



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



ЈЕЛЕНА В. ЈОВАНОВИЋ

**НАРАТИВНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНИМА
СРПСКЕ МОДЕРНЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

НИШ, 2014.



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



ЈЕЛЕНА В. ЈОВАНОВИЋ

**НАРАТИВНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНИМА
СРПСКЕ МОДЕРНЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

НИШ, 2014.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



JELENA V. JOVANOVIĆ

**NARRATIVE STRATEGIES IN THE SERBIAN
MODERNIST NOVELS**

DOCTORAL DISSERTATION

NIŠ, 2014.

Ментор: проф. др Снежана Милосављевић Милић, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Чланови комисије:

- 1) Проф. др Јован Делић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
- 2) Проф. др Горан Максимовић, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет
- 3) Доц. др Сања Мацура, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет
- 4) Др Светлана Шеатовић Димитријевић, Институт за књижевност и уметност

Датум одбране: _____

Наративни поступци у романима српске модерне

Апстракт

Докторска теза *Наративни поступци у романима српске модерне* за предмет свог истраживања има издвајање и описивање функционалности приповедних поступака у српским модернистичким романима објављеним у периоду од почетка двадесетог века до Првог светског рата. Корпус проучавања чине романи Борисава Станковића (*Нечиста крв*, *Газда Младен*), Светозара Ђоровића (*Мајчина султанија*, *Јарани*), Ива Ћипика (*За крухом*, *Пауци*), Јелене Димитријевић (*Нове*), Лазара Комарчића (*Једна угашена звезда*, *Један разорен ум*), Пере Стефановића Талетова (*Новац*), Вељка Милићевића (*Беспуће*, *Опсене*), Милутина Ускоковића (*Дошљаци*, *Чедомир Илић*). Основно методолошко усмерење представљају класичне, али и посткласичне, пре свега когнитивне наратолошке студије. С обзиром на широко поље наратолошких истраживања која укључују све инстанце наративног комуникативног ланца и у оквиру њих различите „приповедне поступке“, за основу истраживања издвојени су проблем фокализације и питање оквира.

У теоријском делу представљене су теорије фокализације и оквира трагом који је кренуо од раних промишљања ових појмова до њиховог редефинисања и схватања у најновијим наратолошким студијама. У одвојеним анализама рад се бави најпре питањима фокализације, која наглашава унутрашњу фокализацију, доминантну у српском модернистичком роману, обухватајући њоме и интерменталну/колективну и хипотетичку фокализацију. Други аналитичко-интерпретативни део рада бави се проблемом граничних уоквиравања, и укључује наслове, међунаслове, епиграфе, инципите и експлиците.

Анализе су довеле до закључка о дестабилизацији миметичности израженој поступком интериоризације. Унутрашња фокализација као кључна приповедна стратегија модернистичких романа (присутна и у граничним уоквиравањима) условила је и друга померања попут: израженог поступка индивидуализације у изградњи књижевног лика, специфичног тематско-мотивског регистра, смањеног степена фабулативности; разградње

епске наратије поетизацијом израза и интерполацијом дискурзивних сегмената; доминације мисаоног извештаја, директног и индиректног унутрашњег монолога; метафоризације и симболизације описа; урушавања перцептибилности и ауторитативности приповедача, смањене видљивости наратера, интериоризације времена и простора, експанзије неактуализованих наратива.

Кључне речи: наративни поступци, роман, Модерна, фокализација, оквир, уоквиравање

Научна област: Српска и компаративна књижевност

Ужа научна област: Теорија књижевности, Српска књижевност 20. века

УДК: 821.163.41-31.09”19”

Narrative Strategies in the Serbian Modernist Novels

Abstract

Doctoral thesis *Narrative Strategies in the Serbian Modernist Novels* focuses on the extrication and description of narrative procedures' functionality in the Serbian modernist novels published from the beginning of the 20th century till the beginning of the Great War. The corpus of the study consists of the novels by Borisav Stanković (*Nečista krv, Gazda Mladen*), Svetozar Ćorović (*Majčina sultanija, Jarani*), Ivo Ćipiko (*Za kruhom, Pauci*), Jelena Dimitrijević (*Nove*), Lazar Komarčić (*Jedna ugašena zvezda, Jedan razoren um*), Pera Stefanović Taletov (*Novac*), Veljko Milićević (*Bespuće, Opsene*), Milutin Uskoković (*Došljaci, Čedomir Ilić*). The basic methodological guidelines are represented through the classical, but also postclassical, primarily cognitive narratological studies in the thesis. Bearing in mind the vast field of narratological research that includes all instances of narrative communicative chain and within it various „narrative procedures”, the focus of the research is based on the problem of focalization and the frame issue.

The theoretical part of the thesis is based on the theories of focalization and frames from its earliest definitions to their redefinition and understanding in the latest narratological studies. In separate analyses, the thesis deals with the issue of focalization, particularly the internal focalization which is dominant in the Serbian modernist novel, thus also including intermental/collective and hypothetical focalization. The second analytical-interpretative part of the thesis deals with the issue of border framing and includes titles, intertitles, epigraphs, incipits and explicit.

The analyses have pointed to the conclusion of the destabilization of mimetics expressed in the procedure of interiorization. Internal focalization as a key narrative strategy of modernist novel (also present in border framings) conditioned other movements such as: expressed procedure of individualization in the process of literary character's building, specific thematic-motive register, diminished level of narrative; decomposition of epic narration by poetization of

expression and interpolation of discursive segments; domination of thought report, direct and indirect inner monologue; metaforization and symbolization of descriptions; infringing perceptibility and authority of narrator, diminished visibility of narattee, interiorization of time and space, expansion of nonactualized narratives.

Key words: narrative procedures, novel, Modernist, focalization, frame, framing

Scientific field: Serbian and Comparative Literature

Specific scientific field: Theory of Literature, Serbian Literature of the 20th century

UDK: 821.163.41-31.09"19"

I УВОД У НАРАТОЛОШКО ПРОУЧАВАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКОГ РОМАНА	1
II ТЕОРИЈА ФОКАЛИЗАЦИЈЕ	14
1. Шта је фокализација	15
2. Пут до женетовски схваћене фокализације.....	17
3. Женетовски схваћена фокализација	22
3.1 Основе	22
3.2 Нулта фокализација	26
3.3 Фокализовано приповедање	29
3.4 Од промене до повреде-питање мултипликације и постојаности женетовских типова фокализације	34
4. После Женета	37
4.1 Хипотетичка фокализација	41
4.2 Плурална фокализација	45
4.3 <i>Windows of focalization</i>	52
5. Допуна класичном „погледу“ на фокализацију	58
6. Психонарација, доживљени говор, цитирани монолог – путеви унутрашње фокализације	59
6.1 Мисаони извештај или психонарација	75
7. Место описа у хијерархији сегмената приповедног текста, или: Како је захваљујући унутрашњој фокализацији опис у наративу добио повлашћено место.....	91
III ФОКАЛИЗАЦИЈА У РОМАНИМА СРПСКЕ МОДЕРНЕ	100
1. Унутрашња фокализација и хетеродијегетички приповедач	101
1.1 Присила одузимања идентитета – „као што треба“ (<i>Газда Младен</i> Борисава Станковића)	101
1.2 (Не)могућност укидања приповедачеве слободе (<i>Беспуће</i> Вељка Милићевића)	124
2. Унутрашња фокализација и хомодијегетички приповедач	138
2.1 Од свезнања до незнања (<i>Један разорен ум</i> Лазара Комарчића)	138
2.2 Улазак у фантастични свет (<i>Једна угашена звезда</i> Лазара Комарчића)	154
2.3 Пародирање и разбијање неоромантичарске слике света (<i>Јарани</i> Светозара Ћоровића)	173
3. Под окриљем нулте фокализације	194
3.1 Склад неизмерности и дубине у модерној дескрипцији (<i>За крухом</i> Ива Ћипика) ...	194
3.2 Откривање модерног јунака у велеграду (<i>Дошљаци</i> Милутина Ускоковића)	206
3.3 Простори приватности у роману <i>Чедомир Илић</i> Милутина Ускоковића	221

3.4	Како се са модерног склизнуло у тривијално (<i>Опсене</i> Вељка Милићевића)	240
3.5	<i>Нове</i> као нови начин испољавања хибридности идентитета	249
4.	Плурална фокализација	269
4.1	Од појединца до колектива и назад (<i>Нечиста крв</i> Борисава Станковића)	269
4.2	Интерментални ум и појединац – ум мостарске средине (<i>Мајчина султанија</i> Светозара Ћоровића)	288
5.	Спољашња фокализација као доминанта – инцидент међу текстовима (<i>Пауци</i> Ива Ћипика)	300
IV	ОКВИР И УОКВИРАВАЊЕ	312
1.	(У) оквир(у) књижевног текста	313
2.	Женетово схватање перитекста	323
2.1	Наслови о роману и/или Романи о наслову	331
2.2	Епиграфи	342
3.	О инципиту и експлициту као граничном уоквиравању	348
4.	Завршна напомена	363
V	ПРОБЛЕМ ОКВИРА У РОМАНИМА СРПСКЕ МОДЕРНЕ	364
1.	Појединац и интратекстуална уоквиравања (<i>Газда Младен, Нечиста крв, Мајчина султанија, Чедомир Илић</i>)	365
2.	Колективна идентификација и интратекстуална уоквиравања (<i>Пауци, Нове, Јарани</i>)	394
3.	Искорењеност и интратекстуална уоквиравања (<i>Дошљаци, Беспуће</i>)	415
4.	Егзистенција и интратекстуална уоквиравања (<i>За крухом, Новац</i>)	432
5.	Простори фантастичног и интратекстуална уоквиравања (<i>Једна угашена звезда</i>)	447
VI	ЗАКЉУЧАК	453
	ЛИТЕРАТУРА	462
	БИОГРАФИЈА	482
	БИБЛИОГРАФИЈА	483

I УВОД У НАРАТОЛОШКО ПРОУЧАВАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКОГ РОМАНА

