

# Retorika i teorija pripovijedanja

---

Novak, Hrvoje

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:865485>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-05**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku/Odsjek za fonetiku

Hrvoje Novak

**RETORIKA I TEORIJA PRIPOVIJEDANJA**

Diplomski rad

Zagreb, kolovoz 2023.

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za kroatistiku/Odsjek za fonetiku

Hrvoje Novak

**RETORIKA I TEORIJA PRIPOVIJEDANJA**

Diplomski rad

Mentorice: dr.sc. Jelena Vlašić Duić, izv. prof.  
dr. sc. Zrinka Božić, izv. prof.

Zagreb, kolovoz 2023.

## **PODACI O AUTORU**

Ime i prezime: Hrvoje Novak

Naziv studija: Kroatistika (smjer Nastavnički) i Fonetika (smjer Govorništvo)

## **PODACI O RADU**

Naslov rada na hrvatskome jeziku: Retorika i teorija pripovijedanja

Naslov rada na engleskome jeziku: Rhetoric and Narrative Theory

Datum predaje rada: 28. kolovoza 2023.

## **IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA**

Ovim potvrđujem da sam osobno napisao diplomski rad pod naslovom

### **Retorika i teorija pripovijedanja**

i da sam njegov autor.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Zagreb, 28. kolovoza 2023.

Ime i prezime studenta

*M. Novak*

# Sadržaj

Uvod.....	1
<b>1. Forma književnog teksta.....</b>	<b>3</b>
<i>1.1. Kompozicija pripovjednih jedinica.....</i>	<i>5</i>
<b>2. Pripovjedne implikacije.....</b>	<b>7</b>
<i>2.1. Evaluacijski iskazi.....</i>	<i>10</i>
<i>2.2. Poziv na prepoznavanje.....</i>	<i>16</i>
<b>3. Čitateljska publika.....</b>	<b>20</b>
<i>3.1. Univerzalna publika.....</i>	<i>23</i>
<i>3.2. Autorska i naslovljenička publika.....</i>	<i>25</i>
<b>4. Problem produkcijskoga izvora.....</b>	<b>31</b>
<b>5. Regulatorni međuprostor retoričkih figura.....</b>	<b>36</b>
<b>Zaključak.....</b>	<b>41</b>
<b>Popis literature.....</b>	<b>43</b>
<b>Summary.....</b>	<b>49</b>

Bilo koje pitanje o retoričkom  
načinu nekog književnog teksta  
uvijek je retoričko pitanje koje čak  
ni ne zna postavlja li pitanje.

(Paul de Man, *Allegories of reading*)

## Uvod

Pripovijedanje je složeni komunikacijski mehanizam posredovanja zbiljskih pojavnosti. Predmet je proučavanja naratologije koja se od strukturalističkih početaka u znanosti o književnosti razvila u relativno (metodološki) autonomnu interdisciplinarnu i intermedijalnu humanističku znanost. Sam termin „naratologija“ skovao je Tzvetan Todorov 1969. godine u *Gramatici Dekameronu* kao oznaku za analitički „odmak od bavljenja površinskom razinom pripovjednih tekstova (konkretnim tekstualnim realizacijama u određenom jeziku, stilu, mediju) prema proučavanju univerzalnih logičkih i strukturnih obilježja pripovjednih tekstova svih vrsta“ (Grdešić 2015: 13). Tako je naratologija proširila dotadašnji fokus proučavanja književnosti s umjetničke proze ili romana na sveobuhvatni pripovjedni tekst koji jednako podrazumijeva znanstveno, povijesno, dokumentarno i književno pripovijedanje. Kako bi preduhitрили subjektivne interpretacije i osobne dojmove u analizi teksta, naratolozi su proklamirali „univerzalnu krono-logiku događaja, normativno uglavljenu u svim ljudskim svijestima“ (Biti 2000: 329) te ju nazvali pričom. Priča je kronološka procesualnost događaja koji se međusobno uzrokuju u logičkom slijedu, a kojoj se sadržajne specifičnosti u smislu povijesnih, kulturnih, nacionalnih, stilskih ili medijskih obilježja mogu pridružiti naknadno. Svaka preinaka logičkog slijeda događaja u priči smatra se pripovijedanjem, a naratološka analiza u prvoj (klasičnoj) fazi značila bi onda rekonstrukciju priče modificirane pripovijedanjem. Totalizacijom ljudskog iskustva pripovijedanja, strukturalisti su vjerovali u nadilaženje osobnih, nacionalnih, vjerskih, političkih, ideoloških i općih kulturnih razlika.

Pripovijedanje počinje sa samom poviješću čovječanstva. Nema, niti je ikada bilo naroda bez pripovjednog teksta. Sve klase i sve društvene grupe imaju svoje pripovjedne tekstove, a veoma često u njima uživaju ljudi različitih, gotovo suprotnih kultura. Pripovjedni tekst ne mari za dobru i lošu književnost: on je poput života, internacionalan, transhistoričan i transkulturalan (Barthes 1992 (1966): 47).

Razdoblje poststrukturalizma koje slijedi strukturalizam u društvenim i humanističkim znanostima obilježeno je epistemološkom proliferacijom novih metoda u analizi pripovjednih tekstova, ali i drugih medija poput filma, kazališne predstave, svakodnevnog razgovora, pa čak i psiholoških tretmana te sudskih svjedočenja, što će navesti neke istraživače da govore o *pripovjednom obratu* (usp. Kreiswirth 1992). Pripovijedanje „prestaje biti isključivo objekt interpretacije i evaluacije te postaje način interpretacije i evaluacije“ (Phelan 2008: 167), a



istraživački zadaci proširuju se na fenomene percepcije, svijesti i druge nematerijalne (netekstualne) čimbenike pripovjedne poruke. Prije svega, proučavatelji su zaokupljeni (etičkom) odgovornosti koja nam se svakodnevno nameće u razumijevanju, primjenjivanju i daljnjem posredovanju već posredovane stvarnosti u sadržaju pripovjedne poruke. Fokus se, međutim, u potpunosti premješta s priče na oblikotvornu i regulatornu funkciju pripovijedanja na strani produkcijskoga izvora, odnosno mogućnost razumijevanja *konstruiranosti* njegovih produkata na recepcijskoj strani primatelja. U tom smislu od velike je važnosti njegovo rodno, klasno ili rasno pozicioniranje, odnosno uopće identifikacija i identitetsko prepoznavanje. Kako bi izbjegli potpunu relativizaciju u proširivanju predmeta proučavanja, naratolozi su oblikovali nove analitičke pristupe koji pojedinačne pripovjedne modele proučavaju u konkretnom (komunikacijskom) kontekstu njihove produkcije i recepcije (usp. Herman 1999; Nünning 2002; Pier 2011), što nam omogućuje da i dalje konceptualno prepoznamo specifičnu pripovjednu strukturu, ali da svakoj od njih pristupimo sa specifičnim i adekvatnim kritičko-interpretativnim aparatom koji metodološki opremaju različite kulturalne teorije: feministička, postkolonijalna, retorička, psihoanalitička itd. (usp. Alber i Fludernik 2010; Peternai Andrić 2014). Naratologija tako u drugoj (postklasičnoj) fazi „koristi interpretativne učinke određenih teorijskih pretpostavki u testiranju i preispitivanju samih tih pretpostavki“ (Phelan i Rabinowitz 2008: 2), čime se s jedne strane aktivno u procesu proučavanja mijenja u skladu sa suvremenim istraživačkim zahtjevima, dok s druge (auto)legitimira vlastitu znanstvenu djelatnost.

Polazeći od već dobro utvrđene pretpostavke da je istraživački obrat, ukorak s promjenom znanstveno-spoznajnih paradigmi, uvelike potaknut relativizacijom retorike u znanosti o književnosti, cilj je ovoga rada pokazati njihovu produktivnu interferenciju.

Dok je antička retorika bila usredotočena na *inventio*, tj. na pronalaženje prikladnih misli, primjera i argumenata, a klasična retorika na *elocutio*, tj. na primjerenu stilsku i jezičnu formulaciju, suvremena je retorika sva fokusirana na *dispositio*, tj. kompozicijsko raspoređivanje građe. Izmišljanje se zanemaruje jer je ono svojstveno književnosti, a ne govoru o njoj; stil je ograničen književnoznanstvenim žanrom; a plan postaje važan stoga jer ga valja prilagoditi kretanju same građe (Biti: 2000: 473).

Tako se u prvom poglavlju rada pokazuje kako su ruski formalisti modificirali tradicionalni retorički kanon preusmjerivši istraživanje književnoga teksta s plana sadržaja na kompoziciju kao njegov oblikotvorni okvir, što je početkom 20. stoljeća označilo početak istraživačke interferencije retorike i novonastale znanosti o književnosti. Kako je kompozicija, zbog

modularne, žanrovske i pragmatičke složenosti pripovjednih medija, redovito heterogena i nestabilna struktura vlastitih zakonitosti, u drugom poglavlju pokazuje se kako je moguće rekonstruirati pripovjednu kompoziciju na temelju autoreferencijalnih implikacija, jednako u javnom govoru, kao predmetu proučavanja retorike, i tekstu, čime se najprije upućuje čitatelja na medijske specifičnosti pripovijedanja, a potom ga se usmjerava prema potencijalno subverzivnim i manipulativnim učincima pripovijedanja kao regulacije mišljenja i konačne (etičke, političke) odluke. Ograniči li se tako retorika na jedan od svojih važnijih istraživačkih aspekata o *persuazivnim* učincima govora na publiku ili općenito recipijenta poruke u procesu (pripovjedne) komunikacije, u trećem dijelu rada potrebno je komparativno proširiti proučavanje na čitateljsku publiku koja u odsutnosti produkcijskoga izvora ili pripovjedača, što će se dodatno problematizirati u četvrtom poglavlju, gotovo u potpunosti konstruira značenje pripovjedne poruke. Konačno, kako se istodobnim iskorištavanjem i preispitivanjem retoričke metodologije o *strategijama uvjeravanja* u radu nastoje proučiti skriveni i dubinski generatori naše naoko slobodne volje u pristajanju „za“ ili „protiv“ onoga što govornik izlaže, istraživanje završava suvremenim raspravama o stilskoj impregnaciji pripovjednih modela kao izvanjskih intervencija u trenutno diskurzivno polje. Upravo na temelju *retoričkih figura* pokazuje se kako se formira nužna višeznačnost pripovjedne poruke podložna razumijevanju *sintetičnosti* cjelokupna procesa pripovjedne komunikacije.

## **1. Forma književnog teksta**

Usmjereni na otkrivanje značenjske razlike književnog od drugih oblika umjetničkog izražavanja, ruski formalisti oblikovali su početkom 20. stoljeća takav koncept teksta kakav će se kasnije nazvati pripovijedanjem. Polazeći od pretpostavke da sadržaj književnog teksta podrazumijeva izvjestan slijed događaja, opisa, osvrta, rasprava i komentara kakve je moguće jednako spoznati govornom komunikacijom, novinskim izvještajem ili fotografijom, zaključili su da osobitost djelatne kvalitete medija kojim se posreduje sadržaj zbiljskih pojavnosti valja tražiti u razlikovnim postupcima njegova oblikovanja – postupcima kojim se zbiljska pojava upravljano organizacijom prilagođava formi medija. Iako su ruski formalisti, poučeni ranijom tradicijom proučavanja književnosti, i dalje vjerovali u relativnu samosvrhovitost umjetnosti, prvi su uočili „da su književni kritičari i povjesničari u književnim tekstovima ispitivali pojave koje nisu dozvoljavale donošenje objektivnog suda i da su zapostavljali bitnu stranu književnog teksta – formu“ (Petrov 1970: 7). Iz toga proizlazi da značenje književnog teksta nije u bezobličnom, sirovom, svakodnevnom i sasvim uobičajenom sadržaju kakva god odsječka

stvarnosti, nego upravo u postupcima njegova oblikovanja u formu. Imanentno obilježena umjetničkom kvalitetom književnog medija, forma književnog teksta „prestaje biti semantički i estetički praznom, apstraktnom shemom“ (Biti 2000: 328) te postaje produktivnim mehanizmom zahvaćanja i izobličavanja stvarnosti.

Kako se empirijska zbilja općenito u odsutnosti osobnog iskustva kakve pojavnosti naknadno može posredovati različitim prikazivačko-komunikacijskim postupcima, oni nužno, primijetiti ćemo, uključuju selekciju i kompozicijsko preslagivanje informacija o toj pojavnosti potaknuto osobnim preferencijama prikazivača, njegovim odnosom prema recipijentu, zahtjevima prikazivanja ili jednostavno ukupnim komunikacijskim okolnostima. Analogno tome, forma književnog teksta podrazumijeva kompoziciju njegova sadržaja kojoj prethodi prešutna autorova selekcija onih (umjetničkih) postupaka kojima posreduje vlastite doživljaje čega<sup>1</sup>. Ti su postupci npr. nekontrolirano ponavljanje riječi, preuveličavanje značenja riječi grafičkim preinakama, destruiranje njihova značenja besmislenim nizanjem glasova, zamjenjivanje riječi likovnim oblicima ili pak prostorno uređivanje riječi u crtež.

U takvom proučavanju načina na koji se oblikuje književni tekst, ruske formaliste vodi misao da jezik u književnom tekstu svraća pozornost sâm na sebe, tj. da on ne upućuje jedino na ono što je njime rečeno, nego i na vlastitu strukturu, koja time postaje izuzetno važan činilac u razumijevanju književnih tekstova (Solar 2005: 262).

Jezik književnog teksta osnovna je građa njegova sadržaja. On povezuje književno izražavanje s govornim ili filmskim te predstavlja izvor komunikacijskim postupcima prikazivanja stvarnosti kojima se povratno, ovisno o mediju, specifično iskorištava njegov potencijal.

Fokusirani na jezične tvorevine koje „navode čitatelja da napusti uobičajeni način promatranja i shvaćanja, te da ‘vidi’ stvari i pojave na nov, neuobičajen i zato izuzetno snažan način“ (isto: 263), ruski formalisti držali su *oneobičavanje* svakodnevnih pojavnosti temeljnim umjetničkim postupkom izazivanja *začudnosti* koja onda postaje ultimativni cilj i štoviše značenjska razlika književnosti. Osuđujući ekonomičnost svakodnevnje jezične komunikacije (očite npr. u ustaljenim pozdravnim obrascima, obrednim konvencijama, skraćenicama,

---

<sup>1</sup> „Uvijek govorimo o književnosti, o knjizi, o piscu. Pisano-štampana kultura privikla nas je na slovo. Mi, knjiški ljudi, riječ samo vidimo: ona nam je uvijek nešto nerazdvojno vezano za slovo. Često potpuno zaboravljamo da riječ sama po sebi nema ničeg zajedničkog sa slovom – ona je živa, pokretna, i aktivna, stvara se glasovno, artikulacijski, intonacijski, čemu se priključuju još pokreti i mimika. Mi mislimo da pisac piše. Ali to nije uvijek tako, a u oblasti umjetničke riječi najčešće nije tako“ (Ejhenbaum 1970 (1918): 241).

kognitivnim metaforama i sl.), držali su svrhom umjetnosti deautomatizaciju percepcije koja nužnom rutinom takve komunikacije postaje beznačajna:

Cilj je umjetnosti dati osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje, umjetnički je postupak – postupak ‘začudnosti’ stvari i postupak oteščale forme, koji povećava teškoću i dužinu percepcije jer je perceptivni proces u umjetnosti sâm sebi svrha i treba da bude produljen; umjetnost je način da se nadživi pravljenje stvari, a ono što je napravljeno u umjetnosti nije bitno (Šklovski 1999 (1917): 126).

Umjetnost postaje temeljna ljudska djelatnost osvještavanja oblikovanja i organizacije stvarnosti, dočim forma pojedinih medija takve djelatnosti signalizira dubinski mehanizam selekcije i preslagivanja pojavnosti koje tu stvarnost čine, a koji se rutinom previđa u naknadnoj i neizravnoj spoznaji čega. Okupljeni u formu književnoga teksta, ti mehanizmi čine njegovu umjetničku kompoziciju koju možemo razumjeti tek u istraživačkoj interferenciji tradicionalne retorike i novonastale poetike. Tako se u ovoj početnoj fazi njihova povezivanja poetika proširuje metodološkim postavkama retorike, a retorika zauzvrat konceptualno obogaćuje teorijskom refleksijom o pripovijedanju.

### 1.1. Kompozicija pripovjednih jedinica

Skrenuvši pozornost na (makro)strukturalna načela književnih tekstova, ruski formalisti modificirali su klasični retorički kanon<sup>2</sup>: tradicionalni *dispositio* u nekadašnjem značenju „svrstavanje misli izabраних *inventiom*“ postaje „logički raspored teksta“, a *compositio*, koji u cjelini podrazumijeva partikularni *dispositio* i tradicionalno slijedi prethodna dva postupka, „umjetnički raspored pripovjednog materijala“ (Doležel 1991: 166). Tako umjetnička forma ili kompozicija teksta izravno intervenira u semantičku dimenziju teksta, čime se „poetika otvara s jedne strane prema konkretnom književnom djelu, a s druge strane prema povijesnoj varijabilnosti modela“ (Biti 2000: 328).

Prošireno značenje kompozicije kao nadređena pojma formalnoj građi pripovjednih medija, zamijenio je ubrzo u poetici ruskih formalista pojam *sižea* kakav predlaže Boris

---

<sup>2</sup> Prvu sustavnu klasifikaciju retoričkih kanona nalazimo u Ciceronovu priručniku *De inventione* iz 1. st. pr. Kr. On razlikuje *inventio* ili nalaženje argumenata prikladnih govoru i govornoj situaciji, *dispositio* ili logičku kompoziciju govora, *elocutio* ili stilsko oblikovanje govora, *memoriu* ili dosjećanje relevantnih potpora govorničkoj argumentaciji te *pronuntiatio* ili govornu izvedbu. Kako se prva tri kanona općenito odnose na kompoziciju (strukturu) govora, a potonja dva na njegovu trenutnu izvedbu koja uključuje još neke neknjiževne elemente poput glasa, u radu se dominantno razmatra upravo *inventio*, *dispositio* i *elocutio*.

