

Софија М. Кошничар

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

grinja@neobee.net

ВЕШТИНЕ С ТЕКСТОМ: МАНИПУЛИСАЊЕ НАРАТОЛОШКИМ ЈЕДИНИЦАМА У ФУНКЦИЈИ ВАРИРАЊА И АДАПТИРАЊА ПРИПОВЕДНОГ ТЕКСТА – У ПРИЛОГ НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ –

Сажетак

Рад, прво, доноси синтезу најбитнијих налаза теоријских истраживања конститутивних наратолошких јединица приповедног текста и њихових манипулативних могућности у процесу варирања текста. По бинарном критеријуму компарације *инваријантно/варијантно* – размотрени су аспекти наратије и одређених наратолошких параметара који обезбеђују очување идентитета примордијалног текста приликом његовог варирања на конгенијалним основама. Истраживања су показала да, приликом манипулација примордијалним текстом, нужно морају бити респективани: језгро-функције, те правилан квалитативно-квантитативан избор наратолошких варијабли (катализатори, индиције и информанти). То стога што назначене наратолошке јединице, у синергијском деловању, обезбеђују очување референтне наративне структуре у границама конгенијалности, када је реч о битним аспектима наратије: фабули (догађаји и основна радња), ликовима, начину дискурса и сижејној мрежи, јукстапозицији и дистракцији приповедања, те духу и уметничко-естетским квалитетима примордијалног текста. Друго, ценећи да су назначени феномени од кључне практичне важности, студентима и професорима књижевности и језика, али и одговарајућих других педагошких група (који, због захтева занимања, имају потребу да приповедни текст прилагоде конкретној намени) – рад, осим есенцијалног наратолошког бревијара с објашњењима најважнијих приповедних аспеката и наратолошких инваријаната, доноси огледне примере у циљу практичне помоћи при манипулацији текстом за потребе, како савремене наставне и ваннаставне праксе (литерарна, драмска секција), тако и за потребе адаптације текста за презентацију

у медијима, примерице на радију (радио-роман, радиодрамске форме) или на алтернативној сцени (школској, аматерској).

Кључне речи: наратолошке јединице, варирање приповедног текста, инваријантно/варијантно

1. НАРАТОЛОШКИ АСПЕКТИ ВАРИРАЊА ТЕКСТА

Свеприсутни дијалог између разних уметничких текстова и медија, као *модус процеденди* савременог стваралаштва постмодерног доба, на посебан начин реактуализује појам *адаптација*¹ који у најширем смислу означава сваку вољну промену у функцији, или структури феномена, па дакле и артефакта. У уметности, то је свесно прилагођавање текста-артефакта (његове функције, или структуре, или и једног и другог) некој сврси. Адаптација је по иманенцији један од видова конгруенције, мање-више „подударања” два текста. Међутим, с наратолошких аспеката, оправдано је поставити питање о могућностима и границама адаптације. Наиме, и семиотичари и наратолози (примерице, Ј. Лотман, Chatman) мишљења су да уметнички текст постоји самом својом структуром и начином своје уређености, те је тиме непоновљив уметнички знак. Идејни садржај дела је сама структура текста, тако да се његов дуализам форме и садржине обједињује у идеји дела која се реализује у референтној структури текста и чини га непоновљивим уметничким знаком (уп. Лотман 1976: 43–58). Свака промена структуре је варирање текста које мења сам текст. У зависности од врсте и обима промена текстуре зависи да ли је примордијални текст промењен без битне штете. Наиме, варирање или адаптирање артефакта, као уметничког знака, није могућно извршити „без остатка”: крајњи резултат варирања примордијалног текста не може бити његова идентична „клонирана” структура. (уп. Лотман 1976: 43–58).

Адаптација² се може извести на *конгенијалним основама* (на принципима сродности, блискости по начину мишљења) и тада претпоставља верност оригиналу у смислу очувања садржинске равни и духа примордијалног текста, његовог идејно-естетског плана. Резултат такве адаптације је *варијанта*³ текста било у истом медију (литерарно-литерарно) било у не-

1 лат. *ad + aptus* – прикладан; *adaptare* – прилагодити, начинити подесним.

2 Више о адаптацији у Кошничар, 2012, 149–157.

3 Заједнички предмет посматрања (инваријантно у наратолошким јединицама) у овом раду, пажњу усредсређује на заједничке параметре који су обухваћени појмовима варијанта и адаптација, док су разлике које постоје у њиховом семантичком пољу, апстраховане. Појам

ком другом (литератно-филм...). Назначена врста адаптације се постиже, између осталог, поштовањем адекватног преноса инваријантних параметара примордијалног текста у секундарни (Кошничар 1995: 40–44). Који су то инваријантни наратолошки параметри чијим се поштовањем обезбеђује адаптација-варирање неког текста на конгенијалним основама? Одговор на то питање је од кључне практичне важности онима који, због захтева занимања, имају потребу да прилагоде приповедни текст конкретної намени. Стога су овде, осим есенцијалног наратолошког бревијара с објашњењима најважнијих приповедних аспеката и наратолошких инваријанти, дати и огледни примери у циљу практичне помоћи при манипулацији текстом.

Нарација се, као процес приповедања, артикулише и испољава кроз *дискурс*.⁴ Сваки медиј својим специфичним језиком може да артикулише нарацију. „Приповедни текст може се ослањати на артикулирану језичну дјелатност, усмјену или писану, на чврсту или покретну слику, на покрет, или на одређену мјешавину свих тих састојака” (Barthes 1983: 102). Од тога шта је и на који начин обухваћено из нарације примордијалног текста и потом артикулисано у секундарном тексту, зависиће и њихова међусобна компатибилност на конгенијалним основама. „Јер само на разини подударана и отклона, уз помоћ јединственог средства описивања” (Barthes 1983: 102) могућно је дефинисати дијапазон параметара релевантних и ирелевантних за процес адаптације.

Извесни теоретичари уметности, нарочито семиотичари и наратолози⁵ с малим разликама, сматрају да се *нарација* (приповедање) конституише кроз *две основне рazine смисла*. Прва је *ниво садржаја* приче која се, ма-

варијанта се овде схвата у ширем смислу, као резултат промене, адаптације, прилагођавања примордијалног текста, у конгенијалним границама сличности с полазним текстом.

4 *Дискурс* (лат. *discursus* – разговор, према: *discurrere* – трчати околу): „непрекинут одломак (нарочито говорног) језика који је већи од реченице. У најопштијем смислу дискурс је бихевиорална јединица [...] скуп исказа који чине било који препознатљив говорни догађај [...]” (Кристал 1988: 50–51). „Од првобитног, најједноставнијег и најочигледнијег значења термина *дискурс* – *говор, говорна пракса* у смиску коришћења језика, појам се употпунио значењем *говорне делатности* и још шире *комуникативне активности и деловања* у оквиру усмене, или писане речи (текста)” (Кубрјакова 2000: 7). Кубрјакова истиче да је дискурс *говор урођен у живот*, због чега се савремена истраживања фокусирају на *когнитивне аспекте дискурса* јер се он, суштински, испољава као когнитивни феномен у процесу комуникације, дакле, као акт комуникације, са задатком да пренесе информацију и успостави нове сазнајне корелације. У савременим изучавањима дискурса, акценат је на друштвеној *интеракцији учесника у комуникацији, на интенционалности говорног тока*, као и на *контекстуалној перспективи дискурса* (уп. Кубрјакова 2000: 7–25).

5 Seymour Chatman, Roland Gérard Barthes, Юрий Михайлович Лотман и други.

хом, једначи са *догађајима*⁶ и *фабулом* (прича-фабула). Осим догађаја, тој разини припадају и *егзистенти* у које Четман убраја *карактере* и *околности*. Друга разина је *ниво експликације* (појавности), начин како је исказано, испољено оно што је речено, дакле, како је садржај оваплоћен. Другој разини смисла нарације инхерентни су *дискурс* и *сиже*, прецизније *сижејна мрежа*.⁷ *Разина садржаја* (догађаји с могућом фабулом и егзистенти) даје одговор на питање „шта је” презентовано (ШТА?) а *ниво експликације* (сижејна мрежа) на питање „како је” то артикулисано (КАКО?)!⁸ Прича, дакле, постоји једино тамо где се стекну *догађаји* и *егзистенти*. Они носе садржај приповедног текста. Супстанцу (материју, грађу) приче чине имагинације људи, ствари, збивања, појаве и све друго што подлеже обликовању у догађаје и егзистенте.