Српски модернистички романи с почетка двадесетог века у многим прегледима и приступима имају атрибут прекретничких. Налазећи се на размеђи реализма и авангарде, они су постепено раскидали с једном и најављивали другу етапу у развоју¹ српске књижевности. Положај међуфазе у којој су се ломиле једне и рађале нове одлике последица је снажног романескног замаха претходног и потоњег књижевног периода. Због тога се десило да роман прве деценије двадесетог века остане недовољно истражен и често укључиван у традицију реализма². У нашој књижевнонаучној литератури нема радова који синтетички проучавају искључиво роман прве етапе српског модернизма (од почетка двадесетог века до Првог светског рата). Углавном су таква истраживања део обухватнијег прегледа почевши од *Историје нове српске књижевности* Јована Скерлића, *Историје српске књижевности* Јована Деретића и *Историје модерне српске књижевности* Предрага Палавестре, до *Српског романа 1800 – 1950* Јована Деретића, *Модерне српске прозе (крај XIX и почетак XX века)* Радована Вучковића, *Српске прозе почетком двадесеток века (формално-стилске и тематске иновације)* Слободанке Пековић, *Српске модерне (Културни обрасци и књижевне идеје)* Весне Матовић. О роману овог периода писано је и

¹ Појам развоја посматрамо кроз теорију алтеритета у којој се он тумачи једино као промена. Тако схваћен развој упућује на „збивање које се из ситуације у ситуацију мијења и на извјесну унутарњу повезаност појава у том збивању“. (Лешић, 1986: 58)

² Неретко се, посебно у студијама старијег датума, наилази на сврставање модернистичких романсијера у епоху реализма. Навешћемо неке примере: Студија Димитрија Вученова о Станковићевој *Нечистој крви* налази се у оквиру књиге *Трагом епохе реализма*, док Јован Деретић истог писца (по угледу на Јована Скерлића) сврстава у категорију „лирских реалиста“, којима прикључује и стваралаштво Комарчића, Матијашевића, Ћоровића и Ћипика. Слично чини Предраг Палавестра када говорећи о Ћоровићевом стваралаштву закључује да је „његов реализам чист као суза“, а на истом је трагу и Бранко Милановић за кога је поменути књижевник „досљедан реалистички писац“. Ово су само насумично издвојени примери којих у историји читања романа српске модерне има много.

у оквиру монографских студија које су се бавиле значајнијим писцима: Радомир В. Ивановић, *Милутин Ускоковић* (Нолит, Београд, 1968); Миљко Јовановић, *Иво Ћипико: живот и књижевни рад* (Просвета, Ниш, 1980); Слободанка Пековић, *Књижевно дело Вељка Милићевића* (Институт за књижевност и уметност, 1989); Душан Маринковић, *Поетика прозе Борисава Станковића* (Службени гласник, Београд, 2011); Риста Симоновић, *Живот и књижевно дело Борисава Станковића* (Библиотека града Београда, 2007); Владимир Јовичић, *Уметност Борисава Станковића* (Рад, Београд, 1979); Снежана Милосављевић Милић, *Отпори и прекорачења. Поетика приповедања Боре Станковића*. (Ниш: Филозофски факултет, 2013д); Бранко Милановић, „Светозар Ћоровић“ (Просвјета, Пале, 2011); Милован С. Миловић, *Књижевно дело Лазара Комарчића* (необјављена докторска теза).

Студија *Наративни поступци у романима српске модерне* само ће делом попунити недостатак посебног/издвојеног прегледа романескног стваралаштва с почетка двадесетог века, усмеравајући пажњу превасходно на приповедне стратегије. С обзиром на то да су се у српским научним круговима достигнућа наратологије почела интензивније пробијати тек крајем прошлог и почетком овога века, роман српске модерне делимично је остао непрочитан са тог аспекта.³ Иако су многа истраживања захватала и имплицитно отвараала проблеме везане за приповедну ситуацију⁴ недостајала им је теоријска основа која нуди богат појмовни апарат неопходан за комплетније сагледавање и разумевање романа. Предмет детаљног истраживања биће романи Борисава Станковића (*Нечиста крв*, *Газда Младен*), Светозара Ћоровића (*Мајчина султанија*, *Јарани*), Ива Ћипика (*За крухом*, *Пауци*), Јелене Димитријевић (*Нове*), Лазара Комарчића (*Једна угашена звезда*, *Један разорен ум*), Пере Стефановића Талетова (*Новац*), Вељка Милићевића (*Беспуће*, *Опсене*), Милутина Ускоковића (*Дошљаци*, *Чедомир Илић*). Критеријум за укључивање наведених дела у анализу јесте не само временски оквир (1900 – 1914.) који је понегде, због познате флуидности граница књижевних праваца, пробијен, већ пре свега формално-стилске карактеристике које текстове издвајају из традиције реалистичког наратива.

³ Последњих година наратолошки приступ у проучавању модернистичке прозе доследно примењује Снежана Милосављевић Милић. Погледати библиографију њених радова на крају рада.

⁴ То је експлицитно показано у деловима рада који се баве конкретним књижевним текстовима.

Намера рада је да продуби теоријске увиде у поједине наративне поступке који су у српској књижевнонаучној пракси остали делимично нерасветљени, те да њиховом применом на конкретним текстовима допуни сагледавање романескног стваралаштва епохе српске модерне. Некада је то само проширено, а некада сасвим ново читање које ревалоризује текст. Понекад се објашњава оно што се у пракси читања наслутило, али није било сасвим видљиво због недостатка теоријског увида који су касније понудиле наратолошке студије (нпр. случај доста проучаваног романа *Нечиста крв*). С друге стране, поново су откривени текстови који су дуго били заборављени и занемаривани (пример су романи *Новац* Пере Талетова, *Јарани* Светозара Ћоровића, *Опсене* Вељка Милићевића); без обзира на неретко врло озбиљне недостатке због којих их је књижевнокритичка јавност одбацивала, показало се да су често управо ти романи важна карика у дијахронији, као и да поседују квалитете којима се препоручују савременој читалачкој публици.

У раду који је постављен с тим циљем нешто је морало бити жртвовано. То је овога пута недовољна кохерентност докторске дисертације, које је аутор сасвим свестан. Недостатак је делимично ублажен закључком који проучавана дела, прегледом приповедних поступака као узрочника бројних у књижевним проучавањима већ уочених специфичности, везује за епоху модерне. Амбиција да се делима приђе апликовањем наратолошких истраживања показала се врло подстицајном за самог истраживача и верујемо корисном за оне који се баве како књижевном теоријом тако и књижевном критиком и историјом.

Пре прегледа садржаја и презентовања концепције докторске тезе чини нам се неопходним пружање кратког увида у развој наратологије од најаве у формалистичким студијама до најновијих когнитивних истраживања како би се успоставио оквир даљег читања рада.

Треба истаћи да наратологију данас у Србији ни близу не прати популарност којом је она захваћена у евро-америчким научним круговима. То се најбоље види по преводима радова из те области, од којих готово да нема књиге новијег датума. Издања објављена код нас после двехиљадите, попут *Наратологије* Мике Бал (оригинално издање 1978), *Наративне прозе* Шломит-Римон Кенан (оригинално издање 1991) и *Наратолошког речника* Цералда Принса (оригинално издање 2003), у Европи и Америци већ одавно представљају литературу на коју се надовезао знатан број нових студија. До нас је стигао

тек *Увод у теорију прозе* Портета Абота (оригинално друго издање 2008) којом је аутор показао да је у области наратолошких истраживања дошло до значајног померања. Многобројни аутори из периода посткласичне (али и класичне) наратологије попут Брајана Мекхејла, Дорит Кон, Дејвида Хермана, Алана Палмера, Манфреда Јана, Монике Флудерник, Мари-Лор Рајан, Џејмса Фелана, Брајана Ричардсона, Лизе Зајншајн, Хилари Даненберг, Вернера Волфа у домаћој истраживачкој пракси готово су непрочитани⁵. Бавећи се конкретним наратолошким питањима овај рад ће дати увиде у истраживачке подухвате наведених аутора и тиме, у теоријском делу рада, допунити или превредновати оно што је донела структуралистичка етапа.

Најважнија питања којима се наратологија, као „наука о приповедном тексту“, бавила у својој *класичној* фази јесу, како наводи Владимир Бити, „аутореференцијални прорези текста: просторни и временски показни прилози, заменички и глаголски облици што су у теорију приповедања ушли преко Билерових, Бенвенистових и Јакобсонових истраживања; затим, различите технике представљања свести: приповедано мишљење, гледање, говорење, незамисливе без посредовања језичких склопова (Pouillon, Cohn); форме неуправног преношења говора (Vološinov, Bahtin, Banfield, McHale); микросегменти и макросегменти описа (Hamon, Slawinski); карактеризација и фрагментизација ликова (Dacherty); приповедне ситуације и приповедно гледиште (Stanzel, Lanser); аспекти примаоца нарације (Prince, Rywogawerik); транстекстуалности и с њима повезани проблеми имплицитног аутора и аутора-као-функције (Genette, Foucalut). Посебну важност има склоп ревалоризације језичког квалитета текста, истраживање face-to-face приповедних интеракција (Goffman, Gülich, Quasthoff, L. Polanyi, Labov, Waletzky) и то не само у уобичајеним дневним ситуацијама, већ и у психоаналитичком дијалогу (Labov, Fanshel, Flader, Giescke, Kermode).“ (Biti, 1987: 94)

Од момента када се издвојила из окриља формалистичких и структуралистичких истраживања, званично тематом у часопису *Communications* 1966. године, у коме Ролан

⁵ Колико је нама познато, теоријама поменутих аутора у српским научним круговима бавила се детаљно једино наратолошкиња Снежана Милосављевић Милић. У њеним студијама истакнуто место заузимају радови Мари-Лор Рајан, Џејмса Фелана, Брајана Ричардсона, Хилари Даненберг, Вернера Волфа. Такође се може приметити да неки књижевноисторијски приступи помињу Брајана Мекхејла, али углавном не узимајући у обзир његово бављење наратологијом.