Tomaševski 1925. u *Teoriji književnosti*. Kako je sadržaj medijski fluentni prikaz logičke smjene kakvih pojavnosti u njihovu vremenskom uzrokovanju, Tomaševski razmatra kauzalno-temporalnu rekonstrukciju tih pojavnosti nužno destruiranih operativnom funkcijom forme ili ukupnošću oblikotvornih umjetničkih postupaka. Tako shvaćen sadržaj nazvao je fabulom koja označava „cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnoj unutarnjoj povezanosti“ (Tomaševski 1998: 10). Kako bi književni tekst, nadalje, postao umjetničko djelo, „nije dosta pronaći zanimljiv lanac događaja, omeđivši ih početkom i krajem. Valja rasporediti te događaje, valja ih složiti u neki red, izložiti ih, načiniti od fabularne građe književnu kombinaciju. Umjetnički izgrađen raspored događaja u djelu naziva se sižeom djela“ (isto: 12). Značenje teksta tako prestaje biti logički proces događaja u fabuli jer je ono uvijek već opterećeno kompozicijskim postupcima selekcije, ponavljanja, odbacivanja ili isticanja. Polazeći nakraju također od pretpostavke da „opće postupke sižejne izgradnje u svim zemljama i narodima odlikuje velika sličnost, pa se može govoriti o svojevrsnoj logici sižejne izgradnje“, Tomaševski (isto: 40) ističe da se „pojedini konkretni postupci, njihovo kombiniranje, uporaba i djelomice njihova funkcija, jako mijenjaju tijekom cjelokupne književne povijesti“, čime konkretnim književnopovijesnim razdobljima pretpostavlja zajedničku sižejnu izgradnju. Formalisti na tom tragu proklamiraju „univerzalnu krono-logiku događaja, normativno uglavljenu u svim ljudskim svijestima“ (Biti 2000: 329), što potvrđuje ideju o „postojanju nekog zajedničkog imenitelja svih akcija ili događaja koji vrše istu strukturnu funkciju u kompozicijama različitih pripovijedaka, bez obzira na to što te akcije i ti događaji mogu biti vrlo različiti“ (Bunjevac 1978: 23-24).

Uočivši potom gotovo neograničeni inventar sadržajnih motiva na koje se u pojedinačnom tekstu rastavljaju spomenuti akcije i događaji, Vladimir Propp predložio je 1928. godine u *Morfologiji bajke* stalni i nepromjenjivi inventar uopćenih strategija za oblikovanje sižea ruskih narodnih bajki, a nazvao ih je funkcijama<sup>3</sup>. „Funkcija je obilježena praznina u nepromjenjivu tijeku priče, a motiv ili grupa motiva tumači se kao prikazivanje funkcije samo na osnovi popunjavanja te praznine“ (Doležel 1991: 188). U tom smislu „[p]roučavanje formalnih zakonitosti“, ističe Propp (1982: 23), „predodređuje proučavanje povijesnih zakonitosti.“ Sinkronijski pristup strukturi književnog teksta onemogućuje, drugim riječima, beskonačno proširivanje kataloga temeljnih motiva koji konstituiraju tipične fabule za pojedino književnopovijesno razdoblje. Iz toga proizlazi da stalne formalne determinante sadržaja nisu

---

<sup>3</sup> Propp u strukturi ruskih narodnih bajki nalazi inventar od 31 funkcije uvijek istog redoslijeda (tako npr. funkcija *Junaku se izriče zabrana* redovito prethodi funkciji *Junak krši zabranu*). Funkcija je bitno određena djelovanjem likova koji se također pojavljuju u 7 stalnih tipova: junak, lažni junak, pošiljatelj, protivnik, darivatelj, pomoćnik te tražena djevojka i njezin otac.

„apstraktne formule univerzalističke ideologije, već interpretativne makrooperacije koje uključuju mnoštvo promjenjivih pripovjednih elemenata u nepromjenjivu pripovjednu cjelinu“ (Doležel 1991: 189).

## 2. Pripovjedne implikacije

Kako su temeljni radovi ruskih formalista prevedeni na velike europske jezike tek 60-ih godina 20. stoljeća, opravdano ih je smatrati izravnom pretečom francuskog strukturalizma. Novi smjer proučavanja književnosti zacrtan je pritom u dva važna postulata: prvo, strukturalisti napuštaju estetsku samosvrhovitost umjetnosti i drugo, umjesto toga posvećeni su funkcionalnom proučavanju različitih praksi izražavanja u okviru semiotike – novonastale opće discipline o znakovima za sporazumijevanje. Kako se estetika ni nakon formalista nije nepristrano teorijski oblikovala, strukturalisti su pojam književnog teksta (književnومjetničkog djela) smijenili širim i neutralnijim pojmom pripovjednog teksta. Pripovjedni tekst jednako obuhvaća umjetnički (književni) i neumjetnički (neknjiževni) tekst s jedne strane, odnosno, umjesto dosad privilegiranih prozних tekstova, jednako uz njih i poeziju i dramu. Nadalje, kako se općoj semiotici prva uspješno prilagodila sesirovska lingvistika, znanost o književnosti i naratologija koja će se pojaviti pod njezinim okriljem, epistemološki će se prilagođavati njezinu disciplinarnom razvoju<sup>4</sup>, tako da možemo govoriti o jednoj tekstualnoj znanosti koja podržava strukturalističku ideologiju.

U sve većem izmicanju pojava i stvari repertoaru ideja tradicionalnog mišljenja i znanstvene spekulacije, pri čemu središnje kategorije čovjeka, egzistencije, esencije, povijesti itd. postaju plijenom proizvoljnosti ideoloških transmisija, nameće se sve zapovjednije činjenica da živimo u svijetu gdje se ljudske pojave strukturiraju kao svojevrsan znakovni jezik, o koji se čovjek ne može dalje oglašivati ako ne želi da razmak između njegovih ideja i njegove neprestane označavajuće djelatnosti, što se podudara s njegovim životom, postane mjesto kobna nesporazuma (Pavletić 1970: 3).

Kako je jezični sustav nemoguće opisati analizom svih pojedinačnih govora koje on podrazumijeva, dijakronijskom se pristupu nužno nameće sinkronijski, a induktivnim

---

<sup>4</sup> Monika Fludernik (2008: 48) nalazi produktivnim za disciplinarni razvoj suvremene naratologije promatrati njezinu povijest kroz lingvističku vizuru. U tom smislu ukratko je naznačila mogućnost komparativnog proučavanja: strukturalizam (klasična naratologija); generativna lingvistika (tekstna gramatika); semantika i pragmatika (teorija govornih činova); tekstna lingvistika (analiza diskursa); kognitivna lingvistika (kognitivna naratologija).

metodama analize deduktivne. Proučiti osnovna pravila funkcioniranja takva sustava značilo je preduhitriti relativno nemoguće pojedinačne analize složenih i beskonačnih fenomena te u cijelosti obuhvatiti predmet proučavanja pojedine semiotičke discipline.<sup>5</sup> Osnovno je polazište u takvu pristupu književnome tekstu formalistička pretpostavka o univerzalnoj pripovjednoj kompoziciji te autoreferencijalni jezik izdvojen iz konteksta svakodnevne komunikacije.

Premještajući pripovjedni tekst u širu mrežu označitelja, Roland Barthes rastavio je njegovu strukturu na višerazinski proces istodobne distribucije i integracije pripovjednih jedinica u uokvirujući diskurs. Tako se njegov članak „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ iz 1966. danas uzima za manifest naratologije, a 8. broj časopisa *Communications* pariške nakladničke kuće Seuil, gdje je članak prvi put objavljen, njezinim rodnim mjestom. Iako nam časopis u cjelini predstavlja bogat izvor daljnjim kretanjima teorije pripovijedanja, Barthes među prvima propituje one aspekte teksta koji nužno za razumijevanje pripovjedne poruke zahtijevaju retoričku intervenciju.

Osnovno je Barthesovo polazište da se pripovjedni tekst može rastaviti na manje jedinice koje se vertikalno povezuju u cjelinu diskursa.<sup>6</sup> Najmanju jedinicu pripovjednog teksta Barthes je nazvao funkcijom. Funkcija pritom nije nužno akcija ili djelovanje, kako je to naznačeno u Proppa, nego „svaki segment priče koji se pokazuje kao izraz određenog odnosa“ (Barthes 1992: 54) ili, drugim riječima, svaki poticaj djelovanju, odnosno, generator fabularne procesualnosti. „Kao što ćemo odmah vidjeti, ima više vrsta funkcija, budući da ima više vrsta odnosa. Međutim, pripovjedni tekst sastavljen je samo od funkcija: na različitim stupnjevima sve u pripovjednom tekstu nešto znači. Ne radi se o umijeću (pripovjedača), već o strukturi“ (isto). Svaki upečatljivi motiv, opis predmeta, sposobnosti nekog lika i sl. nužno su u pripovjednom tekstu funkcionalni, pa odatle i naziv tim jedinicama. Takvo shvaćanje teksta proizlazi iz uvjerenja da pisani produkt jezika inherentno izbježe potencijalnom šumu ili buci u komunikacijskom kanalu govornih produkata, čime tekst u odsutnosti izvora (govornika-

---

<sup>5</sup> „Ako dakle deduktivna razmišljanja susreću induktivne opise, to onda znači da osnovna struktura značenja uspostavlja sustave semantičkih svjetova u cjelini. Svaki sadržaj što ga ona određuje može zapravo, kao semantička os, obuhvaćati i druge sadržaje, koji su pak, sa svoje strane, organizirani kao struktura izomorfna hijerarhijski višoj strukturi. Osnova struktura dakle na isti način uzglobljuje semičke kategorije i sustavne instance koje su sastavni dio semiotičkih sustava“ (Greimas i Rastier 1992 (1968): 81).

<sup>6</sup> Pojam diskursa od strukturalizma znači kompoziciju, siže ili pripovijedanje općenito naspram priči (sadržaju ili fabuli). Taj pojam Barthes preuzima iz studije *Problemi opće lingvistike* koju je 1966. objavio utjecajni francuski semiotičar Émile Benveniste. On tvrdi da su u strukturi svakog jezičnog iskaza upisani tragovi komunikacijskog konteksta koji proizvodi pojedini iskaz, a naziva ih deiksama. Ako je iskaz eksplicitno zasićen deiksama na štetu prenošenja značenja, Benveniste ga naziva diskursom. U Barthesa (1992: 70) diskurs znači pripovijedanje koje signalizira vlastitu djelatnost vertikalnoga povezivanja pripovjednih jedinica, čime sâm čin pripovijedanja uokviruje prostorno-vremenski sustav teksta na „hic et nunc u lokuciji“ te se zatvara u strukturu vlastitih zakonitosti i unutarnjih ovisnosti.

autora) dodatno osigurava značenjsku smislenost. Na temeljnoj funkcijskoj razini teksta, osim funkcija, nalazimo i indicije. Indicija nije „dovršen i dosljedan čin, već na neki način više ili manje raspršen pojam, koji je ipak neophodan za smisao priče: karakterne indicije koje se odnose na likove, informacije koje su u vezi s njihovim identitetom, isticanje ‘atmosfere’ itd.“ (isto: 56). Slijedeći Barthesove primjere iz *Goldfingera*, dihotomija je jasna. Funkcija bi npr. bila: *Odjednom je zazvonio telefon i Bond se pošao javiti*, a indicija: *Prije nego što se javio, osjetio je strah, izbuljio je oči i grčevito se namrštitio*.

Funkcija je, nadalje, sastavljena od jezgre, koja sinegdohalno determinira motivsku konstitutivnost funkcije, i katalizatora ili popratnih opisa jezgri. Povezanost jezgri omogućuje uzročnu rekonstrukciju priče, dok katalizatori popunjavaju vremenski razmak te uzročnosti. Tako npr. između dviju jezgara različitih funkcija *Zazvonio je telefon i Bond se javio*, može biti neograničeni broj katalizatora: *Zazvonio je telefon i omeo Bonda u poslu. On je užurbano ustao od stola srušivši knjigu koju je čitao na pod. Nije prošla ni minuta i Bond se javio*. Primjer bi nas mogao navesti na pomisao da katalizatori onda uopće nemaju nikakav značaj za priču, što je Barthes (isto: 58) preduhitrio sljedećim zaključkom: „Čak i ako je potpuno suvišan (u odnosu na svoju jezgru), on [katalizator] ipak sudjeluje u ekonomiji poruke. Ali ne radi se o tome: svaka bilješka, prividno suvišna, ima svoju funkciju u diskurzu. Ona ubrzava, usporava, potiče diskurz, sažima, anticipira, ponekad čak zavodi.“ Katalizator, dakle, „održava vezu između pripovjedača i onoga što on pripovijeda. Ne možemo, naravno, poništiti jezgru a da time ne izmijenimo priču, ali isto tako ne možemo poništiti katalizator a da time ne izmijenimo diskurz“ (isto). Katalizatori su, reći ćemo, manifestacije upravljačkih mehanizama pripovijedanja koje regulira vremenski odmak jezgara. Indicije se s druge strane mogu pojavljivati dvojako: kao indicije u pravom smislu (npr. opisi likova u svrhu njihove karakterizacije) i kao obavijesti „koje služe ponavljanju, smještanju u vrijeme i prostor“ (isto). Dok su indicije redovito implicitne, obavijesti su vrlo eksplicitne i služe „da se učini vjerodostojnom stvarnost referencije, da se fikcija utisne u stvarnost“ (isto: 59), kao u primjeru *Svitalo je kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor*. Riječ je istodobno o prostorno-vremenskoj obavijesti i indiciji Filipova izobličavanja stvarnosti kakvo se postepeno razrađuje tijekom priče. Obavijest je „posredovatelj stvarnosti“ (isto) koji je neosporno važan na razini diskursa, što nam pokazuje organizacijsku intervenciju (u pripovjedni prostor i vrijeme) najviše diskurzivne razine teksta (pripovijedanja) na onu najnižu. Time indicije, obavijesti i katalizatori postaju mehanizmi pripovjedačeve regulacije (štoviše destruiranja) krono-logičkih jezgara. Takve mehanizme općenito možemo nazvati implikacijama i primijetiti da u ovoj fazi znanstvenici uočavaju da



*compositio* teksta ipak nije jednolika ovojnica pripovjedne građe, nego složeni heterogeni pokrov koji zahtijeva pomnija (interdisciplinarna) proučavanja.

### 2.1. Evaluacijski iskazi

Pripovjedne implikacije koje reguliraju recipijentova očekivanja ishoda priče potencijalno su subverzivne retoričke strategije oblikovanja mišljenja i uopće percepcije zbiljske pojavnosti. U tom smislu, neophodno je u daljnju analizu njihove produkcije i recepcije integrirati šire disciplinarne spoznaje o pripovjednoj komunikaciji. Dominantno se u tom kontekstu, dakako, nameće retorika, vjerojatno prva znanost koja još od antike naglašava tanku granicu između manipulacije i uvjeravanja u posredovanju sadržaja. I dok uvjeravanje danas nužno podrazumijeva racionalnu argumentaciju koja je provjerljiva u širem društveno-političkom kontekstu neke rasprave, manipulacija se temelji ili na lažnim argumentima koji često podržavaju opće besmislice poput stereotipa ili generalizacija, ili pak na pretjeranom i nerijetko napadnom utjecaju na emocionalno stanje publike, čime se svaka mogućnost racionalnog procesiranja posredovana sadržaja od početka nastoji eliminirati. No, nije svako javno govorenje, što je inače predmet proučavanja retorike, ujedno i pripovijedanje. Da bismo neki skup iskaza proglasili pripovijedanjem, on mora zadovoljiti uvjete istaknute u utjecajnoj studiji Mary Louise Pratt *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* iz 1977. godine. Na tragu teorije govornih činova, autorica u strukturi pripovjednih iskaza nalazi sljedeće elemente (Pratt 1977: 45):

1. sažetak – kauzalni iskaz koji stoji za priču u cjelini i definira gledište
2. zaplet – prvi zaključak koji se donosi u tekstu/govoru
3. rasplet – posljednji zaključak koji se donosi u tekstu/govoru
4. orijentacija – skup iskaza koji označuju vrijeme i mjesto radnje koja se pripovijeda te likove koji u njoj sudjeluju, a javlja se neposredno prije prvog zaključka
5. koda – zaključak pripovijedanja i najava povratka trenutnom komunikacijskom kontekstu
6. evaluacija - *raison d'être*, poenta ili isticanje svrhovitosti pripovijedanja koje se javlja neposredno prije posljednjeg zaključka

Primijetit ćemo za početak da elementi takva iskaza nalikuju proširenoj tradicionalnoj fabuli (uvod, zaplet, vrhunac, peripetija, rasplet, završetak). „Budući da obje posreduju iskustva, ne

čudi strukturna sličnost jezgri teksta i govora“ (isto: 51). Tekst i govor poistovjećuju se, dakle, funkcionalno, i dok pritom učinke teksta analoški ovjeravamo u govoru, ne valja zaboraviti na sve posebnosti književnog teksta koji ga ipak izdvajaju iz sličnih društveno-komunikacijskih praksi, a koje svakako mogu, ako ne potpuno modificirati, barem djelomično simbolički prekoračiti logiku ishoda vlastite djelatnosti. Prije no što pokažemo kako tekst preuzima govorničke ili općenito retoričke strategije u svoju strukturu, pokušajmo ovjeriti izdvojene kriterije pripovijedanja u svjedočanstvu bivše transrodne žene<sup>7</sup> koje je na YouTubeu 1. rujna 2021. objavila konzervativna američka medijska kompanija *DailyWire+*.

