

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za teoriju književnosti

Zagreb, 7. rujna 2015.

PROBLEM ZAPLETA U SUVREMENOJ KNJIŽEVNOJ I KULTURNOJ  
TEORIJI  
Skriveni zaplet teorijā zapleta  
8 ECTS bodova

Mentor:

Dr. sc. Andrea Milanko, viša asistentica

Studentica:

Rutva Primorac

## Sadržaj:

1. Uvod.....	2
2. Sistematizacija teorija zapleta Karin Kukkonen.....	3, 4
2. 1. Zaplet i iskustvo.....	4, 5
2. 1. 1. Tilleyjev zaplet u obliku zmije.....	6, 7
2. 1. 2. Peter Brooks i psihoanalitički pristup zapletu.....	7-10
2. 1. 2. 1. Kritika Brooksa: Susan Winnett i problematiziranje iskustva zapleta.....	11-13
3. Davisova sistematizacija teorijskog polja o zapletu.....	14, 15
3. 1. Davisova razrada pojma.....	15, 16
3. 1. 1. Konsekutivni i teleogenetički zaplet.....	16-18
3. 1. 2. Inteligencija i pamćenje – čitatelj i zaplet.....	18-20
4. Cedric Watts i skriveni zaplet.....	21, 22
4. 1. Skriveni zaplet <i>Srca tame</i> .....	22
4. 1. 2. Odgođeno dekodiranje.....	22, 23
4. 2. Skriveni zaplet drugih proznih djela.....	24, 25
4. 3. Skriveni zaplet nefikcijskih tekstova.....	25, 26
5. Zaključak.....	27
6. Sažetak.....	28
7. Literatura.....	29

## 1.Uvod

Namjera je ovoga rada osvijetliti neka od ključnih mjesta teorija zapleta i to polje učiniti nešto preglednijim. Dva su ključna rada koja su korištena kao polazište, a to su članak mlade i relativno nepoznate znanstvenice Karin Kukkonen na temu zapleta te rad Lennarda J. Davisa *Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija*. Oni će poslužiti kao platforme za daljnje promišljanje nekih od uočenih ideja i kao poticaji za produbljivanje pojedinih razrada fenomena zapleta. Oba rada daju svojevrsne podjele tumačenja zapleta prema kriterijima autora, grupiranja prema čimbenicima koje oni smatraju bitnima te su upravo zbog tih kriterija i odabrani. Iako različite, podjele se u određenoj mjeri i podudaraju te će se i to pokušati pojasniti na stranicama koje slijede. Dok se finska autorica zadržava na (istina, dubinskom) prikazu pojedinih teorijskih škola, Davis uz to daje i kritike svake od njih te nudi svoju vlastitu razradu pojma. S obzirom na ograničenost opsega rada, nekim se od spomenutih kritičara posvetilo više mjesta i njihove su se glavne ideje nastojale detaljnije prikazati, dok su drugi tek spomenuti uz kratko izlaganje nekih osnovnih ideja. Pažnja će se ponajviše usmjeriti na one autore koji u svojim radovima donose prikaz zapletā i njihovih zakonitosti, pravila po kojima je zamišljen. Radi se o autorima koji bar naizgled razjašnjavaju opće formalne značajke zapleta u pripovjednim tekstovima ili pak nastoje objasniti kako funkcioniraju mehanizmi koji ih pokreću. Tako će više riječi biti o odnosu pripovjednog iskustva i oblika zapleta u tumačenju Allena Tilleyja, o psihoanalitičkom pristupu dinamici zapleta Petera Brooksa, feminističkoj kritici tih ideja u radu Susan Winnett. Također, razmotrit će se argumenti E. M. Forstera i S. Rimmon-Kenan s obzirom na dimenziju vremenskog i kauzalnog u zapletu. Davisova razrada ideje teleogenetičkog zapleta potom će otvoriti mjesto većem dijelu teksta posvećenom Cedricu Wattsu i njegovu pojmu *skrivenog zapleta*, koji će pak omogućiti neke opće zaključke o cijelom teorijskom polju o kojem je u radu bila riječ.

## 2. Sistematizacija teorija zapleta Karin Kukkonen

Karin Kukkonen u svom članku navodi kako se suvremeni teoretičari koji su se bavili zapletom mogu svrstati u tri glavne grupe: „1. oni koji zaplet tumače kao fiksnu, opću strukturu koja ima svoj početak, sredinu i kraj; 2. a oni koji na zaplet gledaju kao na progresivno strukturiranje te promatraju kako čitatelj razotkriva veze između različitih događaja priče, njihovih motivacija i posljedica djelovanja likova i 2. b oni koji tumače zaplet kao autorski plan i proučavaju njegov način strukturiranja pripovjednog teksta s namjerom da se postigne neki cilj“ (Kukkonen 2014). Iako su, kako zaključuje, u kritičkoj praksi te koncepcije najčešće kombinirane (što će biti prisutno i u kritičarā kojima je u ovom radu posvećeno više prostora), glavnu razliku autorica uočava između kritičara koji zaplet tumače kao čvrstu strukturu čije se značenje pojavljuje na kraju pripovjednog teksta (1) i onih koji na zaplet gledaju kao na dinamični razvoj čije se značenje uspostavlja u procesu pripovijedanja, bilo da se naglasak stavlja na čitateljevu ulogu u stvaranju značenja (2a) ili autorski naum (2b) (usp. Kukkonen 2014).

Ako zaplet shvatimo kao nepomičnu strukturu, on postaje uzorak koji pridonosi koherenciji pripovjednog teksta. Prema formalističkoj i strukturalističkoj tradiciji zapletom se događaji priče nižu u sekvence, kao što govori Propp, ili on obnavlja narušenu ravnotežu u priči, u Todorovljevu tumačenju, kao što dodaje autorica (usp. Kukkonen prema Propp [1928] 1968 i Todorov 1971). Takvo tumačenje usmjerilo je književnu kritiku prema određivanju različitih vrsta zapleta (po žanrovskom ili kojem drugom ključu) te njihovih karakteristika. „Drugi teoretičari koji su na zaplet gledali kao na strukturu razlikovali su različite tipove zapleta koji su odgovarali osnovnim elementima ljudskog iskustva i oblikovali ih u uzorke“ (Kukkonen 2014). U nastavku bit će spomenuti neki od teoretičara koji su pokušavali povezati pojedine vrste zapleta s oblicima ljudskog iskustva i tako uspostaviti tipologije različitih vrsta zapleta i njihova uspoređivanja te će stoga to biti tema jednog od sljedećih poglavlja. Također valja spomenuti da takvo gledanje na fenomen zapleta omogućava da se u njega „upišu“ ideološke implikacije budući da tako shvaćeni zapleti mogu u čitatelju „izazvati određene načine razmišljanja i poduprijeti određene rodne uloge, identifikacije i parametre etičkog ponašanja“ (usp. Kukkonen 2014). Ta problematika detaljnije će se razmotriti u dijelu rada o teorijama Petera Brooksa i Lennarda J. Davisa. Prema kritičarima koji zaplet doživljavaju kao proces strukturiranja, nastavlja ona, čitatelj je taj koji, u svojem nastojanju da pripovjedni tekst učini smislenom cjelinom, otkriva uzroke događaja, motivaciju pojedinih

likova i posljedice njihova djelovanja (2a). Tu autorica uključuje slijeđenje putova žudnji i potrebe za stvaranjem značenja o kojima je govorio Freud (usp. Kukkonen), čije će zamisli pak koristiti i Brooks, dok će o ulozi čitatelja (u smislu njegove „opremljenosti“ za čitanje) pisati E. M. Forster i C. Watts. „Zaplet i njegovo strukturiranje također su se promatrali u odnosu na telos koji uspostavljaju te se završetak najčešće smatrao najvažnijim elementom u aristotelijanskom nizu početka, sredine i kraja“ (Kukkonen 2014). O tome će više biti riječi u dijelovima posvećenim radu Lennarda J. Davisa i Cedrica Watta.

Ako se zaplet smatra dijelom autorskog plana, onda on postaje sredstvom pomoću kojeg „autor pobuđuje čitateljev interes, zadržava njegovu pažnju kako se naracija razvija i dovodi do neočekivana, ali ipak zadovoljavajuća zaključka“ (ibid.). Tako zaplet može iznenaditi čitatelja, ostvariti njegova očekivanja ili ih iznevjeriti, izaziva ga na sudjelovanje. Inzistiranje R. S. Cranea na pomaku s, kako on to doživljava, neoklasične liste dobro napravljenih zapleta na bolje razumijevanje intrinzične povezanosti zapleta s drugim odlikama naracije ključno je za ovaj dio rasprave o zapletu. Prema njemu, uočava Kukkonen, „postoje tri 'principa sintetiziranja': djelovanje (promjena u protagonistovoj situaciji uzrokovana njegovim postupcima), karakter (protagonistova promjena u moralnom karakteru) i misao (promjena u protagonistovu načinu razmišljanja). Zapleti djelovanja, karaktera i misli tvore 'radnu snagu' pripovjednog teksta i zato je, prema Craneu, ključni zahtjev kritike prikazati kako se razotkrivaju oblici zapleta“ (Kukkonen 2014). Uz njega autorica spominje i Brooksa i Warrena (1943); oni također ističu potrebu za pozornosti usmjerenoj na autorsku ideju (usp. ibid.).

Na kraju ovog poglavlja valjalo bi napomenuti kako autorica zanimljivo ističe kako su ruska, francuska i anglosaksonska tradicija teorije pripovijedanja, što se pozicije zapleta poglavito tiče, proizvele dosta „kompleksno i nejasno područje“ (usp. Kukkonen), što će i ovaj rad nastojati pokazati. Također, smatra da naglasak u raspravama o zapletu treba staviti negdje između krajnosti koje zastupaju navedeni teoretičari, odnosno da valja uočiti dvojakost samog zapleta. On je istovremeno i „proces koji omogućava čitateljev angažman oko priče, ali i njegov cilj, značenje samo“ (usp. ibid.)