Барт објављује програмски чланак „Увод у структуралну анализу приповедног текста“, али и особеним именом, три године касније у тексту Цветана Тодорова *Grammaire du Décaméron*, наратологија је доживела два значајна преокрета. Један је онај који се догодио у оквиру класичне, структуралистичке наратологије одвајањем *тематске* и *начинске* линије проучавања. Други се догодио променом објекта истраживања у чијем центру се сада нашао појам наративности, као потенцијал захваљујући коме је могуће реконструисати причу. Њиме се искорачило из неопходности постојања материјалног предлошка у виду већ испричане приче, те је – да се изразимо често помињаним поређењем – њутновска константа замењена ајнштајновским релативитетом (приче су свуда где их ум као такве може препознати и реконструисати).

Паралелу класичне и посткласичне наратологије⁶ повлачи Ансгар Нининг (Ansgar Nünig) у тексту „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“ објављеном 2003. године у зборнику *What is Narratology?*, у коме сагледава нове истраживачке подстицаје узроковане „ренесансом у наратологији“ истовремено указујући на рестриктивну употребу њеног имена. Он разлику уочава на следећим нивоима: 1) КН усмерена је на текст, а ПН на контекст, 2) КН у наративу открива дубинску/апстрактну структуру⁷, ПН усмерена је ка индивидуализацији наратације, 3) КН је затворен систем, док ПН истиче динамику наратације, 4) КН окренута је функционалним анализама, а ПН се реоријентише ка читаоцу, те стратегијама читања и разумевања, 5) супротно кретању КН у својим анализама одоздо, ПН креће одозго, 6) КН карактерише „редуктивни бинаризам“, а ПН „давање предности холистичкој културолошкој интерпретацији“, 7) КН окренута је структуралистичким таксономијама, а ПН тематско-идеолошки усмереним анализама, 8) КН није било

⁶ Даље у раду: КН и ПН. Подвлачимо да је неопходно правити разлику између посткласичне (која подразумева обухватнији „наратолошки обрт“) и когнитивне наратологије (која представља само један од њених рукаваца).

⁷ То је модел преузет из структуралне лингвистике која је била повод за стварање „граматике књижевности“ – почетне идеје структуралних наратолога, које су се убрзо одрекли као утопијске. Због тога је поменута разлика у оквиру друге тачке видљива већ у оквиру струјања класичне наратологије, која су узимала у обзир значење појединачног књижевног дела у свој његовој одређености. (погледати нпр. Ролан Барт, Жерар Женет, Дорит Кон)

својствено отварање етичких питања, ПН морал ставља у центар интересовања, 9) КН одликује дескриптивна, а ПН интерпретативна и вредносна парадигма, 10) циљ КН је пружање „поетике фикције“ (у складу са семиолошким усмерењем наратологије), а ПН коришћење „аналитичког алата“ у интерпретативне сврхе, 11) КН као иманентни приступ не инсистира на дијахронији, док се за ПН везује успон дијахроне/историјске наратологије, 12) КН одликује универзализам, а ПН партикуларизам (еквивалентан контекстуализму), 13) КН одликује доминација интрадисциплинарности, а ПН интердисциплинарни карактер који се огледа у хетерогености приступа.⁸ (Nünning, 2003: 243, 244)

Иако се наратологија развила из структуралистичке идеје која је заговарала успостављање својеврсне „граматике књижевности“, проучавање структуре књижевног текста и издвајање апстрактних категорија у оквиру њега, а све то уклопљено у размишљање о књижевности као специфичном аутономном предмету, она је врло брзо напустила првобитни смер окренувши се конкретном књижевном тексту. Зато Жерар Женет у књизи *Нова расправа о приповедању* пише о анахроности *тематских* наратолога⁹ који оно што је наративно траже у елементима приче („структури и врстама заплета, композицији наративних сегмената, функцијама ликова, тематским и симболичним структурама“ (Mačetić, 2003: 21)) бавећи се искључиво општим законима приповедања. Женет оваквом приступу, који принцип организације наративног текста види у распоређивању најмањих приповедних јединица дуж „наративне синтагме“, упућује приговор, пре свега јер наративно тражи у елементима који нису специфично наративни и књижевни.¹⁰ Други недостатак налази се у издвајању апстрактних категорија одвојених од

⁸ У овом прегледу приметно је умрежавање карактеристика због чега долази до делимичног преклапања у појединим тачкама. Последње две сумирају суштинске разлике којим су условљене све остале.

⁹ Овом кругу припадају Клод Бремон, Алжирдас Жилијен Гремас, Филип Амон и делимично Цветан Тодоров и Ролан Барт.

¹⁰ „Све функције на које указују тематски наратолози, каже Женет, могу се јавити и у другим литерарним жанровима (драми, на пример), па чак и изван језичког медија (филму, ликовној уметности). Функције и наративне секвенце припадају ванјезичкој равни приповедног дела, па нам према томе не могу бити од користи када се питамо о специфичности књижевног приповедног текста.“ (Mačetić, 2003: 25) Ова замерка у данашњем сагледавању наративности сасвим губи на снази, кад она, као когнитивна категорија пробија жанровска ограничења, али и језичку манифестацију. Кључна разлика два усмерења (формалне и когнитивне наратологије) лежи у опречним узроцима и идејном полазишту.

интерпретације појединачних текстова. „На том плану, они [тематски нараторологи, прим. J.J.] би једино могли тежити некој врсти ‘другостепеног’ семантичког увида у структуру која се налази у основи појединачног књижевног дела, односно свих оних дела којима је дата структура заједничка. По њима, специфичним значењем појединачног књижевног дела баве се књижевна критика и књижевна историја, док ‘наука о књижевности’ проучава искључиво апстрактне структуре које превазилазе границе појединачних дела. Њен посао није да тумачи овај или онај приповедни текст, већ да из небројеног мноштва приповедних текстова излучи један ‘хипотетички модел дескрипције’ (Барт) или ‘карту логичких могућности’ (Бремон) који важе за сваку приповест.“ (Marčetić, 2003: 21) Пресудни значај за *тематску* нараторологију одиграла је *Морфологија бајке* Владимира Пропа – дело за које су француски структуралисти тврдили да је прво које припада структуралној анализи.¹¹

Упућујући замерке *тематској* Жерар Женет се окреће *начинској* нараторологији која специфичност приповедног текста тражи у начину на који је прича презентована у приповедању. Већ на основу овога јасно је да су *тематска* и *начинска* нараторологија два различита приступа наративу. Важно је напоменути и чињеницу да Женет функционисање наратива показује детаљном анализом Прустовог дела. Тиме се на још један начин удаљава од супротстављене струје, која из делокруга структуралистичке анализе потпуно искључује значење појединачног приповедног текста. Женет је својим приближавањем семиотичарима, који су дело посматрали као знак (средство комуникације), исправио „формалистичку заблуду“ насталу строгим одвајањем форме од садржаја („код без поруке“)¹². „Женетова примењена нараторологија, али и нараторолошка критика уопште, подразумева неке сасвим специфичне процедуре, веома различите од оних за којима

¹¹ О одјеку овог дела у француским структуралистичким круговима и развоју нараторологије који је из њега потекао писао је Џонатан Калер у *Структуралистичкој поетици* (1990: 308-332) Ваља напоменути и запажање Лубомира Долежела о претходницима Пропове мисли: „Идеја да различите приповести неког корпуса деле мали број непроменљивих особина била је позната у Русији и пре Пропа. Дозволите да покажем како су њеном развоју допринела дела три истраживача, данас скоро сасвим заборављена: Василија Хипиуса (1919), Бориса Нејмана (1927) и А. И. Никифорова (1928).“ (Doležel, 1991: 183,184)

¹² Женет указује да је до усавршавања методе у изучавању књижевности дошло још у оквиру формализма Јакобсоновим запажањем везе између кода и поруке. Ипак, та идеја била је разрађена само у области поезије (види и: Томашевски, 1972: 110) и није обухватала проучавање прозе.

посеже нека традиционалнија критика, а значење до којег она долази сасвим је посебне врсте. Наратолошка критика ‘отвара’ приповедни текст на јединствен начин, у шта се уверио свако ко је стекао бар елементарно знање о наратолошким појмовима и начину на који се они примењују на конкретним текстовима. Осветљавајући оне аспекте приповедног текста који би у неком традиционалнијем тумачењу често остали у сенци, наратолошка критика трага за значењем које се конституише у спреси форме и садржаја, језичких и наративних фигура и предоченог ‘материјала’. Сам Женет своје анализе приповедних текстова [...] везује с једне стране за наративне аспекте унутар којих се обликује прича (*глас, време и начин*), а с друге, за језичка средства употребљена у приповедању. Ослањајући се на те категорије, Женет своја тумачења Прустове прозе заснива или на анализи семантичких функција појединих језичких категорија (глаголских времена, прилога, итд) или на анализи специфичног начина на који су поједини наративни аспекти стилизовани у приповедном тексту. [...] Овде је важн[о] истаћи да се разлика између ‘тематске’ и ‘начинске’ наратологије у овом смислу – или наратологије схваћене као ‘чисте’ теорије и наратологије схваћене као примењене теорије – одржала и до данас.“ (Marčetić, 2013: 264)

Из свега наведеног може се закључити да су се неке особености посткласичне наратологије могле наћи већ у студијама структуралистичких, тзв. класичних наратолога.¹³ Зато је сасвим оправдано запажање Дејвида Хермана (који и уводи појам посткласичне наратологије) да она представља само допуну и ревалоризацију достигнућа класичне (структуралистичке наратологије). (1999: 2-3) Још је радикалнији Фелан који уочава сличност између наизглед оштро супротстављених ставова когнитивне и класичне наратологије: „[Д]анашњи актуелни приступ когнитивној наратологији који је још у развоју, иако често указује на разлике у односу на структуралну наратологију, има исти циљ при развијању прихватљивог формалног тумачења природе наратива. Док је класична наратологија узимала структуралну лингвистику за свој модел и због тога заснивала свој жељени формални систем као граматику, когнитивна наратологија је више мултидисциплинарни покушај и заснива свој формални систем на моделу менталних

¹³ Као потврду горе реченог поменућемо Сузан Лансер (1981) која је у наратолошка истраживања почела да уводи питање рода и идеологије, или Симура Четмена (1978) који се бавио анализом наратива филма.