Živio sam 8 godina kao Laura Jensen, dok se nisam probudio i shvatio da je to potpuno besmisleno. Prvi put se takvo što dogodilo 50-ih godina Christine Jorgensen, a onda je 2015. Jenner to postavio na novu razinu. Uništavamo cijelu generaciju djece... Smatram da je čak i čuti nešto o tome, i pročitati nešto o tome, toliko odvratno i toliko

5 destruktivno za djecu... i vrijeme je da sve ovo završi... i trebamo muškarce i žene da istupe i kažu: prestanite s glupostima! Rođen sam i odrastao u Los Angelesu u Kaliforniji. Odgojan sam, znate, uobičajeno kalifornijski. U Los Angelesu 40-ih nije se događalo ništa značajno, barem ne do trenutka kad me otac jednom ostavio kod bake. Moja baka bila je krojačica i šivala je haljine. Bio sam zainteresiran za njezin

10 posao i moja ju je radoznalost potaknula da mi sašije ljubičastu haljinu od šifona koja je savršeno pristajala mojem četverogodišnjem tijelu. Znate, isprva je bilo vrlo uzbudljivo imati nekoga tko mi govori kako sam divan i sladak u toj haljini, ali ono što tada nisam shvaćao, a moja je baka zasigurno mislila, jest da dječaku nije primjereno nositi haljinu. Tada počinje neka vrsta jezive psihološke i emocionalne destrukcije koja

15 iznutra izjeda četverogodišnjeg dječaka koji ne zna za posljedice nošenja haljine. Tajio sam to od roditelja skoro dvije godine, dok nisam postao naviknut nositi tu ljubičastu haljinu, pa sam je uzeo kući i oblačio dok nisu gledali ili kada sam bio sâm, stalno slušajući unutarnji glas koji govori kako sam sladak u toj haljini. Ubrzo je moja majka pronašla haljinu u donjoj ladici komode i pitala me odakle mi ta haljina. „Pa, baka ju

20 je sašila“, rekao sam, otkada počinje ludilo u kući. Otac se uzrujao, majka je bila uzrujana... Trebala je to biti tajna, odao sam tajnu i nisam više smio ići baki, a da netko od mojih roditelja nije bio u pratnji. Otac nije znao što učiniti, njegova punica presvlačila je njegova dječacića u djevojčicu. Bio je toliko ljut na nju da je tu ljutnju iskaljivao u discipliniranju mene udarajući me drvenom daskom za pod kada bih učinio

25 štogod loše. Često me oštro kritizirao zbog svega što je raslo u njemu, a zbog toga što

---

<sup>7</sup> Snimka <https://www.youtube.com/watch?v=ObXyyq1333I> je zadnji put pregledana 13. travnja 2023. godine u 17:20 sati. Prijevod i transkripcija govora autorov su uradak.

se događalo meni. Nije znao što učiniti... Možete si zamisliti 1946. ili 1947... Nije bilo informacija o dječacima koji nose haljine. Posljedica svega toga zahvaćala je i njegova usvojena brata, ujaka Freda koji je saznao da nosim haljinu i zaključio da me to određuje kao metu seksualnoga zlostavljanja. Znao se napiti, tražiti me i maltretirati.

**30** Dugo godina nisam shvaćao psihološke i emocionalne povrede kao rezultat bakina odobravanja mojih postupaka. Drvena daska za pod bila je očito vrlo ponižavajuća, da bi seksualno zlostavljanje nakraju bio šlag na torti. Bio sam slomljen prije desete godine života. Tada sam odlučio da u potpunosti želim biti žena, ne toliko promijeniti identitet, koliko izbjeći zlostavljanje. To je rezultiralo dugotrajnim procesom

**35** presvlačenja u žensko: javno sam izlazio kao ženska osoba. Čak i nakon što sam se oženio... Imam dvoje djece, upravljao sam automobilskom tvrtkom, radio na projektiranju svemirskih letjelica... Ali ljubičasta haljina, drvena daska i seksualno uznemiravanje marginalizirali su ostatak mojega života. Sljedeći kritični trenutak bila je borba s vlastitim identitetom. Posjetio sam stručnjaka za rodove u San Franciscu koji

**40** mi je promptno dijagnosticirao rodnu disforiju i predložio operativno povećanje ženskih hormona u tijelu. To je bila uputa kako stabilizirati moj rodni identitet. Liječnik se zvao Paul Walker i bio je transrodni homoseksualac i aktivist. Smatrao je da je njegov posao, slično današnjim liječnicima, predstaviti ljudima mogućnost ubrizgavanja hormona... I imajte na umu da liječnik Paul Walker nije obični liječnik.

**45** Paul Walker bio je predvodnik liječničkog standarda o transseksualnom liječenju, istog standarda koji vrijedi i danas, a poznat je pod nazivom WPATH. Ideja je nemarno proguravati transrodnost i hormonsku terapiju kojom se može uništiti nečiji život, kao što se moj. Preobražen u Luru Jensen, počeo sam se alkoholizirati i drogirati, dok nisam potražio psihološku pomoć. Polako sam rekonstruirao sve događaje koji su me

**50** doveli u ovo stanje, a moj je psiholog pomno zapisivao događaje od oblačenja haljine, do seksualnog zlostavljanja, do svih posljedica koje zbog mene imaju moja bivša supruga i naša djeca. Nakon što sam sve izgovorio naglas, bacio je papir u vatru, a ja sam gledao kako moj prijašnji život izgara i odlijeće kroz prozor nošen vjetrom. Bila je to, zaista, katarza, znate... Teret je pao s mojih ramena. Onda me pozvao u svoj ured

**55** kako bismo zajedno molili, i da budem iskren s vama, taj je čovjek mnogo molio. Dok je molio, nisam znao kada će to završiti, sve dok ga više nisam čuo. Odjednom, čudesno, u trenutku dok nisam više čuo njegov glas, ugledao sam Gospodina Isusa Krista kako se spušta u prostoriju pruženih ruku noseći bebu. Ta beba sam bio ja. Gospodin se okrenuo prema meni i rekao: „Tvoj život bit će siguran sa mnom

**60** zauvijek.“ Tada je nestao, a ja sam shvatio da me Gospodin uslišio kako bih mu služio svaki dan nakon toga. Htio sam se vratiti na početak... u realnost... Vjera je tako

- najzaslužnija što sam ovdje danas: 35 godina trijezan, 24 godine oženjen, uspješno vraćen u muškarca prije 30 godina, zahvaljujući Gospodinu, vrlo uspješno. Nisam pomogao svima, ali sam pomogao mnogima. I nastavit ću govoriti, nastavit ću raditi,
- 65** nastavit ću pomagati ljudima koji nemaju kamo. Osmislio sam internetsku stranicu Seks Change Regret i svakodnevno radim: s roditeljem, ocem, transrodnom osobom koja je požalila tranziciju kao ja. Radim sa psiholozima, sveučilišnim profesorima, liječnicima, odvjetnicima. Radim preventivno kako ljudi ne bi morali prolaziti nepotreban i lud operativni zahvat, i zato sam toliko strastven u javnom izlaganju,
- 70** upravo kako bi ljudi shvatili: „Čekaj malo, možda ovo ipak nije za mene.“ I nastavit ću to raditi dok Gospodin ne dođe po mene i pozove me kući.

Sažetak je ujedno i prva transkribirana rečenica govora koja najavljuje radnju. Često tu ulogu preuzima i naslov i/ili podnaslov, što se potvrđuje i u ovom slučaju: *Postao sam transrodna osoba. Evo, zašto sam požalio*. Ne samo da iz sažetka saznajemo temu daljnjeg govora i dominantno gledište, nego i vrijednosni sud koji će potvrđivati disperzivna evaluacija u ostatku govora. Nadalje, iako je „likova u priči“ mnogo i oni se karakteriziraju tijekom čitava govora, mogli bismo reći da je dominantna orijentacija sadržana u tri rečenice (6-9) na početku. Sve je počelo u konzervativnoj sredini čije političke i vjerske vrijednosti reprezentira govornikova obitelj, ali i sam govornik, kako će se pokazati. Odmah potom, sljedeće tri rečenice (9-14) čine zaplet eksplicitno opterećen trenutnom intervencijom govornika u prethodno stanje. Uslišenje nakon ukazanja (59-60) čini rasplet i on sa zapletom uokviruje put od prve pomisli na promjenu spola, do stvarne promjene, pokajanja i povratka u prvobitno tijelo, dočim se fokus slušatelja premješta s kronološke rekonstrukcije događaja na više ili manje svjesno uspoređivanje vrijednosti govornika kao pripovjedača i lika. Koda je nakraju označena rečenicom „Vjera je tako najzaslužnija što sam ovdje danas“ (61-62) nakon koje u potpunosti slijedi govor u sadašnjem trenutku i o sadašnjem stanju. Evaluacija je, konačno, najvažniji dio govornoga pripovijedanja i odgovarala bi implikacijama kakve smo prethodno opisali. Iako se uobičajeno javlja neposredno prije raspleta, često je ona, kao u ovom primjeru, raspršena u tekstu i tako postepeno u procesualnosti pripovijedanja regulira primateljevo razumijevanje i prihvaćanje poruke. Tako sakupljeni evaluacijski iskazi čine „sekundarnu strukturu“ pripovijedanja (Pratt 1977: 47). Općenito razlikujemo eksternu i internu evaluaciju. Eksterna evaluacija odnosi se na vanjsku intervenciju govornika u sadržaj govora u smislu naknadnog vrednovanja prethodnih događaja. To je iskaz koji u primjeru slijedi zaplet u jednoj rečenici (14-15). Internu evaluaciju s druge strane nalazimo na nekoliko mjesta, što je logični ishod stalne govornikove

(vrijednosne) intervencije u priču. Očiti je primjer (19-20) upravni govor koji strukturno signalizira još uvijek djelotvorne učinke prethodne pojavnosti koja se tako oblikovanim iskazom ponavlja „ovdje i sada“ te izravno opravdava prošle propuste proglašavajući ih naknadno lošima. Slično tomu funkcionira i navodni Gospodinov iskaz (59-60). Da je i nakon toga pošlo po zlu, potencijalno „izbavljenje“ iz lošeg stanja potpuno bi se prebacilo na drugi subjekt koji u ovom slučaju simbola vjere opravdava govornikov „povratak sebi.“ Također, zanimljivo je primijetiti nekoliko intenzifikatora „znate“ koji bi odgovarali persuazivnoj retoričkoj strategiji eksplicitnog pozivanja primatelja poruke na povjerenje. Vrhunac takvih evaluacijskih iskaza nalazimo u rečenici (53-54) dodatno osnaženoj modifikatorom: „Bila je to, zaista, katarza, znate.“ Ta je rečenica zapravo ishod prethodne retoričke figure (52-53): „a ja sam gledao kako moj prijašnji život izgara i odlijeće kroz prozor nošen vjetrom.“ Riječ je o transformaciji vrijednosnoga polazišta govornika i promjeni dominantne perspektive kakva se eksplicitno nameće recipijentu. Realnost društvenoga života, koja sredinom prošloga stoljeća znači patrijarhalnu i heteronormativnu (rodnu) ideologiju, doslovno se napušta u ime transcendentálnih (moralnih) zakona katoličke vjere. S time je u skladu i posljednja rečenica-figura (70-71) kojom govornik potencira beznačajnost tjelesnih determinanti ljudskoga identiteta naspram duševnoj punini u zajedništvu s bogom. *Iščekivanje nepoznatoga* govorniku je katarza, recipijentu sukob perspektiva, a teoretičaru diskutabilni argument koji strukturno premješta figuru iz područja stila u međuprostor diskurzivnih previranja, što će se tek razmatrati u zadnjem poglavlju rada. Vrijednosno-regulacijski iskaz je i ponavljanje, u ovom slučaju optužba liječnika Paula Walkera čije se ime u svega pet rečenica (42-45) ponavlja tri puta. Govorniku je očito važno da primatelj poruke upamti ime valjda glavnog krivca koji prednjači čak i pred seksualnim zlostavljačem. Taj posljednji primjer evaluacije trebao bi, također, u strukturi govora pomoći primatelju procijeniti njegovu svrhovitost (*tellability*).

Kao i u svakoj govornoj situaciji, književnoj ili kojoj drugoj, skloni smo neprestano formirati sudove o tome koliko je priča ‘dobra’ i koliko ju je uspješno govornik posredovao; mi smo, zapravo, skloni vjerovati da se od nas očekuje izraziti sud čim priča završi. Lako u govoru prepoznamo elemente priče, a kad ona u ukupnosti pripovijedanja propadne, gotovo uvijek govorimo: iskustvo je trivijalno, govornik je dosadan ili ‘promašio sam poentu’ (isto: 51).

Evaluacijom se, dakle, dominantno regulira konačni sud o svrhovitosti ili značenju pripovijedanja kakve priče, čemu smo očito skloni u svakodnevnoj komunikaciji. Ali ne samo

da smo skloni recepcijskom procjenjivanju pripovijedanja, nego nam je kao govornicima urođeno jezičnom kulturom pripovijedati, što bi u širem smislu značilo prilagođavati kakvu priču određenom profilu publike (npr. stišavanje političkih nemira nasuprot buntovnom prosvjedu protiv vlasti). Kako bi se dodatno osigurala uspješnost pripovijedanja, govornici se, kao i autori tekstova služe različitim postupcima koji se izgleda drugačije transmedijalno doživljavaju. Spomenut ćemo samo neke primjere. Česta pogreška u javnom govorenju jest pretpostavka da je publika više kontekstualno upućena u šire vrijednosno polje govora, što se u književnom tekstu naznačuje pojmom *in medias res* (isto: 54-55). Nedovoljni kontekst na početku govora/teksta zapravo je manjak ili nedostatak orijentacije koji slušatelj/čitatelj mora, da bi razumio daljnji sadržaj, rekonstruirati iz općih implikacija. Oslonjeni dominantno na vlastite pretpostavke, slušatelji mogu u potpunosti promašiti poentu ili pak prouzročiti oprečne ishode početnih događaja koji ne mogu interferirati u smisleni zaključak. Slično tomu funkcionira govor/tekst bez kode koja općenito ima funkciju „razjasniti, rekapitulirati, evaluirati daljnje učinke priče, informirati nas o ultimativnim posljedicama priče, dopuniti prethodne informacije u priči, proširiti priču u daljnju moguću razradu (isto: 56-57). Ako koda u bilo kojoj funkciji izostaje, skloni smo opet loše ocijeniti govor, dok u tekstu govorimo o *otvorenom kraju* koji, iako ne mora značiti pozitivnu ocjenu, često potiče daljnje rasprave o mogućem značenju, jer već sam čin objavljivanja knjige donekle legitimira njezinu svrhovitost.

Fleksibilnost pripovjednog modela u ukupnoj ljudskoj komunikaciji teorijski je problematičan fenomen koji pretpostavlja povjerenje u smislu poziva na prepoznavanje zajedničkih vrijednosti pošiljatelja i primatelja pripovjedne poruke – vrijednosti koje nadilaze trenutne i konkretne (praktične političke, društvene ili ideološke) potrebe govornika i nadaju se dijelom *kulture pripovijedanja* uopće:

Jedini je način objašnjavanja onoga što jesmo pripovijedati vlastitu priču, izabrati ključne događaje koji nas karakteriziraju i organizirati ih prema formalnim pravilima priče – eksternalizirati sebe kao da govorimo o nekom drugom u svrhu samopredstavljanja, ali također i kako bismo naučili pripovijedati sebe izvana, iz drugih priča i osobito kroz proces identifikacije s likovima tih priča (Currie 1998: 17).

Osim potencijalno obmanjujućeg procesa (samo)predstavljanja pripovijedanjem, istraživačkih je problema u posredovanju sadržaja ovim modelom mnogo: „svi problemi koherencije, kronologije, kauzalnosti, prominentnosti, vjerodostojnosti, selekcije, zapleta, gledišta i emocionalne napetosti postoje jednako u govoru i tekstu, a konfrontira ih i razrješava (više ili

manje uspješno) svakodnevno jezični korisnik“ (Pratt 1977: 67). To onda ne mogu više biti samo problemi zatvorenog tekstnog sustava koje opisuje Barthes, nego „problemi čija se rješenja očituju u prilagođavanju govornog diskursa pisanom“ (isto). Prema tome, pripovjedni tekst postaje stabilni model proučavanja svakodnevnog jezičnog fenomena koji se posreduje u proliferaciji, često neuhvatljivih, govornih konteksta. Najveća je razlika pritom u posredovanju osobnih iskustva privatni kontekst koji uglavnom zahtijevaju govornici, odnosno javni kontekst teksta kakav je dostupan široj čitateljskoj publici koja se onda također može proučavati kao specifična politička, rodna, vjerska ili koja već zajednica. Mogli bismo reći da nam svakodnevni govor priskrbljuje retoričke strategije, smicalice i implikacije nužno kodirane u pripovijedanje kojim se posreduje kakvo iskustvo. Retorički sloj prepisan u tekst dostupan nam je onda za analizu ne samo razumijevanja i/ili konstruiranja značenja, nego i (upravljanog) poziva na povjerenje, prepoznavanje i identifikaciju.

## 2.2. Poziv na prepoznavanje

Analizirajući persuzivne retoričke strategije devetnaestostoljetnih angloameričkih pripovjedač(ica), utjecajna britanska teoretičarka književnosti Robyn Warhol uočila je 1986. u članku „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot“ zanimljivu razliku između autora i autorica toga doba. Ispostavilo se da su se u tom početnom razdoblju moderne (nacionalne) književnosti spisateljice aktivno, ali „prerušeno“ počele uključivati u pisanje pripovjednih tekstova. Pojam stavljen u navodnike koristi se pritom namjerno jer označava složenost stvaralačke djelatnosti dotada isključivo namijenjene muškarcima. Kako su se tekstovi spisateljica redovito u mnogočemu cenzurirali, objavljivali pod (muškim) pseudonimima, proglašavali trivijalnim (sentimentalnim) i izbacivali iz tradicionalnog kanona, nekolicina je vještih spisateljica oblikovala pripovjedne tehnike namijenjene podraživanju, osvještavanju i ojačavanju ženskog položaja u patrijarhalnom građanskom društvu. Skup takvih tehnika Warhol je nazvala *angažiranim pripovjedačem*. „Ozbiljnim i iskrenim pripovjednim iskazima, takav pripovjedač adresira ‘ti’ s ciljem evociranja prepoznavanja i identifikacije zbiljskog čitatelja, čak i kad ‘ti’ u tekstu tek neznatno ili uopće ne nalikuje tom čitatelju“ (Warhol 1986: 811). Primijetit ćemo da je ‘ti’ koje Warhol spominje naslovljenik pripovijedanja kojemu se obraća pripovjedač, a pripovjedni iskazi u njegovu obraćanju retoričke strategije „prepisane“ iz svakodnevnog govora. Njih valja shvatiti slično evaluacijskim iskazima iz prethodnog odlomka. Iskazom *možete si zamisliti* govornik evocira empatiju slušatelja, a iskazom *imajte na umu* konstituente strukturne svrhovitosti. Čak

i ako uopće ne razumije transrodnost, slušatelj svjedočanstva može se prepoznati u vjerskoj dimenziji priče, i to ne nužno religioznoj (specifično katoličkoj), nego bolje rečeno vrijednosnoj s obzirom na vlastito iskustvo i (kulturno) razumijevanje svetog. Tako je i s angažiranim pripovjedačem u književnom tekstu kojega valja razlikovati od distanciranog pripovjedača. „Općenito govoreći, distancirani pripovjedač obeshrabruje zbiljske čitatelje u identifikaciji s naslovljenikom, dok angažirani pripovjedač takvu identifikaciju ohrabruje“ (isto: 812). Razlika je upravo u retoričkom učinku pripovjedačeva iskaza, akuratnosti adresiranja i bliskosti s naslovljenikom (isto). U odsutnosti autora, (angažirani) pripovjedač u funkciji nepoznata govornika nastoji se (istinski) približiti upućivačkom „ti“ koje u tekstu stoji za određeni profil čitateljske publike. Strategije i stupnjevi ostvarenosti angažiranja čitatelja različiti su ovisno o pripovjednom, komunikacijom i zbiljskom kontekstu, ali i pripovjednom mediju, kako ćemo pokazati usporedbom teksta i govora.