## **2. 1. Zaplet i iskustvo**

Tipologijom zapleta prema elementima ljudskog iskustva bavio se i Allen Tilley u svojoj knjizi *Plot Snakes and the Dynamics of Narrative Experience*. Među prvima navodi

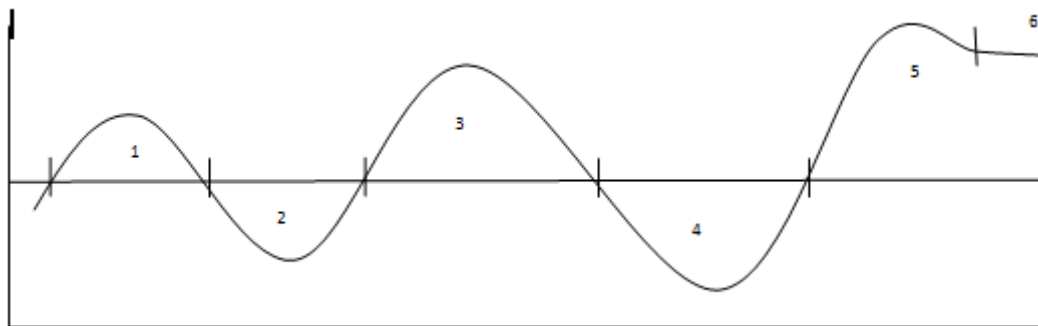
Gustava Freytaga, njemačkog devetnaestostoljetnog teoretičara, koji sažima Aristotelovu tradiciju analize zapleta uspoređujući tipičan zaplet s piramidom: radnja koja se penje vodi do klimaksa na vrhu, a potom ona koja pada vodi do raspleta na kraju. Budući da takav opis nije u skladu s iskustvom čitanja ičega, osim možda kratke anegdote, zaključuje Tilley, „Freytagova piramida nije ni mogla opstati kao instrument za analizu zapleta, već eventualno jednog njegova dijela, epizode“ (Tilley, 1992: 2-3). Također spominje i Fryeovu podjelu na pet pripovjednih načina: niskomimetički pripovjedni svijet („u kojem značenje proizlazi iz ljudskih motivacija, žudnji i strahova tijekom uzrokovanja promjena“), visokomimetički (u kojem se „davni događaji, koji su se dogodili prije izbora samih likova, pojavljuju kao uzroci onih u sadašnjosti (...) značenje ne proizlazi iz žudnji i strahova sadašnjosti, već ga proizvode primarna određenja“), romantički („u romansama, konačni uzrok svih događaja jest *telos*. (...) značenje proizlazi iz namjernih i nenamjernih pomaka likova prema telosu“), ironički (u ovakvom pripovjednom svijetu „događaji su povezani na temelju puke slučajnosti“; ironija narušava kauzalnost te je, budući da je svaki događaj slučajan, nemoguće proizvesti promjenu koja ima značenje) i mitski (koji je organiziran tako da „svaki događaj ima krajnje značenje, svaki događaj posljedično upućuje na svaki drugi“, na taj način narušena je uobičajena kauzalnost budući da se uzroci i posljedice ne mogu razdvojiti) (usp. *ibid*: 16-17). U *Anatomiji kritike* Frye nastoji prikazati povijest Zapadne književnosti kao uređeni napredak: od mita prema romantičkom, prema visokomimetičkom, potom niskomimetičkom svijetu i na kraju ironičkom. Taj napredak, prijelaz ili kako ga već odlučimo zvati, određen je prema relativnoj moći likova u vlastitom svijetu; mitski likovi, tako, veći su od nas, a oni iz ironičnog svijeta nemoćni su i pred najbanalnijim zadacima (usp. *ibid*: 17). Kukkonen nadodaje kako u tematskom pogledu „Northrop Frye (1957) uspostavlja tipologiju žanrova i njihovih zapleta na temelju godišnjih doba. U novije vrijeme pak“, nastavlja ona, „Brooker (2004) je sveo sve pripovjedne tekstove na 7 osnovnih struktura zapleta: 'savladavanje čudovišta', 'od trnja do zvijezda', 'potraga', 'putovanje i povratak', 'komedija', 'tragedija', 'ponovno rođenje'. Oba primjera, i Fryejev i Brookerov, ističu dugogodišnju mitsku prirodu tih zapleta koja uspostavlja odnos s općima oblicima ljudskog iskustva“ (usp. Kukkonen 2014). Na tom tragu je i opis zapleta u Tilleyjevoj inačici. Čitateljevo iskustvo, prema njemu, uvjetovano je „njegovim konceptom autora, podrijetlom teksta i svijetom iskustva s kojim se može poistovjetiti“ (usp. Tilley 1992: 2).

## 2. 1. 1. Tilleyjev zaplet u obliku zmije

Tilley, istini za volju, zaplet ne smatra čvrstom strukturom, već procesom promjene, tako da samim time govoriti o njemu u dijelu vezanom za one teoretičare koji zapletu pristupaju kao uspostavljenoj strukturi može biti donekle problematično. Ipak, čini se da sličnosti s konceptima prethodno navedenih teoretičara postoje (što i on sam potvrđuje, dijelom opovrgavajući, ali i zastupajući pojedine teze) te da je stoga korisno i njega uključiti u prikaz tipologija zapleta prema elementima ljudskog iskustva, makar kao posrednika između kritičara iz prethodnog poglavlja i onih koji slijede. On zaključuje kako je normalno da se metafore povezane s dinamikom doimaju logičnima onome koji pokušava opisati zaplet upravo zato što je on sam proces promjene. „Nešto se u pripovjednom svijetu značajno mijenja kada govorimo o čitateljskom iskustvu jer da nije tako, naracija bi bila statična i nedostajao bi joj zaplet. Sile koje pokreću promjene u zapletu djeluju nalik onima koje pokreću promjene u bilo kojem dinamičkom sustavu“ (Tilley 1992: 3). Ključnu ulogu čitatelja Tilley ističe u sljedećoj rečenici: „Ako se u tekstu stablo sruši, a nitko ne vidi njegov pad, to rezultira izostankom zapleta. Stablo samo nastavlja padati sve dok netko to ne pročita. Tek tada to postaje ono što je oduvijek potencijalno bilo – dio iskustva“ (ibid: 5). Kako bi oslikao opće faze zapleta, upotrebljava svima poznatu priču o Pepeljugi. Na početku imamo *inicijaciju (initiation)* - Pepeljuginu majka umire, a nju zlostavljaju nova pomajka i polusestre). U tom smislu, tu se kao pokretač zapleta može gledati diskrepancija između vrijednosti Pepeljuge i „poštovanja“ koje joj daju polusestre. Drugi stadij, prema Tilleyju, jest faza *dobivanja po prstima (burnt fingers)* u kojoj je Pepeljugi obećano da može ići na bal, „ali pod uvjetom da ispuni gotovo neispunjive zadatke“. Treći stadij jest onaj *privremenog povezivanja (temporary binding)* - odlazak na bal u kojem dolazi do polu-rješenja jer princ ne zna Pepeljugin identitet). U četvrtom stadiju, *paklenoj viziji (infernal vision)*, raskorak između Pepeljugine prave vrijednosti i one koji joj drugi pripisuju na najvišoj je razini – „Ona je istovremeno prinčeva odabranica i najponiženija osoba u vlastitom pripovjednom svijetu“. *Završno povezivanje (final vision)* nastupa gubitkom cipelice te se tako stječu načini da princ prepozna veliku Pepeljuginu vrijednost. *Svršetak (termination)* pak obećava da će par živjeti sretno do kraja života (usp. ibid: 5-6).

Ovdje je moguće radi jasnoće promotriti sliku preuzetu iz već spomenute Tilleyjeve knjige (Slika 1.):





Slika preuzeta iz *Plot Snakes and the Dynamics of Narrative Experience*, str. 3 i prilagođena za potrebe ovoga rada.

Objašnjavajući sliku, Tilley piše da horizontalna linija predstavlja vrijeme od prve do posljednje riječi u tekstu, a naziv za okomitu posuđen je iz termodinamike - *entropija* (što je veća entropija, veći je ne-red). U termodinamici entropija se vremenom povećava (navodi primjer topline u šalici kave koja se vremenom proširi po prostoru), a u zapletima se, tvrdi autor, događa upravo suprotno – „situacija na kraju *Pepeljuge* mnogo je stabilnija nego na početku“ (usp. *ibid*: 6-7). Podrijetlo zapleta autor nalazi u ciklusu života te faze kao što su rođenje, pubertet, roditeljstvo, menopauza i smrt dovodi u vezu s maloprije navedenim fazama (usp. *ibid*: 12). Time Tilley daje uvod u sliku zapleta, a u nastavku knjige koristeći Fryeve pripovjedne načine kao okvire te pojedina djela (bilo iz popularne kulture ili ona kanonska) kao prototipne primjere, nastoji uspostaviti prikladnu „zmiju“ za svaki od njih. Ključno za ovaj rad jest uočiti Tilleyjevu tvrdnju da u procesu spoznavanja djela jednako važnu ulogu imaju četiri elementa, a to su *autor, priča, čitatelj i svijet* (u značenju konteksta po kojem čitatelj i autor uspoređuju priču s vlastitim iskustvom) (usp. *ibid*: 8). U poglavljima koja slijede nastojat će se pokazati kako pojedini teoretičari stavljaju naglaske na različite točke tog četverokuta i kako se to odražava na njihove teorije.

## 2. 1. 2. Peter Brooks i psihoanalitički pristup zapletu

„Čovjek je nešto iskusio,  
sad traži priču o tome –  
ne može se živjeti s iskustvom  
s kojim nije povezana nikakva priča,  
čini se, i ponekad zamišljam  
da netko drugi ima priču za moje iskustvo.“  
Max Frisch, *Recimo da mi je ime Gantenbein*



Da je zaplet dinamična struktura, više strukturiranje nego struktura sama, tvrdi i Peter Brooks. Slično kao Tilley, navodi kako bez promjene zaplet ne bi bio to što jest, ali za razliku od njega, ne nastoji uspostaviti ključne faze u napredovanju zapleta prema njegovu kraju. Ipak, kao što primjećuje Kukkonen, za njega je završetak od velike važnosti (usp. Kukkonen 2014). Potvrđuje Brooks: „funkcija završetka, nezavisno od toga da li on biva shvaćen sintaktički (kao kod Todorova i Barta), etički (kod Aristotela), ili kao formalni i kosmološki zaključak (u radovima Barbare H. Smit i Frenka Kermouda), nastavlja da nas opčinjava i zbunjuje“ (Brooks 1998: 230).