Разине смисла наративног текста, сликовито речено „голема маса елемената који улазе у композицију приповедног текста” (Barthes 1983: 128) конституишу се кроз три међусобно прожимајуће *разине структурирања текста*, које су у хијерархијским корелацијама. Те *три најопштије разине структурирања наративног текста* су: *функције*, *радња* и *приповедање* као највиша конститутивна разина. Ова *теорија разина* успоставља две врсте односа – *дистрибутивне* (ако се односи одигравају на истој разини) и *интегративне* (ако прелазе из једне разине у другу) који омогућавају конституисање сложених конотација и другостепено моделовање структуре у уметнички знак. На овом месту прословићемо нешто више о функцијама, радњи и приповедању, на начин како их тумачи Барт и у оној мери која је *6 Догађаји* могу реперкусирати заокруженом фабулом, за коју се, у идеалном смислу, може очекивати постојање особина које се везују за етапе развоја драмске радње (пролог с експозицијом, заплет, кулминација, перипетија, расплет с епилогом) али је, у наративној пракси, често, карактерише приповедни ток који има почетак, један драмски лук, или више њих, и крај. За нарацију с израженом фабулом, може се, условно, рећи да је *нарација (наратив) фабуларног типа*. Дабоме, догађаји у приповедном току не морају реперкусирати израженом фабулом у назначеном смислу; подсетимо се, само, нарације у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Уликсу* Џејмса Џојса и многобројних других романа тока свести; у приповедном ткању су тада више фокусирани егзистенти (карактери, околности). Такву нарацију без, дакле, изражене фабуле, са једном приповедном секвенцом, или више њих, окарактерисаних почетком-средишњицом-крајем, можемо, опет условно, означити као *нарацију (наратив) нефабуларног типа*.

7 Начин уланчаности догађаја, начин како је садржај изложен, распростра у делу, по руским формалистима и, потом, семиотичарима, назива се *сижеом*, или, прегледније, *сижејном мрежом* (матрица излагања нарације). Сматра се да текст који нема радњу нема ни фабулу у класичном значењу (попут лирске мисаоне поезије...).

8 У овом раду примарно се бавимо питањима варирања *нивоа садржаја*, који је за педагошке потребе конгенијалне адаптације врло важан и представља њен први корак. О другој основној приповедној разини (ниво изражајног) у овом раду ће бити знатно мање речи.

неопходна за респектовање наратолошких узуса по којима се текст одржава, „чува”, у својим конгенијалним границама.

1.1. РАЗИНА ФУНКЦИЈА

У наратолошком смислу, приповедни текст се тка, настаје, путем процеса нарације кроз, сликовито речено, међусобну прећу најмањих јединица приповедања које се скупно именују као *наратолошке јединице*. Постоје *четири основне класе наратолошких јединица (функција)*.⁹ Две од њих су означене као *наратолошке функције садржаја*, дакле, примарно везане за експликацију догађаја, садржаја фабуле, а именоване су као *језгро-функције* и *каталитичке функције*:

– *језгро-функције* (једна, или више њих) примерице, међусобним преплитањем, граде кичму фабуле-радње-догађаја; у њима се развијају *везани мотиви* као инваријантни наративни параметри задужени за пренос како сарцаја, тако и сижејних корелација; с тим у вези су, ако у причи постоје, и *главни ликови*, такође, инваријантни елементи референтне наративне структуре.

– *каталитичке функције* (*катализатори* или *ретарданати*) дигресијама, а по принципу пулпења, богате основну фабулу наративним садржајима (примерице: радњама, догађајима, стањима, описима и многобројним другим наративним структурама) које нису пресудне за основну фабулу; *катализатори*, по дефиницији, богате и све друге наративне феномене, па, значи, и ликове. У њима се, дакле, развијају *слободни мотиви* и као носиоци варијантног садржаја и као варијантни структурни елемент сижејне мреже. *Епизодни ликови*, махом везани за катализаторе, варијабилног су карактера.

Функције, без обзира на то којим су редоследом и поступком у приповедању изложене, увек се могу реконструисати и уланчати по одговарајућем хронолошком низу.

Две основне *наратолошке јединице (функције)* с упућивачком улогом указивања на квалитативне параметре нарације (стога краће, *наратолошке јединице квалитета*) имају примарно својство да, директно или индиректно, персуазивно, дефинишу квалитет садржаја наративног ткива. Расејане су „слободно” по целокупној наративној структури. То су:

– *информанти*, задужени за хронотопске перформансе наративног бића и

⁹ Четири основне класе *наратолошких јединица* имају своје поткласе, али су оне овде апстраховане како би примери манипулације тим јединицама у поступку адаптације били поједностављени и практично примењиви.

– **индиције**, које упућују на својства, карактерне црте, особине и друге квалитативне вредноте лика, стања, догађаја или другог феномена садржаја.

Образложимо најважније аспекте сваке од четири поменуте наратолошке јединице.

„Душа сваке *језгро-функције* је [...] њезин *ембрионални карактер*, оно што јој омогућује да у приповедни текст *засије* елеменат који ће касније сазрети на истој или на некој другој разини описа” (Barthes 1983: 108). Примерице, у Андрићевој приповеци *Госпођица* постоји наративни сегмент у којем партиципирају два лика, девојчица Рајка и њен отац. Призор се одвија иза затворених врата, без сведока, након очевог банкротства, а уочи његове брзе смрти. Отац свом детету у аманет оставља модел понашања према свету и животу: неверицу у људе и беспоштедну штедњу (уп. Андрић 1988: 19–22). Исказ тог „аманета” (ма какав био његов лингвистички облик) представља *језгро-функцију*, круцијалну приповедну јединицу, који ће у потпуности обележити живот Госпођице, фундирати њену судбину и главни ток нарације. То *језгро-функција* ће, на најразличитије начине, током наративног процеса, „сазревати” и манифестовати се, како на разини радње, тако и на разини приповедног. Изостављање те *језгро-финкције* из примордијалног текста *Госпођице* у некој могућној манипулацији адаптационе природе (било да се приређује дајцест, или се транспонује у други медиј, попут радио или ТВ драме, филма, позоришне представе) – битно би нарушило разумевање и конзистентност целе наративне структуре поменутог Андрићевог дела.

Из наведеног примера се лако закључује да је *језгро-функција* битна јединица садржаја – то је оно битно шта је речено, а не начин како је речено. *Језгро-функције* су инваријантни конституенти фабуле и као садржински наратолошки елемент, могу се пренети, или адаптирати у секундарни текст, без битне штете. Њихова важна карактеристика је да се увек претпоставља њихова *доследност* и *довршеност* како би се, уопште, наратолошки „оправдао” разлог њиховог постојања у тексту. Примерице, поменути „аманет” остављен Госпођици не би био *језгро-функција* да та функција није током развоја нарације, доследно конституисала Рајкину болесну страст, тврдичлук, и довршила је у њеној потпуној отуђености и смрти. Таква функција, дакле, назива се *језгро-функција*, или *основна функција*. Радња на коју се она односи отвара, или затвара алтернативу важну за наставак приче, односно, започиње или закључује неку неизвесност. *Језгро-функције* су, сликовито речено, зглобови приче и битна чворишта фабуле.

За разлику од *језгра-функције*, *катализатори* су допунске функције садржаја које се окупљају око *језгара* и додатним фактима их ближе одређују

и допуњују. По природи су дигресивног карактера, стога ретарданти јер, заправо, успоравају главни наративни ток вођен развојем језгро-функција. Обично имају хронолошку важност, пошто презентују садржај који раздваја или повезује две језгро-функције. Стога су битни за очување идентитета сижејне мреже. *Катализатори* и *језгро-функције* (наративне јединице дистрибутивне природе) најчешће су повезују међусобним преплитањем. *Катализатори* имају заједничку црту: ширење наратије по принципу „пупљења” у односу на језгро-функције. Примерице, у *Роману о Лондону* Рјепнин „нуди своју жену, да искористи, она, место њега, то кратко одсуство, тај плаћени одмор, по закону, који је она заслужила давно. Не може да је гледа више како до поноћи, седи, нагнута над шиваћом машином [...]” (Црњански 1971а: 255). То је само један од великог броја катализатора у наративној структури *Романа* који није битан за дефинисање основног наративног тока фабуле, те се, стога, може изоставити без битне штете. Он је у наративној структури један од многобројних „пупољака” између два краја неке, дистракцијом, раздвојене *језгро-функције*, којих у *Роману*, такође, има велики број. Наиме, у свим сложенијим наративним структурама, око језгро-функција, увек је могуће, принципом пупљења, распоредити нове, у наратолошком смислу, варијабилне приповедне јединице, *катализаторе*, које су размештене између почетка и краја неке језгро-финкције, коју употпуњавају. Тако, наведени катализатор, између осталог, дефинише однос међу супружницима, њихову међусобну пажњу, пожртвованост и брижност. *Катализатори* су, дакле, као допунске функције садржаја наратије и садржинске потпоре *језро-функцијама*, варијантни, варијабилни наративни елементи садржаја.

