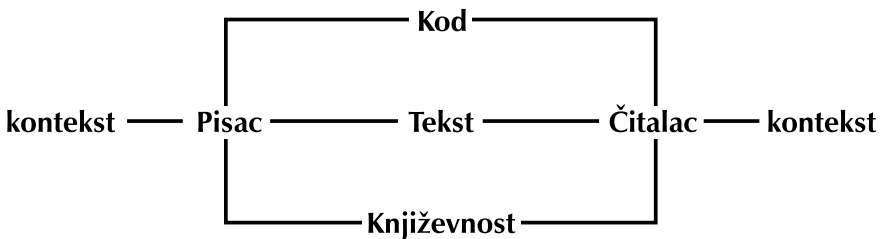
temporalne strukture u romanesknoj prozi i na taj način otvorio jedno široko područje proučavanja romanesknog žanra.

Paul Riccoeur<sup>23</sup> je, nasuprot strukturalističkim analizama R. Barthesa iz kojih je isključena temporalizacija kao proces (o tome ću šire govoriti u narednim poglavljima), ovaj problem pokušao objasniti kroz tri stepena Mimesisa, kako je on nazvao „kod“ u kojem imamo trostepenu artikulaciju umjetničke informacije.

Prvi nivo, koji je on nazvao Mimesis I, što je ustvari Pisac + Književnost, pretpostavlja konvenciju i sam preobražaj stvarnosti. Konvencija podrazumijeva ulazak čitaoca u svijet djela: poznavanje i prepoznavanje određenih zakonitosti fikcije. Mimesis II je sam tekst, dok Mimesis III pretpostavlja Čitaoca, njegovu recepciju. Po Riccoeuru, između Mimesisa I i Mimesisa III, koji grade ulaznu i silaznu liniju za Mimesis II, isticanje dinamike građenja zapleta predstavlja rješenje problema odnosa između vremena i priče.

Kompozicija zapleta duboko je ukorijenjena u jednu konvenciju koja počiva na razumijevanju njegovih struktura, simboličkih resursa i njegovog vremenskog karaktera. Sasvim je očito da građenje zapleta nalazi svoje pravo uporište u sposobnosti da se strukturalno razlikuje domen radnje od fizičkog kretanja. Radnja uvijek podrazumijeva ciljeve, a anticipacija tih ciljeva ne može se zamijeniti sa nekim predviđenim rezultatima, već se uvodi onaj od kojeg zavisi radnja. Radnja podrazumijeva motive, koji su prelazna stepenica objašnjenja između uzroka i posljedica, a koji se ovdje jasno razlikuju od slijeda prirodnih događaja. U srcu radnje su akteri koji čine i mogu činiti stvari koje se smatraju njihovim produktima. Identifikacija aktera i razotkrivanje njihovih motiva su komplementarni postupci. Raditi, činiti znači djelovati s drugim i na druge: interakcija može imati oblik saradnje, nadmetanja ili borbe. Razumjeti jednu priču, znači razumjeti u isti mah jezik radnje i kulturnu tradiciju iz koje potiče. Drugim riječima, za razliku od golog fizičkog kretanja razumjeti radnju podrazumijeva poznavanje pojmovnih odnosa u priči i njenih simboličkih uticaja, te prepoznavanje same vremenske strukture na kojoj i počiva naracija.

Sasvim je očito da u sklopu problema temporalizacije autora nalazimo izvan teksta. Susrećemo ga prije svega u kompoziciji. U toj razgradnji, koje se uslovno može nazivati



<sup>23</sup> Riccoeur Paul: *Vrijeme i priča*; prijevod Slavica Miletić. U: *Treći program Radio-Beograda*, br. 72-I-1987.

spoljnim, uzima se u obzir ispriповijedano vrijeme, vrijeme čitaoca i stvaraoca djela, tj. uspostavlja se uzajamno djelovanje između prikazanog i prikazivačkog svijeta, ispriповijedanog vremena i vremena pripovijedanja.

Drugim riječima, tu su dva događaja – događaj koji je ispričan u djelu i događaj samog pričanja. Ono što je evidentno je da se ti događaji dešavaju u različitim vremenima (različiti su po dužini) i na različitim mjestima, a u isti mah su neraskidivo povezani u jedinstvenom složenom događaju koji se može označiti kao djelo u punoći njegovog događanja: spoljašnja materijalna datost ili kontekst, njegov tekst, svijet prikazanog u njemu, autor, čitalac, sa svojim kontekstom.<sup>24</sup>

Ovdje se može postaviti staro pitanje koje je vrlo važno za ovaj rad: kakav je odnos svijeta fikcije i pojavnog svijeta, odnosno, kakav je odnos narativnog razumijevanja prema praktičnom razumijevanju, a odgovor na to pitanje jeste i osvjetljavanje odgovora na pitanje kakav je odnos vremena u narativnom tekstu prema vremenu u pojavnom svijetu?

Književnost nije mimetička u smislu kopiranja stvarnosti, ali jeste mimetička umjetnost u smislu preobražaja stvarnosti. Niti jedna sfera ljudskog djelovanja ne dotiče život u onoj mjeri koliko ga dotiče umjetnost. Svaka od naučnih disciplina je vrijedna pažnje i doprinosi opštem „napretku” u sagledavanju uloge čovjeka u svijetu. Ali i fizika i matematika, biologija i psihologija, historija pa i filozofija samo dotiču život ali ga ne prikazuju. Istinitost svijeta fikcije se ne mjeri sličnošću sa stvarnim, pojavnim svijetom, nego sa njegovim funkcionisanjem. Ukoliko taj stvoreni svijet može da suštinski znači, a u toj suštini da autentično funkcioniše, mi o njemu mislimo i govorimo kao o „istinitom” svijetu. Logika može i ne mora da objašnjava pojavni svijet. Ali logika i koncepcija moraju biti osnovni modusi u književnom svijetu. Ukoliko smo dobro razumjeli ono što su nam ponudile pojedine naučne discipline, ukoliko smo osjetili zakone njihovog djelovanja – njihova istinitost se mora pokazati u književnom djelu. U sklopu ovakvog mišljenja bazirana je i postmoderna poetika koja proširuje pojavni svijet stvarnosti smatrajući da su i same knjige dio te stvarnosti.

