

Проблеми на теорията на фикцията*

Джонатан Кълър

„Фикция“ е в известна степен проблематично понятие, по-често използвано, както изглежда, в издателската сфера и в обществените библиотеки, отколкото в литературната критика. То внушава, че за читателите и издателите най-важното разграничение, когато се изправят пред писмено произведение, е дали то говори за реални ситуации и събития, или за измислени. Когато някой запита за дадено заглавие в книжарницата, служителят вероятно ще го попита дали то е „фикция“ или „не-фикция“, а списъците с бестселъри са избрали по причини, които остават неясни, „фикция“ и „нефикция“ за уместен начин за разделяне на разнообразния корпус от публикации. Но когато се обърнем от организиращите принципи в книжарниците, библиотеките и списъците с бестселъри към самите книги, въобще не е ясно колко важно е това разграничение. Ако сравним книги от списъка с фикционални бестселъри с тези от списъка с не-фикционални бестселъри, ще открием, че много от последните изглеждат много по-фантастично фикционални от първите: „Тънки бедра за тридесет дни“ — съблазнителна фикционална проза; „Как да направим състояние от недвижими имоти“ — невероятен наратив; „Без лоши кучета“ — очевидно за фикционален свят. Със сигурност има много седмици, в които списъкът с не-фикционални бестселъри изглежда много по-непоколебимо фикционален, повече посветен на фантазиите на въображението, създадени да доставят удоволствие на четящата публика, отколкото така наречения фикционален списък.

Но разбира се терминът „фикция“, когато се използва от издатели, книгопродавци и повечето читатели, освен някои склонни към теоретизация специалисти, обозначава въображаемите прозаични наративи (романи и разкази) — за разлика от една страна от поезията, която не може да бъде открита нито във фикционалната секция, нито в списъка с фикционални бестселъри, и от не-фикцията от друга. Не-фикцията съдържа произведения, които или не са наративи, или, ако са наративи, претендират да разказват някакъв вид исторически събития. Тази терминологична ситуация е в известна степен странна: гово-

* Оригиналният заглавие *Problems in the Theory of Fiction* съдържа думата *fiction*, която на английски език означава както фикция със значение на „измислено“, така и измислен наратив с по-голям текстов обем (т. е. роман). Статията е част от книгата *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions* и се публикува на български език с личното разрешение на проф. Джонатан Кълър.

рим за „фикционални писатели“, например, и известни книги носят заглавия като „Изкуството на фикцията“ и „Реторика на фикцията“. Следователно, най-основният проблем в теорията на фикцията би могъл да бъде: каква е връзката между понятието фикция и произведенията, разглеждани под това наименование? Каква е ролята на понятието фикция в теорията на фикцията? Изненадващо, повечето от постиженията в теорията на фикцията през последните двадесет и пет години произтичат от изследването не на фикцията като вид, нито дори на романа като жанр, но от нещо друго. Например пионерската „Измама, желание и романът“ на Ръоне Жирар изследва значителни европейски романи като драми, базирани на миметичните механизми на желанието, „григълно желание“, в което желанието на субекта се конституира като имитация на друго желание. Но миметичното желание се оказва нито ограничено в романа, нито способно да дефинира отличителна родова структура, а по-скоро феномен с дълбока важност, както показва по-късната работа на Жирар. Неговата книга може да се използва за илюстрация на начина, по който най-уместните и продуктивни изследвания в нашата област се отнасят в крайна сметка не към канона от фикционални шедеври, а към някакъв различен и по-широк клас феномени.

Повечето постижения в теорията на фикцията все пак са фокусирани върху наратива и могат да бъдат групирани под заглавието наратология, изследване на структурата на наратива и функционирането на основните му съставни части. Първо, съвременната критика съществено преобразува разделението на руските формалисти между *фабула* и *сюжет*, както например в *Наративен дискурс* на Жерар Женет, *Експозиционни методи и темпорално подреждане във фикцията* на Меър Стърнберг и *Наратология* на Мийке Бал, които изследват потенциала на множество различни връзки между наративната презентация или наративния ред и фабулния ред или времето на историята. Но в известен смисъл тези изтънчени и изтощителни изследвания на отношенията между събитийното ниво и нивото на наратива не отиват достатъчно далеч; те пропускат онзи вид проникателност, предоставена от изследвания, които разглеждат отношенията между *фабула* и *сюжет* в нелитературните случаи. Например, редица анализи се занимават с продуктивното начинание да прочетат Фройдовите медицински казуси като наративи, в които отношенията между *фабула* и *сюжет* се оказват доста сложни. Операцията отложено действие (*Nachtraglichkeit*), например, прави трудно установяването на основен набор от събития, които после да бъдат препоредени от наратива, тъй като именно наративната подредба би могла да е тази, която конституира ключовите събития като събития. В случая на Волфман, чиято невроза се проследява до първичната травматична сцена — гледката на възраст година и половина на съвокупляващите се родители — Фройд отбелязва, че този критичен, основополагащ момент може всъщност да е бил фантазия, измислена поради по-късни наблюдения върху съвокупляващи се животни и прехвърлена върху родителите: фантазия, действаща като първично събитие чрез отложено действие. Ситуира-