Функције садржаја обликују заокружене наративне јединице с унутрашњом каузалношћу, а карактерише их *логички хронолошки распоред* и обележеност принципом *почетак-средина-крај*. Логичан след функција садржаја, повезан узајамним односом – чини наративну *секвенцу*. Логиком наратије, међусобно повезан низ секвенци конституише *пирамиду функција садржаја* која дефинише *фабулу*. На овом месту ваља указати на то да се, када је реч о конгенијалној адаптацији, фабула може варирати до неке мере – до *окоснице фабуле*. Њу формирају *језгро-функције*, као инваријантне наратолошке јединице, и адекватан варијабилни избор најважнијих *катализатора*, односно оних који најбоље употпуњавају језгро-функције. Логичан след поменутих језро-функција и одабраних катализатора, такође повезан узајамним каузалитетом, образује елементарну, огољену, *редуковану наративну секвенцу*. Тако *редуковане наративне секвенце* формирају *редуковану пирамиду функција садржаја*, а ове *редуковану радњу* и потом *редуковано приповедно ткиво* – *окосницу фабуле*. Дакле, *језгро-финкције* се, за разлику

од каталитичких „проширења”–„пупољака” не могу изоставити из наративног ткива а да се битно не наруши сам приповедни текст, односно, основна фабула (окосница фабуле). Када је успостављена окосница фабуле, додају се остале поменуте приповедне јединице које, по принципу могућег бесконачног пупљења, испуњавају „простор” између језгро-функција и секвенци. Ти „пупољци” у наративној сртутури су, дабоме, *катализатори*.

Битно иманентно својство *функција садржаја* је изражена *бифуркациона потенцијност* која току приче, уношењем неизвесности, даје динамичност, подиже приповедни тензију, тонус. Да бисмо ово конкретизовали, вратимо се наративном сегменту у коме Рјепнин нуди своју жену, да она, уместо њега, искористи плаћени одмор. Поменуто нуђење могућно је прихватити, или одбити, што може одвести причу на два различита пута. То је бифуркациони моменат функције садржаја, а овде је разрешен одбијањем те понуде: „Она неће ни да чује то [...]” (Црњански 1971а: 255).

Затворена логика догађаја која структурира *секвенцу*, нераздвојно је везана за своје име, то јест за оно што означаје. Примерице, у *Роману* Црњански отвара низ функција каталитичког типа (све су, по својој природи обележене ембрионалним карактером и својством засејавања клица будућих догађаја) које се могу именовати као „женско освајање – нуђење”:

Код Лахирових у обућарској радионици, где је Рјепнин радио, „Мис Месец силази код њега у подрум и умиљава му се, као никад пре. Смеша се и пита где ће провести годишњи одмор [...] па се наслања на Рјепнина, онако како то само Енглескиње умеју. Нежно, мирно, као нехотице. А додирује му раме својим чврстим, девојачким, грудима. Гледа му, широм отвореним очима, право у зенице” (Црњански 1971а: 252).

За време боравка на летовању у Корнуалији, Рјепнин је „запазио да му се нудила та жена лекара Крилова [...] и она унакажена, али привлачна, раскалашна госпођа Петрјајев, па она тако млада сународница удата за тог старца, Шкота” (Црњански 1971а: 245). Иако разломњених и раздвојених сегмената техником дистракције поменути катализатори сазревањем свог наративног тока, доносе следеће представе женског удварања Рјепнину:

Петриша Крилов „прилазила је тако чудно преплићући ногама [...] личила му је на скулптуру бога љубави на Пикадилију, који изгледа да ће пасти на нос, али стреља [...] није била лепа. Стајала је тако рећи на једној нози, као да је бронзана скулптура неке Амазонке” (Црњански 1971а: 285). „Она је сад била у неким, тесним, плавим, чакширама и неком трикоу као да је циркуска јахачица. Њене крупне, тамне очи, гледале су га право у зенице. Не мари што њен супруг све то, гледа” (Црњански 1971а: 287). Другом приликом, на клизалишту, госпођа Крилов, ни часа не часи: „Чула сам да ваша жена одлази и

да ћете остати сами, у Лондону. Бићу и ја сама, ускоро. Хоћу само да добијем своју децу. То са мојим разводом брзо ће бити готово” (Црњански 1971а: 235) самоуверено говори Рјепнину, мислећи да га је фасцинирала и довољно еротски обрадила својом вештином клизања. „Била је, стојећи пред њим, дигла једну ногу, на баштенску столицу [...] Стајала је тако, не скидајући ока са њега, у невероватно бестидном ставу” (Црњански 1971а: 235).

На плажи, кокетирајући својом младошћу и уобичајеном претпоставком да је младости својствена наивност, Шкотова супруга „Олга Николајевна [...] позвала је Рјепнина, насмејана, да заједно пливају [...] Књаз, узвикну кроз смех, ваљда нећете одбити молбу девојчице, која никога више нема на свету? [...] Он је пливао и нехотице за њом, као да га вуче за собом [...] Рјепнину се [...] није допадало, ни мало, како та, тако млада жена плива крај њега, тако рећи обгрљивши га под водом [...] а ускоро га је узела и око паса, као у неком загрљају” (Црњански 1971а: 330–331). Уз наиван смех, њене намере су биле врло директне и ни мало наивне. Њихово читање између редова је било веома јасно: „Чуо је како му, неким дубоким гласом, као да се умиљава каже [...] да жели да отплива са њим иза стене [...] где има један песак до којег нико не долази сувим. Чег се уплашио? Добро он плива. Он је много млађи од њеног супруга [...]” (Црњански 1971а: 332–333).

Закључимо, свака назначена каталитичка функција „нуђења” у себи садржи барем две могућности (прихватање/одбијање удварања) које би довеле до тога да се функције садржаја, секвенце, као и сама радња, која резултира у пирамиди функција садржаја, одвијају барем на два начина. Та *бифуркацијска особина функција садржаја* чини да цела секвенца подразумева одређени „ризик” и ишчекивање. Тако, касније, из наративног тока, сазнајемо да су се ове наведене функције, свака понаособ, различито развијале и окончале – у Рјепниновом доследном одбијању „понуда”. Међутим, овде је важно указати на потпорну и допунску улогу катализатора које они имају спрам језгро-функција: рецимо, како су поменуте каталитичке функције „женског нуђења” Рјепнину, индиректно утицале на главни ток фабуле *Романа* који је реперкусирао Рјепниновим самоубиством.¹⁰ Ломпар примећује

10 Познато је да су главни разлози наведеног краја фабуле *Романа* Рјепниново непристајање на понижавајући живот у емиграцији. Црњански, доследно својој идеји бифуркације главних диференцијалних принципа на релацији мушкарац-жена, нарацију романа води према Нађином ДА животу у материнству, и Николајевом великом НЕ емигрантском животу недостојном једног Рјепнина (Кошничар 2013: 172). Нађа одлази својој тетки у Америку, с великом тајном, да чека своје и Никијево дете – окрећући се тако новом животном замаху. Николај с олакшање доживљава њен одлазак јер тако растерећен одговорности према Нађином животу, а без сазнања о њеној трудноћи – оваја слободу да се реши сопственог живота у прљавим мрежама емиграције.

да је Рјепнинова мисао о самоубиству постајала све јача, што је тврдокорније и рационалније одбијао помените површне еротске везе. „Осетивши жељу госпође Крилов, готово очигледну, која је побудила жељу у њему, потиснуту, Рјепнин почиње да се панично сећа Нађе, јер почиње себе да уверава како га ‘жене не привлаче више’” (Ломпар 2004: 704). Рјепнин, међутим, „осећа како му је летовање у Корнуалији открило како расте сила жеље у њему, па жеља за смрћу креће *свесно* против сексуалне жеље [...] Овај колоплет у срцу жеље [...] Рјепнинова жеља за смрћу против његове сексуалне жеље) показује да је психолошко окретање против сексуалне жеље [...] окретање против живота” (Ломпар 2004: 704). Дакле, комплекс Рјепнинових контаката с поменитим и другим сличним женама, који су изложени у катализаторима епизодног карактера, знатно је утицао на наративно моделовање Рјепнинових суицидних порива, због дисхармоније у синергији ероса и танатоса. Потиснута енергија ероса, преливала се у енергију танатоса и појачавала жеђ за смрћу. Рјепнин је, дакле, синергијом помеутих катализатора још дубље и снажније гурнут у загрљај страсти ка танатосу, ка смрти.

Када је реч о *катализаторима* као варијабилним функцијама, упутно је, приликом варирања-адаптације текста, у ужи избор одабрати најважније катализаторе, а то су они са најпотентнијим бифуркационим потенцијалом, који уношењем напетости и неизвесности, најдинамичније подржавају и употпуњују језгро-функције.