компонента од којих наративи зависе и при њиховом настајању и при читању.“ (Phelan, 2006: 3)

Можда је најбоље природу посткласичних изучавања наратива поделити у два смера. Један чини надовезивање на структуралистичко наслеђе у коме се, у оквиру интрадисциплинарне парадигме, уочавају проблематична места која се са нових становишта допуњавају, измењују, ревалоризују. Категорије које су у том смислу до сада у највећој мери закупиле пажњу посткласичара јесу глас, фокализација, лице, статус наратора и имплицитног аутора, као и још увек актуелна дистинкција прича-дискурс која представља једно од фундаменталних питања наратологије. Радикалнији „заокрет“ о коме се говори у студијама које се баве „ускрснућем“ наратологије, односи се на промене у друштвено-хуманистичким, али и свим осталим наукама које наративу дају повлашћено место, те се све више почиње писати о наративу у филму, сликарству, музици, али и медицини и спорту¹⁴; он постаје – да се изразимо речима Џејмса Фелана – Краљ дискурса. То је директно повезано са променом парадигме у наративним студијама, где се уместо о наративу све учесталије говори о наративности/наративном потенцијалу.¹⁵

„Суштинска промена видљива је у прелазу са текстоцентричних и формалних (формалистичких) модела, ка моделима који почивају на интеракцији текста и контекста, (спој формалног и функционалног). Дефинишући наратив као дискурзивни жанр и когнитивни стил (Херман 2004: 300), Херман под ‘контекстуалним усидрењем’ подразумева релацију између приче коју читаоци тумаче и контекста унутар ког се прича тумачи“. (Херман 2004: 211) Са контекстуализацијом блиско је повезан *мултиперспективизам* и *мултидисциплинарност* посткласичне наратологије, као оно што отежава или обесхрабрује сваки покушај дефинитивног или њеног потпуног теоријског описа.“ (Милосављевић Милић, 2014а)

¹⁴ Сваки и најповршнији „поглед“ на различите медије обелодањује појмове „технолошки наратив“, „медијски наратив“, „архитектонски наратив“, „интерактивни наратив“, „вирални наратив“, „наратив нације“, „наративно схватање“, „наративни идентитет“ итд.

¹⁵ О најважнијим карактеристикама посткласичне наратологије написане су две студије на српском језику: „Редефинисање наратива у посткласичној наратологији“, Снежана Милосављевић Милић (2014а) и „Посткласична наратологија“, Дејан Милутиновић (2014). Снежана Милосављевић Милић интензивно се бави изучавањем прозе применом достигнућа посткласичне наратологије.

Централни истраживачки проблем докторске дисертације представља фокализација као кључна приповедна стратегија модернистичких романа која је условила многа друга померања попут дестабилизације реалистичке мимезе, израженог поступка индивидуализације у изградњи књижевног лика, специфичног тематско-мотивског регистра, смањеног степена фабулативности; разградње епске нарације поетизацијом израза и интерполацијом дискурзивних сегмената; доминације мисаоног извештаја, директног и индиректног унутрашњег монолога; метафоризације и симболизације описа; урушавања перцептибилности и ауторитативности приповедача, смањене видљивости наратора, интериоризације времена и простора, експанзије неактуализованих наратива.

Први део рада посвећен је теорији фокализације у чијем се центру налази француска наратолошка школа коју представља Жерар Женет. Он је у тој области изучавања наратива постигао значајан помак, који још увек, уз допуне које су донели посткласичари, нуди најбољи апарат за приступ књижевном тексту.¹⁶ Како би преглед био потпунији и обухватнији после одређења појма фокализација („Шта је фокализација“) дата је кратка предисторија женетовски схваћеног појма у поглављу „Пут до женетовски схваћене фокализације“. Део „Женетовски схваћена фокализација“ подељен је у четири целине („Основе“, „Нулта фокализација“, „Фокализовано приповедање“, „Од промене до повреде – питање мултипликације и постојаности женетовских типова фокализације“), након којих следи поглавље „После Женета“ чији први сегмент представља полемику и тумачења његове теорије у новим наратолошким струјањима, док други чине допуне и проширења појмовима попут хипотетичке фокализације Дејвида Хермана, плуралне фокализација Брајана Ричардсона или интерменталне фокализације Алана Палмера. Теоријски део заокружен је тезом о значају и вредности очувања женетовске логике у схватању фокализације уз драгоцену надградњу посткласичних наратолога („Допуна класичном ‘погледу’ на фокализацију“). Због специфичности фокализације у српском модернистичком роману, теоријски део садржи још два поглавља која омогућавају бољи увид у проблем унутрашње фокализације: „Психонарација, доживљени говор, директни монолог – путеви унутрашње фокализације“ (са посебним освртом на психонарацију чији се значај често занемаривао (потпоглавље „Мисаони извештај и психонарација“) и „Место

¹⁶ Аргументација тврдње дата је у најављеном поглављу.

описа у хијерархији сегмената приповедног текста, или: Како је захваљујући унутрашњој фокализацији опис у наративу добио повлашћено место“.

Након теоријских увида, проблем фокализације испитиван је на романима српске модерне посматрањем приповедне стратегије као узрочника специфичних формално-стилских карактеристика сваког анализраног текста, што је довело до укључивања широког спектра семантичких слојева који нису били видљиви у историји читања издвојеног корпуса („Фокализација у романима српске модерне“). У основи критеријума за издвајање целина у овом поглављу јесте женетовска подела на нулту, унутрашњу и спољашњу фокализацију допуњена појмом колективне или плуралне фокализације. Подела је извршена на основу принципа доминанте, а понекад, занемарујући први принцип, на основу важности коју одређени тип фокализације има за дати текст. У оквиру тако издвојених поглавља налазе се аутономне анализе романа: поглавље „Под окриљем нулте фокализације“ саджи тумачење романа *За крухом, Дошљаџи, Чедомир Илић, Опсене, Нове*; „Унутрашња фокализација и хетеродијегетички приповедач“ – *Газда Младен, Беспуће*; „Унутрашња фокализација и хомодијегетички приповедач“ – *Један разорен ум, Једна угашена звезда, Јарани*; „Плурална фокализација“ – *Нечиста крв, Мајчина султанија*; „Спољашња фокализација“ – *Пауци*.

Друга целина рада окренута је испитивању функционалности граничног уоквиравања у романима српске модерне. Овим путем кренуло се из два једнако важна разлога: први је испитати како јаке позиције текста попут оквира, схваћених у морфолошком смислу, утичу на когнитивне оквире. Због тога је дошло до укрштања Женетовог појма перитекста, Арагоновог инципита, и експлицита са когнитивним схватањем оквира (као општих претпоставки знања (менталних концепата) које учествују у процесима продукције и разумевања). Други разлог је уочавање специфичности граничног уоквиравања у модернистичким романима кроз испитивање односа наративних поступака који се њима разоткривају. Маркирањем многобројних функција које наслови, међунаслови, епиграфи, инципити и експлицити, као главни окидачи процеса уоквиравања, остварују односом са „интерним уоквиравањем“ одабрани текстови читани су из сасвим новог угла. И ова, као и претходна целина, обухвата два дела: теоријски и апликативни. Теоријски је обухваћен следећим насловима: „(У) оквир(у) књижевног текста“, „Женетово схватање перитекста“, „О инципиту и експлициту као граничном

уоквиравању“, „Завршна напомена“. Под називом „Проблем оквира у романима српске модерне“ налази се испитивање лиминалних простора на конкретним текстовима. Други део подељен је на мање целине у чијем издвајању кључну улогу игра наслов као први степен граничног уоквиравања окренут ка тексту који, стојећи у међупростору стварности и фикције, увек имплицира једну или више приповедних инстанци („Појединац и интратекстуална уоквиравања“, „Колективна идентификација и интратекстуална уоквиравања“, „Искорењеност и интратекстуална уоквиравања“, „Егзистенција и интратекстуална уоквиравања“, „Простори фантастичног и интратекстуална уоквиравања“). Оно што представља главну новину јесте померање од морфолошког схватања оквира. Женетов перитекст сам не представља оквир већ само учествује у његовом стварању кроз процес семантизације. То није више статична, непроменљива категорија, већ процес у коме рубни делови текста преузимају улогу главних окидача (интерпретативних инструкција) у процесу уоквиравања које се одвија везом текста и контекста у коме се прича реконструише, схвата и тумачи. У том смислу и наведена потпоглавља сасвим су условна и дозвољавају различита прегруписавања.

Ова студија је начином приступа конкретном књижевном материјалу много више у области посткласичне наратологије но што је то ауторка на почетку рада била спремна да тврди. Проучавалац је, показало се, само један од могућих читалаца-конструктора наратива, код кога је процес наративизације вршен сходно формираним когнитивним скриптурама /сценаријима и фрејмовима/оквирима. У том смислу се романи и поједини сегменти у њима схватају само као могући путокази за сасвим особен улазак у јединствен и непоновљив приповедни свет. Отелотворење ове тезе (видљиве у непрекидном померању тумачења истих романа) чини нам се основом из које проистичу и захваљујући којој су могући сви други закључци у *Наративни поступци у романима српске модерне*. Она покушава да докаже да се у свет књижевности не може путем слепо текстцентричности, али ни радикалним одсецањем онога што му по природи припада. Свест о важности свих сегмената комуникативног ланца као активних чинилаца чини матрицу успешног приступа књижевности. Он је као такав увек непотпун, несавршен, фрагментаран, али довољно плодан да покрене, превреднује, оспори оно до чега се дошло, а како би се, у међусобном расветљавању, што боље искористио потенцијал који књижевност у себи носи.

Напомене:

а) Цитати из изворне литературе нису обележавани потпуним парентезама, већ су само у оквиру прве парентезе дати потпуни подаци који садрже име аутора и годину издања из кога се текст цитира. Остале парентезе упућују само на одговарајући број странице. На тај начин, због природе приступа који захтева честа упућивања на изворе, покушали смо да растеретимо рад.