U želji da stvori alternativu strukturalističkim i formalističkim prikazima zapleta, on „nastoji da dođe do modela kojim bi bila 'uhvaćena' dinamika narativnog procesa samog, odnosno suština pripovedanja kao takvog“ primjećuju Brana Miladinov i Predrag Brebranović u svojem radu pod nazivom *O narativnoj teoriji Pitera Bruksa* (usp. Miladinov, Brebranović 2000: 269). Brooks govori kako je cijeli čovjekov život određen pripovijedanjem, bilo pričama koje mi prepričavamo ili onima koje slušamo od drugih, onima koje sanjamo, zamišljamo ili onima koje bismo rado pričali, a sve to se zajedno prerađuje u priču „naših vlastitih života koju pripovijedamo sami sebi u epizodičnom, ponekad polusvjesnom, ali gotovo nikada prekinutom monologu“ (Brooks 1996: 3). Dakle, kao što govori moto ovom poglavlju: da bi nešto bilo proglašeno iskustvom, mora postojati priča o tome. Ako nema priče, iskustva nije ni bilo.

Želja za pripovijedanjem i sposobnost pripovijedanja u razvoju pojedinca javljaju se rano. „Djeca vrlo rano postaju aristotelijanci“, navodi Brooks, u svojem inzistiranju na pripovjedačevom slijedenju „pravila“ vezanih za uspostavljanje pogodnog početka, sredine i pogotovo završetka (usp. ibid: 3). Dodaje kako bi u određivanju naracije, koliko god to težak i naizgled nemoguć zadatak izgledao, „bilo korisno razmisliti o vrstama uređivanja koje ona koristi i stvara, o broju modela koji proizvodi“. Tako, zaključuje Brooks, ono čemu bi svakako valjalo posvetiti pažnju jest zaplet (usp. ibid: 4) te dodaje kako je on dotada bio omalovažavan kao onaj element naracije koji najmanje potvrđuje visoku umjetnost, odnosno koji je ključan za objašnjavanje masovne konzumacije književnosti. „Zaplet je ono zbog čega čitamo *Ralje*, a ne i Henryja Jamesa“ (ibid: 4).

Nastojeći objasniti mehanizme pripovjednih zapleta i stvoriti, kako to autori smjelo zovu, njihovu *formulu*, Brooks poseže za „frojdovskom dinamičko-energetskom vizijom i sistematizacijom psihičkih procesa“ (Miladinov, Brebranović 2000: 270). Brooksovima riječima: „uz pomoć nadređivanja psihičkog funkcioniranja tekstualnom, možemo otkriti

ponešto o načinu na koji se odvija tekstualna dinamika, kao i istinu o njenoj ekvivalenciji sa psihičkim procesima“ (Brooks 1998: 229). Iako se, kako je već rečeno, sam smješta u opreku prema „raznim formalizmima“, moguće je uočiti nepokolobljivu sličnost između Todorovljeve sheme, u kojoj se naracija svodi na ravnotežu, njezino narušavanje te ponovno uspostavljanje (usp. Kukkonen 2014, prema Todorov 1971: 51), i Brooksova koncepta. Kako primjećuje autorski dvojac, Brooks iz Freudova *S onu stranu načela ugone* preuzima tvrdnju da „organizam“ (svejedno da li govorimo o živućem biću ili narativnom tekstualnom tkanju) posredstvom izvesnih nadražaja biva izbačen iz stanja mirnoće (čime nastupa faza zapleta), da bi potom tragao za najpogodnijim načinima pražnjenja energije, a sve u cilju ponovnog uspostavljanja prethodno narušene ravnoteže (koja se ostvaruje na samom kraju pripovesti)“ (Miladinov, Brebranović 2000: 270). Nastavak će pokazati koji su to „nadražaji“ koji *narušavaju ravnotežu* te koji je konačni cilj ponovno uspostavljenog sklada.

Naime, kao što je već navedeno, prema Brooksu za svaki zaplet ključan je završetak. On omogućuje smisao: „Sama mogućnost posredovanja značenja sekvencom i vremenom uslovljena je anticipiranom strukturirajućom moći završetka: nešto beskrajno bilo bi i lišeno značenja, dok bi odsustvo završetka ugrozilo početak“ (Brooks 1998: 230). Drugim riječima, zaplet kao takav, ali i sam proces čitanja, konzumiranja zapleta, moguć je u tom obliku jer postoji obećanje završetka. „Mogli bismo reći da smo trenutke sadašnjosti – u književnosti, pa i šire, u životu – kadri da poimamo kao obogaćene narativnim značenjem jedino stoga što ih razumevamo naslućujući pri tom strukturirajuću moć samih završetaka, koji će im, retroaktivno, pružiti poredak i značenje zapleta“ (ibid: 231-2). Slično kao i kod Tilleyja, završetak se izjednačava sa smrću. Dok prema Tilleyju ta završna faza u pojedinim djelima može i izostati, za Brooksa se ne radi o fazi, elementu u nizu već o organizacijskom čimbeniku te je on stoga neophodan. Budući da je Freudovim riječima „cilj svakog života smrt“, iz toga proizlazi Brooksova teza da je ono što djeluje u tekstu ponavljanjem, ustvari nagon za smrću, ljudska žudnja za završetkom. Ipak, uloga instinkta samoodržanja jest ta da osigura da će organizam do kraja doći na svoj vlastiti način, da će se „suprotstaviti onim događajima (opasnostima) koji bi mu pomogli da taj cilj dosegne prebrzo – uz pomoć neke vrste kratkog spoja“ (ibid: 237). Priča, dakle, mora težiti k smrti, ali ne bilo kojoj, već onoj vlastitoj, vlastitom završetku koji je rasvjetljuje. Da bi se prerani završetak odgodio, potrebni su stanoviti mehanizmi. Kao primjer, Brooks navodi sporedne radnje koje omogućavaju te „zaobilazne putove“ do konačnog kraja. Ovdje opet možemo uočiti sličnost s Tilleyjevom „zmijom“. Put do završetka nije najkraći put, ali definitivno vodi k njemu.

Brooks također uočava pripovjednost psihanalize, psihoanalitičke situacije. Slično kao i priča „uvek sobom nosi i implicitnu tvrdnju o sebi kao ponavljanju, kao opetovanom kretanju kroz već osvojenu teritoriju: siže ponavlja fabulu, kao što detektiv iznova stupa stazom zločina“ (ibid: 233), i psihanalitički proces uključuje ponavljanje prošlih konflikata u sadašnjosti. Tek kada se prošlost doživljava kao prošlost, a ne tek nesvjesno ponavljanje u sadašnjosti, može se govoriti o izlječenju. Za Brooksovu argumentaciju, dodaje autorski dvojac, „od presudne je važnosti činjenica da pri svakom pripovedanju osnovni događaji, čijim posredovanjem se radnja u priповesti pokreće (u slučaju Čoveka-Vuka, famozni praprizor), kao takvi bivaju prepoznati tek retrospektivno, po okončanju samog narativnog teksta (nakon što ga pročitamo u celosti)“ (Miladinov, Brebranović 2000: 271). Slično i E. M. Forster ističe važnost završetka tvrdnjom da idealni promatrač ne može očekivati da sve činjenice unutar pripovjednog teksta vidi dobro sve dok ne dođe do njegovoga kraja (usp. Forster 2002: 61). Isto tako ponavljanje traumatičnih iskustava u snovima neurotičara, navodi Brooks, može se tumačiti kao „funkcija retrospektivnog nastojanja da se zagospodari poplavom nadražaja, da se zagospodari pokretnom energijom ili izvrši njeno vezivanje uz pomoć rastuće anksioznosti, koja je u prethodnoj fazi izostala – što je, uostalom, proboj brane učinilo mogućim i tako izazvalo traumatsku neurozu“ (Brooks 1998: 235).

Freudov model stoga je za Brooksa koristan za objašnjavanje kako čitatelj reagira na zaplet. Kao i proces pripovijedanja, i čitanje u svojoj biti ima ponavljanje: „Svaka pripovest, tako, ima potrebu da se završi, kako bi nas uputila u tajne onoga što prethodi, u svoj središnji deo, u samo tekstualno tkivo: kako bi nas ponovo izložila dejstvu sudbinskih energija unutar sebe same“ (ibid: 244). Drugim riječima, čitamo kako bismo došli do kraja te kako bismo se potom vratili tekstu u potrazi za značenjem. Žudnja za krajem prisutna je i u pripovijedanju i u čitanju, to je žudnja za ispunjenjem, ali, reći će Brooks: „ispunjenje pri tom mora biti odloženo, kako bismo bili u stanju da ga razumemo u njegovom odnosu prema postanku i prema želji samoj“ (ibid: 244).