нето на фантазията във възраст година и половина, което дава първенство на фабулата в този наратив, е в такъв случай продукт на наративни изисквания. Фройд пише: „Сцената, която трябваше да се измисли, трябваше да изпълни определени условия, които, като следствие от обстоятелствата в живота на фантазиращия, можеха да бъдат открити само в този ранен период; подобно условие например беше той да се намира в легло в спалнята на родителите си“.¹ Тук, както пише Питър Брукс, „Наративно обяснение, което със сигурност е предугадило, че голяма част от неговата известност ще произлезе от възстановяването на толкова грандиозния му момент на произход, удвоява себе си... за да внуши нов тип референциалност“². С конституирането на събития от фундаментални фантазии „разказите могат да отвеждат назад не толкова към събития, колкото към други разкази, към човека като структура от фикции, които той разказва за себе си“³. Чрез изследването на наратологичния проблем в сферата на нелитературното ние откриваме до каква степен медицинския казус — нефикционален научен жанр, отнасящ се до реални хора, техните обстоятелства, тяхното страдание, т. н. — е свързан в края на краищата с фикционалното. Това показва сферата на действие и функционирането на фикционалното по начини, релевантни на самото литературно изследване. Това също посочва и един проблем в теорията на фикцията: когато изоставиш фикцията, преоткриваш фикциите.

Втората посока на развитие са размислите върху наративната публика във всичките ѝ видове: лица, на които се разказва (narratees), действителни читатели, идеални читатели, читатели на намерението, свръхчитатели, авторови публики, имплицитни читатели.³ Най-полезната схема е предложената от Питър Рабиновиц (1977) в „Истината във фикцията: Повторно изследване на публиките“, която различава действителна публика, авторова публика (приемаща творбата за фикционална комуникация от страна на автора), наративна публика (приемаща творбата за комуникация от страна на наратора) и идеална наративна публика (вероятно неточно назована), интерпретираща комуникацията на наратора, както наратора изглежда, че желае⁴. Колкото по-прецизно се изследват лицата, на които се разказва (narratees), различните видове имплицитни и реални читатели обаче, толкова по-очевидно става, че това е упражнение по правене на фикция (fiction-making). Това е относително ясно в случая с имплицитния читател, който според Волфганг Изер например функционира, за да позволи отливването на интерпретацията във формата на наратив, история на това какво имплицитният читател схваща и не схва-

¹ **Muriel Gardner** (ed.). *The Wolfman and Sigmund Freud* (Harmondsworth: Penguin, 1973), p. 223.

² **Peter Brooks**. *Fictions of the Wolfman*. — In: *Diacritics* 9:1 (Spring 1979), p. 78.

³ За всички въпроси, обсъдени в този параграф, виж **Culler, J.** *Readers and Reading*. Chapter 1 of *On Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).

⁴ **Peter Rabinowitz**. *Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences*. — In: *Critical Inquiry* 4 (1977).

ща, къде среща празнини и как ги запълва. ИмPLICITният читател функционира като фикционален герой в историята на четенето.

В много случаи позоваването на читателя е опит да се построят интерпретации върху предполагаемо изживяване. Читателят на Стенли Фиш никога не научава нищо от четенето си, а постоянно очаква края на реда да затвори синтактичната единица и постоянно бива удивен и объркан, когато следващият ред носи промяна в предполагаемата конструкция. Твърдял съм също така, и че на определени методи във феминистичната критика е най-добре да се гледа не като на записи на изживяванията на жените читатели, а като на, по думите на Илейн Шоултър, изследване на „начина, по който *хипотезата* на жената читател променя нашето схващане на даден текст, пробуждайки ни за значението на сексуалните му кодове“.⁵ Една добре известна статия на Уолтър Онг е озаглавена „Писателската публика е винаги фикция“, към което можем да добавим, че изживяването на читателя — поне в интерпретациите — е също винаги фикция: наративна конструкция в историята на четенето. Изследването на различни типове читатели завършва с широк спектър от истории на четенето, наративи за това, което се случва на читателя, когато той или тя се сблъска с поредица от думи. Когато учащите пишат есета за романи, те често процедурат представяйки си читател — какво би било да си читател — и оформят своите есета като фикционални наративи за това, което „читателят“ чувства, възприема, осъзнава. Фикцията на читателя е абсолютно централна за четенето на фикцията. Това, което откриваме, когато се опитваме да обясним фикцията чрез позоваване на читателя, е именно тази централна роля на фикциите на четенето. Тук има известна кръговост, която ми изглежда ключова за теорията на фикцията.

Третата линия на развитие в полето на наратологията е развитие на работата върху разграничаването на нараторите и наративните перспективи — традицията на Хенри Джеймс и Пърси Любок. Идеята за наративната гледна точка става по-кохерентна чрез понятието „фокализация“, предложено от Женет и изяснено от Мийке Бал, което акцентира върху разграничението между това кой вижда и кой говори, разграничение често пропускано при асоциацията на гледната точка с наративното съзнание. Целият този аспект на поетиката на фикцията е компетентно синтезиран в книгата на Съюзън Ланзър „Наративният акт: Гледна точка във фикционалната проза“, която всеобхватно идентифицира огромен диапазон от вариации, влияещи върху наративната гледна точка, и го разполага в поредица от скали (а не характеристики, които просто присъстват или отсъстват). Правейки това, тя повдига един проблем, пренебрегван от предходните теоретици — проблема за пола на нараторите. „Разликите в пола проникват употребите на езика и подготвят рецепцията на дискурса“, твърди тя. „Заедно с останали-

⁵ Elaine Showalter. Towards a Feminist Poetics. — In: Women Writing and Writing about Women. Ed. Mary Jacobus (London: Groom Helm, 1979), p. 25. Виж и *On Deconstruction*, pp. 43—64.