б) Ради уједначености текста сви цитати дати су ћириличним писмом у преводу на српски језик, док парентеза увек упућује на оригинал. Преводи су вршени са енглеског, француског и хрватског језика. Уколико у библиографији није наведен текст у преводу на српски језик, одговорност за превод припада аутору.

II ТЕОРИЈА ФОКАЛИЗАЦИЈЕ

1. Шта је фокализација

Према Жерару Женету (Gérard Genette) поље наратива подељено је на три аспекта, која је он назвао *време*, *начин*¹ и *глас*. У књизи *Фигуре III* он их образлаже на следећи начин: „проблеме који се тичу темпоралних односа између приповедања и дијегезе уврстићемо у категорију времена; оне које се тичу модалитета (форми и степена) наративног ‘представљања’ уврстићемо у категорију приповедног *начина*; и најзад, оне који се тичу тога како је наратија, у смислу у којем смо је дефинисали – то јест наративна ситуација или инстанца, са своја два протагониста, приповедачем и његовим слушаоцем, стварним или вирuellним – садржана у приповедању [уврстићемо у категорију] *гласа*.“ (Genette, према Marčetić, 2003: 29)

Теорију *начина* Женет гради ослањајући се на лингвистички модел, на шта експлицитно указује позивајући се на дефиницију начина (mode) као глаголског вида из *Литреовог речника* (доступно on-line издање <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/mode>): „Име које се даје различитим глаголским облицима употребљеним да би се више или мање потврдило оно о чему је реч, и да би се изразиле [...] различите тачке гледишта са којих се посматра постојање или делање.“ (превод према Genette, 1980: 31) Дејвид Херман (David Herman) предлаже ослањање на модел који је дао Вилијам Фроули (William Frawley): „Говорници често квалификују своје изјаве према томе колико им се може веровати, колико су поуздане и компатибилне са одговарајућим чињеницама. Област семантике која се бави чињеничним стањем изјава је модалност. [...]

¹ Женет термин *начин* користи двојачко: као аспект наративне структуре (како ће бити коришћен у овом поглављу) и као „начин представљања“ уопште (драмски, наративни или комбинација једног и другог). „У *Новој расправи о приповедању*, Женет и сам примећује да је оваква, двојачка употреба термина *начин* полисемична и да као таква може створити извесне проблеме, али не одустаје од његове употребе јер се, како каже, исти термин ‘намеће у оба случаја’. Штавише, по Женету, употреба термина *начин* у два смисла није само нужна, већ је и пожељна зато што се ‘показало да су питања у вези с начином у ужем смислу најкарактеристичнија за наративни начин у ширем смислу и, осим тога, таква да се у њима, као у огледалу [*en abyme*], пошто је приповедање увек мешовит жанр, одсликава опозиција између чисто наративних аспеката приповедног текста (*дијегезе*) и, у дијалозима (*мимезису*, у Платоновом смислу), његових драмских аспеката. Према томе, овакво мешање термина је овде веома значајно и, у извесном смислу, добро дошло.’ (Genette 1983: 28)“ (Marčetić, 2003: 244)

[Она] се не ослања само на објективност чињеничног стања, већ и на субјективни став и оријентацију у односу на садржај онога што се говори.“ (1992: 384, 385)

Аспект начина анализира регулисање наративне информације обухватајући: а) начин представљања радње, говора и мисли и б) начин селекције и ограничења предочене информације у наративу.² Други део ове *mood theory* обухвата оно што је Женет назвао фокализацијом³ преобраћајући већ постојећу реч у теоријски термин. Фокализација означава ограничење перспективе и оријентацију наративне информације у односу на неку (најчешће је то лик) перцепцију/опажање, машту, знање, или тачку гледишта. (Routledge, 2008: 173) Дакле, теорија фокализације обухвата различите начине регулисања/уређивања, одабира и каналисања наративне информације. То је особено виђење догађаја са неке тачке гледишта, без обзира на то колико ово становиште може бити субјективно или непоуздано. Женет своју теорију фокализације изграђује полазећи од драгоцених увида које су о овој проблематици понудили К. Брукс и Р. П. Ворен (Cleanth Brooks, Robert Penn Warren), Ж. Пујон (Jean Pouillon), Ж. Блин (Georges Blin), Н. Фридман (Norman Friedman), Ц. Тодоров (Tzvetan Todorov) и др.

² „Приповедајући неку причу, о њој можемо рећи мање или више, можемо је испричати *с ове* или *с оне тачке* гледишта; управо те могућности и модалитета њене примене тиче се наша категорија *приповедног начина*. Наративно ‘представљање’ или, тачније речено, наративна информација има различите степене. Приповедач може упознати читаоца са мање или више појединости, то може учинити мање или више директно, и тако да изгледа (усвојићу погодну просторну метафору, која се не сме схватити дословно) да је на мањој или већој *дистанци* од онога што прича. Наратив такође може регулисти информације које пружа не служећи се увек истим филтером; он може регулисати информације ослањајући се на знање овог или оног учесника у причи (лик или групу ликова), усвојивши, или правећи се да је усвојио, како се то обично каже, његово ‘виђење’ или ‘тачку гледишта’. Наратив тако изгледа да причу сагледава (да наставимо са спацијалном метафором) из ове или оне *перспективе*. ‘Дистанца’ и ‘перспектива’, овако привремено назване и одређене, представљају два главна модалитета *подешавања наративних информација* какав је начин [...]“ (Genette, 1980: 161, 162)

³ Женет овај појам уводи у „Дискурсу приповедног текста“ („Discours du récit“) у оквиру *Фигура III (Figures III)* први пут објављених 1972. године.

2. Пут до женетовски схваћене фокализације

Очигледно, човек, (а, по аналогији, и наративна истанца) не само да је способен да види и да говори, већ је способен и да те две ствари чини у исто време – и управо та чињеница доприноси да се ове две активности помешају.

Шломит Римон-Кенан

На самом почетку, као кључни текст настајања и развоја теорије фокализације треба навести „Предговор“ за *Портрет једне леди* Хенрија Џејмса. То је место са кога креће испитивање тачке гледишта које се сусреће са достигнућима класичне наратологије, али и место спајања и раздвајања класичне и посткласичне теорије фокализације.

„Здање прозне уметности има не један прозор, већ милион – мноштво могућих прозора које радије не бисмо бројали: сваки од њих је или већ пробијен или га можете пробити на пространој фасади потреба за индивидуалном визијом или притисак индивидуалне воље. Ови отвори, различитих облика и величина, сви су окренути према људској позорници. Међутим, њихови извештаји нису толико усаглашени колико би било природно очекивати. У најбољем случају то су прозори, обичне рупе у мртвом зиду, неповезане, постављене високо; нису то врата са шаркама која воде право у живот. Али свака од њих имају посебно обележје – на сваким вратима стоји по једна прилика са пар очију, или барем двогледом, који сваког пута изнова постаје јединствено средство посматрања које своме кориснику дочарава утисак који се разликује од свих осталих. Он и његови суседи посматрају исту представу, али један види боље оно што други не види добро, један види црно тамо где други види бело, један види сировост тамо где други види префињеност. И тако даље, и тако даље. Срећом, не може се предвидети шта једном одређеном пару очију прозор *неће* допустити да види; ‘срећом’ зато што се видокруг никада не може израчунати. Пространо поље, људска позорница, представља ‘извор предмета’; пробијени отвор, било да је широк, са балконом, пукотина или прорез, представља ‘књижевни облик’; али одвојено или заједно, они не представљају ништа без присуства посматрача – другим речима, без уметникове свести. Реците ми шта је уметник и рећи ћу вам чега је он *био* свестан. Притом ћу вам одмах нагласити његову безграничну слободу и његово ‘морално’ одношење [...]“ (Džejms, 1975: 56)

Иако није први покренуо питање тачке гледишта⁴, његова „кућа прозе“ изнедрила је многе теорије које су се бавиле овим проблемом повезујући га са питањима структуре, различитим начинима представљања, као и пријемом приповедног текста. „Из те клице, да употребим џејмсовски израз, израсла је англоамеричка теорија прозе која се [...] срећно сусрела с француском наратологијом.“ (Dojčinović, 2012: 13)

Најпре желимо да дамо кратак преглед теорија које су на различите начине виделе приповедачево знање и однос према ономе о чему приповеда. Зато полазимо од појма *point of view* којим се од краја 19. века почео означавати приповедачев однос према инстанцама дијегетичког универзума одн. приказаног света. Као алтернативни егзистирали су појмови: гледиште, наративни фокус, перспектива, ситуација, позиција, стајалиште. У ширем смислу, тачка гледишта обухватала је однос инстанци самог чина исказивања према инстанцама исказа. Тако је Борис Успенски издвојио четири плана на којима се манифестује тачка гледишта: фразеолошки, идеолошки, просторно-временски (приповедачева просторна перспектива на приповедано и темпорална удаљеност од приповеданог), и психолошки (приповедачева психолошка блискост или дистанца у односу на приповедано). Он успоставља темељну дистинкцију на сваком од планова између онога што назива унутрашњом и спољашњом тачком гледишта. (Uspenski, 1979)

Брукс и Ворен⁵ изградили су теорију одговарајући на питање „Ко види причу?“. Женет у својој књизи објашњава њихову типологију путем следеће табеле:

	<i>Догађаји анализирани изнутра</i>	<i>Догађаји посматрани споља</i>
<i>Наратор присутан као лик у причи</i>	1) Јунак прича своју причу	2) Сведок прича јунакову причу
<i>Приповедач није лик у причи</i>	4) Аналитички или свезнајући аутор прича причу	3) Јунак прича причу као посматрач

Табела (1) Бруксова и Воренова типологија према Женету (1980: 186)

⁴ То је пре њега урадио Ото Лудвиг (Formen der Erzählung, u: *Epische Studien: Gesammelte Schriften*. Leipzig, 1891).