## 2. 1. 2. 1. Kritika Brooksa: Susan Winnett i problematiziranje iskustva zapleta

Pitanje o tome „može li se 'žensko jastvo' uopšte iskazati posredstvom zapleta, ili se pak mora osmisliti u opiranju prema zapletu“ (Miladinov, Brebranović 2000: 271) u osnovnoj je tvrdnji kritičke struje koja je nastojala problematizirati neke od maloprije navedenih Brooksovih postavki. Među tim teoretičarima ovdje će najviše biti riječ o Susan Winnett i njezinu tekstu *Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka*. Na početku rada Winnett navodi kako „iznenađuje da teorije koje su se bavile odnosom između pripovijedanja i užitka uglavnom nisu postavile pitanje razlike između muškog i ženskog užitka u čitanju“ (Winnett 1992: 404), odnosno da su koncipirane na isključivo muškom principu užitka. Postoji izvjesna „spolna pristranost suvremene naratologije“, što, tvrdi autorica, dovodi do selektivne i jednostrane teorije. Rezultat takve teorije jest poopćavanje koje ukazuje na to da je užitak koji bi čitalac trebao otkriti u tekstu užitak muškarca. Navodi Scholesovu tvrdnju da je „arhetip cjelokupne književnosti spolni čin“, a roman kao „visokoumjetnička“ manifestacija modela nadimanja i splasnuća, napetosti i razrješenja (usp. ibid: 406). Autorica uočava homoerotski i homoestetski podtekst tih Scholesovih navoda, prema kojima „pisac, kako najbolje može, poštuje dostojanstvo čitatelja...“, a čitatelj teži „sjedinenju s piscem, preuzimanju njegovog gledišta, potpunom slaganju sa senzibilnošću i inteligencijom koje su oblikovale pojedino književno djelo“ te se radi o „braku istinskih umova“ (usp. ibid: 407). Uz Scholesa, na udaru kritike našao se i Brooks. On, prema autorici, također uopćuje „galopiranje prema kraju“ (sa svim zabilaznicama i odgađanjima) na svaki pripovjedni zaplet (usp. ibid: 408). Dakle, ideja o zapletu kao odlaganju klimaksa „povezuje sofisticirane književne oblike (a specijalno roman kao u izvesnom smislu najsofisticiraniji) sa 'muškim' viđenjem sofisticirane seksualne prakse“ (Miladinov, Brebranović 1998: 271-2) te na taj način odstranjuje druge mogućnosti.

Ženski partner u snošaju, napominje Winnett, ima pristup zadovoljstvu drugačiji od njezina muškog partnera, „može početi svoju uzbuđu u bilo kojoj točki odnosa, među kojima se može naći i trenutak postignutog zadovoljenja svojeg partnera“ (Winnett 1992: 408). Kao protuprimjere Brooksovima, Winnett navodi *Frankensteina* Mary Shelley, u kojemu se „neodređenost“ često pripisivala „nedostatku vještine mlade autorice, njezinoj nesposobnosti da, usprkos svojoj imaginaciji, napiše koherentan zaplet“ (ibid: 409). Upravo na tu „neodređenost“ autorica gleda kao na dokaz da Brooksova teorija nije primjenjiva onoliko

široko koliko je on to zamislio. Ono što želi istaknuti jest da je potrebno zasnovati model kojim bi se mogao objasniti *Frankenstein* i neki drugi tekstovi te bi se na taj način problematizirala sveobuhvatnost modela koji nude dotadašnji kritičari zapleta. Nova shema bila bi više kao „relativizirajuća funkcija nego kao shema koja teži autoritetu ključnog zapleta“ te dodaje kako „postojanje dvaju modela implicira i mogućnost mnogih drugih“ (usp. ibid: 410). Dakle, namjera nije naći jednu alternativu postojećem modelu, već ukazati na mogućnost postojanja više njih.

Autorica navodi dva primjera „nadimanja i splasnuća“ koji uključuju žensko tijelo, a to su rođenje i sisanje. Budući da „oni nemaju vrhunac u dosizaju smirenja koje se može shvatiti kao simulakrum smrti, oni sebi ne mogu i ne trebaju pridati retrospektivno značenje koje se odbija analogijom s principom užitka“ (ibid: 410-411). Tako, kao što možemo vidjeti, u tom modelu izostaje ono o čemu govori Brooks – vraćanje u tkivo teksta nakon njegova završetka u potrazi za objašnjenjem principa želje i mehanizama kretanja naprijed. „Muškom“ zapletu Winnett tako suprotstavlja „žensku“ predaju, kojom se kazuje dovršena priča čije značenje ne ustanovljuje protagonist nego zajednica. „Predaja se od klasičnog muškog zapleta, koji predstavlja pokušaj individualnog samoodređenja, razlikuje po tome što se njom zapravo predodređuje način na koji će svaki pojedinac u pripovednoj zajednici prenositi značenje priče svog života. Bruksov model se iz ovakvog rakursa ukazuje kao neka vrsta arbitrarnog poopštavanja“ (Miladinov, Brebranović 1998: 272).

Feministička kritika, na čelu sa Susan Winnett, uputila je na neke slabe točke Brooksova koncepta zapleta koje se mogu svesti pod zajednički nazivnik *poopćavanja*. Drugim riječima, čini se da je formalizacija izvedena prikrivenim maskulinizmom. Privilegira se određeni tip iskustva prilikom izricanja naizgled općih tvrdnji o izgledu i funkcioniranju zapleta kao dijelu pripovijedanja. Također, primjećuju Miladinov i Brebranović, Brooks često upada u zamku ostajanja u području tematskog. Umjesto da govori o “želji za pripovedanjem”, pomiče diskusiju na “pripovedanje želje” (usp. Miladinov, Brebranović 1998: 274). Tako, „želja koju Bruks, na primer, analizira baveći se Balzakovim romanima faktički je želja samih likova, a ne želja pripovesti kao takve, dok je zaplet koji se analizira u interpretaciji *Velikih očekivanja* zapravo mnogo više Pipov, nego zaplet romana (ibid: 274). „Zaobilazeći samo pokretačku snagu teksta“ i koristeći psihoanalitičku terminologiju, opominju autori, njegova teorija ostaje u sferi tematike (usp. ibid: 274) te je samim time manje revolucionarna nego što se na prvi pogled čini. I sam odabir književnih predložaka pridonosi tome: „Bruks bezmalo isključivo teorijski i interpretativno osvetljava onaj tip

romana u kome pripovedači, pa i njihovi partneri sa istog dijegetskog nivoa (...) imaju status likova, smatrajući da ova narativna situacija čini eksplicitnim ono što je, u suštini, implicitan uslov svake pripovesti“ (ibid: 274).

### 3. Davisova sistematizacija teorijskog polja o zapletu

U ovom dijelu rada tekst *Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija* Lennarda J. Davisa poslužit će kao još jedna od mogućih sistematizacija teorija zapleta. Nakon podjele teorijskih škola i tumačenja njihovih ideja zapleta, Davis nudi svojevrsni povijesni pregled koncepta, često navodeći razlike između epskog zapleta i zapleta romana te time uspostavlja svoj vlastiti koncept pojma i njegove ulogu u području književnosti, ali i šire.

Davis tako navodi kako Wallace Martin ističe da se moderne teorije pripovijedanja mogu svrstati u tri skupine - one koje pripovjednom tekstu prilaze kao nizanju događaja, kao diskursu proizvedenom od pripovjedača ili kao verbalnom artefaktu kojemu značenje organizira i pridaje čitatelj (usp. Davis 1992: 341). Iz toga proizlaze tri glavna načina prilaznju zapletu, a to su „formalni, retorički i onaj s obzirom na reakciju čitatelja“ (usp. *ibid.*). Autore koji su se bavili pojmom zapleta Davis dijeli na:

A) *aristotelijance*, one koji vjeruju da je tekst niz „narativnih modeliteta“ kao što su „vjerojatnost, slučajnost, znanje, (prepoznavanje) ili neznanje, dobro i zlo“, među kojima navodi Aristotela, R. S. Cranea, Normana Friedmana i kritičare Čikaške škole. Oni naglašavaju jedinstvo radnje, „skladno djelovanje pojedinačnih elemenata koji zaokružuju pripovijest u cjelinu“.

B) *formaliste*, koji su od elemenata radnje pokušali načiniti gramatiku, koja je univerzalno primjenjiva na svaki pripovjedni tekst, naći metode opisivanja teksta slične onima koje upotrebljava lingvist pri opisivanju strukture rečenice, a među njima ističe V. Proppa, A. J. Greimasa, C. Bermonda i Todorova.

C) one koji su usmjereni više na reakciju čitatelja, koji ne smještaju postojanje zapleta u jedinice priče, nego u različita očekivanja čitatelja koji se javljaju u procesu čitanja, pri čemu „svako čitanje daje malo drugačiji zaplet, a svaki čitatelj postaje junak romana“. Tu izdvaja Barthesa, Isera i Fisha (usp. *ibid.*: 346)

Svakom od njih Davis ponešto zamjera. Tako se s Aristotelom ne slaže u privilegiranju radnje nad likovima te mu zamjera „izvanpovijestan sustav“, odnosno izostanak razlikovanja funkcija zapleta u različitim povijesnim trenucima te prikriveni cilj takvih analiza, a to je vrednovanje. Neoaristotelijancu Craneu, kako ga zove, prigovara da je nesvjestan razlika u značenju pojmova u različitim povijesnim trenucima (usp. *ibid.*: 347) te zaključuje kako je aristotelijanski pristup „normativan i pretendira na univerzalnost, iako su mu sudovi vezani za određeno mjesto i vrijeme“ (*ibid.*: 347-8). Cilj ruskih formalista i

strukturalista jest „osigurati univerzalnost“ modela i „načine uklapanja pripovjednih struktura u opću semiotičku teoriju“ (usp. ibid: 348), on je univerzalan i nepovijestan, ali iz praktičnih razloga analiza je usmjerena na kraće pripovjedne strukture. Drugim riječima, takav sustav nije dostatan za analizu zapleta romana. I, na kraju, prigovara i teoretičarima recepcije tvrdeći da se obraćaju „čitateljima općenito“, čitateljeva univerzalnost tako postaje nadmoćna osobitostima romana kao oblika, a dijalogičnost se ograničava na jednakovrijednost čitanja (usp. ibid: 348).