те социални идентификатори, маркиращи връзката на текстуалния персонаж с доминиращ социален клас, полът е важен за кодирането и декодирането на наративния глас⁶.

Това е интересна линия на изследване, но вместо да търси дискурсивни черти, които биха идентифицирали женския наративен глас, Ланзър твърди, че „присъствието на женско име на заглавната страница сигнализира за женски наративен глас, при отсъствието на маркери за обратното“. По-късно това бива разглеждано като конвенция: „Поради конвенциите, свързващи авторската социална идентичност с тази на хетеродиегетичния [трето лице] наративен глас, нараторът [в този конкретен случай] е жена“.⁷ Въпросът е, на първо място, дали това е наистина така. По този принцип ли конструираме нараторите — неизменно давайки им пол (същия пол като на автора, освен ако има индикации за обратното)? Предполагат ли всъщност читателите, че именно жена казва: „Универсално известна истина е, че неженен мъж, притежаващ добро състояние, трябва да се нуждае от съпруга“, само защото „Гордост и предразсъдъци“ е подписана „Джейн Остин“? Твърдението на Ланзър, че предходните критици са пренебрегвали въпроса за пола на нараторите и са ги третирали като мъже, предполага, че всъщност читателите не са работили върху предположенията, които тя се опитва да идентифицира. Можем да забележим, че Мери Луиз Праг, на която Ланзър като цяло се възхищава, в „Към теорията на речевия акт в литературния дискурс“ нееднократно нарича фикционалния говорител в това начално изречение „той“.

Въпросът за пола на наративните гласове е всъщност значим проблем в теорията на фикцията, който повдига няколко важни въпроса. Първо, това е проблемът на какво да се позоваваме в дискусия за текстовете и четенето. Ланзър се позовава тук на конвенцията, но при наличието на интерес към смяната на процедурите ни на четене, какъвто интерес тя изглежда има, това не е удовлетворително. Ако тя желае ние да разпознаем тези аспекти на гледището или дискурса на нараторите, оценявани от нас като принадлежащи на жените, тя трябва да процедира по друг начин. Не че човек може да избегне позоваването на конвенцията напълно, тъй като нараторите се конструират по конвенционални процедури на четене, но той трябва поне до някаква степен да се обърне към начина, по който следването или неследването на дадена конвенция ще повлияе на значението на четените творби.

Това ни отвежда до втория пункт, до въпроса за политиката на четене. Без съмнение критиците като цяло са приели, че гласът на авторитета е мъжки, въпреки разпространения мъжки глас, в който сексуалната отличителност е до някаква степен неутрализирана. Някой може да си представя, че постъпва добросъвестно и научно, наричайки наратора в роман на Джейн Остин или Джордж Елиът „той“ — което само потвърждава връзката меж-

⁶ Susan Lanser. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 166.

⁷ Пак там, с. 167, 250.

ду патриархата и систематичната мисъл, че сме длъжни да работим за промяна. И все пак какъв е най-добрият начин да се промени това? Да наричаме нараторите във всички романи от жени „тя“ (освен ако сме инструктирани по друг начин) поставя важни въпроси за пола и жанра с предположението, че жените писатели естествено продуцират женски глас. Ако обаче вместо това поставим като условие критиците да се опитат да установят пола на *индивидуалните* наратори според характера на техните разсъждения и преценки, това рискува да дискутира авторитета на най-тенденциозните стереотипи, които ще служат като стандарти (това наблюдение звучи мъжко, това женско...). Не би ли било по-добре да наричаме *всички* наратори във всички романи „тя“, освен ако сме инструктирани по друг начин? Въпросът ми се струва най-малкото отворен. Ако Ланзър е права, че идентифицираме нараторите на романи от жени като жени, тогава въпросът е дали би могло да има по-добри стратегии.

На трето място проблемът за пола на нараторите илюстрира принуждението, свойствено на съвременното изследване на наратива, да обяснява текстуални детайли чрез свързването им с качества на личности. Това е най-силната ни стратегия на натурализация за справяне с непокорните модерни фикции: най-странните формулировки и съпоставяния биват възстановени като дискурс на маниакален, невротичен или по-друг начин умопобъркан наратор. Колкото по-изтънчени ставаме в третирането на дискурсивните детайли като отражения на становища и предположения на нараторите, толкова повече поощряваме идеята, че да се интерпретира фикцията е преди всичко да се идентифицира във всеки детайл лицето, което я говори. Доводът би бил, въпреки че не така го представя Ланзър, че тъй като всеки човек има пол, а нараторите са хора, то всеки наратор трябва да има пол, и да се пропусне дискусията за пола на нараторите означава да се пропуснат важни аспекти на романите. Този довод е правдоподобен, струва ми се, само защото сме приели за даденост да обясняваме текстови детайли чрез привеждане на наратори и да обясняваме наратори чрез привеждане на качества на реални хора.