U kontekstu ovakvog razumijevanja svijeta razvio se niz stilskih postupaka postmoderne (autoreferencijalnost, intertekstualnost, citatnost, pastiš) koji između ostalog, jasno potcrtavaju da poimanje umjetničkog teksta treba shvatati dvojako: s jedne strane on je u potpunosti nezavisan od pojavnosti stvarnosti u smislu dokumentarističke istine, ali je vrlo ovisan o pojavnom svijetu u smislu da je sam po sebi činjenica onoga što mi nazivamo

<sup>24</sup> Još je od Jakobsona poznato da jeziku značenje daje kontekst. Iste riječi mogu dobijati drugačije značenje ovisno o kontekstu u kojem su rečene. U tom smislu postmoderna poetika ističe da ne smijemo ograničiti naša ispitivanja samo na čitaoca i tekstove: proces proizvodnje takođe se ne smije zaobilaziti. Tekst ima kontekst, a forma se uspostavlja ne toliko putem primaočevog zaključka vezanog za čin proizvodnje, koliko putem trenutnog čina percepcije. To posebno važi za ironijske postmoderne tekstove u kojima primalac zaista pretpostavlja ili zaključuje da postoji namjera da se bude ironičan. Strogo izolovani objekt (djelo, roman, knjiga) više nije ni od kakave koristi. On mora ponovo biti stavljen u kontekst živih društvenih odnosa. Poststrukturalizam je omogućio dotada nezamislivo širenje književnohistorijskog horizonta interesa time što je premjestio granice između teksta i konteksta. Kontekst je prestao biti stvarnost i pretvorio se i sam u tekst ustrojen istim kodovima. Samim tim cijela je kultura (politika, pravo, religija, nauka, umjetnost, mediji) postala na ovaj ili onaj način književnom, što znači legitimnim područjem proučavanja književnih studija.

pojavnim svijetom. Dakle, problem stvarnosti u romanu neraskidivo je povezan sa teorijom intertekstualnosti, koja roman posmatra u odnosu na njegova formativna načela gdje se književnost posmatra kao tekst. U tom smislu svoja istraživanja teksta vodi i Nirman Moranjak Bamburać: „Djelo ne nastaje „ex nihilo”, već ovisi o kontekstu u kojem nastaje i o kontekstu u kojem se čita. Na taj se način u izučavanje književnosti uvode dva zanimljiva modela: intertekstualnost (ono što tekst u svom nastajanju zahvata od drugih tekstova) i alteritet (proces koji osigurava uključivanje teksta u nove i drugačije kontekste u odnosu na onaj prvobitni koji je utjecao na njegovo konstituiranje).”<sup>25</sup> A sve to znači da taj konstruisani svijet književnog djela naseljavaju ličnosti koje unutar njega doživljavaju vrijeme. Ta doživljaj je fiktivan koliko su i same ličnosti fikcija, ali ipak, u svijetu čitaocveve recepcije, postoji jedan svijet izvan svijeta fikcije koji služi za horizont.

## 2. Ritam romana

*Poetska morfologija* Güntera Müllera u naslijeđe je ostavila tri vremena: vrijeme pripovijedanja, vrijeme onoga što je ispriповijedano i vrijeme života. Prvo vrijeme je hronološko, a to je prije svega vrijeme čitanja, čije su jedinice mjere dani, sati, minute, a mjeri se broj stranica, redova, riječi. Tačnije rečeno, ovdje se količina vremena fabule upoređuje sa količinom prostora koji svaki događaj zauzima u tekstu. Bukvalna primjena ovakve analize može dovesti do suhoparnog brojanja redova, stranica koje samo po sebi ništa ne znači.

Međutim, ono što može biti značajno u primjeni Müllerovog principa jeste određivanje broja riječi, redova ili stranica po jednom događaju. Analiza koja se dobija utroškom količine teksta na događaj vrlo je značajna informacija koja se može uzeti iz pojedinih književnih djela u smislu raspoređivanja pažnje. Ta pažnja koja je posvećena svakom pojedinom događaju, subjektu ili objektu analizira se u odnosu na pažnju koja je posvećena ostalim događajima, subjektima, objektima.

Znači, sažimanje se ovdje ne sastoji samo od skraćivanja, nego i izostavljanja „mrtvih vremena”, ubrzavanja toka fabule. Isto tako može biti sažimanje ponovljivih, svakodnevnih događaja u jedan događaj, kao što je to, na primjer kod Flauberta<sup>26</sup> – svakog dana, tokom sedmice itd. Na taj način tempo i ritam obogaćuju varijacije duž istog teksta relativnim dužinama priče i vremena pripovijedanja. Narativni tempo je posebno određen načinom na koji se fabula prostire preko prizora – ubrzavajući tako što prelazi sa jednog naglašenog događaja na drugi ili usporavajući, zadržavajući se na jednom događaju više stranica, kao što je to na primjer kod Prousta. Iz ovoga je sasvim jasno da vrijeme pripovijedanja ostaje isključeno iz teksta, u smislu da lik unutar svijeta fikcije ne može imati nikakav odnos prema vremenu pričanja. Ono (vrijeme pripovijedanja) ostaje isključivo na relaciji Narator – Čitalac, jer kako je dobro primijetio Paul Riccoeur, priča se priča a život se živi.

<sup>25</sup> Nirman Moranjak Bamburać: *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Buybook, 2003, str. 23.

<sup>26</sup> Gustave Flaubert: *Madam Bovari*; [priredio i predgovor napisao Fahrudin Kreho; prevod Nika Miličević]. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

## 2.1. Glagolska vremena i vrijeme fikcije

Vremensko trajanje sižea formira cjelinu romana, koja pored žanrovske odrednice ima i svoje estetičko, kompoziciono određenje. U centru te kompozicije je onaj prelaz sa paradigmatičke na sintagmatičku tačku gledišta. Upravo je funkcija sintakse da stvori takvu kompoziciju koja svojim diskursom nalaže da se posmatra kao narativna. Stoga, prvo pitanje koje se treba razmotriti je: u kakvom su odnosu glagolska vremena, kao gramatički nosioci rečeničkog sadržaja s fenomenom vremena?

Poznato je da su glagolske radnje vezane za vremenski tok koji može biti ograničen i neograničen. Isto tako, postoji tzv. vanjski vremenski odnos glagolskog sadržaja koji se određuje prema tački trenutka govora, a ostvaruje se u sadašnjem, prošlom i budućem vremenu. S obzirom da je na primjer, osnovna uloga prezenta obilježavanje sadašnjosti, a da se pomoću njega može obilježiti radnja koja se desila u prošlosti i radnja koja će se desiti u budućnosti, te da je na isti način, osnovna uloga aorista obilježavanje doživljene radnje koja je ograničeno trajala u prošlosti, a da se pomoću njega može izraziti radnja koja će se desiti u budućnosti, s pravom se postavlja pitanje: da li je sistem glagolskih vremena, s jedne strane u potpunosti nezavisan od fenomenološkog iskustva o vremenu, i sa druge strane, da li taj sistem glagolskih vremena kao takav doprinosi nezavisnosti narativne kompozicije u odnosu na fenomen vremena?

Da bi se razbile početne dileme koje se ovdje javljaju, i da bi se uopšte moglo raspravljati o ulozi glagolskih vremena unutar problema vremena romaneskne proze, treba reći da se ne može znati bilo koji dio ukoliko se ne poznaje cjelina. Odnosno, okvir ovog ispitivanja će dobiti svoj pravi smisao tek u onoj formi u kojoj se tekstualna dimenzija, a ne rečenička smatra mjerom. Rečeno je da svijet romaneskne proze nalazi svoju autonomiju, ali i „istinu“ u odnosu na pojavni svijet, u onoj mjeri u kojoj je u stanju da suštinski znači a da u toj suštini autentično funkcioniše. Ali isto tako je rečeno, da taj svijet nije niti može biti u potpunosti odvojen od pojavnog svijeta, barem ne u onoj mjeri u kojoj traži svoj paradigmatički obrazac. Upravo u tom smislu je nemoguće sistem glagolskih vremena naprosto odvojiti od samog fenomena vremena. Antilinearnost, odabir osigurava priči da bude pričom. Jasno da se ne može govoriti o globalnom poklapanju trajanja fabule sa trajanjem priče. Svaki roman je pun scena koje su ispunjene retroverzijama, anticipacijama, sa narativnim dijelovima kao što su zapažanja ili opisi, jer priča po svojoj definiciji, kako je to već rečeno, podrazumijeva izbor onoga što može da uđe u priču. U suprotnom, ukoliko bi se trajanje fabule u potpunosti poklapalo sa trajanjem njenog prezentovanja u priči, dakle sa sižeo, priča bi bila nečitljiva. To znači, da je scena iz koje priča može da krene u različitim pravcima, zapravo u svom startu antilinearna.