### 3. 1. Davisova razrada pojma

Postavljajući ključno pitanje: „kakva je bila funkcija zapleta romana za čitatelje ranomodernog doba?“ Davis nastoji objasniti promjenu u fenomenu zapleta koja se podudara s počecima romana kao oblika, dakle u 18. stoljeću (ibid: 349). U predromanesknom svijetu, ističe autor, zaplet pripada zajednici, njegova je funkcija da se prepričavaju one priče koje imaju u sebi vrijednosti i težnje zajednice. Pripovjedač zna zaplet, ali svaki put iznova stvara priču, za razliku od homerovskog barda koji se drži utvrđenog predloška. Zaplet romana tako je vlasništvo osobe autora, dok je zaplet *Ilijade* vlasništvo društva, zaključuje on i dodaje kako se poistovjećivanje književnosti s vlasništvom pojavilo upravo u prvoj četvrtini 18. stoljeća (usp. ibid: 349-350). Tada se pojavljuju zapleti „objedinjeni jastvom“ (ja u epu i narodnoj priči nije toliko važan koliko u romanu), što vodi do toga da su roman i njegov zaplet odvojeni od živog iskustva kako pripovijedanje opada, iako bi se na prvi pogled moglo zaključiti suprotno. Drugim riječima, iako će se većina čitatelja složiti da je zaplet *Robinsona Crusoea* bliži životu i stvarniji od zapleta *Gilgameša*, to upravo dokazuje činjenicu da je „tendencija realističkog zapleta uvjeriti nas da je njegovo postojanje stvarnije od onog svijeta bajke“ i to tako da oponaša svijet zbilje (usp. ibid: 351). Kao i svaka roba, takav zaplet nastoji se prikazati kao neophodan potrošačima/čitateljima te se oni njime određuju i uopće doživljavaju oblike života pomoću njega (usp. ibid). Davis uočava dvojako djelovanje takvih zapleta – „oni imaju svoju cijenu i mjesto na tržištu, a istovremeno svojataju status proživljenog iskustva pomoću kojeg nam nameću moralne i etičke pouke“ (ibid: 352). Potom navodi dvije temeljne razlike između zapleta epa i onog romanesknog. Prva od njih vezana je za *novost* kao temeljni kriterij vrednovanja zapleta i kao glavno obilježje potrošačkog društva, u suprotnosti s vremenom u kojem nastaju narodne predaje. Drugačije rečeno, među



zapletima romana cjenjeniji su oni originalni i složeniji, originalnošću se dokazuje vrijednost, a u narodnoj pripovijetki naglasak nije na originalnosti, već na „zajedničkom prilagođavanju“ (usp. *ibid.*: 352-3). Druga razlika između tih dviju paradigmi leži u samom tipu zapleta koji one nude i o tome će biti riječ u sljedećem poglavlju.

### 3. 1. 1. Konsekutivni i teleogenetički zaplet

Zaplet u epu, navodi Davis, funkcionira po obrascu „i-tada-i-tada“, što podrazumijeva kronološki slijed i linearnu logiku. Takav zaplet naziva *konsekutivnim* ili *kauzalnim* jer su njegovi elementi raspoređeni u jasan linearni ili kauzalni niz. Shlomith Rimmon-Kenan naziva ga „vremenskim slijedom“ kao jednim od dvaju glavnih principa kombiniranja događaja u sekvence i sekvenci u priču, dok bi drugi bio kauzalitet (Rimmon-Kenan 1983: 17). Tipični primjeri takvih zapleta, prema Davisu, prisutni su u pikarskim pričama i svim oblicima epizodne umjetničke proze (Davis 1992: 354), a Rimmon-Kenan navodi kako je strogi vremenski slijed moguć jedino u pričama s jednim likom: „U trenutku u kojem se pojavljuje više likova, događaji postaju simultani, a samim time priča multilinearna više nego jednolinearna“ (usp. Rimmon-Kenan 1983: 17). Stroga linearna kronologija stoga nije karakteristična za većinu priča, zaključuje autorica (usp. *ibid.*). Tijekom 18. stoljeća, nastavlja Davis, konsekutivni zaplet zamijenjen je onim *teleogenetičkim*. „Želja za otkrivanjem informacija upućuje čitatelja prema kraju, koji tada preoblikuje već pročitane informacije“, element 'i-tada-i-tada' još je prisutan, ali je prevladan događajima unutar zapleta i svršetkom djela (usp. Davis 1992: 355). To otkrivanje informacija i preoblikovanje zaključaka o kojima govori Davis, događa se najčešće u ključnim točkama tijekom zapleta, a ne samo na njegovu kraju. „Ljepota zapleta proizlazi iz konstantnog provjeravanja stečenog znanja novim činjenicama, a konačni smisao nikada nije rezultat niza događaja, već je on u estetskoj kompaktnosti“ (Forster 2002: 62). Dakle, čitajući roman mi neprestano u svjetlu novih informacija prevrednujemo stare zaključke; ono što smo nekoliko stranica prije držali nepokolebljivim možda se više ne doima takvim.

Ta razlika između zapleta epa i zapleta romana donekle se podudara s onim što E. M. Forster govori o priči i zapletu u poglavlju o zapletu svoje knjige *Aspekti romana*. „Definirajmo zaplet. Definirali smo priču kao niz događaja raspoređenih u vremenski slijed. Zaplet je također niz događaja, samo što se ovdje naglasak premiješta na kauzalnost. 'Kralj je

umro, a onda je umrla i kraljica' jest priča. 'Kralj je umro, a onda je od tuge umrla i kraljica' je zaplet. Vremenski slijed je očuvan, ali ga je kauzalitet zasjenio. Ili pak: 'Kraljica je umrla, nitko nije znao kako, dok se nije otkrilo da je to bilo zbog tuge za umrlim kraljem.' To je zaplet sa zagonetkom, forma koja ima potencijal nadogradnje. Obustavlja vremenski slijed, odmiče se od priče, koliko god joj to dopuštaju njezina ograničenja“ (Forster 2002: 61).

Upravo bismo to mogli povezati s Davisovim teleogenetičkim zapletom. „Razmotrimo kraljičinu smrt“, nastavlja Forster: „Ako se ona nalazi u priči, naše pitanje je 'što zatim?', a ako je u zapletu pitamo 'zašto?'. To je temeljna razlika između ta dva aspekta romana. Zaplet ne može biti izrečen grupi pećinskih ljudi koji zapanjeno slušaju ili despotskom sultanu ili njegovoj modernoj nasljednici – filmskoj publici. Oni mogu ostati budni jedino uz stalno 'i onda....i onda....!'. To jedino može zadovoljiti znatiželju. Zaplet, s druge strane, zahtijeva inteligenciju i pamćenje“ (ibid: 61). Iako možemo zaključiti kako donekle govore o istom, Davis ipak ističe kako bi pravi teleogenetički, romaneskni zaplet zvučao otprilike ovako: „Umre kralj, a zatim od tuge umre kraljica, ali se otkrije da ih je oboje ubio biskup“ (Davis 1992: 355-6).

Forsterovo inzistiranje na kauzalnosti kao glavnoj distinkciji između priče i zapleta Rimmon-Kenan nastoji opovrgnuti tvrdeći da se kauzalnost može uočiti iako nije eksplicitno rečena. „Ipak, ništa ne može spriječiti čitatelja da i u prvoj rečenici (onoj u kojoj je 'umro kralj, a onda je umrla kraljica') vidi kauzalnost“ (Rimmon-Kenan, 1983: 17). Autorica duhovito uočava kako se slična situacija može naći i u priči iz Miltonova života: „Milton je napisao *Izgubljeni raj*, onda mu je umrla supruga, onda je napisao *Vraćeni raj*“ (ibid: 17). Dakle, vremenski slijed je eksplicitno izrečen, utjelovljen u riječi „onda“, ali se onaj kauzalni lako daje iščitati (usp. ibid: 17). Na tragu Tilleyja, moglo bi se zaključiti kako je za zaplet potreban čitatelj. Bez njega, koji u priču unosi kauzalitet (svojom inteligencijom i pamćenjem, slijedimo li Forstera), *Izgubljeni*, *Vraćeni raj* i smrt Miltonove žene samo su stabla koja padaju.

Kako je već navedeno, za Forstera je kauzalitet od presudne važnosti za zaplet, a Rimmon-Kenan smatra da, teoretski govoreći, bilo koja dva događaja postavljena u kronološki slijed čine priču, pod pretpostavkom da ti događaji pripadaju istome svijetu (usp. ibid: 19). Zanimljivo je napomenuti kako ona uočava da se kauzalnost može vidjeti na dvijema razinama, jedna je ona prema drugim događajima u sekvenci, a druga prema strukturalnim potrebama priče, koja se može nazvati i teleologičkom (usp. ibid: 18). Tako neki događaji mogu svoju ulogu uzroka „izvršiti“ neposredno u odnosu na sljedeći događaj u

priči, a neki svoju posljedicu nalaze na razini same strukture. Autorica navodi primjer iz Dickensovih *Velikih očekivanja* u kojima na pitanje zašto Pip pomaže bjeguncu možemo dobiti dva suprotna odgovora. Prvi je taj da dječak to čini iz straha, u skladu s logikom vjerojatnosti koju proizvodi sâm tekst, a drugi pak, u skladu sa strukturnim potrebama zapleta, nudi objašnjenje da je učinjeno to što je učinjeno kako bi Magwitch bio Pipov dužnik te da bi poslije imao potrebu odužiti mu se, što omogućuje zaplet u obliku u kojem ga nalazimo u romanu (usp. *ibid*: 18). Razlike u razinama priče i zapleta bit će važne i kod Cedrica Watta, u njegovom tumačenju onoga što on naziva *skrivenim zapletom*, ali o tome nešto poslije. Ovdje ćemo se zadržati na drugoj zajedničkoj točki Forstera i Davisa, a to je isticanje važnosti inteligencije i pamćenja u čitatelja.