⁵ Погледати: [Cleanth Brooks](#), [Robert Penn Warren](#). *Understanding fiction*. 2nded. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959. (Књига је први пут објављена 1943. године)

Вертикално разграничавање представља тачку гледишта (унутрашња – спољашња), док се хоризонтално односи на *глас* (идентитет приповедача). Међутим, овој типологији Женет замера што не прави стварну разлику у тачки гледишта између 1. и 4, као и између 2. и 3. типа.⁶

Недоследност критеријума Женет проналази и у типологији Ф. К. Штанцла (Franc K. Stanzel) који издваја три типичне приповедне ситуације⁷. Бавећи се феноменом типологије романа која треба да садржи „оне фундаменталне, суштинске особине романа као књижевног рода, његове традиционалне видове и варијанте, како би се схватила тајна њиховог историјског успеха и плодности и у исти мах открило где њихове обликовне могућности још нису у потпуности остварене или се још нису до краја усавршиле у свим замисливим варијацијама“ (1987: 14), Штанцл сматра да тај потенцијал треба тражити у приповедачкој техници и структури.⁸ Зато, полазећи од појма *обликовања посредности*⁹ као основе за типологију, издваја три типичне приповедне ситуације које представљају опис њених основних могућности. „Посредност приповедања чини основу разликовања

⁶ О детаљима видети: *Наратолошки речник*, стр. 57, и Женетов текст „Типови фокализације и њихова постојаност“ (1983: 115). Према Женетовој типологији 1. и 2. тип припадали би хомодијегетичком приповедању са унутрашњом фокализацијом, 3. тип уклапао би се у хетеродијегетичко приповедање са спољашњом фокализацијом, као у бихевиористичком приповедању; а 4. тип је свезнајући приповедач (хетеродијегетичко приповедање са нултом фокализацијом). (Prins, 2011: 57)

⁷ Ова и данас веома утицајна подела изложена је у првој Штанцловој књизи *Типичне приповедачке ситуације* (*Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Wien – Stuttgart 1955). Ми ћемо се у раду углавном служити његовом другом књигом *Типичне форме романа* (*Typische Formen des Romans*) објављеном први пут 1964. године, у којој се налази прецизнија разрада појмова везаних за теорију наративних ситуација, а која је преведена на српски језик 1987. године. Овде треба поменути и његову трећу и најобимнију књигу *Теорија приповедања* (*Theorie des Erzählens*) објављену 1979. године, која представља најпотпунији преглед његове теоријске мисли којој је био одан од самог почетка. „Франц Штанцл спада у теоретичаре верне једној идеји. [...] Целовит систем, широко постављен и разређен до детаља, резултат је управо оваквог приступа.“ (Гојковић, 1987: 133)

⁸ Он критикује и негира поделу романа према грађи, темама, ликовима, подручјима стварности, јер је свака од њих историјски условљена и не бави се оним што је његова суштинска одлика.

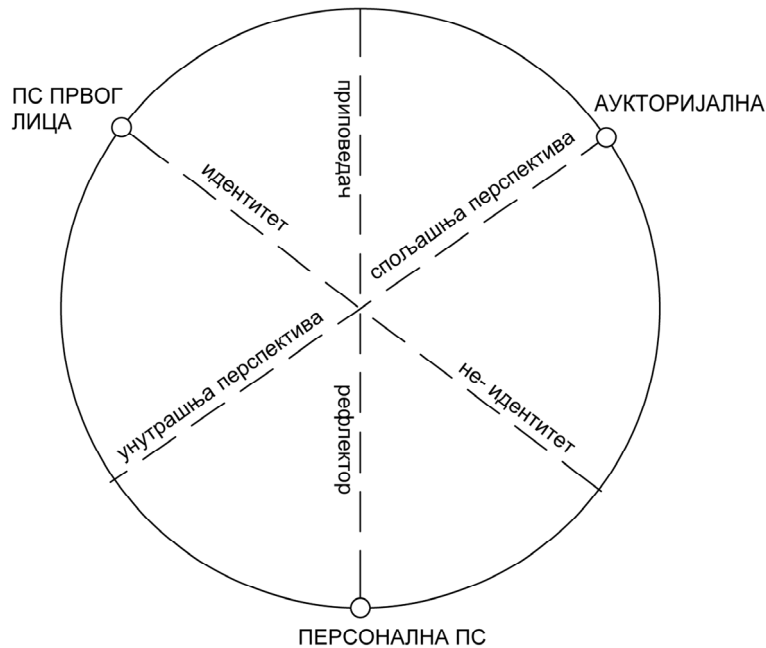
⁹ *Посредованост* (*Mittelbarkeit*) је за Штанцла „основни елемент епског тока“ и конкретизује се „у приповедачу и различитим начинима његовог појављивања у роману“ (1987: 28). Она је „као родно обележје приповедања, [...] вишеслојан и комплексан феномен“. (1995: 86)

трију типичних приповедних ситуација, на тај начин што у свакој приповедној ситуацији доминира различит елемент (персона, перспектива, модус) комплекса посредности“ (Stanzel, 1984: 5). Сваки од елемената заснива се на бинарној опозицији: персона¹⁰ (идентичност – неидентичност егзистенцијалних подручја у којима се налазе приповедач и ликови), перспектива¹¹ (унутрашња – спољашња) и модус¹² (приповедач (казивање) – рефлектор (приказивање)). У зависности од доминације једног од полова у оквиру представљених чинилаца издваја се специфична приповедна ситуација. За *аукторијалну приповедну ситуацију* (свезнајући приповедач) карактеристична је доминација спољашње перспективе. Овде се може поставити питање зашто се као критеријум за издвајање наведене приповедне ситуације не користи критеријум персоне, јер аукторијална приповедна ситуација подразумева и неидентичност егзистенцијалних подручја у којима се налазе ликови и приповедач. *Персонална приповедна ситуација* (приповедање кроз свест јунака) као доминанту садржи присуство рефлектора. Када се као доминанта издвоји приповедач који егзистира унутар света ликова, у питању је *приповедна ситуација првог лица*. Врло проицљиво, укључујући оба пола конститутивних чинилаца посредности, Штанцл гради типолошки круг који показује затвореност система, али и његов дијалектички карактер: на граници сваке приповедне ситуације налазе се негативни полови друга два елемента, а приповедне ситуације додирују управо оне особине које су им заједничке. Необележени полови остају отворени за нова типолошка издвајања која као доминанту могу имати управо непопуњена места бинарних опозиција.

¹⁰ Персона се заснива на релацији између приповедача и ликова у роману, односно на томе да ли ове инстанце деле или не егзистенцијална подручја у којима се налазе. Тако она могу бити идентична или одвојена. Ако се приповедач налази у свету ликова, он припада приповедачу у првом лицу; уколико не дели егзистенцијално подручје с њима, реч је о приповедачу у трећем лицу.

¹¹ Штанцл перспективу јасно одваја од модуса, јер се за разлику од њега угао посматрања односи на приказану стварност. Дакле, он више није читаочев. То је „перспектива из које приповедач приказује фиктивни свет, или га лик у улози рефлектора опажа.“ (Štancl, 1995: 87)

¹² „Под модусом треба подразумевати збир могућих варијација начина приповедања између полова приповедач – рефлектор, односно, између *приповедања* у правом смислу посредности тј. суочавања читаоца са приповедачем и *приказивања* тј. одсликавања фиктивне стварности у свести једног лика из романа, при чему се код читаоца ствара илузија непосредног опажања.“ (Štancl, 1995: 87)



Слика (1) Штанцлов круг типичних приповедних ситуација

Освртом на Штанцлову типологију постаје савим је јасно да није без основа Женетов приговор о мешању два критеријума: гласа и модуса/начина. Дистинкција између аукторијалне и приповедне ситуације првог лица изводи се на основу критеријума гласа, док се само персонална издаваја на основу модуса. Зато у фокализацији нема разлике између персоналне и ситуације првог лица, а узимајући само критеријум гласа подудариле би се аукторијална и персонална приповедна ситуација.

Стапање приповедачевог гласа са фокализацијом видљиво је и у *Реторици прозе* Вејна Бута (први пут објављена 1961): „Треба себе да подсетимо да ма које продужено сагледавање изнутра, ма које дубине, привремено претвара лик чији се дух приказује у приповедача“ . (Бут, 1978:184)¹³

¹³ Овде свакако место могу наћи и друге типологије које пружају нпр. П. Лабок (Percy Lubbock), Ж. Блин (Georges Blin), Н. Фридман (Norman Friedman), Б. Ромберг (Bertil Romberg), Ф. Гијон (Françoise van Rossum-Gyon), а које не наводимо због обима који би овај проблем захватио.

3. Женетовски схваћена фокализација

3.1. Основе

*Ипак је врло лако могуће, чак и у стварности,
Да једна особа изрази визију неке друге особе.*

Мике Бал¹⁴

Осврћући се на своје претходнике који су се бавили питањем приповедача, Женет закључује да је сасвим оправдано начинити типологију наративних ситуација која ће узети у обзир и категорију гласа и категорију начина, али да није добро такву класификацију подвести под једнострану категорију тачке гледишта, као што, са друге стране, није добро сачинити ни такву типологију у којој се један с другим мешају оба критеријума, што ствара потпуну забуну. (Genette, 1980: 188) Суштински проблем је, дакле, у неразликовању питања: *ко је особа чија тачка гледишта усмерава приповедну перспективу?/ко гледа?* од потпуно другачијег: *ко је приповедач?/ко говори?*. (Genette, 1983: 114) Ниједна од типологија која се заснива на недовољно рашчлањеним категоријама није довољно добра за примену на приповедном тексту.¹⁵

Манфред Јан покушава да проблематизује Женетово питање *ко говори?*¹⁶ сматрајући да се њиме означавају различите делатности: говорити, испричати, препричати, приповедати, па чак и мислити, јер, рећи ће Јан, унутрашњи монолог Женет „воли да зове ‘непосредни говор’/‘immediate speech’“. Специфичност невербалног говора, спајање

¹⁴ Нагласак је на неопходности разликовања гласа и начина, мада је ово уједно можда и најбоља илустрација разлике између две најутицајније теорије фокализације (Ж. Женета и М. Бал).