A ako je jedinica mjere tekst a ne rečenica, onda ono što se u gramatici naziva prošlim vremenom u umjetničkoj prozi poprima oblik vremena priče. U tom dvostrukom odnosu istovjetnosti i razgraničavanja između „realnog“ prošlog vremena i vremena priče, Paul Riccoeur vidi primjenu ilustracije odnosa Mimesisa I i Mimesisa II. Prošla vremena, kaže Riccoeur, kazuju prije svega prošlost, a zatim pomoću metaforičkog premještanja koje čuva ono što prevazilazi, kazuju stupanje u priču, bez direktnog upućivanja na prošlost kao takvu. To nije zbog toga što priča bitno izražava prošle događaje, već zbog toga što

je ova vremena (npr. imperfekat, aorist) usmjeravaju ka stavu opuštenosti. Uzrok tome je što podvlačimo razliku između realnog autora i pripovjedača koji je i sam fikcija. U fikciji, kako to kaže Kete Hamburger, postoje dva diskursa, diskurs pripovjedača i diskurs ličnosti. I upravo se tu vidi da gramatička prošlost ne označava nikakvu prošlost, jer te riječi pripadaju fiktivnoj stvarnosti. Pod prošlošću, nastavlja ona, treba podrazumijevati samo realnu prošlost, povezanu sa pamćenjem ili nekom historijskom relacijom.

Prošlim vremenima se, dakle, ne izražava nužno prošlost kao takva, već stav opuštenosti, ali i žanrovska pripadnost. Za Barthesa aorist označava samo stvaranje, odnosno, aorist ga najavljuje i nalaže. „Podržavajući međusobnu isprepletenost temporalnosti i kauzalnosti, aorist dovodi do toga da se priča postepeno odvija, tj. čini razbirljivom. Stoga je on idealno sredstvo, za svako građenje svijeta; on je **vještačko vrijeme** (podvukao E. P.), kosmogonija, mitova, historija i romana. On predstavlja izgrađen, prerađen, proizveden svijet, sveden na vrste koje nose značenje, a ne svijet bačen, otvoren, na raspolaganju. Iza aorista se uvijek krije demijurg, bog ili pripovjedač.“<sup>27</sup>

Ipak, kao što je rečeno, gramatička forma je očuvana iako je ukinuto njeno prošlo značenje. Autonomija sistema glagolskih vremena nije u potpunosti nezavisna u odnosu na doživljeno vrijeme. „Ako je tačno“, reći će Riccoeur, „da na planu fikcije razlika između imperfekta i prošlog vremena nema više nikakve veze sa uobičajnim imenovanjima vremena, izgleda da je pravi smisao te razlike povezan sa sposobnošću da se u samom vremenu razaznaju jedan aspekt nepredvidljivosti. Teško da ništa od ove karakterizacije samog vremena ne prelazi u vrijeme isticanja. Ako to nije slučaj, kako je Harld Vajnrh mogao da napiše: U prvi plan priče, sve što se događa, što se kreće, što se mijenja? Nikada fiktivno vrijeme nije potpuno odsječeno od doživljenog vremena, vremena pamćenja i djelanja.“<sup>28</sup> Povezanost nekih vremenskih priloga kao što su „jučer“, „u ovom trenutku“, „sutra“ itd., (koji kao takvi obezbjeđuju priči konzistentnost) s pripovijednim vremenom i ispriповijedanim vremenom održava vezu glagolskih vremena sa iskustvom vremena.

## 2.2. Ispriповijedano vrijeme

**Ispriповijedano vrijeme** je fiktivno vrijeme čiji doživljaj imaju ličnosti romana koje su i same fiktivne. Preneseno u svijet romanekne proze, to vrijeme prepoznamo unutar psihološke konstrukcije vremena sa kojom su se podjednako bavile filozofija i fizika. Dodirne tačke ova dva oblika doživljavanja vremena nalazimo u teoriji relativnosti koja nema nikakve suprotnosti sa filozofskom postavkom ovog problema. Heideggerova unutarvremenost, kao reinterpetacija povijesnosti pojedinca, Kierkegaardov trenutak, ili Bergsonovo modifikovano vrijeme jesu osnovni modusi za igre vremena ostvarene u književnosti. Ispriповijedano fiktivno vrijeme gradi se na osnovu projektovanja, građenja, zidanja elemenata romanekne strukture u kojem vrijeme ne mora da ima svoj linearni smjer, nego može

<sup>27</sup> Roland Barthes: *Književnost, mitologija, semiologija*; [preveo Ivan Čolović]. 2. izd. Beograd: Nolit, 1979. str. 21-22.

<sup>28</sup> Paul Riccoeur: *Vrijeme i priča*; prijevod Slavica Miletić. U: *Treći program Radio-Beograda*, br. 72-I-1987. str. 396.

da se pojavljuje u različitim oblicima koje ne zna za uobičajnu sukcesiju. U tom smislu, ovdje razrješavamo trijadu vremenske koncepcije romaneskne strukture: vrijeme pripovijedanja – ispriповijedano vrijeme – vrijeme pojavnog svijeta, gdje se ispriповijedano vrijeme određuje kroz vremensko trajanje koje je posvećeno različitim elementima sižea u odnosu na vremensko trajanje koje oni zauzimaju u fabuli, dok je vrijeme pojavnog svijeta vezano isključivo za interpretaciju djela u smislu „uvlačenja“ čitaoca u njegov svijet. To je odnos vremena pripovijedanja prema vremenu života posredstvom ispriповijedanog vremena.

Najpoznatiji princip organizacije sižea je kada su događaji prezentovani hronološki. Razliku između uređenja u romanu i hronologije fabule nazivat ćemo **odstupanjem od vremena ili anahronijom**. Kod istraživanja problema vremena u romanu veoma je značajno odrediti odnos količine vremena koji događaji zauzimaju u fabuli i količine vremena koja se utroši na prezentovanje tih događaja.

### 2.2.1. Fabula – siže

Narativna tehnika po svojoj suštini nije ništa drugo do posmatranje životnih činjenica u vremenu, koje se organizuju u skladu sa oblicima samog života i zakonima njegovog vremena. To posmatranje uvijek podrazumijeva izbor, jer u priču može da uđe samo ono što je „podobno“ kao dio buduće priče.