Prva je strategija angažiranja naslovljenika, koju Warhol navodi, ime kojim se naslovljenik adresira. „Angažirani će pripovjedač uobičajeno izbjegavati imenovati naslovljenika ili će upotrebljavati naziv šire skupine potencijalnih čitatelja“ (isto: 813). U tom smislu, distancirani (intradijegetičko-heterodijegetički) pripovjedač August u Šenoinu *Prijanu Lovri* (1873) adresirat će konkretnu gospođicu u društvu prijateljevih poznanika na vlastelinskom imanju, koja predstavlja tek plemićku skupinu (uglavnom obrazovanih) žena, čime se zanemaruje većinski puk neobrazovanih čitateljica. Angažirani će pak (ekstradijegetičko-heterodijegetički) pripovjedač Stoweina romana *Čiča Tomina koliba* (1852) adresirati naslovljenika nazivima tipa „američke majke“ ili „farmeri Massachusettsa“. Možemo uočiti da pripovjedačeva angažiranost nije ovisna o njegovu gledištu, iako bi se moglo pogrešno zaključiti da je intradijegetički pripovjedač već svojom uključenošću u priču nužno angažiran u njezinoj procesualnosti. To se na neki način potvrđuje i u analizi govora. Govornikove (pripovjedačeve) sadašnje intervencije uvijek su trenutna regulacija prethodnih događaja koji se tim činom usložnjavaju diskurzivnim promjenama (dovoljno je samo usporediti pojam konzervativne politike 50-ih godina u vrijeme priče o rodnoj tranziciji i 2021. u vrijeme pripovijedanja iste). Krajnje apstrahiranje naslovljenikova imena nalazimo u posve općim iskazima kao na kraju Puškinova *Evgenija Onjegina*: „Tko god ti bio, čitatelju, / drug ili dušman, ruku amo / da stisnem je ko prijatelju“. Nije slučajno što navodimo primjer muškog autora jer angažirani pripovjedač, kako će i Warhol zaključiti, nije isključivo ženska spisateljska strategija, ali svakako jedna od nužnih u ženskoj stvaralačkoj ograničenosti devetnaestostoljetnog konzervativnog društva.



Sljedeća je strategija učestalost izravnog adresiranja. Nije riječ samo o učestalosti, nego i o imenu ili nazivu kojim se prethodnom strategijom odabire adresirati naslovljenika. Angažirani će pripovjedač u potpunoj inkluzivnosti odbijati naslovljenika nazivati čak i vrlo općim „čitatelju“ i komunikacijski kontekst potpuno proširiti osobnom zamjenicom „ti“. Učestalom upotrebom zamjenice u 2. licu postiže se značajni retorički učinak: ne samo da djeluje napadno neprestano upućivati „tebi“, pozivati „tebe“, uključivati se u priču „s tobom“ i sl., nego se i eksplicitno provocira slobodna volja čitatelja u prepoznavanju i identifikaciji. Može se uočiti da u analiziranom govoru nema mnogo takvih iskaza, što bi recipijenta moglo navesti na pomisao da je govornik potpuno uvjeren u ispravnost iskustva koje pripovijeda (bez potrebe za „drugim mišljenjem“), što je pogrešno s obzirom na to da se prepoznavanje ne odnosi nužno na konkretne događaje u priči, nego vrijednosne ideje koje se pritom prikriveno posreduju. Želimo li razumjeti govornika, potrebno je preispitati vlastite predodžbe o učincima npr. konzervativne politike kojoj se govornik i danas priklanja, a koja je sasvim sigurno uvjetovala prethodnu traumu. Možemo li zaista očekivati empatiju prema govorniku koji uzima isti društveni konstrukt za argument i protuargument? Shvatimo li tu kontradiktornu retoričku strategiju ishodom govornikove neodlučnosti o stupnju angažiranja recipijenta, onda on zapravo i nije toliko uvjeren u ispravnost vlastita iskustva.

Stupanj ironije u adresiranju naslovljenika strategija je koju Warhol objašnjava u širem naratološkom kontekstu. „Iako može izravno adresirati naslovljenika, distancirani će pripovjedač često naslovljeniku ironično prišivati etiku ‘lošeg čitatelja’ i tako obeshrabriti zbiljskog čitatelja u identifikaciji s naslovljenikom“ (Warhol 1986: 813). U tom smislu Thackerayjev pripovjedač u *Sajmu taštine* naziva čitatelja „cjepidlakom“, a Gaskellin u *Mary Barton* „pravednim sucem“. Ipak, ponekad je nemoguće očekivati da će naslovljenik suosjećati ili uopće razumjeti poziciju određenog lika, njegovu odluku i daljnje postupanje, ako se opisuje situacija tipična npr. maloj i alternativnoj vjerskoj skupini, a potpuno nepoznata ateističnom čitatelju. Angažirani će pripovjedač u tom slučaju opravdavati izbor teme, usporediti vrijednosti nepoznate zajednice s onima koje su čitatelju poznate ili u njima aktivno sudjeluje. Takvo proširivanje pripovjednog konteksta često nam, također, omogućuje da saznamo nešto više i o samom pripovjedaču, osobito njegovim osobnim preferencijama u selekciji događaja. Zašto bi pripovjedaču bilo važno opisivati nešto što je čitatelju potpuno nepoznato i time za ostatak priče naoko irelevantno ili otežavajuće u razumijevanju? „Opravdanja angažiranog pripovjedača ne etiketiraju naslovljenika kao lošeg čitatelja, nego kao ograničena simpatizera. Pripovjedač brani prava svojih likova eksplicitno ih demonstrirajući naslovljeniku“ (isto: 814). Riječ je, uočiti ćemo, o pozivu na toleranciju i informiranje o nepoznatome. Ta je strategija dobro

implementirana u argumentacijskoj strukturi prethodnoga govora. Materijalni podaci poput naziva institucija, opisa djelatnih dokumenata ili imena osoba lako su provjerljivi, a time i uvjerljivi.

Četvrta strategija proizlazi, nadalje, iz općeg aspekta pripovjedačeve djelatnosti, a to je pripovjedačevo stajalište u odnosu na likove. Dok distancirani pripovjedač ne propušta razotkrivati artifizijelnost pripovjednog teksta, inzistirajući pritom na stalnoj osviještenosti autorove fikcije, angažirani pripovjedač inzistira upravo na njegovoj realističnosti. Najčešći postupak kojim se angažirani pripovjedač pritom služi jest metalepsa. To je termin Gerarda Genettea koji znači slobodno prelaženje pripovjednih instanci u različite dijegetičke razine teksta, čime se pripovjedač, likovi i naslovljenik postavljaju na istu razinu u proizvodnji priče. „Angažirani pripovjedač upotrebljava ovaj postupak kako bi naglasio da su likovi jednako ‘stvarni’ kao i pripovjedač i naslovljenik, koji se, u tom slučaju, identificiraju s autorom i čitateljem“ (isto). Opisom toga postupka, kako će se pokazati, Warhol je ponovno dinamizirala raspravu o mimetičnosti pripovjednoga teksta, što ćemo kasnije dodatno problematizirati.

Posljednja strategija koju Warhol navodi također se tiče oblasti pripovjedačeve djelatnosti, a to je pripovjedačev odnos prema vlastitoj djelatnosti. Distancirani pripovjedač često preuzima kontrolu u sustavu teksta i ponaša se slično lutkaru koji čvrsto u rukama stišće „životne“ konce svojih podređenih, dok angažirani pripovjedač nakraju ipak podsjeća da je sve to samo predstava ili u sustavu teksta „samo priča“. Pa ipak, svjestan učinaka pripovijedanja, angažirani pripovjedač „podsjeća naslovljenika, koji u tekstu stoji za stvarnog čitatelja, da pripovijedanje kakve priče reflektira zbiljske situacije za koje bi čitatelj trebao aktivno preuzeti odgovornost nakon čitanja“ (isto: 815). Angažirani pripovjedač u tom smislu funkcionira ili kao model „na čijim se greškama uči“, ili kao „odgojitelj-savjetnik“. Ne mora pritom biti riječi o tipičnim zbiljskim situacijama poput vjenčanja, proslave rođendana ili spašavanja ranjenih u prometnoj nesreći, nego o sasvim osobnim i emocionalnim problemima koje čitatelj odmjerava u tekstu (i općenito umjetničkom djelu), kada društvo zakaže u legitimiranju, prepravljanju, osvjetljavanju ili odbacivanju (ne)primjerenih identitetskih oznaka. Pripovjedač tako može dozvati čitateljevo sjećanje ili emociju potrebnu u razrješavanju „ekstradijegetičke situacije koja se izabire obrađivati u tekstu“ (isto). Didaktične pretpostavke koje iz ovoga proizlaze jesu da razvijanjem suosjećanja prema likovima u tekstu razvijamo i suosjećanje prema stvarnim ljudima u vlastitom okruženju, odnosno da podraživanjem vlastitih sjećanja i emocija učimo kontrolirati neophodnu introspekciju za osobni razvoj. Tako je i u govoru, dočim modularnom promjenom u stvarnom kontekstu to pospješuju i drugi netekstualni znakovi pripovjedačeva

(govornikova) stanja, kao što su plač, učestale stanke ili nagla promjena modulacije (*pronuntiatio*).

Konačno, uzevši u obzir količinu informacija koja se posreduje pojedinim tipom pripovjedača, očito je da se pripovjedni učinci razlikuju s obzirom na strategiju, i bilo bi zanimljivo provesti komparativnu analizu tekstova (i govora) koji posreduju istu pojavnost istoj (čitateljskoj) publici u istom komunikacijskom kontekstu, ali različitim strategijama. Warhol je u analizi romana *Adam Bede*, *Scenes of Clerical Life*, *Mary Barton* i *Uncle Tom's Cabin* devetnaestostoljetnih angloameričkih autorica uočila da se angažirani pripovjedač češće upotrebljava u dijelovima teksta koji opisuju kakvo traumatsko iskustvo, zlostavljanje, emocionalnu nestabilnost i slične pojavnosti „s ciljem induciranja plača ili barem pobuđivanja osjećaja“ (isto: 817). Konzistentna realističnost ovih romana nužna je „ekstenzija referencijalnosti teksta koji jedino tako može reflektirati i izravno utjecati na stvarni svijet“ (isto). Iako promatrana iz feminističke perspektive, analiza uspješno pokazuje učinke retoričkog (govorničkog) sloja teksta, pa poglavlje završavamo autoričinim glasom:

Uključimo li angažiranost pripovjedača u opću analizu pripovjedačeva odnosa prema naslovljeniku, hoćemo li uvidjeti da takav koncept jednako upotrebljavaju muški autori ili je riječ o povijesnom fenomenu koji odražava potrebu žena u 19. stoljeću za govorenjem – ako ne s govornice, barem iz teksta – izravno, osobno i utjecajno u jedinom tada im dostupnom obliku javnog izražavanja? (isto).

Upravljačke pripovjedne implikacije, jednako u govoru i tekstu, očito je nemoguće onda promatrati isključivo u sustavu teksta. Učinci takvih regulatornih mehanizama zahvaćaju šire komunikacijsko polje na produkcijsko-recepcijskoj ravni. Neophodno je, stoga, u raspravu uključiti *obrat čitatelju* koji od 70-ih godina prošlog stoljeća, kako ćemo pokazati, gotovo u potpunosti povezuje retoriku i poetiku u teorijskoj (samo)refleksiji o persuaziji koja se nadaje temeljnom determinantom prepoznavanja i identifikacije<sup>8</sup>.

### 3. Čitateljska publika

Brojni teoretičari književnosti različitih škola i tradicija koji su se 70-ih godina 20. stoljeća posvetili proučavanju recepcije književnog (pripovjednog) teksta proklamirali su ideju da značenje teksta nije u cijelosti već ostvareno u njegovu sustavu, nego se aktivno otkriva tek u

---

<sup>8</sup> O složenim učincima pripovjednih tekstova – oblikovanju identiteta, etičke odgovornosti i političkoga izbora v. Božić Blanuša 2014, Felski 2016 i Peternai Andrić 2016.

procesu čitanja. Relativizaciju koja se pritom nameće empirijskim različitostima čitatelja domislili su konceptom *implicitnog čitatelja* kakav nastaje apsolutnom primjenom literarne kompetencije (Culler). Takva čitatelja među prvima je tumačio Wolfgang Iser 1972. godine u okviru estetike recepcije, njemačke škole utemeljene na filozofskoj fenomenologiji. U osnovi su njegove argumentacije dvije pretpostavke: prvo, književni tekst svojom strukturom navodi čitatelja na prepoznavanje i dopunjavanje onih dijelova koje autor namjerno ostavlja „praznima“, kako bi čitatelj aktivno i kreativno sudjelovao u kreiranju njegova značenja; i drugo, čitanje je dinamički proces anticipacije i retrospekcije koji nikada ne može dokraja iscrpiti značenski potencijal teksta. Polazište Iserove rasprave tiče se opreke tekst/djelo. Strukturalistički definiran tekst kao autonomni sustav i materijalna danost (Barthes) tek je „mrtvo slovo na papiru“ koje oživljava upravo čitatelj u ukupnosti reakcija na njegove implikacije: „Tekst nudi različite ‘shematizirane aspekte’ u kojima sadržaj djela izlazi na vidjelo, a taj čin izlaženja na vidjelo predstavlja čin konkretizacije“ (Iser 2003: 141). Riječ je o prepoznavanju indicija koje se ostvaruju tijekom razvoja priče i time onemogućuju trenutnu spoznaju značenja. Značenje se razvija upravo stalnim modifikacijama čitateljevih očekivanja „raspleta“ koje su regulirane daljnjim tekstnim napucima, što upućuje na dvostrani polaritet književnog djela. S jedne strane nalazi se tekst koji je kreirao autor, a s druge čitatelj koji taj tekst mora „konkretizirati“ da bi ga razumio. „Iz tog polariteta proizlazi da književno djelo ne može biti potpuno identično ni s tekstom, ni s konkretizacijom teksta, već je ono negdje na sredini između toga dvoga“ (isto). Književno djelo zapravo je interferencija čitatelja i teksta, „suradničko“ kreiranje značenja.

Djelo je više nego tekst, pošto tekst počinje živjeti jedino kad se konkretizira. A konkretizacija ni u kom slučaju nije neovisna o individualnoj dispoziciji čitatelja, mada je usuglašena s različitim strukturnim obilježjima teksta. Konvergencija teksta i čitatelja dovodi književno djelo do postojanja, ali ta konvergencija se nikad ne može točno odrediti i uvijek ostaje virtualna, jer se ne može identificirati ni s realnošću teksta, ni s individualnom dispozicijom čitatelja (isto: 141-142).

Očito zaobilazanje konkretnog određenja učinka čitanja valja tražiti upravo u prešutnom zahtjevu da čitatelj mora prepoznati sve one implikacije koje konkretizacijom ustanovljuju značenje teksta, „a na taj način on sam stavlja djelo u pokret. Proces koji nastaje izaziva njegove reakcije. Tako sam čin čitanja čini da književno djelo očituje svoj imanentno dinamički karakter“ (isto: 142). Priroda književnog djela inherentno je, dakle, pokretna ili bolje rečeno

neuhvatljiva, što s jedne strane opravdava „pogrešna“ čitanja teksta, a s druge otvara put proučavanju sjecišta heterogenih interpretacija njegova značenja, čime se Iser ne bavi konkretno, nego i dalje uopćeno opisuje čitateljevu konkretizaciju teksta ili jednostavnije, čitanje.

Ako bi se čitatelju dala cijela priča i ne bi se ništa ostavilo da on sam saznaje, onda se njegova imaginacija ne bi aktivirala, a to bi rezultiralo dosadom, koja se nužno javlja kad sve dobivamo gotovo. Književni se tekst zato mora tako koncipirati da aktivira imaginaciju čitatelja, kako bi i on učestvovao u domišljanju, jer čitanje pruža zadovoljstvo samo ako je aktivno i kreativno (isto).

Iako ne priznaje potpunu slobodu čitatelja u tom procesu, zanimljivo je uočiti da značenje teksta proizlazi upravo iz „nenapisanih“ dijelova, indicija, implikacija, shematiziranih aspekata, eliptičnih ispuštanja, koji konkretizacijom „počinju djelovati na napisani dio teksta“ (isto: 142).

Tako otpočinje cijeli jedan dinamički proces: napisani tekst postavlja izvjesna ograničenja nenapisanim implikacijama kako one ne bi bile odveć nejasne i maglovite; u isto vrijeme, implikacije koje aktivira čitateljeva imaginacija postavljaju određenu situaciju u okruženje koje joj daje više značenja nego što je izgledalo da ih ima (isto: 142-143).

Percepcija priče uglavnom se tiče njezine vremenske procesualnosti međusobnoga uzrokovanja događaja. Riječ je o kontinuitetu pojavnosti koji se preinačuje diskurzivnom intervencijom. Pri prvom čitanju nekog teksta, čitatelj nužno anticipira sljedeća zbivanja, a potpuni nesklad između očekivanja i „raspleta“ retrospektivno (pr)ovjerava povratkom u indicije koje drži konstitutivnima konačnom značenju. Takav slijed vremena neponovljiv je pri drugom čitanju istog teksta. Pozornost čitatelja zaokupljaju okolne indicije koje je prvi put proglasio usputnima u konstituciji značenja koje onda u konačnici ne može biti jednako rezultatu prvoga čitanja. Čitanje je selekcija indicija, preslagivanje njihovih kombinacija u otkrivanju značenja i potvrđivanju ili opravdavanju vlastitih očekivanja. „Za sve književne tekstove, onda, možemo reći da je proces čitanja selektivan i da je potencijalni tekst beskrajno bogatiji od svake njegove individualne konkretizacije“ (isto: 146). Ne postoji, dakle, čitateljski kolektiv koji bi iscrpio značenje teksta, „jer će svaki individualni čitatelj ispuniti praznine na svoj način, isključujući time različite druge mogućnosti“ (isto). Stalno vraćanje u prethodne praznine i „skakanje“ u one koje slijede, upravo je proces anticipacije i retrospekcije koji dinamizira književno djelo i

disperzivno ostaje nedostupan nakon svakog pojedinačnog čitanja. Značenje je otkriveno, optimistično ćemo zaključiti, ako je čitatelj zadovoljan konačnim odgovorom teksta na svoja stalna propitivanja njegovih praznina. Osvjetljavanje funkcioniranja očekivanja čitanjem književnog teksta, čini se, plodno je polazište ne samo daljnjoj diversifikaciji očekivanja, nego i potencijalnom prokazivanju kulturalne uvjetovanosti istih.