### **3. 1. 2. Inteligencija i pamćenje – čitatelj i zaplet**

Dok se Forster, slično kao i Watts, više bavi koracima čitatelja u procesu odgonetavanja priče, Davis raspravlja o poziciji koja mu je namijenjena i o tome kako se njime upravlja. Tako Forster piše da inteligentni čitatelj romana - za razliku od onog znatiželjnog, koji samo pretrčava tekst u potrazi za novim činjenicama – „umno obuhvaća roman“. Gleda ga kroz dvije perspektive, izolirano i povezano s drugim činjenicama pročitanim na prethodnim stranicama te dodaje da idealni promatrač ne može očekivati da dobro vidi činjenice u visoko organiziranom romanu sve dok ne dospije do njegova kraja (usp. Forster 2002: 61). Davis pak tvrdi kako se u 18. stoljeću javlja „specijalizirani i pojačani oblik teleogeneze – detektivski roman“. Romani takvog tipa, ali i romani uopće, prema njemu, nude nam otkrivenje, prostor u kojem možemo „dokučivati stvari i inteligencijom ih mijenjati“ (Davis 1992: 359). Primjer nalazi u priči o Sherlocku Holmesu u kojoj Sherlock kao idealan čitatelj otkriva teleogenetičnost skrivenih zapleta. „Conan Doyle nam daje dva čitanja“, uočava Davis, „ono Watsonovo sekvencijalno i Holmesovo teleogenetičko, a sam čitatelj uvijek je na granici između Watsonova naivnog čitanja i Holmesove mudrosti čitatelja-znalca“, zaključuje (*ibid*: 358). Da bi se cijnila tajnovitost, u sličnom tonu navodi Forster, dio čitateljeve svijesti mora ići dalje, dok drugi dio mora ostati tu gdje jest.

Drugi čimbenik, uz inteligenciju, koji karakterizira čitatelja „spremnog na čitanje“, jest pamćenje. Ako do trenutka kada saznajemo da je kraljica umrla, piše Forster, zaboravimo da

je prije toga umro kralj, nećemo doći do spoznaje kako je kraljica umrla od tuge za kraljem. Jednostavnije rečeno: ako ne upamtimo, nećemo moći razumjeti. „Tvorac zapleta od nas očekuje da pamtimo, a mi od njega očekujemo da ne ostavlja krajeve otvorenim“ (Forster 2002: 62). Davis pak govori o drugom tipu „ugovora“, ako bismo to tako uopće mogli zvati, između čitatelja i tvorca zapleta, između čitatelja i samog zapleta u odnosu na cijeli sustav. Teleogenetički zaplet, piše Davis, karakterističniji je za razdoblje u kojem se sve pretvara u robu jer „uvlači čitatelja u gonetanje priče“, a za roman kao robu na masovnom tržištu upravo je „sudjelovanje čitatelja ne samo zanimljivo već nužno“ (usp. Davis 1992: 359-360). Funkcija teleogenetičkih zapleta u tom razdoblju jest da „podržava čitateljevu vjeru u postojanje reda u svijetu“ (usp. ibid: 360), da podržava osjećaj kako sve ima svoju svrhu i da se sve prema njoj kreće. Na taj način lakše je podnositi trenutno stanje stvari; konačni je cilj nešto do čega treba doći i što će baciti novo svjetlo na prethodne događaje. Iz toga proizlazi paralela koja se može povući između književnosti i povijesti.

Davis od Ricoeura i Whitea preuzima ideju da pripovjednost nadilazi roman, da je ona značajka povijesti (usp. ibid: 360). Vidljiva je razlika između kauzalne strukture (kojoj su skloni Grci) i teleogenetičke jer prva podrazumijeva „gomilanje događaja do razine sadašnjih uzroka“, a teleogenetička pak nosi „preinaku prošlih događaja narednim zbivanjima“ (usp. ibid: 361). Također, uočava i razliku u odnosu na pravo na izbor, na pitanje slobode, u odnosu na ono prisutno u tragičkom poimanju, gdje postoje dva izbora od kojih su oba pogrešna i osuđuju junaka na propast (usp. ibid: 366). Promjenu koja se dogodila u europskom poimanju ljudske povijesti Davis smješta u 17. i 18. stoljeće, kada se prelazi od doživljavanja povijesti u usponima i padovima vladara prema ideji da ljudi grade povijest upravo vlastitim izborima. Prije nje povijest je bila određena sudbinom, a „teleogenetički zaplet bio je zamisliv samo u vjerskom smislu“ (Kristov dolazak kao obrana teleogenetičke logike) (usp. ibid: 362). Sekularizacija takvog zapleta, ali i roman kao oblik, mogli su se javiti tek kada se na povijest počelo gledati kao na nešto na što se može utjecati i što se može mijenjati, ističe Davis. Pozicija čitatelja u takvom sustavu jest vrlo paradoksalna budući da mu se izbor i mogućnost promjene navodno daju, ali je tekst istovremeno zatvoren i čitatelj upravo zaplet ne može mijenjati. Način da se dokine ta udaljenost, zaključuje Davis, leži u stvaranju iluzije da čitatelj promatra nešto poznato (uvođenjem realističnih elemenata) i da sudjeluje u procesu spoznavanja (pomoću napetosti i dekodiranja) (usp. ibid: 367). Drugim riječima, čitatelju se stvara *iluzija sudjelovanja*, ako bismo to tako mogli nazvati. U prošlom poglavlju to se više ticalo zakona tržišta, čitatelj je bio zavarano da mu je zaplet nužan, njegova uloga bila je važna

u rasplitanju zapleta i time je omogućavao opstojanje masovne potrošnje književnosti kao robe. Ovdje se pak radi o, mogli bismo reći, ideološkom podređivanju. Pasivna konzumacija zapleta prikrivena je iluzijom o njegovu aktivnom dekodiranju.

Pojavom modernizma dolazi do promjene teleogenetičkog zapleta, navodi Davis, „kao izraz razočaranja i bespomoćnosti individualizma suočena s velikim povijesnim kretanjima“ (ibid: 367). Prekretnica je Flaubertov *Sentimentalni odgoj*, smješten u vrijeme neuspjele revolucije, roman bez zapleta, lik bez budućnosti (usp. ibid: 367). Teleogenetičko dekodiranje u doba modernizma odvija se na hermeneutičkoj (semantičkoj ili simboličkoj) razini, a ne na razini radnje i osobnog djelovanja, a teleogenetičnost služi „obezvrjeđivanju revitalizirajućih snaga reda i svršetka u ljudskom životu (...) i nadomješta ih iscjeliteljskom snagom umjetnosti“ (ibid: 368).

Budući da je u modernizmu došlo do promjene poimanja svijeta uopće, do rušenja mitova i parcijaliziranja sfera ljudskog života zbog uklanjanja religije kao do tada jedine organizacijske sile, umjetnost je na neki način dobila zadatak preuzeti tu ulogu. Organizacija klasičnog romana, primjećuje Davis, u modernizmu je zamijenjena težnjom da „umjetnost povučemo u kaos“, a „modernistička teleogenetična revizija sada završava kaosom, 'užasom' koji zatim revidira prethodno djelo“ (ibid: 368-9). Taj kaos premješta zaplet s razine sadržaja na razinu forme, napominje Davis i nadodaje kako je klasični teleološki zaplet još prisutan u romanima „harlekinškog tipa i u masovnim medijima“ kao što su npr. špijunski trileri i priče o uspješnim ljudima, o njihovim počecima, koracima do svijeta slavnih i uspješnih koji ih prevrednuje (usp. ibid: 369).

Teleogenetičnost kao ključnu za zaplet i njegovo razumijevanje ističe i Cedric Watts. Za razliku od Davisa, on telos nalazi u samom tekstu ili bar u vezi s njime, a ne u funkcioniranju tržišta ili u ideološkom podčinjavanju pojedinca. Wattsova teorija u užoj je vezi sa samim pripovjednim tekstom i njegovim tumačenjem. On navodi mnogo primjera različitih suvremenih romana i njima potkrepljuje glavne teze te je zato sama teorija „pitkija“. Također, moguće je uočiti neka „slaba mjesta“, neke manjkavosti, ali o tome nešto poslije. Ipak, radi se o zanimljivom i pronicljivom prikazu te bi ga stoga valjalo detaljnije objasniti.

#### 4. Cedric Watts i skriveni zaplet

Svoju knjigu pod nazivom *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots* počinje tvrdnjom da „sve priče imaju očit zaplet, ali neke kao dodatak imaju i bar jedan prikriveni - sakrivenu sekvencu zapleta. Kada se taj skriveni zaplet uoči, razotkrije, tekst djeluje mnogo kompleksnije kao cjelina, mnogo uređenije“ (Watts 1984: 1). Dodaje kako su dobri književni tekstovi obično kompleksni i inteligentni te da kao takvi rijetko pokazuju sva svoja bogatsva na prvom čitanju (ibid: 1-2). Takve romane, u kojima čitatelj, ako želi uhvatiti njihov puni potencijal, mora otkrivati skriveno, naziva *janiformnim* (*Janiform novels*) jer, piše Watts: „Kao što je Janus dvoglavi bog, tako su i janiformni romani romani s dva lica: čini se da je središnje ili najvažnije u njima njihova paradoksalnost i unutarnje proturječje“ (ibid: 13).

Otkriće janiformnih romana očekivano je bilo ključan preokret u kritičkim pokretima u Velikoj Britaniji i šire u narednim godinama. „Bilo da su kritičari bili strukturalisti, postrukturalisti, dekonstrukcionisti, semiotičari, marksisti, tradicionalisti ili kombinacija više škola, svima im je bilo zajedničko otkriće radikalnih paradoksa i proturječja u promatranim djelima“ (ibid: 10). Tijekom 50-ih i 60-ih godina, navodi Watts, dok je bio student, često je slušao da dobar književni tekst mora „funkcionirati kao 'organska cjelina', bogato jedinstvo (...) te se stoga zainteresirao (a i ne samo on) za djela koja su se činila kao iznimke od tog pravila“ (ibid: 9). Ideja da u romanu naracija mora biti linearna, konsekutivna i očito kulminativna, a „autorove moralne preporuke, iako bogato, raznoliko manifestirane, isto tako čiste, koherentne i elokventne“, drži Watts, predugo je opterećivala i književnu produkciju i kritiku (usp. ibid: 14-15). „Ipak, u zadnjih sedamdeset i pet godina velik broj književnih djela osporavaju te pretpostavke, tako da se u modernim romanima, dramama i poeziji pojavljuju strukture koje su u kontrapunktu s pojmovima konsekutivnog, lineranog i kulminativnog. Tako je ponekad forma cirkularna, ponekad djelo ima začudne praznine (i sl.)“ (ibid: 15).