Priča je dio pripovjednog teksta koju naratologija definiše kao tekst u kome jedna instanca na jedan poseban način priča prezentovanu fabulu. Ovdje se pod fabulom podrazumijeva serija logično hronološki međusobno povezanih događaja, koji su prouzrokovani od strane aktera. Događaj je prelazak iz jednog u drugo stanje, dok su akteri instance koje usmjeravaju radnju prema određenom cilju. Vršiti radnju znači prouzrokovati neki događaj. Vrijeme je za priču od prvostepene važnosti, jer događaji uvijek zuzimaju neko vrijeme i nižu se po nekom redoslijedu koji po svom načelu pretpostavlja sukcesiju u vremenu. Taj redoslijed može biti identičan sa redoslijedom fabule, a može i da ima svoja odstupanja. Osnovni redoslijed zbivanja o kojem se u djelu pripovijeda nazivat ćemo siže. Vremensko trajanje koje je posvećeno različitim elementima sižea određuje se u odnosu na vremensko trajanje koje oni zauzimaju u fabuli. Znači, pod sižecom i fabulom podrazumijeva se ona distinkcija koju su im dali formalisti. Fabula je hronologijski (uzročno-posljedični) slijed događaja u stvarnosti koji podliježe sižeu kao autorskoj preradi teksta. Fabula odgovara na pitanje: šta se dalje desilo? Preostali statički i slobodni motivi uključuju se u sastav sižea da bi pomogli čitaocu odgovoriti na drugo važno pitanje: o čemu je priča? Siže je proizvod uređenja, umjetnički raspored događaja u pripovjednom tekstu koji nastaje poremećajem njihovog hrono-logičkog redoslijeda u fabuli. On je način na koji je ispričana fabula, tj. siže je aspekt fabule, njegova narativna poetika. U fabuli je vrijeme, u sižeu je književna konstrukcija vremena. Odnos fabule i sižea<sup>29</sup> preuzeli su strukturalisti kao odnos priče i diskursa.

<sup>29</sup> Razlike koje se javljaju između trajanja fabule i trajanja sižea G. Genette je podijelio u tri vrste odstupanja od vremena: pravac, distancu i raspon. Govoreći o pravcu on spominje dvije mogućnosti u kome dolazi do anahronije: ukazivanje unazad ili retroverzija (prezentovanje događaja u prošlosti)

## 2.2.2. Događaj – kauzalnost ili kontingencija

Rečeno je da osjećaj vremena imamo po događaju, a događaj je moguć samo kao pokret u prostoru. Vrijeme i prostor su matematički dvije neodvojive kategorije. Pomak u prostoru je uvijek i pomak u vremenu. Sam događaj je prelaz iz jednog u drugo stanje, koji kao takav uvijek podrazumijeva sukcesiju u vremenu. Priče bez događaja nema. Vremensko trajanje sižea formira cjelinu romana, koje pored žanrovske odrednice ima i svoje estetičko, kompoziciono određenje.

M. Bal je događaj definisala kao *prelazak jednog stanja u drugo prouzrokovan ili doživljen od aktera*.<sup>30</sup> Događaj može da ima svoje tri kategorije koje se različito manifestuju u pripovjednom tekstu. **Promjena** uzima u obzir samo one događaje koji iziskuju primjenu u fabuli. **Izbor** izdvaja one događaje koji otvaraju ili realizuju izbor između dvije mogućnosti, dok **konfrotacija** pripada događajima u kojima se suočavaju dva aktera koji pripadaju antagonističkim grupama. Iz ovakve postavke fenomena događaja, moguće je analitički rekonstruisati siže i vidjeti u kakvom je odnosu sa fabulom. U tom smislu, kaže Bal, rješavanjem problema koji se podaci mogu smatrati događajem, može se opisati odnos koji događaje međusobno povezuje: *struktura niza događaja*.<sup>31</sup> Ako se fabula posmatra kao specifično grupisanje nizova događaja, onda ona kao cjelina formira određene procese, a svaki događaj po sebi može biti proces ili bar dio procesa. Bal kaže da se u procesu mogu razlikovati tri faze: mogućnost (stvarnost), sam događaj (realizacija) i rezultat (zaključak) procesa. Ove faze se međusobno kombinuju usljed čega tekst može imati kako linearni razvoj fabule tako i kompleksne nizove u kojima se isprepliću različite forme. U stvari, postoji bezbroj mogućnosti sukcesije i uklapanja, tako da se može formirati beskrajan broj fabula. Bal je napravila posebnu podjelu događaja u fabuli:

1. Događaji su grupišu na osnovu identiteta aktera o kome je riječ. Ova grupacija događaja vrlo je važna u romanu 19. stoljeća, gdje junak najčešće uslovljava strukturu romana.
2. Podjela na osnovu prirode konfrotacije – da li je kontakt verbalni, mentalni ili tjelesni. Da li su takvi kontakti uspješni, neuspješni ili se ne mogu odrediti? (Ovaj tip je vrlo podesan u romanima krize, npr. kod Dostojevskog).
3. Događaji se mogu postaviti nasuprot protoku vremena (istovremeno događanje, sukcesija događaja ili raspon vremena u kome se ništa ne događa).

i ukazivanje unaprijed ili anticipacija (prezentovanje događaja u budućnosti). Distanca podrazumijeva događaj koji je prezentovan u anahroniji i koji je većim ili manjim vremenskim periodom odvojen od sadašnjosti, odnosno od momenta u razvoju fabule kojim se bavi priča u trenutku kada anahronija taj tok prekine. Raspon podrazumijeva isječak vremena koji pokriva anahronija.

Kao posljedicu određenih anahronija odnosa fabule i sižea moguće je razlikovati elipsu, pauzu i sažimanje. Ukoliko u sižeu imamo izostavljanje jednog dijela fabule onda govorimo o **elipsi**. A kada se neki elementi koji ne zauzimaju vrijeme fabule (npr. jedan objekat) detaljno prezentuju, a vrijeme fabule je beskrajno manje od vremena sižea, tada govorimo o **pauzi**. **Sažimanjem** nazivamo onaj fabularno-sižejni odnos gdje se veliki broj događaja za koje bismo očekivali da predstavljaju dramski klimaks, ukratko sažimaju, dok se banalni događaji i situacije opširno prezentuju.

<sup>30</sup> Mieke Bal: *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*; [prevela Rastislava Mirković]. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2000. str. 143.

<sup>31</sup> *Ibid*, str. 149.



4. Mjesto – nekada od mjesta događanja zavisi strukturiranje priče, kao što je to npr. u Flaubertovoj *Madame Bovary* ili pak u Marquezovom romanu *Sto godina samoće*.

5. I najzad, motivacija kao najrelevantnija baza za podjelu događaja na osnovu koje je moguće tipski i tematski odrediti priču.

Čini se da upravo ovo posljednje načelo procesiranja događaja M. Bali, može u sebe obuhvatiti i Jaussovu<sup>32</sup> interpretaciju događaja. Njegova interpretacija pojma „događaja” vrlo je značajna jer obuhvata razliku svakodnevnog iskaza i historije, s jedne strane, i književnosti, s druge strane. Događaj u književnom tekstu, smatra Jauss, iako ne duguje svoju događajnost konkretnim historijskim okolnostima u kojima se piše ili čita, ipak konačno zavisi o čitačevoj realizaciji. U modernističkim tekstovima događaj se oslanja na brojne značenjske praznine koje ostaju čitaocu za osmišljavanje. Stoga je Bahtin bio u pravu kada je rekao da je događaj objašnjiv jedino iz perspektive cjeline. Kao i u romanesknom zapletu tako i u stvarnosti, svaki novi događaj preispituje sve prethodne, a svaka sadašnjost bira sebi vlastitu prošlost (u tekstualnom ili kontekstualnom smislu – svejedno). To su događajni iskoraci iz kontinuirane vremenske ose na taj način što uvijek iznova pozivaju svoje naslovljenike na neku vrstu mističnog zajedništva s one strane historije. Događaj je, kaže Jauss, vezan za subjektivno, psihičko vrijeme sudionika historijskog zbivanja. Pa ako je izvjesno da su događaji višestruko uslovljeni strukturama, ipak, kaže Jauss, uvijek sadrže i nešto više i nešto manje od njih, tako da se ne daju do kraja iz njih izvesti. Pa i po strukturalističkoj definiciji Lotmana,<sup>33</sup> oni predstavljaju pomak, transformaciju ili negaciju strukture koja postavlja očekivanja. Što je manja vjerovatnoća da će se neki događaj pojaviti, to je viši njegov položaj na ljestvici složenosti. I najzad, događaj možemo prepoznati u prostoru slučajnosti kada unosi u strukturalne poretke neizvjesnost i kontingenciju.