Način na koji čitatelj doživljava tekst odrazit će njegovo vlastito raspoloženje, pa u tom smislu književni tekst djeluje kao neka vrsta ogledala; ali, u isto vrijeme, stvarnost koju taj proces dovodi u život bit će različita od njegove vlastite stvarnosti. (Zato su nam, sasvim normalno, dosadni tekstovi koji nam predstavljaju stvari koje i sami dobro znamo). Otuda ta prividno paradoksalna situacija u kojoj je čitatelj prinuđen očitovati neke aspekte vlastite ličnosti da bi iskusio jednu stvarnost koja je drugačija od njegove vlastite. Dojam koji ta stvarnost ostavlja na njega u velikoj mjeri zavisi od toga koliko on sam aktivira nenapisani dio teksta (isto: 147-148).

### 3.1. Univerzalna publika

Godine 1969. belgijski su filozofi Chaïm Perelman i Lucie Olbrechts-Tyteca objavili *Novu retoriku* – temeljno djelo suvremene retorike i govorničke argumentacije koja od 70-ih godina preuzima njezinu disciplinarnu funkciju. Riječ je o konceptu uvjeravanja publike u prihvatljivost argumenata određenih diskursa koji izmiču tradicionalnim zakonitostima formalne logike (npr. pravne odluke na temelju svjedočanstva, političke propagande utemeljene na emocionalnoj privrženosti naciji i sl.). „I dok je svaki govor namijenjen određenom profilu publike, često se zaboravlja da je isto i s tekstom. Fizička odsutnost čitatelja u procesu pisanja može zvesti pisca da je sam [u tom procesu], iako je njegov tekst uvijek već uvjetovan, bilo svjesno ili nesvjesno, onom [čitateljskom] publikom koju zamišlja“ (Perelman i Olbrechts-Tyteca 2008: 6-7). Iz toga proizlazi da je uvjerljivost primarno sposobnost izvođača. I dok je očito da govor izvodi govornik, ne možemo sa sigurnošću reći tko izvodi tekst. U povijesti književnosti najprije se vjerovalo u neponovljivi genij autora, potom u samostalnost teksta, a onda u odlučujući sud čitatelja. No niz se može i nastaviti. Stanley Fish u tom smislu pokazuje kako je relativna sloboda i samostalnost pojedinog čitanja ipak determinirana *interpretativnom zajednicom* kojoj čitatelj kulturno pripada.

Interpretativne zajednice čine oni koji dijele iste interpretativne strategije ne u čitanju (u konvencionalnom smislu) već u pisanju tekstova, u konstruiranju njihovih osobina i

određivanju njihovih intencija. Drugim riječima, te strategije prethode činu čitanja i zbog toga određuju oblik onoga što se čita, a ne obrnuto, kako se obično pretpostavlja. Ako u određenoj zajednici vlada uvjerenje da postoji raznolikost tekstova, njeni članovi će razviti čitav repertoar strategija da konstruiraju raznolike tekstove. A ako zajednica vjeruje u postojanje jednog jedinog teksta, onda će jedina strategija koju njeni članovi upotrebljavaju biti upravljena na to da se on stalno iznova piše (Fish 2003: 169).

Slično tome, Perelman i Olbrechts-Tyteca (2008: 18) spominju društvene institucije koje „olakšavaju i organiziraju“ razumijevanje kakva sadržaja koji se intermedijalno posreduje u određenoj zajednici. „Olakšavanje“ pritom ne valja shvatiti nužno pozitivno. Riječ je o fizičkom olakšavanju prijenosa (sjetimo se medijskih propaganda i kultova ličnosti u totalitarnim režimima) i organizaciji sadržaja na koju smo ovdje primarno fokusirani. Uvjerljivost se tako jednako postiže čitanjem i govorenjem, ali teško je reći konstruirala li se istim tehnikama.

Ta govornikova kvaliteta [uvjerljivost], bez koje ga ne bismo slušali, ili mu čak u mnogo slučajeva dopustili govoriti, varirat će s obzirom na različite okolnosti. Ponekad će biti dovoljno da se govornik samo pojavi među publikom u pristojnoj odjeći, ponekad se zahtijeva da to bude odrasla osoba, ponekad to mora biti član određene zajednice, a ponekad pak vođa te iste zajednice. (...) Budući da je cilj argumentacije osigurati privrženost publike, zapravo je irelevantno tko zaista stoji pred govornikom (isto: 18-19).

Tako anticipacija igra glavnu ulogu u procesu argumentacije ili uvjeravanja općenito. Preliminarno profiliranje publike nije samo nužni uvjet takvu procesu, nego i njegova neizbježna determinanta. Kako je pripovijedanje konceptualno persuazivna strategija, valja nam detaljnije istražiti retoričke pretpostavke o implicitnoj ili intendiranoj publici kakva posljedično osvjetljuje spoznaje o implicitnom čitatelju u znanosti o književnosti.

Publika se definira kao „ansambl onih na koje govornik želi utjecati svojom argumentacijom“ (isto: 19). Riječ je o potpuno konstruiranom skupu intencija koji potiče daljnju refleksiju odvojenu od praktičnih učinaka javnih govora. Perelman i Olbrechts-Tyteca načelno razlikuju tri tipa publike: univerzalnu publiku, sugovornika i govornikovo „drugo ja“ slično unutarnjemu monologu. Važno je pritom naglasiti da pojedinačni sugovornik u dijalogu ili sâm govornik u solilokviju također mogu konceptualno stajati za univerzalnu publiku, što zbog mogućnosti poliperspektivnog preispitivanja logičkog diskursa, što zbog reprezentiranja vrijednosti određenih skupina ljudi (isto: 30). Tako u osnovi ovoga ambicioznoga projekta

revitaliziranja retorike stoji koncept univerzalne publike – strukturalističko veličanje totalizacije i idealizacije.

Svatko konstituira univerzalnu publiku na temelju vlastite percepcije društva oko sebe, i to tako što nastoji prevladati partikularne nedostatke. Prema tome, svaki pojedinac i svaka kultura imaju vlastiti koncept univerzalne publike. Studija o tim varijacijama bila bi vrlo poučna jer bismo naučili što je čovjek u različitim trenucima povijesti smatrao *pravim*, *istinitim* i *objektivno prihvatljivim* (isto: 33).

Iako i sami naglašavaju potencijalni problem homogeniziranja partikularnih skupina u jedinstvenu univerzalnu publiku (isto: 31), Perelman i Olbrechts-Tyteca duboko su uvjereni u racionalnu argumentaciju koja povezuje različitosti u makar jednoj zajedničkoj vrijednosti. Tako se i govornikova pripadnost pojedinoj skupini preobražava tijekom govorenja, a ključne implikacije nacionalne, vjerske, (sup)kulturne, političke ili koje već zajednice postaju reprezentanti konkretnih društvenih konstrukata u točno određenom povijesnom trenutku. Za osvjetljavanje sintetičnosti tih konstrukata koje često doživljavamo osobnim preferencijama govornika ili ih držimo samorazumljivima u stiliziranju govora, ponovno ćemo se poslužiti književnim tekstom kao stabilnim pripovjednim modelom dostupnim naknadnim ovjeravanjima prethodnih pretpostavki.

### 3.2. *Atorska i naslovljenička publika*

Kanadski sveučilišni profesor književnosti Peter Rabinowitz objavio je na početku istraživačke karijere 1987. studiju *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* u kojoj proširuje svoju teoriju raščlanjivanja (čitateljske) publike u procesu prihvaćanja pripovjedne poruke, prvi put izloženu 1977. u članku „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences“. S obzirom na vrijeme objavljivanja članka, možemo govoriti o prvoklasnoj teoriji recepciji koja se 70-ih godina prošlog stoljeća reprezentativno uključuje u sveopći *obrat čitatelju*. Iako se kasnije svojim cjelokupnim znanstvenim radom Rabinowitz etablirao kao jedan od vodećih suvremenih (retoričkih) naratologa, njegovo je stvaralaštvo gotovo zaobišlo domaće humanističke znanosti. U osnovi argumentacije njegova opusa iznova se interdisciplinarnom metodologijom propituje konstrukcija *istinitosti* koja u znanosti o književnosti dinamizira tradicionalnu opreku mimeza/dijegeza, a u retorici racionalno utemeljenu persuazivnost govora. Njegove analize pripovjednih tekstova poslužit će nam kao



spona između tradicionalnih i suvremenih promišljanja istraživačke interferencije retorike i poetike.

Rabinowitz (1977: 125) drži da za razumijevanje pripovjednog teksta „ne smijemo tretirati tekst niti kao ono što on jest, niti kao ono što on fingira da jest“, nego upravo „simultano u oba aspekta.“ Tako (estetsko) iskustvo teksta uvijek istodobno postoji na dvjema razinama: sintetičkoj kao produkt društvene djelatnosti i mimetičkoj kao produkt umjetničkoga izražavanja. Ukupnu procesualnost događaja u djelu, prema tome, valja istodobno shvatiti i istinitom i lažnom. „Iako se ta dualnost može shvatiti na mnogo načina“, ističe Rabinowitz (isto), „predlažem ju analizirati kroz vizuru 4 publike koje ju generiraju“. Prva je publika „jedina u potpunosti stvarna i jedina koju autor ne može garantirano kontrolirati“ (isto: 126). Riječ je o empirijskoj (čitateljskoj) publici koja se može donekle podvrgnuti kontroli podjelom u interpretativne zajednice upravljane društvenim institucijama, kako smo prethodno pokazali, no takav koncept izmiče teorijskoj refleksiji kojoj smo u ovome radu posvećeni. Druga je publika *autorska* i odgovora otprilike Iserovu pojmu implicitnog čitatelja. „Kako je implicitni autor često etički superioran svojem empirijskome parnjaku, tako smo i mi često primorani prizvati najbolji dio sebe kada se pridružujemo autorskoj publici“ (isto). Za razliku od implicitnog čitatelja kakva je nemoguće u cijelosti djelatno obuhvatiti tijekom čitanja, autorska publika više je empirijski utemeljena i stoga bliža općem retoričkom razmatranju njezina (optimalnog) profiliranja u pripremnoj fazi govora.

Pojam autorske publike očito je povezan s pojmom autorske intencije, no zaobilazi neke probleme koji otežavaju raspravu o intenciji, tako što ju tretira kao socijalnu konvenciju prije nego psihološku. Drugim riječima, moja perspektiva dozvoljava nam tretirati čitateljev pokušaj čitanja kako je to zamislio autor - ne kao potragu za autorovom psihom, nego kao pridruživanje pojedinačnoj interpretativnoj zajednici ili prihvaćanje autorova poziva za čitanjem pod određenim socijalno konstituiranim okolnostima kakve on dijeli sa svojim pretpostavljenim čitateljima. U tom smislu autorsko čitanje nije samo način čitanja, nego uopće percepcija toga šta bi čitanje trebalo biti – društveni dogovor o razumijevanju značenja kao onoga što se tek nalazi, a nije već konstruirano (Rabinowitz 1987: 22).

Iz toga proizlazi da stvarni čitatelj zaista može pronaći mjesto u autorskoj publici upravo osvještavanjem i preispitivanjem (interpretativnih) normi vlastite zajednice te osobnih i kolektivnih očekivanja od nje. „Kako bismo se pridružili autorskoj publici, ne treba se pitati kako izgleda *čisto* čitanje određena teksta, nego za koju vrstu *pokvarenog* čitatelja određeni

autor piše: koja su njegova uvjerenja i angažmani, kome je posvećen, koje su njegove predrasude, poticaji sažaljenju i nasrtajima?“ (isto: 26). Istaknuti epiteti očite su aluzije na strukturalistički purizam u sustavu teksta izoliranom od „prljavog“ konteksta koji taj sustav doslovno kontaminira izvana individualnom dispozicijom krajnjeg konzumenta. Tako između stvarne i autorske publike uvijek postoji jaz koji se prevladava obrazovanjem, tolerancijom i informiranošću.

„Kako je djelo općenito imitacija nekih nefikcionalnih formi (obično povijesti, uključujući biografiju i autobiografiju)“, navodi dalje Rabinowitz (1977: 127), „pripovjedač je (implicitno ili eksplicitno) općenito imitacija autora. On piše za imitacijsku publiku koju zovemo naslovljениčkom i ona također posjeduje određena znanja.“ Iako su slični koncepti naslovljenika<sup>9</sup> poznati otprije, pokazat ćemo da naslovljenička publika nije isključivo tekstni konstrukt, nego upravo granica teksta i zbiljskog čitatelja, gdje se očituju djelatni učinci pripovijedanja. „Jedan je način određivanja karakteristika naslovljeničke publike pitati se koju bi vrstu čitatelja impliciralo djelo da je istinito?“ (isto: 128). Riječ je, dakle, o zauzimanju objektivne pozicije nepristrana povjesničara koji procjenjuje kakav dokument. „No ponekad moramo ići i korak dalje te se pretvarati da napuštamo naša stvarna vjerovanja i prihvaćamo ona koja su fundamentalno kontradiktorna našoj percepciji zbiljskoga“ (isto). Takvo što potiče i sâm pripovjedač pozivom na prepoznavanje i identifikaciju. Dobro je to uočila već spomenuta Robyn Warhol koja u devetnaestostoljetnim romanima ženskih autorica nalazi pripovjedač(ic)e koji izravno uvlače čitatelj(ic)e u svijet djela te zahtijevaju promjene u izvanjezičnoj stvarnosti. Ona tvrdi „da je distancirani pripovjedač nedvojbeno više blizak ‘govorniku’ nego angažirani, osobito u tekstovima koji prokazuju svoju fikcionalnost“ te da je koncept angažiranog pripovjedača, iako ga upotrebljavaju i muški autori, „ženska strategija pisanja“ koja se konstruira u točno određenom povijesnom periodu borbi za žensko pravo glasa (Warhol i Bernstein 1987: 218). Distancirani pripovjedač tako poziva čitatelja da se uključi u priču kao svjedok nekom događaju, što podržava njegovu namjeru da prokaže fikcionalnost i artificijelnost teksta. Takav pripovjedač ne poziva na prepoznavanje i identifikaciju kao angažirani koji poziva čitatelja „da se zamisli“ u situaciji kakva je u tekstu, čime neutralizira granicu između čitateljeve zbilje i tekstnog sustava (isto: 219). Tako u Hawthorneovoj *Kući od sedam zabata* pripovjedač poziva čitatelja prisustvovati u praznoj sobi s mrtvim tijelom koje esencijalno izmiče identifikaciji, dok u Stoweinoj *Čiča Tominoj kolibi* pripovjedač u prisutnosti

---

<sup>9</sup> Pojam *naslovljenika* u naratologiju je uveo Gerald Prince 1973. u članku „Introduction à l'étude du narrataire“. I dok je u Princea riječ o unutartekstnoj instanci, Rabinowitz radije govori o ulozi koja se čitanjem nameće stvarnom čitatelju.

mrtve majke jednog od likova eksplicitno pita čitatelja: što bi ti učinio da je ovo tvoja majka? Slično tome, navodi znanstvenica, „kad Eliotin pripovjedač govori ‘ti si opazio’, ‘ti se sjećaš’, ‘ti razumiješ’, znam da referira vrlo moguća iskustva čitatelja; no dok Balzac govori da ću [u pansionu Vauquer] vidjeti trgovca bačvama, znam da vjerojatno neću“ (Warhol i Furst 1987: 352). I dok Balzacov distancirani pripovjedač, dakle, uvlači čitatelja u njemu nepoznat pansion, Eliotin angažirani pripovjedač u *Adamu Bedeu* ne ograničava se na kontekst priče, nego na širi kontekst općeg iskustva autorice koja zahtjeva stvarnu promjenu. Iz toga proizlazi sljedeći Rabinowitzev (1977: 129) zaključak:

Ako se ne uspijemo pridružiti naslovljениčkoj publici ili pak pogrešno protumačimo njezina uvjerenja, skloni smo izvoditi krnje i čak perverzne interpretacije. Tako na primjer naslovljениčka publika *Pepeljuge* prihvaća postojanje čarobnih vila (iako autorska publika u to ne vjeruje). Čitatelj koji odbija vjerovati u to, promatrat će Pepeljugu kao neurotičnu, štoviše psihopatsku mladu ženu koja halucinira.

Iako su i autorska i naslovljениčka publika teorijski konstrukti, o prvoj bismo mogli govoriti kao o hipotetičkoj ili pretpostavljenoj i ona dominantno zaokuplja pozornost retoričara u anticipaciji profila publike tijekom pripreme govora, dok je potonja u tom smislu fiktionalna: „ne samo da autor zna da se naslovljениčka publika razlikuje od stvarne i autorske, nego upravo uživa u toj podvojenosti i isto očekuje od stvarnih čitatelja. Podvojenost publike ono je što čini fikciju fikcijom i višerazinski estetski učinak mogućim“ (isto: 130).