¹⁵ Ово рашчлањивање велики је помак који је у теорију приповедања увео Жерар Женет, али и извор многих неспоразума. Они долазе одатле што Женет више инсистира на њиховом међусобном разграничавању, не трудећи се много у својим анализама да их тако јасно издвојене и повеже. Многи критичари Женетове теорије фокализације покушаће да је „усаврше“ додавњем оних карактеристика које је Женет већ укључио у наративне поступке, али под категоријом *гласа*.

¹⁶ Према Женетовом мишљењу „говор је [...] општија категорија од приповести, он је ‘најшири и најуниверзалнији’ начин исказивања који, између осталог, као један свој посебан вид обухвата и приповедање“ (Magčetić, 2003: 68) Само се наративни говор (приповедање) одликује „неком врстом временског поклапања са својим предметом“ (Ženet, 1985: 93).

мишљења и говора пут је ка многим парадоксима. (1996: 246) Иако има основа за овакву врсту приговора, чини се да Манфред Јан одлази у другу крајност изврћући неке Женетове закључке. Тако је научно потпуно неоправдана иронијом обојена констатација: „Моли је у ‘Пенелопи’ рефлектор који не отвара уста и, стога, не говори. Али, ако је унутрашњи монолог ‘непосредан говор’, Моли онда говори (изнутра) и не говори (јер само наратори говоре), и види (то је оно што раде фокализатори) и не види (зато што је затворила очи).“ (1996: 246)

Када постави питање *ко говори?* Женет има у виду категорију *гласа* у оквиру које расправља о питањима „која се тичу односа између субјекта исказивања (приповедача) и самог исказа (приповедног текста)“ (Marčetić, 2003: 211). У Принсовом *Наратолошком речнику* под одредницом *глас* стоји: „Скуп знакова који карактерише приповедача, односно приповедну инстанцу у ширем смислу, и који управља релацијама између приповедања као процеса и приповедног текста, као год и између приповедања и приповеданог. [...] [Г]лас прибавља информације о томе ко ‘говори’, ко је приповедач и од чега се састоји наративна инстанца.“ (2011: 63) Довољно је за ову прилику приметити да глагол *говорити* Принс ставља под наводнике.

Код Женета тачка гледишта није једнака изразу, већ перспективи која управља изразом. Тај проблем „модалитета (форми и степена) наративног представљања“ он разматра у оквирима приповедног начина. У оквиру категорије начина, као што је горе наведено, Женет се бави проблемом дистанце и перспективе. Прва „обухвата питања која се тичу посредованости наративног представљања – на пример, да ли приповедач посредно, у форми сажетог прегледа или приповедачког извештаја, с мање или веће временске дистанце, својим ‘гласом’ говори о догађајима, или збивања представља непосредно, у сценској форми, уступајући реч самим ликовима“. (Marčetić, 2003: 212) Овом аспекту начина примедбу је упутила Мике Бал у својој студији „Нарација и фокализација“ (1995: 71 – 85) која се фокусира на детаљну анализу Женетове теорије приповедања. Она наводи да аутор ту чини „предженетовски грех“ смештајући под окриље *начина* категорије које се тичу *гласа*.¹⁷

Женетова друга категорија бави се питањем „тачке гледишта“ /перспективе из које се сагледавају догађаји предочени у наративу. Он усваја термин фокализација

¹⁷ Детаљније о томе и у : Marčetić, 2003.

(*focalization*)¹⁸ ослањајући се на Бруксов и Воренов наративни фокус (*focus of narration*), а трудећи се да избегне искључиво визуелну конотацију Пујоновог *виђења*, Блиновог *поља* или Тодоровљевог *гледништа*. Женет много труда улаже да дође до правог питања које би најпрецизније открило природу фокализације. „Дакле, јасно је да питање *ко види?* треба заменити ширим питањем *ко опажа?* Но, можда је и симетричност ова два питања помало вештачка: приповедачев глас заиста је увек глас неке особе, па била она и безимена, али позиција фокуса, када он постоји, није увек поистовећена са положајем неке особе: тако је, мислим, са спољашњом фокализацијом. Можда би стога било боље поставити неутралније питање: *где је фокус опажања?* – при чему фокус може, а не мора [...], бити отелотворен у једној личности.“ (Ženet, 1995: 81)

Јасно је да Женет овде, наглашавајући (кориговањем питања) тезу да фокализација није наративна истанца, све снаге улаже да оповргне критику коју му у вези са питањима начина приповедања упућује Мике Бал. Не ради се овде о одустајању од појма *фокализација*, како на измену гледа Предраг Бребановић (1995: 109), већ пре свега о промени карактера питања, како би се што боље објаснила природа фокализације. Ништа се значајно не би променило да је као алтернатива понуђено питање *ко је фокус опажања*.

Међутим, Адријана Марчетић, чини нам се сасвим оправдано, упућује другу врсту замерке Женетовом питању. Она се односи на појам *опажање* којим је замењен појам *виђење*. „Опажање (*perception*) означава искључиво чулну перцепцију и искључује ‘унутрашњу’ прераду чулних утисака. У том смислу, чини нам се да је Женетова првобитна формулација и боља и тачнија. Иако је метафорично, или управо због тога што је метафорично, питање *ко види* истовремено се односи на ‘пар очију’ који прима ‘спољашње’ утиске и на свест која их тумачи, чиме су обухваћене све најважније ‘чињенице’ наративног начина као посебног аспекта приповедног текста.“ (Marčetić, 2003: 216)

¹⁸ У књизи *Савремени српскохрватски језик и култура изражавања* наилазимо на следеће објашњење појма фокализација: „Један од важних начина информативног актуализовања реченице јесте *фокализација* неког реченичног или синтагматског конституента. Она се јавља када само један одређени конституент носи нову или битну информацију. Тада тај конституент представља *фокус* (или *информативно тежиште*) реченице, што се обележава изразитим реченичним акцентом и у већини случајева распоређивањем фокуса на крај реченице.“ (Станојчић, 1989: 353)

Појам *опажања* Манфред Јан критикује на следећи начин: „Питање ‘ко опажа’ још увек није довољно широко да обухвати све аспекте фокализације. Према дефиницији наслеђеној од Цветана Тодорова, унутрашња фокализација се односи на оно ‘што лик зна’ (Genette, *Discourse*, 189); у Женетовој модификацији унутрашња фокализација укључује ‘мисли и перцепцију’ лика (*Discourse*, 192). Остали нараторолози иду даље укључујући не само све врсте менталних активности, већ и став, као и културну, моралну и идеолошку оријентацију. (Rimon-Kenan, *Narrative Fiction*, 71). Јасно, под концепт опажања не може се тако много подвести.“ (Jahn, 1996: 244)

Термин фокализација за В. Бронзвера постаје проблематичан када поред чулне перцепције укључи и размишљање, одлучивање, просуђивање и нарочито памћење. „Те две врсте фокализације (назовимо их физичком и психолошком) тичу се двају начина перцепције који се по моме суду суштински разликују у бројним видовима пресудним за теорију приповедања. Пре свега, за физичку фокализацију услов просторно-временске блискости је неопходан, док код психолошке фокализације није тако. Питање је, дакле, да ли је употреба термина ‘фокализација’ прихватљива за оба тако различита појма.“ (Bronzwaer, 1988: 79)¹⁹

Потпуно се ослањајући на троструку класификацију Жана Пујона (што и сам наглашава (Genette, 1983: 116, 117)), коју преузима и Цветан Тодоров, Женетова типологија издваја *нулту*, *унутрашњу* и *спољашњу фокализацију*. Дакле, реч је најпре о издвајању два пола: *нефокализовано*²⁰ и *фокализовано приповедања*, након чега се други пол грана на два подтипа. Треба скренути пажњу да то никада нису „чисте“, апсолутно подвојене категорије, о чему ће више речи бити касније.

¹⁹ Манфред Јан, напротив, перцепцију и памћење види као сродне процесе. О томе више речи у даљем току рада.

²⁰ За Женета фокализација није неопходна одлика наратива. Зато он говори и о нефокализованом приповедању пажљиво га одређујући, што се одлично види и када расправља о позицији фокуса „**када он постоји**“. (1995: 81, подв. J.J.)

3.2. Нулта фокализација

Нефокализовано приповедање подрезумева варирање позиције са које су предочени догађаји и наративне ситуације, или немогућност њеног одређивања („када нема систематично постављених перспективних или концептуалних ограничења којима је одређено шта може бити представљено“ (Prins, 2011: 55)) Код тзв. *нулте фокализације* приповедач може: „у односу на предочена збивања и ликове [...] располагати потенцијално *неограниченим* ‘знањем’, односно како Женет каже ‘он може знати више’ од сваког свог појединачног лика и од свих њих заједно“ (Marčetić, 2003: 217). Дакле, у таквом приповедању не постоји сужење „поља“ и нема рестрикције наративне информације у односу на оно што се традиционално назива *свезнањем*²¹. Моника Флудерник објашњава природност свезнајућег приповедача: „Свезнајући приповедач у погледу простора и времена радње не представља проблем у односу на природне параметре: он се може лако ставити у традиционалну функцију историчара који прикупља и акумулира традиционално знање и рецензира раније верзије неке приче.“ (1996: 167) Овај тип карактеристичан је за класичан приповедни текст, а одговара ономе што Пујон у својој типологији назива *виђење отпозади*, а Тодоров представља формулом *Приповедач > Лик* („приповедач зна више од лика, или тачније, *каже* више него што иједан лик зна“). (Ženet, 1983: 117) На овом месту треба скренути пажњу на још једну опаску коју Мике Бал изриче у вези са Женетовом нултом фокализацијом. Наиме, она тврди да Женет не допушта постојање „нефокализованих делова текста“²², што за последицу има изједначавање овог типа фокализације са променљивом фокализацијом, те примену ове категорије само на текстове узете у целини. „То, наравно значи да би анализом увек било могуће свести ‘нефокализован’ наративни исказ на мозаик различито фокализованих сегмената, те да је *нулта фокализација = променљива фокализација*. Ова формула ми уопште не би сметала, да ми се не чини да је ‘фокус’ у традиционалном приповедању понекад смештен у једну

²¹ Женет предлаже да се појам *свезнања* у фикцији замени појмом потпуне информације „захваљујући којој читалац постаје свезнајући“. Свезнање у фикцији, уколико се дословно схвати, потпуно је бесмислено („писац нема шта да ‘зна’ јер све измишља“). (1995: 83)

²² Опширније види у: Bal, Mieke. The Laughing Mice, or: On Focalization. *Poetics Today* 2, 2, Winter 1981.