Jasno je da ove dvije postavljene interpretacije događaja ipak ne isključuju jedna drugu, kako bi se to moglo pomisliti u prvom momentu. Činjenica je da se događaji različito prezentuju u različitim tipovima pripovjednih tekstova, o čemu u načelu govori i Balina tipizacija događaja. Traženje idealne strukture procesiranja događaja u fabuli je moguće u tradicionalnim tekstovima gdje je osnovna motivacijska jedinica kauzalnost. Međutim, u modernističkim tekstovima gdje je osnovno načelo uspostavljanja sižea kontingencija, neosporno je da događaji „bježe” iz strukture. U tom smislu, ova dva principa se mogu uopštiti u jedan, gdje bi osnovni obrazac postavke događaja u romanu bio: da li je motivacijski princip razvoja fabule načelo kauzalnosti ili kontingencije? Ta dva principa doživljaja vremena osvijetljavaju preobražaj romana iz tradicionalne (kauzalnost) u modernističku (kontingencija) narativnu strukturu.

\*

Odnos vremena pripovijedanja i ispriповijedanog vremena osvjetljava se u položaju u ulozu naratora u romanu. Naratologija tu razlikuje perspektivu i glas. Perspektiva se tiče

<sup>32</sup> Hans Robert Jauss: Povijest književnosti kao izazov znanosti. U: Miroslav Beker: *Suvremene književne teorije*. str. 281-301.

<sup>33</sup> J. M. Lotman: *Struktura umjetničkog teksta*; prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.

gledišta pripovjedača, a glas se odnosi na sami čin pripovijedanja, onoga koji pripovijeda i onoga kome je pripovijedanje upućeno. To je ustvari pozicija naratora unutar vremena gdje su moguće razne kombinacije između vremena pripovijedanja i ispripravijedanog vremena. Autor vrijeme može da računa sa pozicije nekog lika ili pak sa svojih pozicija. U prvom slučaju autorovo vrijeme (koje ulazi u osnovno pripovijedanje) podudara se sa subjektivnim računanjem vremena kojeg se pridržava neki lik. Tako npr. Tolstoj u *Ani Karenjini* može da temporalnu osu uspostavlja sa pozicije Ane, da bi kasnije, kada se pripovijedanje prebacuje na Levina, pripovjedač prihvatio njegovu tačku gledišta. Na taj način narator može da mijenja svoje pozicije zauzimajući tačku gledišta čas jednog čas drugog lika, a može da se služi i svojom vremenskom pozicijom. Ta mogućnost kombinovanja tačke gledišta određuje mogućnost usložavanja temporalne strukture, a time i usložnjanja same kompozicije romana. U ovakvim slučajevima postoji dvostruka perspektiva i onda je vrlo važno odrediti u kojem su odnosu pripovjedač i likovi (pripovjedač može znati više nego likovi, manje od njih ili isto koliko i oni; on može biti sveznajući pripovjedač koji ne učestvuje u radnji ili da pripovijeda sa jednog ili nekoliko gledišta likova). To spajanje različitih vremenskih planova dobija se pomoću spajanja tačke gledišta opisivačkog i tačke gledišta lica koje opisuje.

Znači, različite se vremenske pozicije različito mogu kombinovati. S jedne strane može se sukcesivno mijenjati pozicija od događaja do događaja – čas s jedne čas s druge tačke gledišta, kao što to radi Flaubert. Opis jedne epizode može se dati istovremeno i sa nekoliko pozicija a da pri tome ne predstavlja rezultat neposrednosti, nego sintezu raznih tački gledišta, njihovo slivanje u jedno, kao što imamo primjer kod Faulknera u *Kriku i bijesu*.

#### 4. Vrijeme života i kauzalnost

Za razliku od G. Müllera koji u temporalnu strukturu uključuje i vrijeme života, po G. Genetteu fundamentalno vrijeme ostaje implicitno, a ne tematsko. Odnos između dva vremena koja se pojavljuju u priči rezultira jednom igrom s vremenom koja obezbjeđuje priči napetost. To poetsko vrijeme otkriva se u horizontu značenjske kompozicije djela, tako da je vrijeme života, po njemu, stavljeno izvan djela. Vrijeme priče ne označava ništa spoljašnje u odnosu na tekst. Ono što je po Genetteu težište analize je: kazivanje – iskazano – povijest, odnosno, vrijeme priče i vrijeme diegeze ili, kako je to ovdje označeno, vrijeme fabule i vrijeme sižea.

Slično mišljenje ima i R. Barthes, koji kaže da u pripovjednim tekstovima ono što nazivamo vremenom postoji samo kao funkcija, kao element semiotičkog sistema. Po njemu, vrijeme u pravom smislu ne pripada diskursu, nego referenciji; pripovjedni tekst i jezik poznaju samo semiologijsko vrijeme. Barthesov stav je komplementaran sa obilježjem svih „klasičnih“ naratoloških istraživanja koji svode hronologiju na logiku, odnosno u pitanju je oprostorivanje vremena unutar samog teksta. Analiza pripovjednog teksta, po Barthesu, treba da dehronologizira narativni kontinuitet, ona ne uzima u obzir vrijeme i usređuje se na samu strukturu.