Suvremenom proučavatelju takvi će zaključci već sad djelovati problematičnima, osobito u aspektu spoznajne manipulacije kakva graniči s persuazivnim učincima pripovijedanja. Kako, naime, izvesti valjanu interpretaciju pripovjednih sadržaja koji zahtijevaju vrijednosnu (moralnu, političku) udaljenost autorske i naslovljениčke publike? Kako uvjeriti čitatelja u vjerodostojnost onoga što se govori, pozvati ga na povjerenje, prepoznavanje i identifikaciju? Drugim riječima, kako biti uvjerljiv? „Očito je da što je veći jaz između autorske i naslovljениčke publike, odnosno što su neobičnije i nemoralnije vrijednosti koje naslovljениčka publika prihvaća, potrebno je više truda za premostiti ga“ (isto: 131). Ipak, iako često neosvijesteno, danas svjedočimo sve većem razumijevanju toga jaza. Dobar primjer bili bi prvoklasni govori nacističkih vođa u Drugom svjetskom ratu. Hitlerovi govori tako su redom reprezentativno strukturirani prema svim pravilima uvjerljivoga govora i suvremeni ga analitičar strukturno proglašava dobrim, iako uopće ne pristaje uz autorsku publiku. U tom smislu ne možemo se složiti s Rabinowitzevim zaključcima koje ćemo u nastavku rada

demantirati aktualnim razmatranjima pripovjedne persuazije. On, naime, tvrdi da u jazu autorske i naslovljениčke publike izvire *pravilo realizma*. Što je veći jaz, tekst je manje realističan i obrnuto, što je manji, to je tekst realističniji. „Čini se da što je veći jaz između autorske i naslovljениčke publike (što je tekst manje realističan), to će manje utjecaja moralni učinci teksta imati na autorsku publiku“ (isto: 132). Zanimljivo je da u Rabinowitzevu radu ne nalazimo primjere postmodernih (autoreferencijalnih) tekstova u kojima su pripovjedne implikacije eksplicirane u prvom planu na štetu sadržaja, pa je ova teorija relativno sužena na kanonske forme realističnih romana, bajki i sl. Ipak, važno je napomenuti da je Rabinowitzeva teorija publike vrlo važna u ukupnoj teorijskoj refleksiji o učincima i recepciji pripovijedanja. U spomenutoj knjizi iz 1987. on jasno izlaže neka daljnja polazišta za rekonstrukciju povijesti književnosti utemeljenoj na takvu *pravilu realizma*. Također, u članku iz 1977. spominje još i idealnu naslovljениčku publiku kao 4. tip (čitateljske) publike koji možemo shvatiti kao iznimno obaviješteni podtip naslovljениčke publike, no to nas ovdje ne zanima, osobito stoga što u kasnijim radovima proučavatelj taj koncept napušta pa opet govorimo o tri tipa publike koji se u osnovi svode na koncept univerzalne publike u Perelmana i Olbrechts-Tyteca.

Oslanjajući se eksplicitno na Rabinowitzeve pretpostavke o naslovljениčkoj publici, američki teoretičar književnosti James Phelan (1989: 3) tvrdi da „prihvatiti mimetičku iluziju teksta tijekom čitanja znači pridružiti se naslovljениčkoj publici, a ostati iole svjestan njegove sintetičke konstrukcije znači pridružiti se autorskoj publici.“ Takvo je stajalište problematično stoga što uvodi nered u pripovjednu komunikaciju. Obraća li se prema tome pripovjedač u prethodnim Warholinim primjerima redovito čitatelju i postoji li uopće onda u tim tekstovima naslovljenik? Ako ne postoji, onda se pripovjedačice obraćaju univerzalnoj publici, kako smo istaknuli, što nije točno s obzirom na političke okolnosti vremena u kojemu ti tekstovi nastaju. Ako pak naslovljenik postoji, što su autorice zaista postigle potenciranjem sintetičke dimenzije teksta stvarnim čitateljicama? Promotrimo primjer iz Čehovljeva *Višnjika*. U prvom činu te (nad)realističke komedije, Piščik uzima Ljubov Andrejevni punu kutiju jakih lijekova za ublažavanje psihičkih poremećaja i guta ih sve odjednom. Naslovljениčka publika kojoj valja prihvatiti događaj kao incident ili (neukusnu) šalu, trebala bi također prihvatiti da stari vlastelin nadalje funkcionira sasvim uobičajeno, što je nemoguće s obzirom na očito trovanje. Osim toga, nelogično je u tom slijedu nadalje promatrati Ljubov Andrejevni nagli rast raspoloženja i (samo)ozdravljenje bez medicinske pomoći, no ako taj incident doista doživimo kao šalu (što nam sugeriraju sintetičke žanrovske zakonitosti), onda je jasno da je Ljubov Andrejevna poludjela zbog izvrnute okoline, a da je jedini učinkoviti lijek njezinoj bolesti povratak kući i obiteljskim korijenima. Da ju nisu pustili u inozemstvo, lijekovi joj nikada ne bi trebali, a ovako

se bližnji i domaći kaju tako što u Piščikovu liku preuzimaju njezinu patnju. Autorska publika u tom smislu prepoznaje Čehovljevo ruganje samom žanru komedije upravo tragičnim potiskivanjem identitetskih problema glavne junakinje, a naslovljenička sintetičku dimenziju teksta koja na komičnoj površini signalizira tragični podtekst. Mimetička dimenzija pritom uopće ne dolazi do izražaja, što zbog autorove pretpostavke da publika na svim razinama podvojenosti promatra likove kroz žanrovsku vizuru, što zbog esencijalne nemogućnosti identifikacije s empirijski nemogućim postupcima likova. Izbijanje sintetičkih signala u prvi plan očito je i u Faulknerovu romanu *Svjetlost o kolovozu*. Čitavo 4. poglavlje u kojemu Byron prepričava Hightoweru akciju spašavanja mještanke koja je nakraju izgorjela u podmetnutu požaru mogli bismo promatrati kao metapripovjedni tekst koji u cjelini djela ima funkciju osporiti prednost priče nad pripovijedanjem.

- Bilo je to jučer ujutro. Neki se seljak vozio sa svojom obitelji u grad. **On je prvi opazio požar. Ne: on je bio drugi** koji je došao onamo **jer je pripovijedao** da je ondje već bio neki čovjek kad je on provalio vrata. **Pripovijedao je** kako je došao nadomak kuće i rekao svojoj ženi kako iz kuhinje izlazi mnogo dima i kako je nastavio vožnju, a žena mu rekla: „Ta kuća gori.“ **I mislim da je, možda,** zaustavio kola i sjedio u njima neko vrijeme i promatrao dim pa je malo zatim rekao: „Izgleda da gori.“ **Bit će da mu je žena rekla** da siđe i pogleda što je. „Ne znaju da gori“, rekla je žena „otidi gore i reci im.“ I on je sišao s kola i otišao na trijem, zaustavio se i neko vrijeme vikao: „Hej! Hej!“ **Pripovijedao je** kako je onda čuo vatru u kući, pa je pritisnuo ramenom o vrata i ušao i našao onoga koji je prvi naišao na vatru. Bio je to Brown. Ali seljak to nije znao. **Rekao je** samo da je u predsooblju našao pijana čovjeka i da je izgledao kao da se upravo skoturao niza stube, a seljak mu je, prije nego što je opazio da je pijan, rekao: „Gospodine, kuća vam se zapalila.“ **I pripovijedao je** kako je pijanac neprekidno govorio da gore nema nikoga, i da je sav prvi kat i tako već u plamenu, i da nema nikakva smisla pokušavati išta spasiti.

- No seljak je znao da gore ne može biti tako jaka vatra jer je dolazila otraga, iz kuhinje. A i zato jer je taj čovjek bio suviše pijan da bi mogao znati. **I pripovijedao je dalje** kako je odmah posumnjao da tu nešto nije u redu zbog onoga kako ga je pijanac pokušao zadržati da se ne uspne gore. Zato je pošao uza stube, a pijanac ga je pokušao zadržati, pa je odgurnuo pijanca i popeo se gore. **Pričao je dalje** kako je pijanac pokušao poći za njim, govoreći neprestano da gore nema ništa, **i kaže,** kako se vratio ponovno dolje i mislio na pijanca, ali ovoga više nije bilo (Faulkner 2004 (1932): 73-74).

Zašto bi inače ekstradijegetički pripovjedač u tekstu ključni događaj impliciran naslovom djela odlučio prepustiti posrednoj rekonstrukciji? Riječ je o izjednačavanju autorske publike s naslovljениčkom koja u ovom slučaju posjeduje jednako informacija o sporadičnim okolnostima kao i autorska koja je inače manje informirana. U prvome planu stoje metapripovjedni iskazi koji upućuju na sumnjivi kontekst vlastite produkcije. Tako pripovjedač uvlači naslovljениčku publiku u svijet djela te je poziva oblikovati stvarni događaj zajedno sa seljakom, njegovom ženom i drugim mještanima koji kasnije pristižu pomoći. Stvarnost priče prepušta se pojedinačnom čitatelju, što se dodatno relativizira kolektivitetom autorske publike kojoj izostaje nadređeni komunikacijski partner. Svaki pokušaj (racionalnoga) zaključivanja osporava se ponavljanjem iskaza tipa *pripovijedao je, i pripovijedao je*, čime se s jedne strane ponovno žanrovskim zakonitostima potencira pripovjedna funkcija posredovanja, a s druge *nedovršivost* priče, kako u slušatelja autorske publike, tako i posrednika naslovljениčke.

Cilj ove analize bio je pokazati nestabilnost koncepta autorske publike koji Phelan i Rabinowitz nadređuju konceptu naslovljениčke publike. Podvojenost kulturne zajednice na univerzalnu publiku, naslovljenika, pojedinačnog čitatelj itd., koju zahtijevaju pripovjedni mediji, dodatno se usložnjava na svakoj razini posebno. I dok se autorskoj publici, kako smo vidjeli, pretpostavljala relativna stabilnost s obzirom na bliskost empirijskom skupu čitatelja, naslovljениčka publika i dalje ostaje poprilično neuhvatljiv teorijski konstrukt. Pa ipak, razumijevanjem sintetičke dimenzije teksta, zornije razumijemo konstrukte koje ona podrazumijeva, pa tako i naslovljenika u bilo kojoj realizaciji. Osim toga, pokazat ćemo da je komunikacija kao opći proces posredovanja kakva značenjske poruke već na empirijskoj razini nestabilna s obzirom na produkcijski izvor te ćemo u tom smislu naznačiti smjernice za razumijevanje pripovjedne poruke u takvu procesu upravo na temelju autoreferencijalnih sintetičkih signala.

#### **4. Problem produkcijskoga izvora**

Uzima li se priča općenito kao pojava ili slijed događaja obilježen promjenom određenog stanja kakva entiteta, koju možemo obuhvatiti u procesualnosti do završnog izmijenjenog stanja tog entiteta, onda ona „postoji jače od predstave u pripovjednom tekstu i nezavisno od nje“ (Culler 1984: 131). Priča je empirijska datost koju je moguće prilagođavati komunikacijskom kontekstu, kada govorimo o pripovijedanju ili općenito posredovanju te datosti. „Analitičar mora pretpostaviti da događaji o kojima se izvještava imaju istinski red, jer jedino se tada može opisati predstavljanje pripovjednog teksta kao preinaku ili iščeznuće toga reda događaja“ (isto:

132). Prema tome, ako se potencira njezin ishod ili završetak, pripovjedač će početne faze priče vjerojatno oblikovati u sažetak, a ako pak naglašava drugačiji početak istog ishoda kakav je poznat otprije, moguće je da će proširiti kontekst njezina (početnog) razumijevanja (uvoda). „Iznoseći prednost događaja nad diskursom koji o njima izvještava ili ih predstavlja, naratologija je izgradila hijerarhiju koju često ruši funkcioniranje pripovjednih tekstova, prikazujući događaje ne kao datosti, već kao proizvode diskurzivnih moći i zahtjeva“ (isto).

Književni tekst kao osobiti komunikacijski model pripovijedanja, naime, reprezentativno pokazuje konstruiranost priče koju je često nemoguće shvatiti u izdvojenosti iz pripovjednog konteksta, što Jonathan Culler nalazi u Sofoklovu *Kralju Edipu*. Tradicionalno se ovom tekstu pristupalo vrlo zbiljski: „drama iznosi na vidjelo strašno zlodjelo koje je tako moćno da ono nameće svoje značenje nezavisno od bilo kakve volje lika“ (isto: 133). Edipova je krivnja (ubojstvo oca i ženidba s majkom), naime, u ranijem događaju koji nam je poznat kao *mit o Edipu*, dok se od *Kralja Edipa* koji slijedi očekuje prokazivanje i osuda krivnje, kako i doliči uzvišenosti antičke grčke tragedije. Iako su čitatelji kao i Edip uvjereni u njegovu krivnju, u priči nikada eksplicitno ne otkrivamo počinitelja zlodjela. „Umjesto da otkriće ranijeg zlodjela određuje značenje, mogli bismo reći da je značenje, konvergencija značenja u diskursu pripovjednog teksta, ono što nas vodi da prihvatimo to zlodjelo kao njegovu vlastitu manifestaciju“ (isto: 133-134). Tragični završetak drame nije, konačno, ishod ranijeg zlodjela, nego logična kulminacija sumnji, proročanstava, svjedočenja i ostalih implikacija identiteta krivca, koje se paradoksalno na kraju vrlo eksplicitno ostvaruju u tragičnom činu Edipova prihvaćanja odgovornosti za zlodjela. Konvencionalna tragedija koja bespredmetno slijedi manifestaciju *tragičnog junaka*, *tragične krivnje* i *tragičnog završetka* bila bi, drugim riječima, besmislena ako se ne bi ostvarilo makar jedno pravilo. U tom su smislu modalno-žanrovske zakonitosti oblikovanja priče u tragediju prevagnule su u osmišljavanju pojavnosti, umjesto da su iskoristile njezine stvarne datosti. „Da se htio oduprijeti logici smisla, tvrdeći da ‘činjenica da je on moj otac ne znači da sam ga ja i ubio’, zahtijevajući više dokaza o prošlom događaju, Edip ne bi postigao potrebnu veličinu“ (isto; 134), što znači da *krivnja* kao nositelj značenja „nije posljedica događaja, već njegov uzrok“ (isto).

Slično tomu, Culler vrlo zanimljivo propituje metodološku održivost psihoanalize. Proučavatelji su već ranije uočili da pacijentova introspekcija tijekom seanse nalikuje tradicionalnoj fabuli. Pacijent, naime, pripovijeda vlastitu priču od najranijih sjećanja sebe do trenutnog stanja kakvo se proglašava štetnim i nastoji razriješiti intervencijom u traumi – prošlom, često potisnutom, a ključnom događaju koji u ispravnom poretku priče može osvijetliti njezin ishod. Vrlo je teško, kako priznaje i sam Freud, potvrditi istinitost davnog, potisnutog

događaja, ali ako se u dogovoru s pacijentom on postavi kao ključni i time razrješava sadašnje stanje, onda izgleda nije ni važno je li se zaista dogodio ili je konstruiran razgovorom. Ozdravljenje, kao cilj psihoanalize, opravdava sredstvo. Naknadno uočavanje konstruiranosti ključnih traumatskih događaja u životnoj priči pacijenta koji nakon seanse zaista ozdravlja, odlaže se nauštrb divljenju „pripovjedačkim“ sposobnostima, kako pacijenta, tako i psihoanalitičara<sup>10</sup>. No, što je s pripovijedanjem u tekstu koji onemogućuje intervenciju u autorsku intenciju? Kako prokazati konstruiranost pojavnosti koja fingira realističnost? Kome pripisati odgovornost za manipulaciju događajima u odsutnosti produkcijskog izvora? Što je s čitateljem koji se poziva anticipirati ishode tekstnih implikacija pod pretpostavkom da će tako obuhvatiti smisao istinite datosti? Čini se da se zasad moramo prikloniti Cullerovu zaključku, koji ne odgovara na ta pitanja, ali podcrtava opći učinak pripovjednog teksta kakav se više ne može zanemarivati: „Ne postoji sretan kompromis jer snaga, etička važnost nekog pripovjednog teksta, uvijek tjera čitatelja ili analitičara prema odluci“ (isto: 139). Odgovornost konstruiranja, drugim riječima, gotovo je u potpunosti na čitatelju koji nužno sudjeluje u kreiranju značenja anticipirajući ishode tekstnih implikacija naoko stvarne i istinite pojavnosti.

Utvrđili smo već da implicitni čitatelj idealno odgovara zahtjevima teksta u integraciji svih pripovjednih jedinica u razumljivi i time obuhvatni diskurs. Međutim, Fish (2003: 164) dobro primjećuje da implikacija postaje relevantna „onda i samo onda kada je prepoznate; prepoznajete ju čim odlučite da ste je prepoznali; a to odlučite čim konstruirate smisao; a konstruirate smisao (...) čim ste to u stanju.“ Prepoznavanje kakvo spominje vrlo je složen proces koji Vladimir Biti objašnjava u širem ideološkom kontekstu hegemonijske kulture kojom se određena (čitateljska) zajednica identificira. Zamislimo situaciju uličnoga policijskog prizivanja prolaznika iskazom: „Hej, ti tamo!“, dočim je prolaznik policajcu okrenut leđima. „On je dakle u trenutku slušnoga prijama lišen mogućnosti očevida kao zakonite tehnike provjere je li priziv upućen njemu ili možda kakvu drugom prolazniku“ (Biti 2002: 15), što znači da je optimalni očevid moguć okretanjem prema izvoru glasa.

---

<sup>10</sup> Mark Currie 1998. godine u djelu *Postmodern Narrative Theory* također problematizira psihoanalizu kroz vizuru pripovijedanja. On tumači pacijenta kao pripovjedača koji, kako je istodobno i pripovjedač i lik vlastite priče, izabire fokalizaciju kroz lika u rekonstrukciji prošlih događaja koji ishode u trenutnom lošem stanju. Currie se pita što se događa u trenutku kada pripovjedač-lik dostigne pripovjedača-autora? Psihoanaliza, naime, polazi u djelatnosti od prešutne pretpostavke da pacijent može u spoznajnom trenutku suočavanja sa samim sobom nadvladati sebe samoga, što bismo mogli nazvati nekom vrstom „varanja samoga sebe ili potiskivanja“, dočim je prošlost apsolutna laž, „a sadašnjost je lijek u obliku istinitog, pouzdanog pripovijedanja o sebi“ (Currie 2002: 192). Riječ je zapravo o „deponiranju vlastitog duševnog poremećaja u prošlost“, čime se upotrebljava jedan oblik „ludila“, kako bi se izliječio drugi (isto).



Takvom bi se identifikacijom autora-glasa riskantna posredna komunikacija trebala pretvoriti u pouzdanu neposrednu, upravo kao što su naratolozi zamišljali da se događa kada se komunikacija s nižim, deriviranim instancijama pripovjednog teksta zamijeni komunikacijom s njegovim autorom (isto).

Problem koji se takvom očevidu (prepoznavanju izvora glasa ili autora teksta) nameće jest naša vlastita pretpostavka kao primatelja iskaza da se baš mi prepoznajemo u njemu. „Riječ je dakle o glasu koji svoju nalogodavnost duguje tome što nas svojim značajkama podsjeća na prethodnu zajedničku povijest odnosno naslijeđen odnos obveze s njegovim suponiranim nositeljem; on nas ne oslovljuje po prvi put ostavljajući nam slobodan izbor u reakciji“ (isto: 15-16). U tom jednostavnom primjeru priziva, mogli bismo reći da se prolaznik osjeća prozvanim jer poznaje propise zajednice kojoj pripada i on i policajac. Ako je svjestan ranijeg prijestupa u prometu (npr. prešao je cestu na neoznačenu dijelu), osjećat će se imenovanim u prozivki koja simbolizira kaznu i okretanjem aktivno uključiti u procesualnost daljnjih događaja.