Така фикциите имат своя източник в хората, чрез които авторите ги конструират, но това е далечен отзвук от идеята, че значението на елементите е това, което те разкриват за индивидуалностите и отношенията на хората, функциониращи като наратори. Смятам, че тук се крие значителен проблем на теорията на фикцията днес, когато наративният анализ е станал толкова находчив и, в съмнителен сговор с теорията на речевите актове, се опитва да ни убеди, че наративът е личностен акт. Теорията на фикцията трябва да бъде нащрек за неадекватностите на тази ориентация, която се стреми да преобразува всичко в езика в белег за човешките индивидуалности. Съществуват разбира се огромно количество модели в текстовете, които не са знак за индивидуалност. Голяма част от литературата е интересна и убедителна, именно защото прави нещо повече от това само да илюстрира личността на наратора. За момента бих желал да пред-

ложка тази стратегия на натурализация и антропоморфизъм да не бъде припознавана като аналитична перспектива към фикцията, а като част от процеса на правене на фикция (fiction-making). Това ще рече, че правенето на наратори не е аналитична операция, която се намира извън областта на фикцията, а е до голяма степен продължение на правенето на фикция (fiction-making): третиране на детайлите чрез представяне на наратор; разказване на история за наратор и неговите/нейните отговори, така че да се извлече смисъл от тях.

За да изследваме природата и проблемите на тази натурализираща презумпция, трябва първо да се върнем към понятието фикция. Като цяло фикцията се схваща в опозиция с не-фикцията: не-фикцията се занимава с реални герои и събития, а фикцията — с измислени, изказва твърдения за несъществуващи герои, никога неслучили се събития, или накратко, за фикционални светове. Но много критици, занимаващи се с теория на фикцията напоследък, твърдят, че романите не са реални твърдения за фикционални герои, а фикционални твърдения — или по-точно фикционални имитации на твърдения. Барбара Хернщайн Смит твърди, че литературните произведения трябва да се разглеждат като изображения или имитации на естествен дискурс. „Различните жанрове на литературното изкуство... могат да бъдат разграничени според типовете дискурс... които те по характерен начин представят“. Романът е „изображение на — фиктивен пример за — вид книга“. Романите „са типични репрезентации на хроники, дневници, писма, мемоари и биографии“⁸.

За Смит същностният контраст е между естествения дискурс и фиктивния дискурс. Естествен дискурс са „вербалните актове на реални хора в определени случаи в отговор на определен набор от обстоятелства“. Фиктивният дискурс имитира или репрезентира реалния дискурс. Разбира се и героите, и събитията, и нараторът в романа са фикционални. „Същността фиктивност на романите обаче не се открива в нереалността на позоваваните герои, обекти и събития, а в нереалността на самите позовавания. С други думи, в един роман или разказ именно актът на съобщаване на събитията, актът на описание на хора и на споменаване на места е фиктивен. Романът представя словесното действие на човек съобщаващ, описващ, споменаващ“. Писателят на фикция например „претендира, че *пише* биография, докато всъщност я *измисля*“. Въпреки че литературното произведение „е репрезентация на дискурс, ние можем да го разберем, да извлечем значения от него само чрез предишния си опит с този вид неща, които то репрезентира, а именно естествени изговори в исторически контексти“⁹. Да разберем фиктивния дискурс в такъв случай е да го третираме като репрезентация на реален човек, изпълняващ естествен дискурсивен акт.

Отличието се явява между изговорите, които са действително *казани* от говорителите или писателите, и тези, които са не казани, а конструирани,

⁸ Barbara Herrnstein Smith. On the Margins of Discourse. (Chicago: University of Chicago Press, 1979), pp. 8, 30 and 31.

⁹ Пак там, с. 15, 29—30, 37.

изфабрикувани и т. н. Феликс Мартинез-Бонати във „Фиктивният дискурс и структурите на литературата“ поставя въпроса по малко по-различен и по-драматичен начин: литературното произведение се състои от нелингвистични знаци, имитиращи лингвистични знаци, псевдо-изречения, които „създават автентично изречение от друга комуникативна ситуация“ (и да разберем изречението е да си представим неговата комуникативна ситуация). „Авторът ни предава не определена ситуация чрез средствата на реални лингвистични знаци, а по-скоро измислени лингвистични знаци чрез средствата на нелингвистични такива. С други думи самият автор не комуникира с нас чрез средствата на езика, а наместо това ни предава езика“.¹⁰

И за двамата теоретици фикцията е имитация на реален исторически изговор и бива разбираана чрез взимане на реалните изговори за модел на отношенията между фикционалния изговор, фикционалния говорител и фикционалния свят. Но когато, за да изясним модела, се запитаме за структурата и особеностите на реалния свят и историческите дискурси, на които литературата е фикционална имитация, попадаме на един плодоносен клон на наратологията, който в съвременните изследвания на наратива като фундаментална категория за разбиране или схема на интелигибилност е достигнал до отстояване на фикционалния характер на този предполагаемо естествен или реален субстрат. Щом романът е фикционална имитация на реален интерпретиращ историята дискурс, ами ако писането на история е форма на правене на фикция (fiction-making)? Цитирам Хейдън Уайт, който настоява да преодолеем своята „съпротива да считаме историческите наративи за това, което те най-очевидно са, вербални фикции, чието съдържание е колкото *открито*, толкова и *измислено*, и чиито форми имат повече общо с техните съответствия в литературата, отколкото с тези в науките“. Историята постига обяснителен ефект чрез операции на „съставяне на фабула“ („*emplotment*“): „под „съставяне на фабула“ („*emplotment*“) разбирам просто кодирането на факти, съдържащи се в хроника като компоненти на специфични видове фабулна структура, точно по начина, по който [Нортърп] Фрай твърди, че е в случая с „фикциите“ като цяло“. За Уайт „разбирането на исторически наративи е свързано с осъзнаването, че дадена история е от един вид, а не от друг, романс, трагедия, комедия, сатира, епос“¹¹ и т. н. С други думи интелигибилността зависи от тяхното „съставяне на фабула“ („*emplotment*“) съгласно литературните модели, които те би могло да се каже, че имитират.