Očito je da se kvalifikacijama Genettea i Barthesa, na osnovu onoga što je do sada rečeno u radu, ima šta prigovoriti. Činjenica je da modifikovani svijet književnog djela nema mogućnost da svoju „istinu“ traži u pojavnom svijetu, nego se na osnovu konceptualne fikcije dolazi do tzv. modela stvarnosti. Međutim, Genette je sa svojom teorijom ostavio pred vratima djela svakodnevnu priču, pripisujući zaplet samo razrađenom pripovjednom tekstu. Problem koji se pojavljuje ovdje stvara pozicija sa koje treba povezati djelovanje autora i čitaoca. Tekst projektuje svog idealnog čitaoca, a sa druge strane, postoji i konkretna povijesna publika kojoj se tekst obraća u trenutku i na mjestu svog nastanka i, na kraju, postoji i aktuelni čitalac s kojim tekst tako reći nije računao. Jedna od poststrukturalističkih kritika strukturalističke koncepcije, omogućila je da unutar statičkog kocepta znaka vidimo i destruktivni efekat – činjenice i iskustva same temporalnosti. Derrida kaže da povijesnost djela ne leži samo u prošlosti djela, u onom snu ili budućnosti kojim ono samom sebi prethodi upravo u namjeri svog autora, već takođe u njegovoj nemogućnosti da ikada postoji u sadašnjosti, da se nastavi u kakvoj apsolutnoj simultanosti ili trenutačnosti. Tako je nova i duboka historijska svijest o vremenu ušetala u „klasični“ strukturalistički koncept: prisutnost i odsutnost u samom momentu, generisanje vremena iz mira pred samim našim očima. U stvari, u pitanju je „zamjena“ strukturalističkog pojma strukture kao nečeg što je prisutno jer je totalitarno, zatvoreno, sa poststrukturalističkom modifikacijom strukture u kojoj ona organizuje postojanje nekog totaliteta, a da se u isto vrijeme skriva – odsutno je. Moglo bi se reći da presjek pojedinog književnog trenutka otkriva ekvivalente u kome je sadržana prošlost, sadašnjost kao anticipacija budućnosti. Za potpuna shvaćanja takvih pojava i promjena važno je napustiti supstancijalističko stajalište (prema kojem tekst stoji kao zatvorena cjelina i sadrži sve vrijednosti) i prihvatiti funkcionalno objašnjenje (teorija recepcije i poststrukturalizam) u kojem ključnu ulogu igra odnos između proizvodnje i recepcije. „Umjesto stvaranja“, reći će Nirman Moranjak Bamburać, „kao demijurškog razdvajanja kaosa od kosmosa, proizvodnja se metaforički doživljava kao anonimno transformativno kretanje iz tekstualne podsvijesti prema površinskim strukturama, koje se poput niti na tkalačkom stanu uvezuju u čvorove tekstualnih presjecanja. Indikator i most smisla je intertekstualnost, jer svaki tekst u sebi čuva tragove drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj.“<sup>34</sup> To je pomak od teksta do konteksta i od supstancije do funkcije.

Poznato je da je Barthes nakon što je „usmrtio autora“, insistirao na razlici između teksta i djela. Dok je djelo (knjiga) završena cjelina s određenim sadržajem, tekst je po njemu mnogostrukost značenja. Djelo se završava na onome što se po Saussureovoj definiciji znaka smatra označenim, a tekst pripada označitelju, za koji je Saussure otkrio da je samo proizvoljno vezan uz označeno. Po njemu, tekst je pluralan, što ne znači da ima više značenja, nego da proizvodi mnoštvo značenja. Tekst je protkan citatima, reći će Barthes, aluzijama, odjecima, jezicima kulture. Intertekstualnost u kojoj se nalazi svaki tekst opet je tekst sam po sebi između drugih tekstova. Očito je, kako je primijetio Miroslav Beker, da se Barthesov (i poststrukturalistički) pojam teksta ne zadržava na isticanju višeznačnosti nekog djela, nego da ima na umu činjenicu da je svaki tekst satkan od bezbrojnih fraza, obrazaca i izreka koje su opšte vlasništvo jezika.

<sup>34</sup> Nirman Moranjak Bamburać: Retorika tekstualnosti. Sarajevo: Buybook, 2003. str. 28.

Stvar se komplikuje uvođenjem čitaoca kao aktivnog sudionika u konačnoj redakciji djela. On sa svojim kontekstom, poštujući Mimesis I, unosi u djelo svoj doživljaj vremena i na osnovu njega tumači sve ostale doživljaje vremena. Jer, kako kaže N. M. Bamburać: „Aktuelizacija teksta i njegovih kodova vrši se u ovisnosti o kvantitetu i kvalitetu čitanja, odnosno o stepenu sistematičnosti sa kojim konkretni recipijent pristupa tekstu. U skladu sa tim stepenom sistematičnosti u pristupu tekstu, razvija se i drugostepena komunikacija, u kojoj se čitatelj može transformisati u subjekt metateksta, odnosno, da na osnovu vlastitog komentara i refleksije o datom tekstu konstituira njegov model, neki novi metatekst”.<sup>35</sup> Čitanje je događaj u vremenu u čijem procesu, kako to objašnjava Jauss, postoji određena nestabilnost koju čitalac pokušava stabilizovati. Čitanje redovno sadrži u svom procesu sjećanje na prošlost (jedan od čitaočevih konteksta – lektira) i očekivanje. Pri čitanju neprestano stvaramo predodžbe, jer nam shematizirani stavovi teksta pružaju samo osnovne pretpostavke za opisani predmet. Zbog toga, kada je u pitanju sama interpretacija teksta u kome je tekst u svom načelu višeznačan, čini se, dijagram koji je postavljen na početku rada a koji obuhvaća trijadu autor – tekst – čitalac sa kontekstualno/tekstualnom analizom, jedini je potpuni pristup ovom problemu. Nirman Moranjak Bamburać problem umjetničke komunikacije veže za sve aspekte tekstualnosti, gdje za integralnu metodologiju proučavanja komunikativno-dijaloškog aspekta umjetničkog teksta predlaže intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet: „Ako hoćemo da proces umjetničke komunikacije sagledamo u cjelini, nije nam dovoljan samo njezin složeni model uvjetovan nepodudaranjem producentskih i recipijentskih kodova, nego u taj model moramo uključiti i model metakomunikacije, koju prvostepena komunikacija inicira. I komunikacija i metakomunikacija ovise i o izvantekstualnoj stvarnosti (osobito o institucionalnom okviru u kojem se postulira „čitalački ugovor”), i o intertekstualnim kontekstima, kao i kodovima koje hijerarhijski organiziraju metatekstualni nivoi.”<sup>36</sup> Znači, recepcija teksta se simultano „razvija” u dva pravca: s jedne strane u mreži tekstova (tekst – intertekst – (kon)tekst), a sa druge strane sa pojavnom stvarnošću kao „mjerom” stvaranja čitaočevog metateksta na osnovu prototeksta. Stoga je P. Riccoeur, nasuprot saussureovskom strukturalizmu koji odbacuje upućivanje na referenta (stvarnost), dobro primijetio da je vrijeme života usmjereno preko pričanog vremena u svakom od prozних tekstova. „Isključivanje ovog upućivanja na život”, po Riccoeuru, dovelo bi do toga da „ne bismo shvatili da napetost između dva vremena potiče iz jedne morfologije koja, u isti mah, nalikuje radu obrazovanja-preobražavanja u živim organizmima, i od njega se razlikuje uzdizanjem neznačenjskog života u značenjsko djelo pomoću umjetnosti.”<sup>37</sup>

Međutim i Riccoeurova postavka temporalne organizacije ima svoje manjkavosti. Ako je Barthes pogriješio što je problem temporalnosti proučavao samo sa stanovišta teksta, Riccoeurova greška je upravo suprotne prirode. On je problem odnosa kauzalnosti i kontingencije proučavao samo sa stanovišta Mimesisa III (Čitaoca), pa je time riješio problem samo za jednu vrstu romana i to onu koja je karakteristična za period realizma. U stvari, kontin-

<sup>35</sup> Ibid, str. 101.

<sup>36</sup> Ibid, str. 102.