Budući da se subjektivizacija glasa ni u jednom trenutku ne može odvojiti od autosubjektivizacije, jer je naš identitet nerazdvojivo vezan uz identitet koji prepoznajemo, nije tu posrijedi slobodan čin autonomnog subjekta, nego čin obvezan predbjektnom strukturom odnosa s prizivnom instancijom (isto: 17).

Primatelj iskaza, jednako čitatelju teksta i slušatelju javnog govora, nije slobodan u konstruiranju smisla, ali nisu ni autor, ni govornik. Potaknuti konkretnim komunikacijskim kontekstom, hegemonijskim pravilima društvene organizacije, kulturnim normama regulacije (mira, morala, pravde...), kolektivnim ideološkim vrijednostima te osobnim političkim izborima, oni raslojavaju pripovjedne modele na implikacije koje recipijent, vlastitim uvjerenjima u opće determinante kolektivnog ili individualnog identiteta, ispunjava predviđanjima za koje, često neznatno, preuzima odgovornost. „Takvi trenuci povišenog uvida nisu samo osobna otkrivenja (...): oni su također usađeni u krugove priznavanja i poistovjećivanja između vlastite osobe i drugih, a temelje se na demografijama društvenog života, koje ujedno prosijecaju“ (Felski 2016: 69). Riječ je o tome da svaki put kada odgovorimo pripovjednim implikacijama svojim očekivanjem ishoda, mi smo se prepoznali u pozivu na stvaranje priče s Drugim koji prestaje biti autor ili govornik, a postaje politički poziv na suđenje u *Zločinu i kazni*, društveni poziv na osudu u *Ani Karenjini* te konvergencija političkog i društvenog poziva na rasnu ravnopravnost u slavnom govoru Martina Luthera

Kinga. Primatelj pripovjedne poruke tako prestaje biti objektivni promatrač i kompetentni činitelj priče te postaje nesigurni anticipator daljnje pojavnosti upravljani vlastitim uvjerenjima u poželjni politički<sup>11</sup> „rasplet.“

Pripovjedni tekst tako se rastvara na kulturni, politički, društveni i ideološki (auto)identifikacijski proces utemeljen na izboru priča koje odgovaraju vrijednostima onih (hegemonijskih) sustava koji ih najprije determiniraju, a onda povratno čitanjem i legitimiraju. Budući da „samim činom čitanja čitatelj sklapa svojevrsni ugovor s tekstem i prihvaća njegove jezične i retoričke naslage“, analiza takvih priča i uvjeta njihove proizvodnje posljedično nam omogućuje prepoznavanje poticaja konstruiranju identiteta u konkretnim povijesno-ideološkim okolnostima, odnosno pozicioniranje identiteta uopće „između univerzalnog moralnog zakona i pripovijedanja“ (Peternai Andrić 2016: 92). U (među)prostoru između pojavnosti (npr. društvenog života, obrazovanja, vjerskih običaja, seksualnosti i sl.) i njihova posredovanja pripovijedanjem, mjesta nalaze svi koji pokušavaju odmjeriti vlastitu, više ili manje izmještenu, poziciju identiteta naspram one koja se pretpostavlja (npr. monoteistički kršćanski subjekt naspram politeističkom rimskom subjektu u *Ispovijestima* Tome Akvinskoga ili pak nihilistički subjekt naspram teleološkom u Turgenjevljevu romanu *Očevi i djeca*).

Svjesni cenzure, društvene osude, separacije, diskriminacije i ostalih „kazni“ koje se nameću neprilagođenim, neprimjerenim i nepoželjnim identitetskim oznakama tog subjekta, *javni pripovjedači* nalazili su tijekom povijesti različite strategije i metode artikuliranja vlastita glasa koji, kako ostaje skriven, valja prepoznati u autorskoj publici kakvu pripovjedač zamišlja, odnosno naslovljeničkoj kakva zaista sudjeluje u priči. Početna odgovornost koja se objema publikama pritom nameće upravo je preispitati, potvrditi ili pak potpuno odbaciti vlastite predodžbe o poželjnom identitetu, kako bi razumjela značenje potlačenih, neprihvaćenih i marginaliziranih te mogla anticipirati optimalnu alternativu njihova izražavanja u drugačijem sustavu pojavnosti. „Pripovijedajući vlastite živote drugima i samima sebi, pokušavamo ih razumjeti, ali ih u isto vrijeme pripovijedanjem oblikujemo i osmišljavamo“, ističe Grdešić (2015: 12), te dodaje kako je pritom važno „uvidjeti koji (i čiji) pripovjedni tekstovi zadobivaju privilegirani status u društvu, a koji se marginaliziraju, ignoriraju ili ušutkuju, kako bismo ukazali na problematičnost takvih odnosa moći“ (Grdešić 2015: 13). Uspoređujući u tom smislu pripovijedanje s prilagođavanjem recepcijskim očekivanjima u skladu s navikama i spoznajnim vrijednostima određene kulturne zajednice, James Phelan (2008: 168) pretpostavio je nužno više pripovjednih mogućnosti jedne priče, što bismo mogli razumjeti kao više ili manje

---

<sup>11</sup> „Dok politika ima vlastito mjesto u javnom prostoru, političko se kao poseban tip odnosa može razviti u svim društvenim sferama, a ne samo u institucionalnim okvirima politike“ (Božić Blanuša 2014: 123).

svjesno prešućivanje potencijalno najbolje mogućnosti, što zbog specifičnih osobnih i kolektivnih obilježja vrijednosno neprihvatljivih dominantnoj kulturi, što zbog potrebe za očuvanjem smislenog značenja kodiranog poznatim, ali nikako ne neutralnim jezikom te kulture:

Uočavanje da je svako pripovijedanje osporivo omogućuje nam također spoznaju da su 'kazivači' skloni konstruiranju vlastite priče barem djelomično kao odgovor jednoj ili više mogućih alternativa, što znači da je cjelovito čitanje pojedinačnih tekstova moguće tek razumijevanjem uloga tih alternativa u cjelokupnoj praksi pripovijedanja i kulturalnoj moći njihova reprezentiranja.

## 5. Regulatorni međuprostor retoričkih figura

Očito je da smo u prethodnom odlomku pojam diskursa upotrebljavali drugačije nego što je on definiran prema Barthesu. Riječ je o Foucaultovu shvaćanju diskursa kakvo se u različitim varijantama prilagođava suvremenim (poststrukturalističkim) shvaćanjima društvenih i komunikacijskih odnosa. Foucault je u *Arheologiji znanja* 1969. nastojao prokazati da (is)kazivanje u smislu pripovjednog posredovanja uvijek ostaje nedokučivo, upravo zbog nestabilnosti produkcijskoga izvora. Diskurs tako „katkad označava opće područje svih iskaza, katkad grupu iskaza koja se može individualizirati, katkad pravilima reguliranu praksu koja uzima u obzir određen broj iskaza“ (Foucault 2019: 104). Diskurs kojemu se tradicionalno pretpostavlja svojevrsni *dispositio* raspada se na proliferaciju kulturalnih iskaza koji potencijalno prokazuju svoju kompozicijsku uvjetovanost. Ipak, jasna definicija ne postoji. „Opisati neku formulaciju kao iskaz ne znači analizirati odnose između autora i onoga što je on rekao (ili htio reći, ili nehotice rekao), nego znači odrediti koji položaj može i mora zauzeti svaka individua da bi bila subjekt iskaza“ (isto: 122). Riječ je o poniranju u predjezičnu stvarnost koju pripovjedni tekst može donekle implicirati produkcijsko-recepcijskim mogućnostima. To nas dovodi do trećeg i dosad u radu zanemarenog retoričkog kanona *elocutio* koji ćemo razraditi u nastavku. Polazeći od pretpostavke da su retoričke figure sintetički signali (pred)jezične organizacije te prvoklasne pripovjedne implikacije polisemnih komunikacijskih konstrukata, zaokružiti ćemo istraživanje preispitivanjem reprezentativnih teorijskih radova koji u interferenciji retorike i poetike (na Foucaultovu tragu) ponovno nastoje stabilizirati produkcijske izvore posredovane stvarnosti. U tom smislu *elocutio* se nadaje kao izvanjska (stilska) impregnacija produkata djelatnosti prethodnih dvaju kanona.

Literarnost književnoga jezika kakvu su u nasljeđe strukturalistima ostavili ruski formalisti stvorila je sredinom 20. stoljeća velike metodološke probleme uslijed raskida s estetikom. Kako je ubrzo postalo očito da značenje pripovjednog teksta u aspektu općih kulturalnih implikacija izmiče pravilima zatvorena semiotičkog sustava, pojedini su proučavatelji posegli za retoričkim kritičko-interpretativnim aparatom kojim su nastojali prokazati nužnu višeznačnost pripovjedne poruke. Osobito je u tom kontekstu zanimljiva Genetteova serija *Figura* (1967.-1970.) kojom počinjemo predstojeću raspravu. Riječ je o skupu istraživačkih radova kojim se na razmeđu semantike i stilistike razmatraju retoričke figure kao fleksibilni označitelji čija označena ovise o kulturalnoj uvjetovanosti čitanja u pojedinim interpretativnim zajednicama. Upućujući redom na kanonske pjesničke primjere *metafora* (koje stoje za reprezentativne retoričke figure), Genette primjećuje da između riječi i smisla nastaje jaz koji se tradicionalno proglašavao izvorom estetskih, a danas etičkih učinaka.

Duh retorike u cijelosti je sadržan u ovoj svijesti o mogućem razmaku između realnog govora (pjesničkog govora) i virtualnog govora (onoga koji bi se koristio jednostavnim i svakodnevnim izrazom), i dovoljno je uspostaviti taj razmak pa da se omeđi prostor figure. Taj prostor nije prazan: u njemu uvijek postoji neki oblik elokvencije ili poezije. Umjetnost pisca zavisi od načina na koji ovaj iscertava granice tog prostora, koji je vidljivo tijelo Književnosti (Genette 2002: 51).

Kako je Genette prije svega zainteresiran za diferencijaciju retoričkih figura od svakodnevnih komunikacijskih iskaza (tipa kognitivnih metafora i automatiziranih govornih obrazaca, kako smo to nazvali u poglavlju o ruskim formalistima), figure su općenito „osebujna preinačenja“ vlastite forme koja se modificira svakim novim označenim. „Prost i svakodnevni izraz nema formu, figura je ima: ovim smo došli do definicije figure kao razmaka između znaka i smisla, kao unutrašnjeg prostora jezika“ (isto: 52). Nevjerojatno slično Foucault određuje iskaz upravo kao sjecište diskurzivnih previranja koja uvijek iznova dinamiziraju značenjski prostor jezika i tako onemogućuju stabilno lociranje konkretnog označenog.

Iskaz nema pred sobom (i u svojoj sučeljenosti) korelat ili odsutnost korelata, kao što sud ima referent (ili ga nema), kao što vlastito ime označava neku individuu (ili osobu). On je vezan više za neki referencijalni okvir koji se ne sastoji od stvari, činjenica, stvarnosti ili bića, nego od zakona mogućnosti, pravila postojanja za objekte koji su u njemu imenovani, označeni ili opisani, za odnose koji su u njemu afirmirani ili negirani. Referencijalni okvir iskaza tvori mjesto, uvjet, polje pojavljivanja, instanciju diferencijacije individua ili

objekata, stanja stvari i relacija koje je uveo u igru sam iskaz. Referencijalni okvir određuje mogućnost pomola i razgraničenja onoga što rečenici daje njezin smisao, sudu istinosnu vrijednost. Taj skup karakterizira iskaznu razinu formulacije, u opreci spram njezine gramatičke i logičke razine: odnosom prema tim različitim područjima mogućnosti, iskaz pretvara sintagmu ili niz simbola u rečenicu kojoj se može ili ne može pridati smisao, sud koji može ili ne može zadobiti neku istinosnu vrijednost (Foucault 2019: 117).

Figuru je, dakle, moguće razumjeti odmjerenjem upravljačkih moći diskursa koji sudjeluju u oblikovanju prostora njezine formacije. Figura se tako temelji na usporedbi te stalnoj i aktivnoj borbi za značenje. Primijetit ćemo da se ona u artifičijelnim pripovjednim modelima (npr. poeziji ili epideiktičkom govorništvo) može lako prepoznati već na gramatičkoj razini, „no pored izbora, kombinacije riječi, obrta misli, trebaju postojati barem dva izraza koja se uspoređuju, barem dvije riječi koje se kombiniraju, i prostor u kojem se misao može obrnuti. Čitatelju treba omogućiti da implicitno prevodi jedan izraz drugim, i da procjenjuje njihovo odstupanje, njihov ugao, njihovo rastojanje“ (Genette 2002: 55). Tako se više ili manje svjesno oblikuje politički izbor i etička odgovornost koja je, kako je formacijski poliperspektivna, podložna interdisciplinarnom izučavanju.

Zvonimir Glavaš tako u suglasju retorike i politike, čitavi prostor kulturalne hegemonije promatra kao trope kroz postmarksističku perspektivu. Na tragu Ernesta Laclaua i Jacquesa Rancièrea, Glavaš promatra opću društvenu komunikaciju kao kontrolirani produkt političkih instanci koje u odsutnosti konkretnog imenovanja njezine figurativne dimenzije prisilno određuju značenje diskurzivnih križišta. „Dinamika nesuglasnosti koja se događa između krajnosti pokušaja da se svakom izrazu odredi njegovo pravo značenje i potpunog rasapa mogućnosti komunikacije smješta se na terenu gdje se filozofija susreće s poezijom, politikom i mudrošću čestitih ‘trgovaca’, u situaciji u kojoj diskursi moraju preuzimati riječi drugih kako bi i sami rekli nešto drugo“ (Glavaš 2019: 92). Riječ je o *katahretičnosti* potencijalno subverzivnih diskurzivnih determinanti koje se prividno u društvu prikazuju kao slobodna volja (slobodno *označavanje*) pojedinaca. Koncept slobode tako uvijek „počiva na neovisnoj jedinki, lišenoj društvenih, rodbinskih, prijateljskih i uopće svih neregipročnih etičkih obaveza, usmjerenoj isključivo na svoj probitak, jedinki koja nipošto nije samorazumljiva, nego ima prepoznatljiva povijesna, kulturalna i spolna obilježja“ (Biti 2002: 26). Iz toga proizlazi da je figura svojevrsna *samosvijest* o sintetičkim determinantama (samo)percepcije višeznačnih izvanjskih generatora kulture, politike, ideologije i sl. „Figura dakle nije ništa drugo do

osjećanja figure, i njeno postojanje u cijelosti zavisi od svijesti koju čitatelj ima, ili nema, o dvosmislenosti diskursa s kojim je suočen“ (Genette 2002:57).

Dosad možemo primijetiti kako je figura zapravo regulatorni mehanizam razumijevanja pripovjedne poruke. Tradicionalno se figurativni govor promatrao tek u stilskom aspektu ukupnog procesa uvjeravanja, no danas se proširuje na argumentacijski proces zahvaćanja što većeg broja publike, čime se problem višeznačnosti usložnjava. „Figuru smatramo argumentativnom, ako doprinosi promjeni perspektive, a njezina upotreba čini se sasvim uobičajenom novonastaloj situaciji. S druge strane, ako govor ne dovodi do privrženosti slušatelja ovoj argumentativnoj formi, onda se figura smatra stilom“ (Perelman i Olbrechts-Tyteca 2008: 169). Ne radi se, dakako, o promjenama konkretnih perspektiva (npr. da je ova politička opcija bolja od koje druge i sl.), nego uopće o vrijednosnim promjenama (jednog ili više) diskursa za koje ni sam govornik ne mora u potpunosti biti svjestan da ih potencira.

Ako su dosadašnji proučavatelji figura bili skloni vidjeti samo njihov stilski aspekt, to je zbog činjenice što u trenutku kada se figura izdvoji iz svog konteksta, ona se gotovo nužno percipira najmanje u argumentativnom aspektu. Da bi se uočio njihov argumentativni aspekt, potrebno je iskoračiti iz uobičajenog i preko neuobičajenog doći do drugog reda uobičajenosti koji argument podrazumijeva na kraju svoje procesualnosti (isto: 171).

Zadatak je analitičara, prema tome, prepoznati koje diskurzivne modifikacije zahtijeva figura kao (persuazivni) argument, koje diskurzivne silnice u tom pothvatu na njega djeluju na početku *uvjeravanja*, a koje se nakraju nadaju kao njihova nadgradnja. Promjena vrijednosne perspektive koju pritom podrazumijeva uspješna upotreba figura, zapravo je nadmetanje početnih i završnih diskurzivnih silnica, dočim je teorijski manje važno je li upotreba figura uspješna ili nije. U svakom slučaju jedno diskurzivno polje (početno ili završno) publici je prihvatljivije pa umjesto da govor postane prisila na promjenu, u daljnjem procesu moguće je rastvarati taj isti (polazni) diskurs na razini koja podrazumijeva njegove generatore, odnosno na razini koja podrazumijeva djelotvorne ishode i učinke. Nadalje onda druge razine možemo koristiti u odmjerenju s razinama onog istog (završnog) diskursa koji se na prvobitno izabranoj razini nije pokazao „uspješnim“, čime bismo nakraju zadovoljili i praktičnu svrhu argumentacije. Perelman i Olbrechts-Tyteca navode brojne primjere takvih figura, a najzanimljivija je vjerojatno aluzija koju spominju u više različitih (argumentacijskih) konteksta. „O aluziji govorimo kada je tumačenje kakva sadržaja nepotpuno jer izostaje autorovo izravno evociranje ili imenovanje čega. To može biti događaj iz prošlosti, običaj ili

kulturološka činjenica svojstvena članovima grupe s kojom govornik pokušava uspostaviti zajedništvo. Općenito postoji posebna moć takva zajedništva: osjećaj pripadnosti“ (isto: 177). Svaki član zajedništva (univerzalne publike, interpretativne zajednice ili kako ga nazvali) pozvan je u nedovoljno specificiranu sadržaju samostalno, na temelju vlastitih mogućnosti, imenovati krajnje razumijevanje učinaka figure, čime se zapravo ponovno rastvara početni diskurs na njemu izvanjske ili strane determinante krajnjih konzumenata, što pak onda zahtijeva dodatnu (interdisciplinarnu) analizu. Kada govorimo o književnosti, važno je konačno podcrtati u tom kontekstu prvoklasni značaj naslovljeničke publike. Riječ je o aktivnim konzumentima diskurzivnih previranja, ali i činiteljima formacijskih promjena. Prihvatanje jedne diskurzivne alternative umjesto druge, već je otvaranje novog prostora sintetičkih (vanjskih, stranih, novih) konstrukata – identitetskih, političkih, ideoloških i uopće kulturalnih determinanti. Stalno otvaranje i množenje tih prostora omogućuje epistemologiju retorike i književnosti te svjedoči o kontinuitetu ovoga koncepta prije *autorske publike* koja se onda nadaje više *implicitnom* u optimalnom odlučivanju „za“ ili „protiv“ govornikova prijedloga. Dok autorska publika izvana određuje čemu pridati značenje, naslovljenička iznutra (u međuprostoru figura) upravlja mogućnostima značenja. U tom smislu Matthew Clark (2020: 31) u nedavnoj studiji o retoričkom potencijalu pripovjednih tekstova piše:

Stil je način organizacije značenja. U nekom trenutku stil postaje dijelom značenja. Kada nije transparentan – a nijedan stil nikada nije dokraja transparentan – on postaje također dijelom reprezentirana svijeta. Kako god, teško je parafrazirati značenje stila. Često je značenje stila i sintetičkoga aspekta općenito vrsta značenja koje ne odgovara jednostavno propozicijskim formama.