Индиције – приповедне јединице квалитета, интегративне су природе, што значи да се смисаоно реализују преласком из једне, у другу разину описа. Односе се на више-мање распршен појам неопходан за смисао приче, а конституишу се у целину тек на вишим разинама описа – на разини радње, или на разини приповедања. Да појаснимо, то су, примерице, *карактерне индиције* које се односе на ликове, а могу се односити и на осећања, атмосферу, штимунг контекста и друго. Особина индиција је да се концентришу, или окупљају око једног појма у разним разинама а да би га боље осветлиле. Малопређашње каталитичке функције женског удварања Рјепнину – богате су *индицијама* које упућују на карактер и моралне особине појединих жена, на атмосферу и друге квалитете наративне текстуре. Код *индиција* означено је увек имплицитно (индиректно речено, по принципу „закључи сам” на основу изложеног). На изванредан начин, оне подразумевају одгонетање. Тако, у *Роману* Црњански описује упознавање Рјепнина с радним местом у обућарској радњи *Лакхир* где га „силазећи у некакав подрум осветљен само једном слабом сијалицом, чији су зидови били голи као у катакомбама [...] у дубини његовој удара воњ ђонова, кожа и мирис који нога у обући оставља ма колико била прана [...]” (Црњански 1971а: 157). Поменути опис посред-

но, индукцијом, уобличава атмосферу простора којој је својствена тескоба и наговештава наставак безизлазне ситуације Рјепнина. *Индиције*, дакле, теже интеграцији на вишим разинама описа – на разини ликова и разини приповедања. *Индиције*, тако, имају важну фатичку функцију, рецимо за остваривање атмосфере и одржавање социјалног контакта.

Битна класа наративних јединица квалитета су *информанти* – обавештења која уобличавају хронологију¹¹ наративне структуре. Такође су интегративне природе а служе идентификацији контекста, ситуирањем феномена у времену и простору. То су готове чињенице с непосредним значењем, које дају директну спознају. Служе да се фиксира утисак о стварности, да се она учини веродостојном. С обзиром на то да се „сваки улазак у сферу смислова врши само кроз врата хронотопа” (Бахтин 1986: 355) па и у свет уметничке текстуре, очигледан је значај *информаната*.

Наводимо пример једне каталитичке наративне секвенце, пребогате *информантима* о простору и времену као и *индицијама атмосфере* и *карактера*, те *моралних особина ликова*. Радећи у дипломатској служби, пред сам почетак Другог светског рата, Црњански је у Риму био сведоком туђе беде која је скривана, а због чега су се и Црњански и та сиротица осећали непријатно. Ненајављено је отишао код „швелје *Marianne*” да види шта је са поруцбином његове супруге, а дочекало га је поражавајуће изненађење. „Моја посета код те удовице, значила је за њу велику неприлику. Она се код муштерија појављивала у лепој хаљини, надодољена, нафракана, да би изгледала лепа, уредна, углађена, швелја. Била је запрепашћена” што ју је Црњански видео у њеној сиротињи. Њена „сиромашна соба је била осветљена једном голом сијалицом, под којом сам видео увелу, чураву, проседу, главу швелје” која је „олизаним прстом бирала пеглу.” Црњански примећује да њена соба „мирише на угаљ, дим, прашину, зној. Прозори су скинути, али затрпани крпама [...] а све је застрто, и сто, и столице, и постеља, вешом који шије за муштерије [...]” (Црњански 1966а: 290–291). Међутим, у свој тој скромности, готово беди, видевши да је у великим материјалним тешкоћама, Црњански се понудио да поруцбину плати унапред. Међутим, швелја Маријана „не жели да јој се, ма шта, несвршено, плати [...]” (Црњански 1966а: 292) иако је рат у Италији почео, иако има болесно дете. Из приложенога се види да се *информанти* и *индиције* (јединице интегративне природе) – могу међусобно слободно комбиновати у времену и простору, без посебног каузалитета.

¹¹ Руски семиотичари термином *хронотоп* означавају неодвојиву временско-просторну узајамност материјализације и манифестације целокупне појавне стварности, па и уметничке стварности; он је место сливања просторних и временских ознака у осмишљеној конкретној целини; основа је испољавања догађаја, збивања, појава (Бахтин 1975: 235).

1.2. РАЗИНА РАДЊЕ

Језгро-функције организоване у секвенце, при томе испреплетене допунским функцијама садржаја (*катализаторима*, те наратолошким јединицама квалитета, *индицијама* и *информантима*) међусобно *се хијерархијски повезују у секвенце и пирамиду функција, конституишући разину радње*. Тако, практично, *радња* означава низ међусобно повезаних догађаја који су артикулисани у наратолошким функцијама. *Разина радње*, која се конституише кроз пирамиду функција – *претпоставља развојни драмски лук, актере и њихове карактере*.

Када је реч о *заплету* у класичном смислу, као симболу отелотворења радње, Пол Рикер се пита „није ли заплет постао категорија такве ограничене екстензије и такве застарјеле репутације као што је то и роман у којем преовладава заплет” (Ricoeur 1989: 105). Накалемљенога значења транспонованог из два већ чврсто конституисана жанра – епике и драме (у класичном смислу) – модеран и постмодеран роман, као изузетно адаптабилан, протејски приповедни жанр, снажно модификује заплет. *Заплет* – као интегрирајући динамизам који извлачи јединствену и довршену причу из мноштва догађаја, а коме су подређени ликови-карактери у смислу уске функције у радњи – модификује се баш захваљујући промени схватања *драматис персонае* „која својим карактером сустиже заплет, постаје изједначена са њим, да би га на крају и потпуно надвладала [...]. Експанзију карактера на штету заплета посебно је подстакло буђење самосвојности средишњег карактера” (Ricoeur 1989: 108) тако да су у средишту пажње односи између разина свесног, подсвесног и несвесног, између жеља и могућности, осећања, унутрашњи конфликти. Сложене психолошке конституенте лика и свет његовог тока свести модификују акцију-радњу у *имитацију деловања* којом се означава свака промена, или помак унутар самога актера (моралне трансформације карактера, њихово одрастање и образовање те њихово увођење у комплексност моралног и емоционалног постојања...). У савременој, пре свега романескној прози заплет се тако „свео само на пуки нацрт приче – на схему или на сажетак догађаја.” (Ricoeur 1989: 110).

У разину радње су уплетени, *ликови*¹² (*актери, драматис персонае*) који бивају обликовани *процесом нарације*. Наратолози сматрају да су ликови „носиоци” догађаја, радње (Chatman 1983: 115). Догађаји се, пак, у дискурсу исказују као *процеси*. Ликови се, стога, конституишу у том процесу

12 Наратолози истичу да нема лика без карактера, као синергије иманентних особина, својстава лика путем којих се он индивидуализује (лат. *character* – знак, ознака, дистинктивни квалитет); стога се карактер метонимијски једначи с ликом (уп. Chatman 1983: 121).

као асоцијативна резултанта пресека бројних различитих семантичких ниво-ва дискурса. Актери не морају бити само лица већ, примерице, могу бити апстракције (Ерос, Бог, Слобода...), предмети, грађевине (лимени добош, мост...), колективна лица (антички хор, војска...), или скупина више лица (нарикаче, чобани...). Једно лице, такође, може да има различите наративне функције, што је у вези са врстом и квалитетом усмерености према другим конституентима наративног текста.

Б. В. Томашевски је мишљења да су *карактери* производ заплета, те да су „судеоници”, пре него „персоне”, као и да је „карактер секундаран, изведен производ наратије, односно заплета” (Лешић, Петковић 1981: 102). Француски су наратолози мишљења да су „карактери прије средства приче, него ли њезини циљеви” (Chatman 1983: 115). Сам карактер дефинисан је као „цјелокупност менталних својстава која карактеризира индивидуалну особност” (Chatman 1983: 121).

Семиотичари истичу да је *карактер*, као иманенција лика, битно обележен парадигмом *својства* (у смислу скупа међузависних навика које обележавају и идентификују „јаство” лика). Стога је богатство *својстава* и *карактеристика* ликова у директној вези с разуђеношћу и тананошћу наратије. Анализа *карактера* се, стога, доста поуздано може изводити идентификацијом његових *својстава*. Бинарна подела карактера на *плошне* и *заокружене* сачињена је на основу њихових својстава (уп. Chatman 1983: 117–134). *Плошни карактер* је обдарен једним својством, или тек са неколико. Све док постоји само једно својство (или бар једно које очигледно доминира над другим) – понашање плошног карактера је у великој мери предвидљиво. Одлика плошног карактера је његова јасна усмереност, па се, стога, много изразитије, ако не и лакше, памти. О плошном карактеру има „једноставно мање да се запамти, а то ‘мање’ је и врло јасно структурирано” (Chatman 1983: 130). *Заокружени карактер* поседује мноштво својстава, од којих су нека супротна, или чак противречна; њихово понашање није предвидиво. Ови карактери могу побудити снажнији осећај интимности јер их „памтимо као збиљске људе [...]”. Рећи да су нас неки карактери кадри изненадити, други је начин да се каже како су они „отворени”: заокружени карактери делују као отворени конструкти погодни за стално нова тумачења. Изгледају виртуелно неисцрпни објекти за контемплацију. Но, особеност заокруженог карактера је та да се тешко може описати баш због тако бројних својстава и сложених међусобних односа” (Chatman 1983: 130).