<sup>37</sup> Paul Riccoeur: Vrijeme i priča; prijevod Slavica Miletić. U: Treći program Radio-Beograda, br. 72-I-1987. str 403.

gencija se u romanu pojavljuje i razrješava na „dva nivoa“. Prvi nivo je tekst (Mimesis II), kada smo svjedoci slučajnih događaja u romanu, a drugi nivo je nivo Čitaoca (Mimesis III) koji tu kontingenciju, (s obzirom da roman uvijek predstavlja jedan totalitet, koji ne mora biti jednoznačan ali je totalitet), pretvara u kauzalnost na način da unosi svoje vrijeme u tekst. U tom kontekstu Renate Lachmann je s pravom rekla da se „ne-slučaj određuje kao bit umjetnosti“.<sup>38</sup> Roman, ali i književnost uopšte, pojavljuje se kao mjesto gdje se izvodi prevladavanje kontingencije. Kontingencija dijelova teksta, pojedinih događaja sa svojom cjelinom dobija potrebnu kauzalnost, kao što je u Proustvom djelu. Onako kako se u rekonstrukciji događaja u kriminalističkom romanu uklanjaju smetnje, razotkriva tobožnja slučajnost, tako i u modernističkom romanu slučajni događaji u rekonstrukciji dobijaju svoje mjesto unutar strukture djela. Renate Lachmann: „Postoje strategije koje racionalno odražavaju kontingentnost, a ipak se trude prevladati. Pri tome dolazi do izražaja dva načina objašnjavanja. Jedan se poziva na prosvjetiteljsko-racionalno mišljenje i svrstava kontingentni fenomen u prirodni poredak, a drugi se izražava kao vrsta poremećaja odnosa. Ovaj drugi prevladava u fantastičnom tekstu. Pripovjedače ili aktante zahvaća magija koja ih tjera da kontingentnost interpretiraju kao tajni znak, da iz onoga što je čitavo ili tek napola opaženo proizvede spojeve kako bi time razotkrili „istinske odnose“ i došli na trag uzrocima i povodima.“<sup>39</sup> Naravno da neki tekstovi, kao što su to Kafkini, obiluju svojom višeznačnošću, pa i ponovna čitanja slabo mogu pomoći da se nađu neki uzroci za pojedine događaje. U stvari, kontingenciju u romanu moramo posmatrati kao ambivalentni odnos unutar jednog složenog odnosa za koji se upravo zalaže N. M. Bamburać – intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet. Takav pristup književnom djelu eksplicitno isključuje „čistu“ strukturalističku analizu gdje se djelo posmatra kao zatvorena cjelina i time nužno problematizuje stav R. Lachmann o „neslučaju kao biti umjetnosti“. Međutim, ova dva oprečna stava autorica pomirljiv je ukoliko se kontingentni događaji posmatraju kao prevaziđena kauzalnost (koji u krajnjoj liniji sugerišu alteraciju, višeznačnost) unutar teksta, a koji snagom recipijentskih metatekstualnih interpretacija (čitalac) teže svojoj (kauzalnoj) cjelini. Jer ti kontingentni događaji u ukupnosti teksta, s obzirom da je umjetničko djelo zasnovano na koncepciji, dobijaju svoj smisao upravo zato što jesu umjetnost i zato što ne trebaju da budu objašnjeni na jednom nivou (nivou jednoznačnosti), jer zadata struktura (na primjer *Procesa*) od njih tako zahtjeva. Ako je tako, to samo znači da oni svoj uzrok imaju u specifičnoj tehnici, a da im je posljedica fragmentarni nered koji se može „čitati“ i kao red. Zbog sve toga se ne može svaki tekst tumačiti unutar „semiotičkog vremena“, kako insistira Barthes, a niti se može zanemariti motivacijska sredstva događaja na nivou teksta (kauzalnost ili kontingencija) kao što je to uradio Riccoeur koji je posmatrao tekst unutar kauzalnog reda, jer bi i jedno i drugo u krajnjoj liniji značilo da svaka priča počiva na adekvatnosti odnosa između uzroka i posljedica, odnosno, da je jednoznačna u svim vremenima i kod svih vrsta čitalaca.

<sup>38</sup> Renate Lachmann: *Phantasia / Memoria / Rhetorica*; izabrao i preveo Davor Beganović; priredio Vladimir Biti. Zagreb: Matica Hrvatska, 2002. str. 18.

<sup>39</sup> *Ibid*, str. 45.

Dakle, da bi se došlo do globalnog ritma u romanu mi smo suočeni najprije sa dva različita doživljaja vremena: fizikalno vrijeme koje u sebi podrazumijeva matematičko-historijski odnos prema događajima i psihološko vrijeme u kome svaki pojedinac ima svoju ličnu mjeru vremena koja se potvrđuje ili ne potvrđuje fizikalnim vremenom. Ta dva doživljaja vremena međusobno se isprepliću, odnosno, uvijek su u nekom odnosu i grade neku „novu vremensku dimenziju” koju književnost prezentuje u njenim različitim manifestacijama. To fiktivno vrijeme se gradi na osnovu vremena pripovijedanja, ispri-povijedanog vremena i vremena života. Pri tome se pod vremenom pripovijedanja podra-zumijeva prezentovanje određenih događaja po stranici teksta, odnosno u pitanju je raspo-ređivanje pažnje. Ispri-povijedano vrijeme svoju valorizaciju dobiva u odnosu fabule i sižea gdje različitim anahronijama uzroci mogu biti različite retroverzije i anticipacije, a kao posljedica određenih anahronija u sižeu se mogu javljati elipsa, pauza, scena, saži-manje i usporavanje, koje svojim prisustvom u pojedinim epizodama romana doprinose osjećaju ukupnog ritma. Analizirajući konstituente ispri-povijedanog vremena došlo se do zaključka da svaki roman u principu počiva na dvije vremenske ose koje se međusobno isprepliću i u zavisnosti od tipa romana međusobno mijenjaju dominantnu tačku: s jedne strane to je historijska osa koja predstavlja kulturno-civilizacijski momenat, a sa druge psihološka osa koja predstavlja individualni doživljaj vremena. Vrijeme života je dato čitaocu na raspolaganje, a aktivira se preko vremena pripovijedanja posredstvom ispri-povijedanog vremena. Taj odnos između vremena pripovijedanja i ispri-povijedanog vremena osvjetljava se u položaju i ulozi naratora: ko pripovijeda, kome se pripovijeda, sa koje pozicije se pripovijeda i kakvom su odnosu narator i akteri. Različiti doživljaji vremena isprepleteni između vremena pripovijedanja, ispri-povijedanog vremena i vremena života različito se manifestuju u romanesknoj književnosti; gdje je početno motivacijsko sred-stvo kauzalnost ili kontingencija.