Твърдението на Уайт съвсем не е изолиран случай. У. Б. Гали, работейки по доста различна английска традиция, обяснява историческия наратив на реалния свят по модела на самите видове истории, които според

¹⁰ **Felix Martinez-Bonati**. *Fictive Discourse and the Structures of Literature*. (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp. 79 and 81.

¹¹ **Hayden White**. *Tropics of Discourse*. (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1978), pp. 82, 83 and 86.

теоретиците на фикцията са имитативни истории. Приемайки литература-та за модел на описание на историческата интелигибилност, Гали твърди, че историческото разбиране е особен случай на свързаното със следването на фабулата и се опира на „познатите неоспорими факти на опита на следване на история. Ние следваме една история сред или през непредвидени обстоятелства — случайности, съвпадения, непредвидими събития от всякакъв характер; и все пак общата посока и продължителното напредване към финалното заключение на фабулата някак успява да направи тези непредвидени събития приемливи“.¹² „За да осмислят тяхната продължителност — пише Франк Кермоуд — хората се нуждаят от фиктивни съгласия с началата и краищата, като придаване на значение на живота и на стихотворенията“¹³. Повторението на тиктакането на часовник бива овладяно, подредено от фикцията, която артикулира идентични звуци като *тик—так* с начало и край — елементарен модел, твърди Кермоуд, на това, което наричаме фабула.

Когато се допитаме до този клон на наратологията — изучаването на наратива като фундаментална система на интелигибилност — отново откриваме, че нелитературните дискурси функционират според принципите и процесите, най-драматично и експлицитно проявени в литературата, така че литературата служи като модел на това, което е включено в интелигибилността им. Освен това, този тип анализ, преобръщащ обичайната йерархия на зависимост между литературно и нелитературно, променя концепцията ни за тези фиктивни структури, предлагайки, както в „Усещането за край“ на Кермоуд, възможността за възприемане на литературата като изходна точка за генерална теория на фикциите. „Че има проста връзка между литературната и другите фикции, изглежда, ако човек се вслуша в това, по-очевидно, отколкото ни се струва“, пише Кермоуд, отбелязвайки, че литературните фикции са модели, които ни позволяват да осмислим света.¹⁴ В това описание как теоретиците на фикцията третират литературните наративи като имитации на исторически описания от реалния свят и как анализите на историческия наратив един след друг представят историческия дискурс като конструиран по литературни модели — Уайт говори за „същностно литературната природа на класическите исторически произведения“¹⁵ — аз откривам известен капан на кръговост, в който тези понятия ни хващат. Но въщност този процес на преобръщане не е напълно кръгов, защото фикциите на историка не са същите като фикциите на тези литературни теоретици. Първите са фикции, които подреждат и интерпретират — *конструкти*, да ги наречем — жизнен и първичен смисъл на фикция, който е дори по-централен за функционирането на литературните фикции от останалите смисли. („Кое може да бъде мислено, със сигурност трябва да бъде фикция“, казва Ницше). Теоретиците на фикцията, които черпят от теорията за речевите актове, поставят ударението

¹² **W. B. Gallie**. *Philosophy and Historical Understanding*. (London: Chatto, 1964), p. 30.

¹³ **Frank Kermode**. *The Sense of an Ending*. (New York: Oxford University Press, 1967), p. 36.

¹⁴ Пак там, с. 36.

¹⁵ **White**. *Tropics*. p. 89.

върху различен смисъл на фикцията — фикцията като имитация на речев акт; и по този начин, странно наистина, дават централна роля на наратора — автора на този представен акт — и скриват по-фундаменталната фикционалност на литературната измислица или литературния порядък чрез постулиране, че произведението фиктивно репрезентира това, което трябва да се интерпретира, като че реална личност произнася дискурса на произведението.

За да видим какви са рисковете в този случай и проблемите, които възникват при отношенията между ориентацията на теорията на речевите актове, наблягането върху нараторите и понятието фикция, отнесено към романа, нека се обърнем към една от най-удачните критически книги от последните години, „Към теорията на речевите актове на литературния дискурс“ на Мери Луиз Прат. За разлика от Барбара Хернщайн Смит и Ричард Оман, които от самото начало третират литературните творби като фикционални имитации на други типове нефикционален дискурс, Прат, след като минава отвъд заблуждаваща полемика, опитваща се да противопостави теорията на речевите актове и структурализма, се интересува да покаже, че литературните наративи са членове на по-голям клас „нарративни излагащи текстове“ („narrative display texts“) — истории, „репрезентирани състояния на дела и изживявания, които са създадени необичайни или проблематични по такъв начин, че адресатът да отговори емоционално по възнамерявания начин, да възприеме възнамеряваната оценка и интерпретация, да изпита удоволствие, правейки това, и като цяло да намери, че цялото начинание си е струвало“. Нейните любими примери, предназначени да покажат, че литературни по общото мнение качества се откриват в дискурс, несчитан за литература, са истории, събрани от социолингвиста Уилям Лейбов в труда му върху речевите модели, истории, които той малко тенденциозно нарича „естествен наратив“. Извиквайки анализа на Лейбов, Прат твърди, че „литературният и естественият наратив са формално и функционално много подобни. Казано по друг начин, всички проблеми на кохерентността, хронологията, каузалността, извеждането на преден план, правдоподобността, селекцията на детайл, граматичното време, гледната точка и емоционалната интензивност съществуват за естествения наратор също толкова, колкото и за романиста, и биват изправени пред и решавани от говорителите на езика всеки ден“. Тя заключава, „Освен ако не сме достатъчно глупави да твърдим, че хората организират устните си анекдоти по модели, които научават от четенето на литература“ — не чак толкова абсурдна идея, колкото тя смята — „ние сме длъжни да стигнем до очевидното заключение, че формалните прилики между естествения наратив и литературния наратив произлизат от факта, че на определено ниво на анализа, те са изговори от един и същи тип“. Повечето от свойствата, които занимаващите се с поетика вярват, че конституират литературността на романите, изобщо не са литературни. „Те се появяват