Наратолози и семиотичари, даље, сматрају да ликови и њихове особине, имају функцију да формирају неопходан план описа, изван којег „испричане радње” престају да буду разумљиве (Chatman 1983: 134). Мишљења

су да не постоји приповедни текст без ликова. Чак и ликови окарактерисани као отелотворење психолошке бити (примерице, у приповедним структурама тока свести) формирају такав план описа у којему се, уместо класичне радње и фабуле, утискују конституенте високе конотативне функције без којих се ни сама приповедна структура не би могла отелотворити као естетски предмет. Ликови и њихови карактери битно обележавају наративну структуру јер их обликује сам процес приповедања. Стога су они кључни индикатори сваке промене у наративној структури, па дакле и у варијантама и адаптацијама на конгенијалним основама. Наиме, избор ликова, ситуација, сижејних момената те избор индикатора њихових карактера – не само да дефинишу идентитет актера већ указују и на степен респектовања целокупне наративне структуре оригиналног предлошка. Због тога се, приликом варирања текста, главни ликови и правилан избор епизодних ликова, као неопходни инваријантни наративни елементи, морају респектовати и очувати у секундарном тексту.

1.3. РАЗИНА ПРИПОВЕДАЊА

Излагањем наративних функција процесом наратије, формирају се наративне секвенце, а оне се хијерархизују, формирајући пирамиду функција наративног ткива, чији је резултат разина радње. Њу хијерархијски обједињује и надраста **разина приповедања**,¹³ која дефинитивно, осим *фабуле*, *овлапоћује дискурс*, начин излагања укупне наративне грађе, односно моделује матрицу излагања наратије – *сижејну мрежу*.

Фабула се, у смислу целовитости приче, конституише, дакле, на разини приповедања, као заокружена, најчешће, поливалентна структура формирана кроз приповедни ток који је окарактерисан *почетком*, *средишњицом* и *крајем*. Фабула као функција садржаја, независна је од медија, те податна преношењу из једне у другу варијанту, или из медија у медиј (из литерарног у филмски, позоришни, радиофонски или неки други медиј). Основна фабула (окосница фабуле, сажетак) примордијалног наративног предлошка који се адаптира на конгенијалним основама, сматра се инваријантом, те је

13 *Разину приповедања* осим фабуле, неких одлика дискурза, укупне сижејне мреже, кодирања *почетка* и *краја* текста, *јукстапозиције* и *дистракције*, с тим у вези, *кохезије* и *конективности* дискурса (о чему се овде више говори), обележава и низ других важних феномена који, због ограничености простора и посебних захтева експликације, овде нису размотрени (идентификације *аутора* и начина његовог уплитања у текст; с тим у вези, *тачка гледишта*, место приповедача; дијегеза/ мимеза у наративном, те у вези с тим различити *стилови приказивања*, *oratio directa/ oratio indirecta*; *говорни чинов*; ситуациони оквир и друго).

потребно да буде респектована у секундарном тексту; она је „почетни услов да приповедни текст, садржински, буде преводив, без битне штете. Оно што је непреводиво одређено је тек на последњој, тзв. приповедној наратолошкој разини” (Barthes 1983: 128) која је „дефинисана јукстапозицијама, дистракцијама сижејне мреже и другим карактеристикама разине приповедања” (Barthes 1983: 128).¹⁴ Варијабилан је пре свега скуп одабраних катализатора, индиција и информаната, те у вези с њима референтан избор одабраних наротивних исказа из сижејне мреже дискурза.

*Дискурс, као израз тока приповедања, исказује догађаје као процесе, а егзистенте као стазисе*¹⁵ којима су инхерентни: *стања, ситуације и својства*.¹⁶ У овом контексту ваља указати на темељну дистинкцију између *догађаја* и *својстава*, као важних обележја наротивне структуре.

У наротивном ткиву конституенте догађаја тачно су дефинисане логичком позицијом у причи и то по принципу каузалитета, без обзира на то којим су редоследом оваплоћени у сижејној мрежи. Примерице, догађа се: А, потом Б, затим Ц, па Н, и З као крајња конституента – тако да је поредак у причи „углављен” логиком хронологије догађаја. Мада, варијабилно, дискурс може да представи друкчији поредак елемената догађаја (примерице: З, Б, А, Ц, Н) – „природан” (логично-хронолошки) поредак конституената догађаја може се увек реконструисати. Догађаји се, надаље, могу „преклапати” и преплитати, али је сваки догађај битно обележен *почетком* и *крајем*, те *хронолошким ланцем* којим је догађај омеђен. Дабоме, у хијерархијски сложенијим наротивним структурама, дакле, на нивоу радње и приповедања, где је позиција појединачних догађаја, у мноштву догађаја, битно одређена секвенцама у пирамиди функција (а свакој функцији је иманентна логика почетка и краја, те хронолошка уланчаност) теже се идентификује цели-

14 У вези с тим, Четман сматра да је за „преводивост приповедног текста” која „произилази из структуре његовог језика” неопходно „пронаћи и [...] разврстати преводиве и непреводиве елементе приповедног текста. Тај задатак поставља се пред засебне интермедиијалне семиологије (књижевности, филма, радио дифузије) које су за сада још неразвијене.” (Chatman 1975: 306).

15 Лат. *stasis* – застој, заустављање, успоравање.

16 Постоји конвенционалан код *својстава* у реалном свету, чија појединачна именовања реципијент препознаје и њиме обележава носиоца тог својства. Олпорт (Gordon Willard Allport) је написао четири велика разреда: 1. неутрални термини који означавају могућа стална својства (нпр. нагао, растресен, издржљив); 2. термини који примарно описују пролазна расположења и активности (збуњен, одсутан, замишљен); 3. „мерљиви термини” који преносе друштвене или карактерне судове личног понашања или одређен утицај на друге (абнормалан, занимљив, апсурдан, прихватљив); 4. „различито” – ознаке изгледа, капацитета, развојне прилике; метафорички и непоуздани термини (способан, незрео, апсолутан...) (Chatman 1983: 137).

тост, заокруженост једног догађаја због његове разломљености поступцима дистракције, или преклапања с деловима других догађаја. Међутим, сваки појединачни догађај, без обзира на то на којој се приповедној разини заокружује у целовит наративни сегмент, увек је дефинисан назначеним инваријантним тројством (*почетком, крајем и хронолошким ланцем*). Јасно је да су ове карактеристике нарочито очигледне у функцијама садржаја (*језгро-функције и катализатори*).

„Својства као великог система међузависних навика” (Chatman 1983: 122) нису подложна ограничењима која су карактеристична за догађаје. *Својства* се могу спорадично јављати кроз цело дело, слободно се „утискујући” у догађаје (обликоване функцијама садржаја, језгро-функцијама и катализаторима) тако и у наративне јединице квалитета у облику информаната и индиција. За разлику од догађаја (артикулисаних и „усмерених” путем система наратолошких функција садржаја) *својства* нису маркирана хронолошким ланцем него коегзистирају с целином или њеним већим делом. Поредак *стазиса* у причи није строго „углављен”, нити су они обележени почетком и крајем. По Четману, *догађаји* се „крећу као вектори” у хронолошком временском праволинијском следу. *Својства* се, пак, протежу над временским распоном којим су омеђени догађаји и по њима су „слободно” расејана (уп. Chatman 1983: 123). Уопште, комуникација егзистената није строго повезана с хронологијом, као што су то догађаји. *Егзистенти* исказани као *стазиси* доминантне су карактеристике наративних јединица квалитета (индиције, информанти).

Јукстапозиција, као универзални монтажно-композициони поступак обликовања уметничке структуре, подразумева *уређеност текстовних јединица по одређеном редоследу, чиме сам редослед постаје битан параметар дефинисања значења, значаја и поруке текстовних јединица организованих у веће текстовне целине*. О *дистракцији (дисторзија)* се, пак, говори када су *знакови поруке разломљени-растављени на сегменте између којих се утискују, убацују знакови друге поруке*. *Дистракција* се јасно читује када је, примерице, једна приповедна јединица садржаја (језгро-функција, катализатор) дуж ланца поруке коју носи, растављена на сегменте уметањем делова друге приповедне јединице; сваки од тих сегмената, узет одвојено, мимо логичке целине којој припада – не може да се разуме. Исто је и са секвенцама: јединице једне секвенце, иако чине целину на разини саме секвенце, могу се одвојити једне од других уметањем јединица које припадају другим секвенцама, тако да функцијска разина поприма „испреплетену” структуру фуге. *Дистракција*, тако, принципом раздвајања-прожимања дискурса на нивоу приповедне разине, приповедном тексту даје специфично обележје. „На

тај начин дистракција усмерава ‘хоризонтално’ читање, док му интеграција претпоставља ‘вертикално’ читање [...] Постоји нека врста структурног ‘шепања’, попут непрестане игре могућности чија пулсација даје приповедном тексту ‘тонус’ и енергију” (уп. Barthes, 1983: 129). Тако се *јукстапозиција* и *дистракција* јављају као основне *силе кохеренције* приповедне разине. С обзиром на то да се адаптирањем текста неминовно мења и структура оригиналног предлошка, сигурно је да се и на нов начин успостављају снаге *јукстапозиције* и дистракције.