Navodeći pravilo po kojem se razlikuju intencionalne i neintencionalne pojave u tekstu, Watts, moglo bi se zaključiti, nastoji pomiriti teoriju recepcije s onim teorijama koje zaplet tumače kao dio autorskog nauma, modela. Naime, Watts uspostavlja svojevrsnu ravnotežu između uloga koje čitatelj i autor imaju u proizvodnji značenja. Pravilo je sažeto u rečenici: „Kada je janiformnost nehotična, djeluje kao da tekst napada autora iz zasjede, kada je namjerna, čini se da napada čitatelja“ (ibid: 21). Drugim riječima, prvu bismo mogli shvatiti kao manjkavost samog autora, koja osujećuje „pretpostavke utemeljene na ironičnoj namjeri autora (...) kako se primičemo kraju romana“ (usp. ibid: 16), dok druga stvara iluziju

čitatelju da je pred njim gotov proizvod i da ga bez straha može konzumirati, nesvjestan skrivenih težnji samoga teksta. Romani se nastoje osvetiti tako što postavljaju zamke koje omogućavaju čitateljevo suučesništvo s ljudima čija bujna mašta stvara alternativne i opasne svjetove (usp. *ibid*: 28). Primjer takva lika Watts nalazi u jednom janiformnom romanu koji, mogli bismo reći, predstavlja središte njegova interesa, a to je Conradovo *Srce tame*.

#### **4. 1. Skriveni zaplet *Srca tame***

„Kao i Janus, Kurtz pokazuje dva oprečna lica Marlowu i komentatorima. Jedno lice je bezizražajno, ima isprazan pogled - on je *prazan* čovjek. Drugo pokazuje zvjerski izraz – on je izrazito ispunjen čovjek“ (*ibid*: 21). Pitanje koje proizlazi iz tog paradoksa: „Je li Kurtzovo ponašanje plemenskog božanstva groteskna parodija kulturnog vođe koji je možda bio ili pak prikaz Kurtza u džungli sugerira da je naizgled civilizirano ponašanje tek licemjerno iskrivljenje u osnovi barbarskih poriva?“ (*ibid*: 22). Odgovor koji možemo dati na to pitanje jest dvojak: „Neki čitatelji nakon čitanja tog djela stječu dojam da je civiliziranost dragocjeno, krhko postignuće koje bi trebalo očuvati od unutarnjih i vanjskih opasnosti. Drugi pak svode priču na ideju da je civilizacija rezultat automatizacije okrutnosti“ (*ibid*: 22). Upravo ta podijeljenost mišljenja o „pravom značenju djela“, prema Wattsu pokazatelj je da bi u samome djelu moglo biti janiformnosti. Isto tako, usredotočenost na janiformnost mogla bi biti rješenje podijeljenosti mišljenja. *Srce tame* tako nije samo optužnica belgijskog ili europskog imperijalizma, nastavlja svoje izlaganje Watts, „već je dramaturgija koja pokazuje kako kulturni čovjek može biti obuzet žudnjom za znanjem i osvajanjem, što dugoročno donosi destrukciju morala i samouništenje upravo te civilizacije“ (*ibid*: 82).

#### **4. 1. 2. Odgođeno dekodiranje**

Naposljetku Watts dolazi do „formule prepoznavanja“ pa piše da otkrivanje skrivenog zapleta najčešće izgleda ovako: „čitatelj uočava anomaliju, neku pojedinost koja se doima proturječnom očiglednom zapletu. Potom traži slične anomalije unutar teksta. Ta potraga može se odvijati retrospektivno, bilo da se čitatelj po sjećanju vraća u tekst, bilo da doslovno prstom prelazi po redcima u potrazi za takvim mjestima, ili se može odvijati u daljnjem čitanju, kako čitatelj napreduje u tekstu te može biti kombinacija navedenog. Pronašavši ono

što je tražio formulira zajedničke točke tih anomalija te postavlja moguću narativnu sekvencu koja bi objasnila takve pojave. Daljnjim dokazima potvrđuje ili revidira postavku“ (ibid: 31-32). Kako bi opisao mehanizme u njegovim djelima autor preuzima izraz *odgođenog dekodiranja* od Iana Watta (usp. ibid: 43). Ono što Conradu priskrbljuje titulu majstora skrivenih zapleta jest svojevrsno izvrtnje principa kauzalnosti. On prezentira posljedicu, *učinak*, ali pritom zadržava *uzrok*, tako da se događaji u početku čine čudni, nepovezani ili apsurdni. U dekodiranju postoje tri faze, kako navodi Watts. Prva podrazumijeva pojavu nedešifriranih podataka, druga pak prvo, nepotpuno ili netočno dekodiranje, a treća donosi konačno potpuno i ispravno dekodiranje (usp. ibid: 44).

I sam Conrad voli se ironično šaliti na račun svojih vlastitih tehnika, dodaje Watts, pa tako ni odgođeno dekodiranje nije iznimka. Primjer koji navodi jest iz *Srca tame*; u njemu Marlow nalazi knjigu na čijim su marginama ispisane nerazumljive bilješke. „Marlow je uvjeren kako se radi o šiframa koje mora odgonetnuti (druga faza, pogrešno dekodiranje), ali se na kraju pokazuje kako je riječ o ruskoj ćirilici (treća faza, ispravno dekodiranje)“ (ibid: 45). Upravo ovim primjerom Watts, čini se, nesvjesno potvrđuje važnost poretka faza budući da Marlow doista „probija šifre“ samim time što određuje kod, pismo kojim su napisane. Drugim riječima, „pogrešno dekodiranje“ samo je točka prema onom točnom i to ne bilo koja, već ona koja ga omogućava.

Ni Tilleyjeve „životno-zapletne“ faze, ni Brooksov put žudnje prema završetku, kao ni Wattsov proces dekodiranja nemaju pravocrtan oblik. U svakom od tih prikaza postoje „međukoraci“, „međufaze“. Prisutna je svojevrsna odgoda prije samog dosezanja cilja, bio on završna faza, rep zmijske (kao kod Tilleyja), princip organiziranja pomoću kojeg možemo spoznati dinamiku zapleta i način funkcioniranja žudnje (kao kod Brooksa) ili kao ispravno i potpuno dekodiranje (kod Watta).

Watts na kraju rasprave o *Srcu tame* pokazuje kako se skriveni metafizički zaplet Conradova romana (onaj faustovski) spaja s onim otvorenim, sekularnim. Dakle, onaj o demonskoj potrebi čovjeka da vlada s onim koji osuđuje europski imperijalizam. I inače je odnos očiglednog i skrivenog zapleta u naraciji promjenjiv; oni se miješaju, odvajaju i ponovno spajaju, kao što će pokazati i neki od sljedećih primjera.



## 4. 2. Skriveni zaplet drugih proznih djela

Uz Sterneova *Tristrama Shandyja*, Joyceov *Uliks*, Camusov *Stranac*, Sartreovu *Mučninu*, *Svjetonik* Virginije Woolf te Kafkinine *Proze* kao primjere janiformnih prozних djela, Watts uočava da roman, kako kaže, može imati skriveni, ali ne i očigledni zaplet, kao što je Robbe-Grilletova *Ljubomora*, za koju navodi kako čitatelju može djelovati kao struktura bez zapleta, dok je njezin skriveni zaplet ustvari vrlo tradicionalna priča o preljubu i ljubomori (usp. *ibid*: 158). Također, nije nužno da skriveni i očigledni zaplet uopće budu na istoj razini pripovjednog teksta. Takav primjer moguće je vidjeti u Mannovoj *Smrti u Veneciji*.

Skriveni zaplet u tom djelu, navodi Watts, potječe većinom iz Euripidovih *Bakhi*, dramu koja govori o opasnosti, kako ekstremnog apolonijskog, tako i ekstremnog dionizijskog načela. Dok otvoreni zaplet tog Mannova djela čitamo kao kobni izlet cijenjenog pisca Aschenbacha u Veneciju koji ga vodi u umjetničku krizu, zaljubljuvanje u mladića te u konačnici u smrt uzrokovanu kolerom, skriveni zaplet prikazuje velikog čovjeka koji je negirao ono dionizijsko u sebi i stoga mora biti kažnjen (usp. *ibid*: 167-168). No, tu ne staje cijeli proces otkrivanja. Watts uočava da je i pripovjedačev odnos prema Aschenbachu simptomatičan, kreće se od „zlobnog i podrugljivog prezira prema piscu, koji se pretvorio u grotesknu figuru, do suosjećanja i sažaljenja prema genijalcu kojeg su strasti dovele do toga da više nalikuje onoj tragičnoj“ (*ibid*: 171). Ne bi bilo naodmet spomenuti kako se i samo pripovijedanje mijenja i time prati promjenu u liku i upravo u Aschenbachovoj koncepciji pisanja uopće. Na početku romana pripovjedačeve rečenice oblikuju relativno tradicionalnu romanesknu strukturu, a u njegovu drugom dijelu one su isprekidane, fragmentirane, „modernističkije“. Usporedno s time se mijenja i sam koncept pisanja u Aschenbacha. Dok se na početku romana eksplicitno navodi kako je svoj uspjeh kao autor stekao asketskim odricanjem, slijeđenjem pravila i moralnom dosljednošću, u drugom dijelu kao da nije sve te pretpostavke uspjeha. Upušta se u manično slijeđenje predmeta svoje žudnje i zanesen ljepotom, zanemaruje svakodnevno pisanje. Drugim riječima, skriveni zaplet toga romana pomaknut je s razine radnje na razinu pripovijedanja, budući da se na potonjoj ističe opreka između asketske strogoće pripovijedanja, koje podrazumijeva kronološko, uzročno-posljedično iznošenje događaja s jedne strane i kaotične, anarhične, rastrganosti pripovijedanja s druge. Watts na kraju poglavlja zaključuje kako „upisivanje“ Euripidovih *Bakhi* u Mannov roman ili čitanje Mannova romana pomoću Euripidova interteksta pokazuje

nerješivu ambivalenciju koju uzrokuje janiformni pogled autora na poziciju umjetnika (usp. ibid: 175). Suprotno tome, moglo bi se zaključiti kako je ono što je Mann preuzeo od Euripida u tematskom smislu potvrđeno i na razini pripovijedanja: ni radikalno apolonijsko ni radikalno dionizijsko načelo nije održivo. Onog koji tu činjenicu zanemari ne čeka ništa drugo nego smrt, i to na objema razinama, i pripovjednoj i pripovijedanja.