в романите, не защото са романи, а защото са членове на друга по-широка категория речеви актове“: наративни излагащи текстове (narrative display texts) т. е. изговори, чиято релевантност е разказваемост.¹⁶

Твърдението е, че романите не са фикционални имитации на реални речеви актове, като писането на автобиография, а реални примери за речеви акт на артикулиране на наративни излагащи текстове. За Прат това, което е отличително за литературните произведения в рамките на този жанр, е, че те са публикувани. Те са били подложени на процес на селекция (и може да са станали част от формален канон), така че можем да предположим, че са умишлено конструирани, както са (без груби грешки), и са били мислени като добре конструирани и „струващи си“ от други хора. И най-важното, литературното произведение се отличава с това, което Прат нарича „хипер-защитен сътруднически принцип“: можем да предположим, че отклоненията, явните ирелевантности и неясности имат комуникативна цел и, вместо да си представяме, че говорителят бива несътруднически, както бихме в други речеви контексти, ние се мъчим да интерпретираме елементите, които се надсмиват над принципите на ефективната комуникация, в интерес на някаква по-нататъшна комуникативна цел.

Това е силно и проникателно разискване на фикцията. Прат използва обяснението на Х. Л. Грайс за противоречивата импликация да се описва експлицитно колко широка гама от литературни ефекти стават възможни при предположението за целенасоченост („хипер-защитния сътруднически принцип“). Романите биват третирани не като несериозни или фикционални речеви актове, или като конгломерати от псевдо-изречения или нелингвистични знаци, а като реални примери за широк клас дискурси: наративни излагащи текстове. В хода на този анализ Прат твърди, че фикционалността е относително неважна черта на наративните излагащи текстове. Противопоставяйки се на предложението на Ричард Оман, че литературата е серия от квази-речеви-актове (фикционални имитации на речеви актове от реалния свят), тя твърди, че фикционалността не е централно функционална. Един предпологаемо наративен излагащ текст като „Хладнокръвно“ на Труман Капотти изисква същия вид интерпретативни ходове като, да кажем, „Ема“. „Прагматично казано, нямам повече знание за предадените ситуации и обстоятелствата на предаването в първия случай, отколкото имам във втория. Освен ако не съм запозната другояче с Капотти или с неговите герои, събитията и героите на „Хладнокръвно“, както и тези на „Ема“, не съществуват за мен извън текста“. Това ще рече, че нефикционалните наративни описания са светосъздаващи по същия начин, по който са и литературните произведения. „Единствената разлика за мен между двете речеви ситуации е знанието ми, че Капотти има намерението

¹⁶ **Mary Louise Pratt.** *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse.* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 66, 69 and 148.

аз да вярвам, че неговата история наистина се е случила, и единственият ефект на това върху моето четивно изживяване е може би интензификация на известни перлокутивни ефекти — същите перлокутивни ефекти, които Конрад се опитва да улови, карайки Марлоу да ни разказва „Господарят Джим“¹⁷. Освен това тя забелязва, че естествените наративи не стават неуместни, когато касаят хора и места, за които публиката никога не е чувала (или които вероятно не съществуват); естествените наративи на Лейбов съдържат голям дял хиперболи, които могат с право да бъдат разглеждани като фикционални. Често линията между фикция и не-фикция е изключително неясна и в много случаи е напълно уместно проблемът да остане неразрешен. Ако един лектор започне да говори шеговито за това, което му се е случило по пътя за аудиторията, публиката не се предполага да решава дали този инцидент реално се е случил, или не. Фикционалността, твърди Прат, не е важен критерий за установяването на голям клас от наративни излагащи текстове.

Това изглежда многообещаваща линия на доводи, но, уви, понятието фикционалност се появява отново и причините за това са доста поучителни. То бива въведено отново, не защото Прат решава, че в крайна сметка има значение дали събитията, разказани в наративните излагащи текстове, наистина са се случили или дали описаните герои наистина съществуват. То се появява отново във връзка с нараторите, заради нуждата да се направи разграничение между автора на наративен излагащ текст и фикционалния говорител или наратор. Ние разглеждаме романите като наративни излагащи реалния свят текстове (real-world narrative display texts): наративните излагащи текстове на Лейбов биват представени от техните автори на дадена публика, а също така и романите. Но при обсъждането на „Тристрам Шенди“ Прат трябва да разграничи това, което Стърн-авторът прави, от това, което „Шенди-фикционалният говорител“ прави. Прат осъзнава, че тук прави нещо в разрив с предишната си позиция: „В разграничението между фикционалния говорител на литературното произведение и неговия говорител в реалния свят, автора, аз негласно съм приела виждането, че много литературни произведения са, както ги нарича Оман „имитации на речеви актове“. Въпреки че не съм съгласна с последствията от това виждане, мисля, че подобен анализ е сам по себе си коректен и необходим, ако трябва да опишем ролята на читателя в литературната речева ситуация“¹⁸.