Pa ipak, neke nam figure tradicionalno signaliziraju promjenu značenja, a moguće ih je razumjeti tek nakon njihova konstruiranja u procesu prihvatanja pripovjedne poruke. Takve figure Clarka naziva *pripovjednim figurama*. Istaknut ćemo tri figure ponavljanja koje reprezentativno spajaju prije objašnjen *dispositio* i sada problematiziran *elocutio*. Prvo, jezično ponavljanje Clark (isto: 32) pokazuje kao „formulaično ponavljanje atributa, iskaza i čitavih odlomaka u Ilijadi i Odiseji“ koje se najprije „izbacivalo iz teksta ili premještalo u njegovoj kompoziciji kao interpolacija, potom se vraćalo u tekst kao mehanička osobitost usmene književnosti i tek im se nakraju pridavalo značenje“. Drugo, ponavljanje događaja koje „uglavnom nikada nije identično, nego nešto varira“, a potencijal je figure upravo u toj promjeni koju valja uspoređivati, a koja je pomalo paradoksalno „uopće moguća zbog ponavljanja“ (isto:

33). Treća je takva figura ponavljanje pripovijedanja i ona je donekle poznata još od Genettove analize vremena u pripovjednom tekstu. I dok Genette figuru promatra kao pripovjedačevo (nepouzdana) potenciranje nečega što se dogodilo samo jednom u stvarnosti, Clark pokazuje njezine emocionalne učinke u smislu gradacije. Mi smo, međutim, u analizi odlomka iz Faulknerova romana pokazali puno šire učinke ove figure koja nas je posljedično i dovela do rasprave o nestabilnosti produkcijskoga izvora. Slično tome, Clark opisuje npr. i (mikro)povezivanja pripovjednih struktura u kompoziciju, osobito zanimljivo u istodobnoj sceni Emmine ljubovanja i agrikulturalna sajma u *Gospođi Bovary*. Značenje ovoga odlomka zapravo je sinestezija osjećaja koji konačno izazivaju gađenje (isto: 37). Clark nadalje propituje i mogućnost mimetičnosti slobodnog neupravnog govora kao pripovjednu reprezentaciju svijesti opterećenu jezikom i vremenom teksta. Primjera je još mnogo, no regulatorna je funkcija figura jasna. Kreiranje promjena njihova značenja te prepoznavanje učinaka na interpretativne odluke, ipak nam tek predstoje, kako u retorici i književnosti, tako i politici, obrazovanju i drugim institucionalnim ( *sintetičkim* ) praksama označavanja zbilje.

## **Zaključak**

Uzimajući pripovijedanje za opći komunikacijski mehanizam posredovanja zbiljskih pojavnosti, u radu se pokazuju ishodi složene istraživačke interferencije retorike i naratologije. Kako se potonja isprva razvijala isključivo u znanosti o književnosti, izdvojili smo pripovjedne učinke kakve jednako prepoznajemo u javnom govoru i književnom tekstu. Riječ je o regulatornim strategijama uvjeravanja Drugoga i višeznačnim figurama kao diskurzivnom međuprostoru previranja potencijalno subverzivnih kulturnih, društvenih, političkih i ideoloških determinanti konačne odluke pojedinca. Pišući također s ciljem da se domaća retorika interdisciplinarno obogati teorijskom refleksijom koja neizbježno generira humanističke znanosti, na početku rada kratko se izlaže konstitucija moderne znanosti o književnosti upravo na temelju retoričke metodologije. Tako su ruski formalisti početkom 20. stoljeća modificirali tradicionalne retoričke kanone, dočim *dispositio* postaje logički, a *compositio* umjetnički raspored pripovjedne građe. Iako idejno zainteresirani za estetiku književnosti, njihove pothvate valja shvatiti mehanički kao strukturalne (makro)operacije kojima se istraživački fokus premješta s plana sadržaja na plan njegove organizacije. Kako se empirijska zbilja, naime, općenito u odsutnosti osobnog iskustva kakve pojavnosti naknadno može posredovati različitim prikazivačko-komunikacijskim postupcima, oni nužno uključuju selekciju i kompozicijsko preslagivanje informacija o toj pojavnosti potaknuto osobnim



preferencijama prikazivača, njegovim odnosom prema recipijentu, zahtjevima prikazivanja ili jednostavno ukupnim komunikacijskim okolnostima. Analogno tome, forma književnog teksta podrazumijeva kompoziciju njegova sadržaja kojoj prethodi prešutna autorova selekcija onih (umjetničkih) postupaka kojima posreduje vlastite doživljaje.

U razdoblju strukturalizma, koje dominantno preuzima prethodne formalističke pretpostavke o pripovijedanju, istraživači su, napustivši estetiku, fokus istraživanja usmjerili na njegovo raščlanjivanje u sustavu tekstnih jedinica. Pokazali smo kako je Roland Barthes već 1966. u manifestu naratologije uočio da se pojedine takve jedinice (indicije, obavijesti i katalizatori) nadaju kao mehanizmi pripovjedačeve regulacije (štoviše destruiranja) kronoloških jezgara stvarne priče te da *compositio* teksta nije jednolika ovojnica pripovjedne građe, nego složeni heterogeni pokrov zbilje. Riječ je o (autoreferencijalnim) implikacijama koje prokazuju vlastite generatore s jedne, odnosno učinke s druge strane. Potaknuta teorijom govornih činova, Mary Louise Pratt naziva ih evaluacijskim implikacijama koje čine čitavu sekundarnu strukturu pripovijedanja. To su iskazi kojima govornik upravlja recipijentovim razumijevanjem pripovjedne poruke tijekom samog procesa kazivanja neutralizirajući granicu između manipulacije i racionalno utemeljena uvjeravanja. Robyn Warhol s druge strane propituje slične persuazivne strategije iz feminističke perspektive, pokazujući da je javni govor doslovno uronjen u slojeve pripovjednog teksta s konkretnim zahtjevima za stvarne (izvanjezične) promjene.

Nakon specifičnih primjera u kojima retorički sloj pripovjednih tekstova dominantno nosi njihovo značenje, raspravu smo usmjerili na koncept publike kakav potkraj strukturalizma predlažu belgijski filozofi Chaïm Perelman i Lucie Olbrechts-Tyteca. Riječ je o intendiranoj univerzalnoj publici koja zrcali autorove (kulturne) vrijednosti, dočim on reprezentira kulturnu zajednicu s publikom u cjelini. Takav koncept usporedili smo s implicitnim čitateljem u znanosti o književnosti koji se postepeno podvaja na autorsku i naslovljenu publiku. U odsutnosti produkcijskoga izvora, primatelj pripovjedne poruke (čitatelj teksta i slušatelj govora), naime, nije slobodan u konstruiranju smisla, ali nisu ni autor, ni govornik. Potaknuti konkretnim komunikacijskim kontekstom, hegemonijskim pravilima društvene organizacije, kulturalnim regulacijskim normama, kolektivnim ideološkim vrijednostima te osobnim političkim izborima, oni raslojavaju pripovjedne modele na implikacije koje recipijent, vlastitim uvjerenjima u opće determinante kolektivnog ili individualnog identiteta, ispunjava predviđanjima za koje, često neznatno, preuzima odgovornost. Autorska publika u tom smislu sposobna je izvana uočiti sintetičke poticaje takvoj odgovornosti, dok naslovljenska aktivno sudjeluje u njihovu konstituiranju. Ukupni međuprostor pripovjednoga posredovanja u kojemu

se naslovljenička publika nalazi, pokušali smo nakraju objasniti pomoću retoričkih figura koje inherentno izmiču konkretnom imenovanju subjektne pozicije. Tako smo i treći kanon, tradicionalni *elocutio*, koji zahvaća strukturu pripovjednoga iskaza, prilagodili suvremenim istraživačkim potrebama. Naslovljenička publika u takvu se figurativnom međuprostoru znaka (produkcije) i smisla (recepcije) realizira kao aktivni konzument diskurzivnih previranja, ali i činitelj formacijskih promjena. Prihvatanje jedne diskurzivne alternative umjesto druge tako je redovito otvaranje novog prostora sintetičkih konstrukata (etičke odgovornosti, političkoga izbora ili identifikacije) iz čega proizlazi da je još uvijek dinamička interferencija retorike i poetike počela premještati fokus na sam čin konstitucije u procesualnosti, dok se naknadno uočavanje njezinih učinaka prepušta deskriptivnim povijesnim modelima.

### **Popis literature**

1. Alber, Jan i Fludernik, Monika. 2010. „Introduction“. U: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Ur. Jan Alber i Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press: 1-31.
2. Barthes, Roland. 1992. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Globus: 47-78.
3. Bernstein, Cynthia i Robyn Warhol. 1987. „Engaging Narrators“. U: *PMLA* 102, 2: 218-219.
4. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
5. Biti, Vladimir. 2002. „Performativni obrat teorije pripovijedanja“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Anita Šikić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 7-31.
6. Božić Blanuša, Zrinka. 2014. „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“. U: *Umjetnost riječi* 58, 2: 119-137.
7. Bunjevac, Milan. 1978. *Strukturalni prilaz književnosti*. Beograd: Nolit.

8. Clark, Matthew i James Phelan. 2020. *Debating Rhetorical Narratology*. Ohio: The Ohio State University Press.
9. Culler, Jonathan. 1984. „Priča i diskurs u analizi pripovjednog teksta“. U: *Republika* 40, 2-3, 130-145.
10. Currie, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Hampshire/London: Macmillan Press.
11. Currie, Mark. 2002. „Istinite laži“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Anita Šikić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 191-206.
12. Doležel, Lubomir. 1991. *Poetike zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*. Sarajevo: Svjetlost.
13. Ejhenbaum, Boris. 1970. „Iluzija pripovedanja“. U: *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta: 241-244.
14. Felski, Rita. 2016. *Namjene književnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
15. Fish, Stanley. 2003. „Reader-response criticism“. U: *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook.
16. Fludernik, Monika. 2008. „Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“. U: *A Companion to Narrative Theory*. Ur. James Phelan i Peter J. Rabinowitz. Malden/Oxford: Blackwell Publishing: 36-59
17. Foucault, Michel. 2019. *Arheologija znanja*. Zagreb: Mizantrop.
18. Furst, Lilian i Robyn Warhol. 1987. „The Engaging Narrator“. U: *PMLA* 102, 3: 351-352.
19. Genette Gérard. 2002. *Figure*. Beograd: Biblioteka Zodijak.
20. Glavaš, Zvonimir. 2019. „Katahretičnost politike ili o tropima postmarksizma“. U: *Govor*. Ur. Gordana Varošaneć-Škarić. Zagreb: Filozofski fakultet: 79-101.

21. Greimas, Algirdas Julien i François Rastier. 1992. „Igre semiotičkih ograničenja“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Ante Stamać. Zagreb: Globus: 79-95.
22. Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
23. Herman, David. 1999. „Introduction: Narratologies“. U: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ur. David Herman. Columbus: Ohio State University Press: 1-30.
24. Iser, Wolfgang. 2003. „Estetika recepcije“. U: *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Buybook.
25. Kreiswirth, Martin. 1992. „The Narrativist Turn in the Human Sciences“. U: *New Literary History* 23, 3: 629-657.
26. Nünning, Ansgar. 2003. „Narratology or Narratologies: Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“. U: *What is Narratology?*. Ur. Tom Kindt i Hans-Harald Müller. Berlin/New York: Walter de Gruyter: 239-275.
27. Pavletić, Vlatko. 1970. *Strukturalizam*. Zagreb: Matica hrvatska.
28. Perelman, Chaïm i Lucie Olbrechts-Tyteca. 2008. *The New Rhetoric*. Notre Dame: University of Notre Dame.
29. Peternai Andrić, Kristina. 2014. „Kontekstualnost i interdisciplinarnost suvremene naratologije“. U: *Književna smotra* 171, 1: 31-38.
30. Peternai Andrić, Kristina. 2016. „Zašto je književnost važna: etički i empatički aspekti suvremene naratologije“. U: *Croatica* 40, 60: 89-99.
31. Petrov, Aleksandar. 1970. „Poetika ruskog formalizma“. U: *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta: 7-78.

32. Phelan James i Peter Rabinowitz. 2008. „Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory. U: *A companion to narrative theory*. Ur. James Phelan i Peter Rabinowitz. Malden/Oxford: Blackwell Publishing: 1-18.
33. Phelan, James. 2008. „Narratives in Contest; Or, Another Twist in the Narrative Turn“. U: *PMLA* 123, 1: 166-175.
34. Phelan, James. 1989. *Reading People, Reading Plots*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
35. Pier, John. 2011. „Is There a French Postclassical Narratology?“ U: *Current Trends in Narratology*. Ur. Greta Olson. Berlin/New York: Walter De Gruyter: 336-367
36. Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington/London: Indiana University Press.
37. Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
38. Rabinowitz, Peter. 1987. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ohio: The Ohio State University Press.
39. Rabinowitz, Peter. 1977. „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences“ U: *Critical Inquiry* 4, 1: 121-141.
40. Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
41. Šklovski, Viktor. 1999. „Umjetnost kao postupak“. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Jelena Hekman. Zagreb: Matica hrvatska: 121-131.
42. Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti: tematika*. Zagreb: Matica hrvatska.
43. Warhol, Robyn. 1986. „Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnes Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot“. U: *PMLA* 101, 5: 811-818.

44. (internetski izvor): „I Became Transgender. Here’s Why I Regret It.“  
<https://www.youtube.com/watch?v=QbXyyq1333I> [Posljednji pristup: 13. travnja 2023.]

45. (književni izvor): Faulkner, William. 2004. *Svjetlost u kolovozu*. Zagreb: Jutarnji list.

## Sažetak

U radu se razmatra metodološka transformacija retorike u teoriji pripovijedanja od početka 20. stoljeća do danas. Početno se razmatra strukturalistička kritičko-racionalna funkcija retorike u konstruiranju pripovjedne komunikacije. Osamostaljivanje kompozicije pripovjednih tekstova u radovima ruskih formalista pritom predstavlja primarno polazište u istraživanju samog čina pripovijedanja, što će kulminirati u izvanjezičnim učincima pripovijedanja na empirijsku zbilju. U drugom dijelu polazi se od političkih teorija dekonstrukcije koje prokazuju primat pripovijedanja nad pričom, što usmjerava istraživanje na etičku prosudbu pripovjedne poruke. Retorika tako u poststrukturalističkoj fazi postaje osnovicom ideologijsko-kritičkog (meta)diskursa s ciljem prokazivanja subverzivnih komunikacijskih mehanizama koje jednako prepoznajemo u tekstu i govoru. Riječ je o regulatornim strategijama uvjeravanja Drugoga i višeznačnim figurama kao diskurzivnom međuprostoru previranja potencijalno subverzivnih kulturnih, društvenih, političkih i ideoloških determinanti konačne odluke pojedinca. Osim toga, fokus je uvelike usmjeren na (čitateljsku) publiku koja u podvojenosti na aktivne konzumente (naslovljениčka publika) i vrijednosne procjenitelje (autorska publika) pripovjedne građe neprestano dinamizira višeznačnost pripovjedne poruke. Tako se nakraju u analizu uvode retoričke figure kao simboličko značenje ideološki opterećene poruke koja u pripovjednoj komunikaciji prestaje logički signalizirati svoju transformaciju. Zaključno se nude mogućnosti razumijevanja tako oblikovane pripovjedne poruke, kao i smjernice za budući metodološki razvoj retorike u teoriji pripovijedanja i korelativnim istraživačkim paradigmama.

Ključne riječi: *retorika, teorija pripovijedanja, kompozicija, uvjeravanje, publika*

## Summary

The paper examines the methodological transformation of rhetoric within narrative theory from the beginning of the 20th century to the present day. Initially, we will consider the structuralist critical-rational function of rhetoric in constructing narrative communication. The independence of the composition of narrative texts in the works of Russian formalists represents the primary starting point in the research of the act of narration itself, which will culminate in political and ethical effects of narration on empirical reality. In the second part, the starting point is the political theories of deconstruction that demonstrate the primacy of narration over the story, which will direct the research to the ethical judgment of the narrative message. Thus, in the post-structuralist phase, rhetoric becomes the basis of ideological-critical (meta)discourse with the aim of exposing subversive communication mechanisms that we recognize equally in text and speech. It is about regulatory strategies of persuading the Other and ambiguous figures as a discursive intermediate space of the turmoil of potentially subversive cultural, social, political and ideological determinants of the individual's final decision. In addition, the focus is largely on the (reading) audience, which, divided into active consumers (narrative audience) and value appraisers (authorial audience) of narrative material, constantly dynamizes the ambiguity of the narrative message. Thus, in the end, rhetorical figures are introduced in the analysis as the symbolic meaning of an ideologically loaded message that ceases to logically signal its transformation in narrative communication. In conclusion, the possibilities of understanding the thus shaped narrative message will be offered, as well as guidelines for the future methodological development of rhetoric in narrative theory and correlative research paradigms.

Keywords: *rhetoric, narrative theory, compositio, persuasion, audience*