Узајаман однос свих приповедних разина (*функција, радње и приповедања*) у сваком датом тренутку обједињује се појмом *ситуација*. Ситуациони моменат најупечатљивије карактеришу односи ликова, као и други елементи на разини радње у сваком моменту временског пресека. Стога је јасно да је *палета ситуација* најнепосреднији одраз целокупне приповедне структуре, како фабуле тако и сижејне мреже, те да свака измена на том плану утиче и на промене ситуација. Дакле, последњи контролор конгенијалне компатибилности примордијалног текста и његове варијанте јесте квалитет *палета ситуација*.

2. ПРИМЕНА ВАРИРАЊА ТЕКСТА ПО НАРАТОЛОШКИМ УЗУСИМА – ПРИМЕРИ

Да бисмо практично показали како се текст може варирати на конгенијалним основама, применом наратолошких аспеката, послужићемо се кратком наративном формом једноставне структуре, но податне очигледној примени наратолошких параметара. Реч је о арапској народној причи *Лав и човек* (ур. Јовановић 1966, 86–87) и бајци *Црвенкапа* (Перо 1987, 21–23). Наводимо интегрални текст приче *Лав и човек*¹⁷ јер сматрамо да није општепозната као поменуто бајка:

Стара лавица је отхранила, насред пустиње, свога сина, младог лава. Усадила му је у груди мржњу према човеку, који му је убио оца и два брата. Када је млади лав одрастао и осетио да му је снага голема, опрости се с матером обећаваши јој да неће имати мира док не нађе и не уништи свога највећег непријатеља, човека.

17 Овде се не наводе стилистичко-жанровске карактеристике ове арапске народне приче јер то није предмет овога рада, али је корисно указати на то да она садржајем, ликовима и начином вођења нарације поприма особине басне (као и у баснама и у овој причи су актери животиње персонифицираних особина: све умеју да говоре, лав је осветољубив...). Прича, такође, има и неке карактеристике моделовања бајке, попут тројног понављања матрице комуникације у каталитичким функцијама (камила-во-коњ).

Млади лав је дуго путовао, непрестано тражећи оно за чим је пошао. Једном, на пучини пешчаног мора, сусретне велику животињу, дуга савијена врата, обраслу мрком длаком, а са две грбе на леђима. То беше камила, али млади лав није знао како она изгледа.

Лав: *Ти си човек, је ли?*

Камила: *Не ја, човек је другачији. Ти налазиш да сам ја снажан створ. И јесам. Нико не може тако дуго да издржи глад и жеђ као ја. Али ја сам ипак човеков роб, ја пред њим клекнем кад хоће да ме узјаше. Он управља свом мојом снагом на своју корист, а зато ми допушта да се могу хранити бодљикавим чкаљем. А после моје смрти, човек ми одере кожу, од које направи себи шатор да се заклони од сунца и зла времена.*

Камила оде својим путем, а млади лав се замисли па настави своју потрагу. Сад наиђе на неку чудновату животињу. На челу је имала два рога. Врат јој је био дебео и јак. Кад јој се лав приближи, она снажно лупи ногом о земљу. То беше во.

Лав: *Јеси ли ти човек?*

Во: *Ја човек? Вараш се, драги мој. Ја сам слуга његов, а он мој господар. Натакне ми јарам на врат па му морам орати и највеће терете вући. Месо ми поједе а од коже прави себи опанке.*

Во оде својим путем, а млади лав се замисли па настави своју потрагу. Идући тако, наиђе на зелену оазу а убрзо зачује и неки топот. Земља као да се потресла и, ево, дотрча стасита, поносита, племенита животиња. Све јој одскакује дуга грива на врату, а одстраг јој се превија дуг реп. То беше коњ. Млади лав га победоносно освоји, не знајући заправо ко је то.

Лав: *Ха, ти си човек!*

Коњ: *Нисам, ја сам слуга човеков.*

Лав: *Зар ти његов слуга? А како си поносиш!*

Коњ: *Такав сам кад сам сам. Али када сам у близини човека, онда немам поноса. Он ми тури жвале у уста, а ја га морам носити куд год је њему драго. У човека је моћ, а ми смо сви ништавни према њему.*

Коњ оде, а млади лав, већ помало уморан, одшуња се у оближњи шумарак оазе да се одмори. Међутим, убрзо зачу ударце као да неко дрва цепа. По звуку се дошуња том месту да види шта се тамо догађа. Ту виде неко омање, према себи незнатано створење. То беше човек, али млади лав није знао како он изгледа па га није ни препознао. То створење је баш тога часа оборило велико дрво, од којег је остао само доњи део стабла, пањ, два педља висок над земљом. Лав упита тог незнанца да ли је видео човека.

Човек: *Ти човека тражиш? Зашто? Шта би ти с њим?*

Лав: *Убио ми је оца и два брата па хоћу да му се осветим.*

Човек: *Па лепо је то од тебе.*

Млади лав је испричао човеку све што је од матере чуо о своме оцу и својој браћи. Човек је баш засекао у пањ па је замолио лава да му помогне: да подметне своју шапу у расцеп на пању јер нема клин да стави у пањ. Лав је, наивно, пристао. Чим је подметнуо шапу у процеп, човек извуче секиру, а лавова шапа се укљешти у пукотини. Лав је био ухваћен. Тек тада му човек рече да је он онај кога тако упорно тражи.

Лав: *Ти си, дакле, човек! Видим ја већ шта је! Да је реч о снази, ти не би био тако страшан, али твоју снагу чини твоја памет. Знам сад да ћеш и мене убити, је ли?*

Човек: *Нећу те убити. Пустућу те да одеш и причаш како је човекова памет јача од најјачих сила, али да каткада има и милостиво срце. Јер иначе не би био човек. Како рече, човек тако и учини па оде. Млади лав остаде да размишља.¹⁸*

Две основне разине смисла наративе ове арапске приче дате су кроз: прву, јасну и једноставну *разину садржаја* која се једначи с догађајима и конституисаном фабулом (на последњој тзв. приповедној разини) и другу, врло огољену *разину експликације* која карактерише физиономију оскудног дискурса.

Разину садржаја конституишу две *језгро-функције* (лавица – млади лав; млади лав – човек) и три *каталитичке функције* (млади лав – камила; млади лав – во; млади лав – коњ). Прва језгро-функција доноси праузрок потоњих догађаја приче и указује на везани мотив (освета) који покреће след догађаја исказаних у приповедном току. У њој се, дакле, јасно очитује основна улога језгро-функције, а то је „засејавање” последица које ће уследити након што је ојађена лавица сину усадила мржњу према човеку. Ево скице сижејног склопа:

1. језгро-финкција I: уводни део приче (својеврсна експозиција, са инваријантним ликовима и везаним мотивом: лавица-млади лав-освета);

2. каталитичка функција 1: (ретардантна епизода сусрета лава и камиле, као варијабилног лика);

3. каталитичка функција 2: (ретардантна епизода сусрет лава и вола као варијабилног лика);

4. каталитичка функција 3: (ретардантна епизода сусрет лава и коња као варијабилног лика);

¹⁸ Наравоученије кроз пословице: Човекова памет јача је од најјачих сила. Човек вреди онолико колико је паметан, а не колико је јак. Ум царује, снага кладе ваља. Људи се не мере пећу (педљем), већ памећу. Више ваља грам памети, него сто ока снаге.

5. језгро-финкција II: инваријантни, завршни део приче с минијатурним драмским луком: заплетом (сусрет младог лава и човека кога лав не препознаје, а човек му припрема замку); кулминацијом (укљештена шапа лава у пању); перипетијом (нагађање лава шта ће му човек учинити); и расплетом (човек га ослобађа да би ширио причу о снази људске памети).

Јасно је да су наведене две језгро-функције, са своја два лика-симбола (краљ снаге и краљ памети), инваријантне и да морају постојати и у секундарном тексту, ако је он адаптиран на конгенијалним основама. Из приче, дакле, не могу бити изостављени лав и човек јер су они главни актери и око њих се плете основни смисао и поента приче. Три каталитичке функције су варијабилне пошто нису пресудне за очување основне фабуле, идеје и идентитета примордијалног текста. Дабоме, број тих катализатора, по истом моделу, може се повећати, увођењем нових сусрета младог лава са другим животињама, што би ретардирало ток радње, али основна фабула, артикулисана језгро-функцијама, тиме не би била битно промењена – основни смисао приче се не би променио. С друге стране, могућна је и елиминација наведених каталитичких функција из секундарног текста, али би та елиминација веома оголела и осиромашила основну причу, свдећи је на елементарну окосницу фабуле, умањујући, тако, њен могући едукативно-сазнајни, конотативни и доживљајни ниво приликом рецепције, а који се везује за животиње блиске човеку и њиховим улогама у човековом животу. Уједно, поменути катализатори садрже низ индиција о понашању и осибинама човека. Било би, стога, пожељно да се приликом адаптације нађе мера у избору броја катализатора. Такође би било пожељно да се, спрам аудиторијума коме је адаптација намењена, у контекст катализатора уведу они варијабилни ликови за које адаптер процењује да би били најпогоднији спрам ефекта који жели адаптацијом да постигне међу реципијентима.