В книги с наратори в първо лице, подобен тип действие е несъмнено необходимо. Авторът произвежда излагащ текст, в който фикционален говорител във фикционална речева ситуация се обръща към някакъв тип публика. Фикционалните говорители могат да не успеят да спазят многобройни комуникативни правила. Авторът винаги (по силата на хипер-защитния сътруднически принцип) използва тези принципи, като им се надсмива. „Автори-

¹⁷ Пак там, с. 94.

¹⁸ Пак там, с. 173.

те, с други думи, могат миметично да представят всякакви видове неизпълняване, защото това, което се счита за лъжа, конфликт, избор или непреднамерен провал от страна на фикционалния говорител или писател, се счита за надсмиване от страна на автора в реалния свят и включва импликация, че неизпълняването е в съгласие с целта на размяната, с която читателят и авторът са ангажирани¹⁹. Но след като веднъж е разгледала романите като фикционални речеви актове, Прат, следвайки наставленията, внушавани от наративния анализ, разширява този принцип до всички романи. Тя пише за „Гордост и предрасъдци“, „Кметът на Кастърбридж“ и „Дядо Горио“ например, а всички те според по-ранните ѝ твърдения могат да бъдат отнесени към наративните излагащи реалния свят текстове, „Ние имаме намерението да разглеждаме тези романи като (имитативни) писмени наративни, излагащи текстове и да ги дешифрираме единствено съгласно родовите норми... Ние третираме „Хладнокръвно“ по същия начин, по който третираме един роман, защото третираме романите по същия начин, по който третираме „Хладнокръвно“ — сякаш са наративни излагащи реалния свят текстове“²⁰. Въпреки че и Джейн Остин, и Труман Капоти са писали наративи за показване в реалния свят, неговият бива наречен наративен писмен, излагащ реалния свят текст, а нейният — имитация на писмен наративен излагащ текст.

Прат отново въвежда идеята за романите като фикционални речеви актове, за да обясни случаите, както в наративите в първо лице, в които читателите трябва да третират говорителя като герой, ангажиран с известни дискурсивни действия: обясняване на миналото си, чудене за бъдещето, невъзможността да си обясни нещата, противоречене на себе си, и т. н. Но после тя предлага, противно на собствените си твърдения, че всички романи са фикционални речеви актове — без съмнение защото сме обучени да мислим, че всички романи имат наратори. Вероятно би могло да се предположи, че който приеме термина „естествен наратив“ за примерите на Лейбов, ще свърши с откриването на начин да направи романите неестествени.

Последствието от това определяне на романите като имитация на речеви актове е фокусирането на вниманието върху нараторите — кой е нараторът, какъв акт той или тя изпълнява — и подтикът да се търси във всички романи нещо, което наподобява реален акт на реална личност. Това е силен подпомагащ ход: читателят на „Ревност“ на Роб-Грийе може да осмисли неговото странно произведение чрез откриването на лице, изпълняващо някакъв правдоподобен дискурсивен акт. Прат пише „обсесивната ревност... на фикционалния говорител на „Ревност“ на Ален Роб-Грийе предизвиква завършен наратив и оценъчна парализа“. Изключително особен, геометричен описателен дискурс бива възстановен при предположението, под най-малкия предтекст, че това е речта на съпруг, толкова вманиачен от ревност, че не може да говори свързано и не може да осмисля нещата.

¹⁹ Пак там, с. 174.

²⁰ Пак там, с. 207.

Тук има реална опасност от банализация, в това предположение, поощрявано от теорията на фикцията, че най-странните текстови модели могат да бъдат интерпретирани като знаци за познат дискурсивен акт. Има обаче пунктове, в които тази силна стратегия се проваля и разкрива съмнителността на предположенията, на които е базирана. Например в случая с романи с изразени наратори в първо лице — често откриваме не имитация на речев акт от реалния свят, а доста фантастична речева ситуация и начин на изразяване. Мартинез-Бонати, който критикува Прат по този пункт, цитира началото на „Полет над кукувиче гнездо“ на Кен Киси, изобразяващо свят, който намираме за доста реалистичен, но чрез невъзможна речева ситуация. Нараторът в първо лице не ни разказва историята на своя живот, а наративът в сегашно време ни предлага продължително описание на случващото се или на случващото се в момента. Това не е вътрешен монолог, тъй като голяма част от информацията не това, е което човек би съобщил или предал на себе си, но същевременно не е и реч, говорена на определена публика. Както отбелязва Мартинез-Бонати, „Именно в модерната *реалистична* литература откриваме *най-нереалистичните* типове дискурс и речеви ситуации“²¹.

Те са там отвън.

Черни момчета в бели костюми, готови пред мен да извършват сексуални актове в залата и да го избършат преди да мога да ги хвана.