### **4. 3. Skriveni zaplet nefikcijskih tekstova**

Skriveni zapleti ili skrivene strukture nisu rezervirane isključivo za fiksijske tekstove, već ih se može pronaći i u nefikcijskim. Mnogi tekstovi koji nastoje biti „znanstveni“, tvrdi Watts, upravo zbog svojih skrivenih pripovjednih struktura ostavljaju uvjerljiv dojam, a „što tekst čvršće tvrdi da je 'objektivan', njegovi neizbježni prijepisi više sličje subverzivnom skrivenom zapletu, a poznata kulturna ironija pokazuje kako ona djela koja navodno obećaju 'demistifikaciju' najčešće mogu nenamjerno prokrijumčariti staru mističnu priču ili rudimentarni mit“ (ibid: 176). Uz Darwinovu teoriju evolucije (čiju navodnu „oslobađajuću“ opreku tradicionalnom kršćanskom viđenju života potkopava popularizirani darvinizam sa svojim imperijalističkim stavovima) Watts navodi i Marxa i Freuda, koji su također napali religijske sustave. Prvi je u njima vidio način na koji klasa na vlasti prikriva podrijetlo svojih izvora moći, a drugi ih je tumačio kao masovne neuroze i obmane, a u čije su se argumente često znali infiltrirati teleološki skriveni zapleti (Watts 1984: 177-8). Upravo je tom primjedbom Watts otvorio prostor za kritiku vlastite teorije. Otkrivajući skrivene strukture pojedinih književnih, ali, kao što smo vidjeli, i nefikcijskih tekstova, Watts stvara svojevrsnu metodologiju podrivanja, metodologiju otkrivanja skrivenog i izokretanja očiglednog. „Obećavajući demistifikaciju“, dekonstrukciju mita o zapletu, stvara novi mit prema kojem je konačni cilj čitanja i tumačenja književnog teksta upravo pronalaženje skrivenog zapleta. Također, moguće je postaviti pitanje može li se doći do konačnog zapleta u procesu dekodiranja, odnosno, nije li, nakon što se pojedini skriveni zaplet objelodani, moguće pronaći još jedan ili više njih. Ako smo se složili da skriveni zaplet transformira djelo, baca novo svjetlo na njega, može li se naknadnim gledanjem pronaći nove „anomalije“ te samim time i nove skrivene strukture i gdje se nazire kraj tom dekodiranju? Isto tako, možemo se zapitati po kojem se kriteriju skriveni zapleti proglašavaju relevantnima. Da pojedini postoje, vjerojatno će se složiti većina čitatelja, ali što ako kakav skriveni zaplet uoči samo jedan

recipijent teksta? Radi li se i dalje o skrivenom zapletu teksta ili tek o upisivanju nekog vlastitog?

Dakle, moglo bi se zaključiti kako je Watts na neki način zanemario ulogu čitatelja u otkrivanju skrivenog u romanima. Iako naizgled popisuje i objašnjava korake čitatelja tijekom dekodiranja, on je ustvari usmjeren na formalni izgled zapleta. Ako se djelo shvati kao kodirana poruka, može se računati na nekoliko tipova dekodiranja, nekoliko tipova čitanja. Svi ti tipovi trebali bi biti jednako legitimni, samo se razlikuju odnosi u kojima se *dekoder* (čitatelj) nalazi prema *koderu* (autor teksta ili tekst sâm, ovisi kako gledamo). Imajući to na umu, može se zaključiti kako prema Wattsu postoji tek jedno valjano dekodiranje - ono koje pokazuje određeni skriveni zaplet. Vrlo uskogrudno stajalište za nekoga tko nastoji relativizirati neke ustaljene tvrdnje o zapletu, kao što je obećano na početku knjige.

## 5. Zaključak

Pisanje o *završetku* na završetku rada možda će djelovati „prvoloptaški“, no čini se kako bi baš on mogao biti točka na kojoj se susreću teze o kojima se govorilo prije i na kojoj bi se moglo nešto zaključiti o njihovim implikacijama. Kao što smo vidjeli, i Brooks i Davis i Watts na neki način određuju zaplet njegovim krajem. Brooks ga tumači kao princip koji objašnjava dinamiku pripovijedanja. Davis govori o telosu kao principu prevrednovanja prethodno stečenih informacija, koji se doduše može pojavljivati na ključnim točkama zapleta, a ne nužno na njegovu kraju. Watts, pak, krajem smatra otkrivenje skrivenog zapleta. Sva ta tumačenja u neku ruku jesu teleogenetička. U njihovoj je biti tvrdnja da je cijeli proces čitanja ili analiziranja djela usmjeren prema nekoj točki koja će baciti novo svjetlo na trenutno stanje stvari, bilo da se radi o čisto tematskoj razini, što se prigovaralo Brooksu, ideološkoj (Davis) ili pak pripovjednoj (Watts). Zapravo, mogli bismo zaključiti kako je Watts dao odgovor Brooksovima pomaknuvši proces dekodiranja na višu razinu. No, čini se da su obojica upala u istu zamku. Ističući važnost kraja, na neki način su ga onemogućili. Naime, da iskoristimo Brooksovu postavku o kompatibilnosti procesa psihoanalize i pripovijedanja, već je Freud priznao da „rekonstrukcija 'povijesti slučaja' umjesto da pacijentovu neurozu liječi, samo je obnavlja na drugoj razini“ (Biti 2000: 569). Upravo otkrivanje, dešifriranje jednog elementa zapleta ili cijelog jednog skrivenog zapleta, omogućuje da s čitanjem ili analizom krenemo ispočetka. Radi se o svojevršnom „obnavljanju traume na drugoj razini“. Prisjetimo li se Wattsove rečenice: „Kada je janiformnost nehotična, djeluje kao da tekst napada autora iz zasjede, kada je namjerna, čini se da napada čitatelja“. Mogli bismo zaključiti kako je upravo ovdje na snazi prva; kao da sama teorija svojim skrivenim zapletom iz zasjede potkopava teoretičare.

Dakle, ono što valja zamijetiti jest kako sve navedene teorije tvrde da donose objektivni prikaz, primjedbe o formi zapleta kao jednog od elemenata pripovjednog teksta. Pritom, ipak, posežu za iskustvom čitanja. Ono što im je zajedničko jest da to iskustvo, bilo da se radi o onom muškom u Brooksovu opisu narativne žudnje ili pojedinačno u procesu dekodiranja kod Wattsa, nastoje poopćiti, ustvari prikrivajući da se radi o iskustvu. Drugim riječima, doima se kako su teoretičari, u želji da svojim teorijama priskrbe sveobuhvatniji, opći status, nastojali zanemariti ono *iskustveno*. No, kao što ovaj rad nastoji pokazati, ono se u te teorije ipak provuklo.

## 6. Sažetak

Ovaj rad donosi pregled tumačenja zapleta kao književno-kulturološkog pojma te pažnju usmjerava na one teorije koje su nastojale dati formalni prikaz zapleta, opisati njegove značajke ili pokazati kako funkcioniraju mehanizmi koji ga pokreću. Rad je podijeljen u tri cjeline. U prvoj dominira pregled teorije Petera Brooksa, koji pripovijedanje dovodi u vezu s psihanalizom, te se govori i o kritici nekih njegovih postavki. U drugoj je prikazan zaplet kako ga tumači Lennard J. Davis, objašnjavaju se pojmovi *konsekutivnog* i *teleogenetičkog* zapleta te se rasprava pomiče na njegove ideološke implikacije. Treći dio je posvećen teoriji *skrivenog zapleta* Cedrica Wattsa i proznim primjerima na kojima nastoji razjasniti svoje teze. Na kraju rada pokazane su zajedničke točke ovih teorija te se uspostavlja teza o postojanju određenih problema koji su prisutni u svakoj od njih, kao što su poopćavanje pojedinačnog i prikrivanje iskustvenog. Dakle, moguće je iščitati svojevrsni skriveni zaplet teorijā zapleta.

KLJUČNE RIJEČI: zaplet/ teleogenetički/ iskustvo/ dekodiranje/ janiformnost

KEY WORDS: plot/ teleogenetic/ experience/ decoding/ janiformity

## 7. Literatura

### a) Knjige:

BITI, Vladimir (2002) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

BROOKS, Peter (1984) *Reading for the plot: design and intetion in narrative*. Cambridge & London : Harvard University Press.

FORSTER, Edward M. (2002) *Aspects of the Novel*. New York: RosettaBooks LLC.

RIMMON-KENAN, Shlomith (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London; New York: Methuen.

TILLEY, Allen (1992) *Plot Snakes and the Dynamics of Narrative Experience*. Gainesville: University Press of Florida.

WATTS, Cedric (1984) *The Deceptive text. An Introduction To Covert Plots*. Brighton; Totowa: *The Harvester Press ; Barnes and Noble Books*.

### b) Poglavlja u knjizi:

DAVIS, Lennard J. (1992) Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Uredio: Vladimir Biti. Str 341-472. Zagreb: GLOBUS.

WINNETT, Susan (1992) Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Uredio: Vladimir Biti. Str 405-427. Zagreb: GLOBUS.

### c) Članci u časopisima:

BROOKS, Peter (1998), Frojgov masterplot: jedan model pripovedanja. *Reč*. Br. 57. Str. 229-244. Preveo s engleskog: Predrag Brebranović.

MILADINOV, Brana i BREBRANOVIĆ, Predrag (2000), O narativnoj teoriji Pitera Bruksa. *Reč* 57.3. Str. 269-274.

### d) Internetski izvor:

KUKKONEN, Karin. *Plot*.

<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>