Потребно је истаћи да су могли бити варирани и поједини структурни елементи језгра-функције. Примерице, могао је бити промењен *начин* на који је човек надмудрио лава, па опет смисао, идејни план фабуле не би био измењен, али би био измењен план презентности-испољавања фабуле. Међутим, смисао приче био би драстично нарушен да је човек убио младог лава јер би идејни, естетски и етички план примордијалног текста био суштински нарушен.

Дабоме, прича је могла бити презентована другачијим јукстапозиционирањем функција садржаја, са дакле, њиховим измењеним редоследом догађаја. Примерице, нарација би могла почети једним од наведених катализатора, затим би, техником дистракције, а мотивисано, као одговор на знатичељно питање, могла да буде уведена прва језгро функција чији би садр-

жај млади лав испричао животињи коју је сусрео и објаснио јој разлог зашто тражи човека. Затим би нарација могла да поприми првотни ток. Међутим, добри познаваоци вештине вођења нарације, били би склонили првом, оригиналном моделу вођења фабуле с доследно хронолошким уланчавањем сегмената нарације и то из више разлога. Формално-естетски је најпримеренији млађем школском узрасту деце, којима је ова прича, првенствено, намењена. Затим, *класични стандард добро вођене нарације* је: почетак са језгро-функцијом која засејава мотив и трасира пут догађајима, потом средишњица и затим крај, с поучним обртом, који доноси друга језгро-функција и која тесно кореспондира са првом. Прича је на тај начин вишеструко заокружена – естетски, етички и едукативно.

Дискурс приче могао је бити моделован и значајнијом применом техника дистракције да је, примерице, млади лав срео вола, да су почели разговор, да би се ту прекинуо ток катализатора *лав-во*, појављивањем коња, дакле, увођењем следећег катализатора. Затим би се, на пример „преплитањем”, комуникација између присутних актера могла одвијати путем вишесмерног дијалога о предмету који заокупља пажњу лава, да би се, потом, први (дистракцијом „разломљени”) катализатор *лав-во*, финализовао заједно с катализатором *лав-коњ*, на тај начин што би и во и коњ дали негативан одговор на питање младог лава о њиховом идентитету и са њим се разишли.

Могућна варијанта арапске приче *Лав и човек*, заснована на варирању јукстапозиције и *дистракције*, могла би да има и следећу сижејну мрежу: да почне катализатором у коме лав лута пустињом и тражи човека, али без елемената језгро-функције И, значи, да још није наведен разлог због чега то млади лав ради. На том свом путу и лутању, лав среће разна бића (могућна варирања ликова) са њима разговара тражећи оно за чим је пошао (све каталитичке функције); мотив који нагони лава да тражи човека могао би бити разјашњен, примерице, тек у разговору између лава и човека, фактички интерполирањем прве језгро-функције у друго језгро-функцију, уз минималне интервенције на тексту у циљу формирања дијалогских копчи и каузалности реплика. Дабоме, дискутабилно је који је начин изношења фабуле – занимљивији. Да ли је то онај први, који нуди оригинална прича, или је то, можда, овај други у коме је, до самог краја, неизвесан разлог због чега лав, уопште, тражи човека? Такође је под упитником која сижејна мрежа на занимљивији начин води и простире причу. Која више буди радозналост и машту, која носи више напетости, ишчекивања и узбуђења?

Дакле, промене јукстапозицијске природе, те промене које настају на основу дистракције, не морају, као што се може јасно закључити, да утичу

на промену основне фабуле, али очигледно утичу на промену и варирање сужејне мреже, односно начина испољавања дискурза.

Основни утисак о причи, а то потврђује и наратолошка анализа, јесте да је она врло огољена, да не садржи оне наративне елементе који пластично употпуњавају причу доприносећу њеној сочности и богаћењу менталних слика приликом рецепције. Дабоме, реч је о томе да су у причи минимализирани информанти и индиције који управо хронотопизирају наративне ситуације, успостављају атмосферу и штимунг догађаја, те обликују карактере и указују на особине ликова. Примерице, језгро-функција И могла је бити обогаћена варијантним, слободно „расејаним” подацима и сигнаlima о суровом изгледу пустиње и тешким условима под којим је лавица, сама, одгајала свога сина, лавића (дуготрајна жега, без воде, тежак лов..., сигнаlima материнске пожртвованости...). Каталитичке функције, свака понаособ, могла је бити наративно оплемењена хронотопским информантима и индицијама карактера, како самог лавића, тако и ликова са којима је лавић разговарао током своје потраге јер је очигледно да су ликови презентовани готово као типови, без личног обележја који би допринео обликовању њихових карактера и карактеристика.

Језгро-функција II могла је бити обогаћена варијабилним, „расејаним”, знатно богатијим индикативним сигнаlima и информантима о оази и условима сече стабла, изгледу стабла (знамо само да је оно „велико дрво” без посебних карактеристика); описима коришћеног алата за сечу... Дискурс једино човека и лавића приказује пластичније. Примерице, процесом нарације, путем индиција, указано је на то да је човек „неко омање”, према младом лаву, „незнатано створење”, да је оно „баш тога часа, оборило велико дрво, од којег је остао само доњи део стабла, пањ” и да је уздржано и лукаво у реаговању; да није брзоплето, већ се сталожено води памету, тежећи да сазна што више о разлозима потраге коју млади лав води: „Ти човека тражиш? Зашто? Шта би ти с њим?”. Дискурс индицијама и информантима указује и на поенту приче, тако што истиче човеково брзо реаговање и његову изванредну сналажљивост у контексту, да би ствар преокренуо у своју корист. Не откривајући свој идентитет, лукаво је искористио прву прилику да онемогући младог лаву у његовој намери – укљештивши му шапу у пању.

Дискурс, приповедним током, превасходно путем индиција,¹⁹ указије и на особине лавића који је, због своје набеђене осветољубивости, врло упо-

¹⁹ Не, на пример, придевом, попут *наиван*, *лакомислен*... (наиван лавић) којим би лик био плошно обележен по принципу здраво-за-готово, већ управо специфичним наративним показатељима, индицијама, које читаоца персуазивно наводе да, посредно, закључује о феномену.

ран у потрази за човеком, о чему сведоче каталитичке функције: лавић, иако доживљава неуспехе у потрази, стално иде даље. Међутим, он је наиван, што се може, али и не мора, приписати неискуству младости. О томе сведочи његова отвореност у комуникацији са актерима које среће на свом путу, па и у разговору са човеком, коме неопрезно, простодушно разоткрива разлоге своје потраге за човеком: „Убио ми је оца и два брата, па хоћу да му се осветим” чиме је своме противнику – човеку омогућио да се припреми за одбрану.

О могућностима варирања текста, рецимо, за потребе наставне, или ваннаставних активности, прословићемо и на примеру општепознате бајке *Црвенкапа*. Но пре тога, из практичних разлога непосредне примене теоријских спознаја, подсетимо се следећег: *фабула* (садржина приче) као садржајна датост наративног тока, која се дефинитивно артикулише као заокружена целина на последњој и најсложенијој разини, дакле на нивоу приповедања, примарно одговарајући на питање ШТА? (јесте у причи) – означава основну садржину наратије, и често, главну окосницу радње, ако она постоји. Фабула може бити презентована на много начина (на пример од средине приче, па се у тај ток укомпонује њен почетак и крај) а да се њен садржај, смисао и значење битно не промени. Стога, исту фабулу може да има и филм и стрип и написани текст, и драмска и оперска и балетска представа. Садржај је медијски преводив без битне штете, ако се то превођење (транспонованье, адаптација) спроводи по одговарајућим нараторолошким правилима. Међутим, начин како је прича, изложена, дакле ниво експликације који профилише *сижејну мрежу* оваплоћења наративних елемената, најчешће се у поменутих медијским изразима разликује, а зависи, како од језика обликовања уметничког текста (речи; ликовни елементи; плес; филмска слика...) тако и од воље, способности и знања аутора адаптације.

Подсетимо се, главну окосницу радње, кичму приче, чине: језгро-функције, везани мотиви, сижејна језгра, главни ликови, одговарајући круцијални информанти о хронотопском оквиру, као и најбитније индиције карактера ликова. Сви ти елементи садржаја се у причи могу прераспоређивати (различно *јукстапозиционирати* или *дистракцијом* преплитати) али се не могу изоставити, а да се битно не промени и сама фабула. Слободни мотиви и сижејне варијабле везане за каталитичке функције из приче могу изостати или могу бити придодате а да не утичу битно на основну фабулу и не ремете њен основни смисао, идејни план.