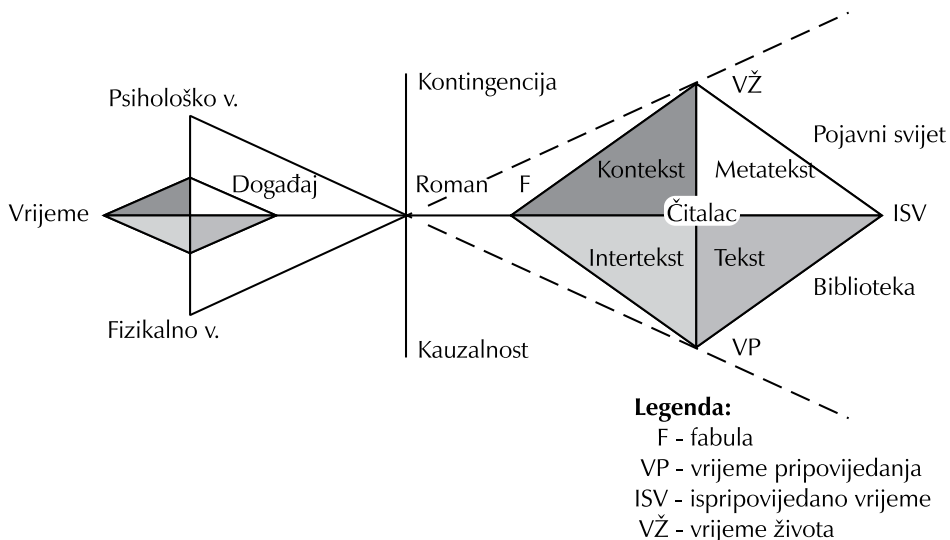
Ako se postmoderni roman bazira na načelu kontingencije, gdje bahtinovski različiti hronotopi susreta definitivno razbijaju epske modele svijeta i gdje događaji snagom različitih pripovjednih nivoa, intertekstualnih mreža, autoreferencijalnih izraza „bježe” iz zadate cjeline, onda je očito da „klasična” strukturalistička analiza nije dovoljna da bi se doprijele do „ukupnog” značenja romana. Razgrađujući temporalnu strukturu romana na tri trajanja – vrijeme pripovijedanja, ispri-povijedano vrijeme i vrijeme života – očito je da se interpretacije treba bazirati na poststrukturalističkoj modifikaciji strukture u kojoj je zatvorena cjelina simultano zamijenjena modelima intertekstualnosti, metatekstualnosti i kontekstualne stvarnosti kao paradigme tekstualnog svijeta, gdje djelo u cjelini uvijek podrazumijeva alteraciju značenja. Ovako predstavljena temporalna struktura romana nema utvrđeni centar, odnosno jedino je Čitaocu data mogućnost „konačnog” dekodiranja značenja. U tom smislu, dijagram, „Mimesis – ogledalo vremena (temporalna struktura romana)”, nema početnu poziciju, nego se može pratiti iz bilo koje tačke ili bilo kojih pretpostavljenih odnosa koji su ovdje naznačeni.

## Legenda:

- Vrijeme:** Ne postoji jedinstveno apsolutno vrijeme, već umjesto njega svaki pojedinac ima svoju ličnu mjeru vremena koja zavisi od vrste događaja.
- Događaj:** Osjećaj za vrijeme imamo po događaju, a događaj smo odredili kao prelazak iz jednog u drugo stanje prouzrokovan ili doživljen od strane aktera. Vremensko trajanje uzročno-posljedičnih događaja (fabula), njihova umjetnička raspoređenost u romanu, formira siže koji, pored žanrovske određenosti, ima svoje estetičko, kompoziciono značenje.
- Roman:** Slijedeći dijagram po njegovoj horizontalnoj osi, sa tačkom na kojoj je upisan „Roman“, vidimo kako se vrijeme pojavnog svijeta transformiše, preobražava u ispri-povijedani svijet romaneskne književnosti. Narativna tehnika je posmatranje životnih činjenica u vremenu koje u sebi podrazumijeva izbor, jer u priču može da uđe samo ono što je „podobno“ kao dio buduće priče.
- (F) Fabula** označava hronologijski slijed događaja u stvarnosti koji podliježe sižeu kao autorskoj preradi teksta. Siže je proizvod uređenja koji nastaje poremećajem hrono-logičkog redoslijeda u fabuli.
- (VP) Vrijeme pripovijedanja** raspoređuje događaje po „važnosti“, pa se kao posljedica mogu javljati elipse, sažimanja, pauze. Vrijeme pripovijedanja je isključeno iz teksta, u smislu da lik unutar svijeta fikcije može imati neki odnos prema vremenu pričanja. Na osnovu ovog vremena, koje upućuje na razvoj fabule, posredstvom ispri-povijeda-nog vremena, gradi se vanjska kompozicija djela.
- (VŽ) Vrijeme života** dato je Čitaocu na raspolaganje koji u tekst, preko vremena pripo-vijedanja, unosi sopstveni doživljaj vremena koji je zasnovan na recepciji teksta, na kontekstu stvarnog, pojavnog svijeta i kontekstu koji se obrazuje na osnovu drugih tekstova – npr. lektire.
- (ISV) Ispri-povijedano vrijeme** svoju konkretnu realizaciju dobija kroz odnos fabule i siže, te odnosa glagolskih vremena unutar ispri-povijedanog svijeta.
- F – VP (intertekstualnost):** U razvoju fabule narator može putem različitih autoreferen-cijalnih stavova, u odnosu na raspoređivanje događaja unutar teksta, u „osnovnu“ fa-bulu unositi i različite intertekstove koji će učestvovati u krajnjem „značenju“ djela.
- VP – Č – VŽ:** Preko vremena pripovijedanja (VP), čitaočevom recepcijom teksta, usmje-reno je i vrijeme života (VŽ) u svakom od prozних tekstova.
- F – VP – ISV (intertekst/tekst):** Vrijeme pripovijedanja u odnosu sa ispri-povijedanim vremenom osvijetljava se u položaju i ulozi naratora i načinu razvijanja fabule (F), a vremenski prilozi, posredstvom vremena pripovijedanja i ispri-povijedanog vremena, održavaju vezu glagolskih vremena sa iskustvom vremena (vremenom života).
- F – VŽ – Č (kontekst):** Razvijanje fabule zavisi od konteksta u kojem nastaje djelo i od konteksta u kojem se čita.
- VŽ – Č – ISV (metatekst):** Vrijeme života (VŽ) u odnosu sa ispri-povijedanim vremenom (ISV) konstituše (kroz siže romana) recepciju Čitaoca, gdje se u odnosu tekst / kon-tekst formira metatekst.

**VP – VŽ – ISV (tekst / kontekst / intertekst = metatekst):** Odnos triju trajanja proizvodi djelo koje se opet formira kroz tekst / autoreferencijalnost / intertekstualnost / kontekst, dajući tako djelu smisao i značenje, proizvodeći putem čitačeve recepcije neki novi metatekst.

### MIMESIS – ogledalo vremena (temporalna struktura romana)



Zbog čega je važna, na ovaj način postavljena, temporalna analiza romana? Pa jednostavno zbog toga što se rekonstrukcijom temporalnosti romaneskne strukture može kvalitetno zakoračiti u svijet interpretacije. U pitanju je uzajamno osvjetljavanje odnosa elemenata romana koji su ili uslovljeni temporalnošću ili uspostavljaju različite temporalne ose, a koji po prirodi stvari teže nekoj uređenoj cjelini. Riječ je, naravno o fabuli, mjestu radnje, opisu, dijalogu, naratoru, likovima. Na način kako analiza ne smije biti daleko od interpretacije, jer ova druga prvu obogaćuje, tako uzajamni odnos vremena pripovijedanja i isripovijedanog vremena, obogaćuje vrijeme života koje se aktivira preko pričanog vremena posredstvom isripovijedanog svijeta. U tri trajanja, sadržana je i analiza i načelo interpretacije. U odsustvu bilo kojeg od njih, pristup književnom djelu – romanu, sveo bi se ili na голу analizu, sa odsustvom značenja, ili samo na interpretaciju, koja bi se u tom slučaju zasnivala, ne na znanju, nego na ukusu.