Те бършат, когато излизам от дрямката, намръщени и тримата и мразещи всичко, това време на деня, това място, на което се намират, хората, около които трябва да работят... Пълзя по стената, тих като праха в платнените ми обувки, но те имат специална чувствителна екипировка, улавяща моя страх и всичките поглеждат...

Ефектът от този вид дискурс е живото изобразяване на говорителя — неговия свят, неговия език и хода на неговата мисъл. Единственото нещо, което *не можем* да кажем за него, е, че е фикционална имитация на речев акт от реалния свят, защото ако се запитаме какъв речев акт от реалния свят той имитира фикционално, най-вероятно ще си помислим за някого, артикулиращ сън или фантазия или разказващ измислена история, а наративът въобще не претендира да бъде това. Накратко, теорията се проваля за някои от именно тези случаи, за които е била създадена: наративни дискурси, представляващи най-живо езика на фикционален говорител.

Втора трудност се ражда от разграничението между реални и имитативни речеви актове. Определението на Прат превръща наративите в трето лице като „Дядо Горио“ и „Гордост и предразсъдъци“ в имитативни наративни излагащи текстове, докато анекдотите на Лейбов са реални наративни излагащи текстове. Във вторите реален говорител разказва история, а в

²¹ **Martinez-Bonati.** Fictive Discourse, p. 104.

първите фикционален говорител разказва история и можем да обсъждаме качествата на този загатнат говорител в опозиция с тези на автора. Но разбира се също така можем и също толкова лесно да идентифицираме предположенията, авторитета и други качества на говорителите в наративите на Лейбов. Ние нямаме знание за реалните говорители, а само за наративните лица, проектирани в историите. Не е задължително да си съответстват — част от смисъла на разказването на история в реалния свят е човек да се проектира като личност не изцяло идентична с ежедневния аз — и разбира се две различни истории от един и същи говорител могат да проектират съвсем различни наратори, особено ако говорителят е сърчен разказвач.

Ако възможността за идентифициране на наратор е това, което оправдава разглеждането на романите в трето лице като имитации на речеви актове, тогава естествените наративи, които също имат наративни лица, също са имитации на речеви актове — в които проектиран или създаден говорител разказва история. Наистина, в известен смисъл всички речеви актове са имитации на речеви актове. Да извършиш речев акт е да имитираш модел, да приемеш ролята на някого, изпълняващ именно този речев акт. Самосъзнанието, с което представящите изпълняват своите представления или с което председателят казва „С това призовавам събранието към ред“, свидетелства за факта, че да изпълниш речев акт е да възприемеш персона. Колкото по-формален е актът, толкова по-живо е чувството ни за тази фундаментална истина.

Така определението на фикцията като фикционални речеви актове е точно: едновременно твърде широко и твърде тясно. Много литературни наративи, особено тези в първо лице, са репрезентации на речеви актове на фикционални говорители (но дори тук идеята, че те са имитации на речеви актове от реалния свят, може да бъде грешна); но да приравняваме всички романи с този модел е подвеждащо и банализиращо. Още повече, че идеята за фикционалните речеви актове не разграничава романите от анекдотите, защото във втория, по-широк смисъл всички те съдържат наративни персонажи, както и изобщо всички речеви актове.

Теорията, която аз оспорвам, възниква от конвергенцията на изследванията на гледната точка и теорията на речевите актове. Тя поддържа идеята, че литературното произведение е преди всичко наративен акт и че да анализираме наративния акт означава преди всичко да свържем текстовите детайли с позата на говорител, държащ се като истинска личност. Сюзън Ланзър пише: „Теорията на речевите актове ни напомня, че всеки речев акт е произведен от някого (или някои)“.²² Със сигурност дискурсите са написани от някого, но не това имат предвид защитниците на тези теории, тъй като те искат да се питаме не какво Хенри Джеймс или Джейн Остин правят (отговорът би бил — артикулират наративен излагащ текст); а те искат да

²² Susan Lanser. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 81.

изследваме говорителя или наратора като, по фразата на Ланзър, „пораждащ субект“. Тази ориентация в теорията на фикцията носи идеология, която се нуждае да бъде изследвана. Най-малкото тя изглежда е посветена на изкореняването на възможността езикът да се окаже в някакъв аспект нечовешки.

Тези бележки върху теорията на фикцията са фокусирани върху два проблема. Първо, това е въпросът за ролята понятието фикция в теорията на фикцията. Изглежда сякаш опитите да се обясни фикцията и фикциите приключват или с конструиране на фикции — въображаеми читатели, истории на четенето, въображаеми говорители — или с позоваване на структури, които се оказва, че самите те разчитат на фикция, както в случая с фикционалното създаване на фабула, организиращо дискурсите на реалния свят, които фикцията се счита, че имитира. Второ, това е проблемът за конвергенцията на наративните изследвания и теорията на речевите актове, където новото ударение върху фикционалността — твърдението, че литературните произведения са фикционални речеве актове — парадоксално ни подтиква да третираме нараторите като истински хора, с всички по-нататъшни последиствия. Зад това твърдение стои силна хуманистична идеология. Теорията на фикцията трябва да оспори тази ориентация и да изследва възможността литературните наративи да са, по първоначалното описание на Прат, наративни излагащи реалния свят текстове: не фикционални речеве актове, а, ако въобще трябва да бъдат актове, реални актове на нарация.

Превод Калина Захова