Примерице, фабула прве верзије бајке *Црвенкапа* коју је сачинио Шарл Перо може се изложити кроз следећу окосницу радње: Црвенкапу с кошаричом хране мајка шаље у посету болесној баки (језгро-функција). Девојчица

од своје до бакине куће преваљује пут кроз шуму; на том путу с једног на други крај шуме, Црвенкапу пресеће вук, лукавством открива куда иде и где бака живи (језгро-функција). Вук, пречицом пре Црвенкапе стиже до бакине куће, на превару улази у кућу и поједе баку, облачи њену одећу, ставља бакине наочаре, а потом на превару поједе и Црвенкапу (језгро-функција).

Ова фабула се може изложити и прерасподелом везаних мотива, примерице, на ретроспективан начин (обрнутим редом): вук је појео баку и њену унуку Црвенкапу тако што је, пресревши Црвенкапу у шуми, сазнао од ње да је мајка шаље болесној баки у посету, да бака живи у кући на крају шуме; до бакине куће вук је стигао пре Црвенкапе, преварио баку а потом и дете. Основна фабула, као што се види, остала би непромењена.

Очигледно, Перо је завршио бајку у самој кулминацији радње (Вук је појео баку и Црвенкапу). У многобројним потоњим верзијама *Црвенкапе*, фабула је иновирана увођењем нових везаних мотива и приповедних језгара (језгро-функције) чинећи да бајка добије перипетије и расплет. Уводи се нови лик (ловац) који битно утиче на промену фабуле приче тако што се, путем нарације везане за ловца, конституишу нова сужејана језгра (језгро-функције): Пролазећи шумом ловац реши да обиђе баку. У кући на кревету затиче заспалог вука, преобученог у баку. Схвативши шта се догодило, ловац распори вука и из његовог трбуха извади живе, баку и Црвенкапу. Затим следи још једно проширење фабуле (језгро-функција) у самој завршници: Ловац, Црвенкапа и бака, камењем су напунили трбух вука, зашили га и са свим тим теретом вука су бацили у бунар (симболично – да зло заувек пропадне).

Сусрет Црвенкапе са другим животињама у шуми; игра у трави с цвећем и лептирима; начини на које вук, у зависности од верзије приче, вара баку па Црвенкапу – јесу каталитичке функције које ретардирају, али и вишедимензионално обогаћују нарацију. Међутим, због своје варијабилне природе, оне су подложне елиминацији без битне штете по основну фабулу. Садржина и врста хране коју Црвенкапа носи баки на понуду, хронотопски оквир и начини организовања приче око распореног вука – управо су невезани мотиви и сужејне варијабле. Ти, условно речено, необавезни елементи приче и сужеа, заједно са обавезним елементима (везаним мотивима и сужејним језгрима) – чине сужејну мрежу приче и целину фабуле.

Закључимо, на специфичним *минус поступцима*²⁰ који су остали неисказани у својој потентности, а који су везани за арапску народну причу

²⁰ *Минус-поступак*, семиотички појам којим су се служили Јуриј Михајлович Лотман и други представници *Тартуске школе* да означе феномене који су изостављени (прећутани, неисказани и сл.) а који се могу из доследности логике референтног текста претпоставити, реконструисати, или се подразумевају.

Лав и човек и ПEROOву верзију бајке *Црвенкапа*, у овом сегменту рада је указано на најважније наратолошке технике, које практиковањем (на примерима примордијалног текста: *Лав и човек*; *Црвенкапа*) – омогућавају успешно варирање текста на конгенијалним основама. Практично су објашњене и показане могућности примене елементарног теоријско-наратолошког знања у креативном манипулисању текстом и његовом варирању-адаптацији за непосредне потребе, примерице, наставне, или драматуршке праксе.

LITERATURA

- Андрић, И. (1988). Госпођица. Београд: Просвета.
- Бахтин, М. (1986). Јединство хронотопа. Поља, 330–331, 355–357.
- Бахтин, М. М. (1975). Форме времени и хронотопа в романе. У: Вопросы литературы и эстетики. Художественная литература, 234–407. Preuzeto sa http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/baht_form/10.php.
- Barthes, R. (1983). Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta. Republika, 7/8, 102–130.
- Chatman, S. (1975). Towards a theory of narrative. New Literary History, 6(2), 295–318.
- Chatman, S. (1983). Karakter u pripovjednom tekstu. Republika, 10, 113–138.
- Црњански, М. (1971а). Роман о Лондону, Прва књига (I). Београд: Нолит.
- Црњански, М. (1971б). Роман о Лондону, Друга књига (II). Београд: Нолит.
- Црњански, М. (1966а). Код Хиперборејаца I. Београд: Просвета.
- Кристал, Д. (1988). Енциклопедијски речник модерне лингвистике. Београд: Нолит.
- Кошничар, С. (1995). Радио театар прозе Андрића, Црњанског и Крлеже – естетика медијског транспоновања. Нови Сад: Матица српска.
- Кошничар, С. (2012). Ресемантизација актуалних теоријских појмова у светлу комунологије и семиотике уметности. Зборник МСЦ за сценске уметности и музику, 46, 149–157.
- Кошничар, С. (2013). Иперборео међу женама. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Кубрјакова, Е. С. (2000). О поњатијах дискурса и дискурсивног анализа в современной лингвистике. У: Ромашков, А. С. (уред.). Дискурс, реч`, речеваја дејател`ност` Зборник обзоров. Москва: Россијскаја академија наук, Институт научној информации по обшћественным наукам.
- Јовановић, М. (уред.) (1966). Живот у причама. Београд: Младо поколење.
- Лешић, З., & Петковић, Н. (1981). Модерна тумачења књижевности. Сарајево: Свјетлост.

- Ломпар, М. (2004). Роман о Лондону: Колико кишних капи? (стр. 695–736).
У: Црњански М. (2004). Роман о Лондону. Београд: Завод за уџбенике.
Лотман, Ј. М. (1976). Структура уметничког текста. Београд: Нолит.
Перо, Ш. (1987). Бајке старих времена. Сарајево: Свјетлост.
Ricoeur, P. (1989). *Metamorfoza zapleta*. U: Kramarić, Z., Fauler, R., Izer V. et al (ured.) (1989). *Uvod u naratologiju* (str. 106-124). Osijek: Revija.

Sofija M. Košničar

TEXTUAL SKILLS: MANIPULATION WITH NARRATOLOGICAL UNITS IN THE FUNCTION OF VARYING AND ADAPTING NARRATIVE TEXT – FOR LITERATURE TEACHING PURPOSES

Summary

This paper presents a synthesis of the most important findings of theoretical research of narratological constituent units in narrative texts and their manipulation capabilities in the process of varying. The grounds for analysis are the basic binary comparison criteria “What?/How?” and “Invariant/Variant”, as aspects of narration and certain narratological parameters that ensure preservation of the identity of the primordial text on the occasion of its varying on congenial grounds. The research shows that on the occasion of specified manipulations with primordial text, it is necessary to respect core-function, as well as, proper selection of qualitative-quantitative narratological variables (catalysts, indications and informants). This is because specified narratological units in their synergic actions ensure the preservation of referent narrative structure within the limits of congeniality when it comes to the important aspects of narration: the fable (events and basic action with a possible plot), characters, personalities, the way of discourse and story network, juxtaposition and distraction of storytelling, as well as the spirit and artistic-aesthetic qualities of the primordial text. Thus, special attention is given to deliberating issues with reference to the adaptability of four basic classes of narratological units (core-function, catalysts-retardants, indications, informants) in a literary text from the aspect of susceptibility to the variation of the basic referent text. When it comes to preserving the identity of the primordial text varied on congenial grounds – the most sensitive narratological unit of the content is core-function (or more of them, no matter how many there are in the narrative). Due to its importance, it is by its essence exposed as an invariant (invariable constant) and, together with it, the main character/characters and the appropriate choice of crucial narratological variables. The above mentioned phenomena and aspects are of crucial practical importance, for example, to students and teachers of literature and language, who must, due to the requirements of their professions, adapt the narrative text to a specific purpose (presentation of the text during lectures, school celebrations, literary and

drama extra curricular activities, etc.). For the same reasons, this topic can be interesting to students and teachers at corresponding pedagogical groups, those who study rhetoric, theory of literature and arts, teaching methodology, etc. Therefore, in addition to the essential narratological breviary with explanations of most important narration aspects and narratological invariants, this paper also brings practical, experimental examples which provide educational support when manipulating the text not only for the needs of modern curricular and extracurricular practice but also for adapting the text for the purpose of its presentation in media (for example, on the radio as a radio novel, or in the form of a radio drama), or on the alternative scene (school, amateur groups).

Key words: narration units, variations, invariant/variant.