<<http://www.scribd.com/doc/25394677/bal-mieke-the-laughing-mice-or-on-focalization>>, стр. 205.

тако неодређену или удаљену тачку чије је поље тако панорамско (чувена ‘тачка гледишта Бога’ или Сиријуса, за коју се с времена на време запитамо да ли је одиста тачка гледишта), да се не може поклапати са пољем било ког лика; таквом фокусу пре би одговарао термин не-фокализација, или нулта фокализација. За разлику од сниматеља, романописац није обавезан да негде постави камеру: он нема камеру. Тачна формула би пре гласила *нулта фокализација = променљива фокализација, а понекад нулта.*“ (Ženet, 1995: 82, 83) Ово уједно може бити и приговор теорији фокализације Мике Бал према којој сваки наратив мора имати фокализатора. Њој Манфред Јан прикључује и друге ауторе (Berendsen, Patrick O’Neill) који сматрају да се на питање ко види? никада не може признати одговор „нико“. Као што увек постоји онај ко говори мора, по њиховом мишљењу, постојати и онај ко опажа. „По правилу, ови теоретичари заступају постојање инстанце ‘приповедача-фокализатора’ која пружа наратору моћ виђења“ (Jahn, 1996: 244, 245).²³

Теорији фокализације Мике Бал, а преко ње и свима који су је следили, замерке је упутио В. Бронзвер (W. Bronzwaer) у „критичкој белешци“ „Појам фокализације Мике Бал“, полезећи од питања да ли овом појму треба приписати комуникацијски смисао. „У радовима Мике Бал, фокализатор показује тенденцију да се еманципује и да делује као инстанца којој приповедач може пренети свој ауторитет (N, 32), па он тако постаје обдарен способностима, и може, на пример, одредити реч која се појављује у приповедном тексту. У супротности с тим устрајао бих на томе да су фокализаторова деловања један аспект објекта наратије. Фокализација је аспектуална али не и прагмалингвистичка категорија. [...] Моје је становиште да фокализатор не може доносити лингвистичке одлуке [осим када је текст пренесен, прим. J.J.], да нема статус прагмалингвистичке инстанце.“ Он се, према томе, сасвим супротставља моделу по коме фабула пролази кроз процес фокализације на свом путу преображаја у приповедни текст, из чега произлази да „ништа у тексту не може остати нефокализовано“. „Фокализатор није обдарен приповедачким моћима, него га у његову улогу напросто уводи приповедач.“ (Bronzwaer, 1988: 77 – 79) На крају Бронзвер закључује да Мике Бал фокализацији даје превише слободе приписујући јој

²³ Четмен ће отићи у супротном правцу тврдећи да су наратори, по дефиницији, неспособни да виде. (Chatman, 1990: 144)

прагматолингвистичке способности, па она почиње да личи на предатора кога зато треба строго држати затвореног у свом кавезу. (1988: 84)

Вилијам Нелес (William Nelles) предлаже да се по његовом мишљењу неадекватан термин нулте фокализације преименује у *слободну фокализацију*. Овом синтагмом „се избегавају погрешне импликације одсуства и количине које садржи Женетова кованица и уједно носи, бар за мене, прикладније конотације на проширени спектар приповедних опција, на приповедача који није везан или ограничен знањем ликова“. Ту „слободну фокализацију“ Нелес не схвата само као адекватнију ознаку за свезнајућег приповедача, јер то што приповедач каже више него што сваки лик зна не води га нужно у свезнање. Она постоји и у случају фокализације у хомодијегетичким наративима, у ономе што Женет зове префокализацијом. (Nelles, 1990: 369) Нелесови закључци произлазе из мишљења да „нефокализација/нулта фокализација јако противречи природној интуицији да свезнање или панорамски поглед представљају опипљиво модално присуство пре него изостанак“ (Jahn, 1996: 250). Очигледно је да се „слободна фокализација“ схвата као перцепција, знање приповедача, те се тако суштински размимоилази са Женетовим схватањем фокализације.

Манфред Јан критикује појам нулте фокализације полазећи и од односа променљива фокализација – нулта фокализација. Учесталост променљиве унутрашње фокализације као индекс „свезнања“ води ка нултој фокализацији, а то „бесконечно кретање уназад уведено на тај начин показује да је истраживачки наопако постављено“ (Jahn, 1996: 249). Он иде даље погрешно изједначавајући вишеструку унутрашњу фокализацију са нултом, а с намером да оповргавање одређене теорије буде што убедљивије. Наиме, вишеструка унутрашња фокализација иде у правцу „свезнања“, али га никад не достиже, јер је број фокализатора кроз које се врши „филтрирање“ увек ограничен. Зато и његово иронијом интонирано питање, у коме се као еквивалент нулте може узети и вишеструка унутрашња фокализација, потпуно губи на значају. Дејвид Херман наводећи да је можда, са становишта когнитивне наратологије, погрешно говорити о нултој фокализацији ако се има у виду „да читаоци неизоставно интерпретирају наратив ослањајући се на оно што Флудерникова карактерише као основни когнитивни параметар посматрања“, ипак износи пример из Дикенсове прозе у којој уочава управо нефокализовано приповедање. (2002: 305)

3.3. Фокализовано приповедање

Уколико постоји рестрикција у погледу знања, „фокус, то јест нека врста информативног грла које пропушта само оне делове информације које ситуација допушта“ (Ženet, 1995: 83) реч је о фокализованом приповедању²⁴, које се испољава у два вида. „У унутрашњој фокализацији фокус се поклапа са неким ликом који тада постаје фиктивни ‘субјекат’ свих опажаја, укључујући и оне који се односе на њега самог као објекат: наративни исказ нам у том случају *може* рећи све што тај лик опажа и све што он мисли (то се никада не чини, било зато што се ускраћују непертинентне информације, било зато што се намерно задржава ова или она пертинентна информација [...]); исказ у начелу *не би* ни *смео* да казује ништа друго.“ (1995: 83) У Пујоновој терминологији то је *виђење са*, а код Тодорова *Приповедач=Лик* (приповедач казује само оно што одређени лик зна). Унутрашња фокализација може бити фиксна – уколико је фокус јединствен тј. уколико су ситуације и догађаји предочени из једне тачке гледишта; променљива – уколико се различите ситуације и догађаји представљају из различитих тачака гледишта; и вишеструка – уколико су исти догађаји и ситуације представљени посредством различитих фокализатора. (Genette: 1983: 117)²⁵

За наше истраживање врло је корисно скренути пажњу на чињеницу да се унутрашња фокализација готово никада не примењује сасвим строго. „Заправо, сам принцип тог приповедног начина, у својој строгости, подразумева да се фокализатор никад

²⁴ Када Адријана Марчетић објашњава Женетово фокализовано приповедање, она се служи синтагмом „перспектива једног или више ликова“ од које Женет у тексту „Перспектива и фокализације“ свесно „бежи“, како се фокализација не би поистовећивала са инстанцом. Он у овом тексту, који је одговор на замерке које му упућује Балова, користи синтагму „постављен фокус“. Адријана Марчетић пренебрегава чињеницу да је постојање фокуса-лика за Женета могуће само у случају унутрашње фокализације, те наводи: „Пошто се у оваквом случају усваја тачка гледишта лика, односно његов фокус, ову врсту приповедања Женет назива *фокализаним приповедањем*“ (Marčetić, 2003: 217)

²⁵ Приговор Женетовој разлици између променљиве и вишеструке унутрашње фокализације упућује Симур Четмен. „Тешко је одредити шта је овде дистинктивни критеријум. Придев ‘вишеструки’ имплицира антоним ‘јединствени’, а не ‘променљиви’; чини се да није у питању *број* фокализаних ликова. Обе фокализације су ‘вишеструке’. Друга подкатегорија изгледа као варијанта прве која поставља додатно ограничење да изнесени догађаји морају да имају својство *повратности* у односу на време приче.“ (Četmen, 1995: 93)

не описује нити чак оцртава споља, и да његове мисли или опажање приповедач никада не анализира објективно.“ (Genette, 1983: 119) То би значило искључивање унутрашње фокализације уколико је она у комбинацији и са минималним преобраћањем лика-филтера у лик-објекат фокализације (споља+унутра≠унутрашња фокализација). „Жан Пујон веома добро показује тај парадокс кад пише да се у ‘гледању са’, лик проматра ‘не у његовој унутрашњости – јер тад бисмо требали изаћи из унутрашњости, док ми, уместо тога бивамо у њу увучени – већ се посматра у слици коју ствара о другима, и, у неку руку, кроз ту слику.’“ (према Genette, 1983: 119). Женет у појам унутрашње фокализације уноси више слободе. Уколико није дата у чистом облику, а то је само у случају унутрашњег монолога²⁶ и „неким граничним случајевима“, она се може прихватити и „као ‘сужавање поља’ у којем су искључене пре свега ‘информације’ које указују на ‘присуство’ неког профилисаног приповедачког лика (коментар, екстрадијегетичке анахроније, итд.). Формула овако схваћене унутрашње фокализације није доведена у питање све док се приповедач ‘држи’ јунаковог знања о догађајима, при чему није важно да ли јунаков доживљај износи посредно, као ‘објективну’ анализу, или непосредно – у форми ‘унутрашњег монолога’.“ (Marčetić, 2003: 223).

Има проучавалаца који мисле да је заблуда сматрати да приповедање у првом лицу увек повлачи за собом унутрашњу фокализацију приповедног текста. „Тако фокалне могућности које се пред ППЈ-ом [приповедачем у првом лицу, прим. Ј. Ј.] отварају

²⁶ Сам појам унутрашњег монолога доста је загонетан и контроверзан. Називајући га „непосредним говором“ Женет истиче да је он наратив који се остварује без посредовања наративне инстанце која се не чује и има функцију преузимања монолога; „наратор је избрисан и замењује га карактер“. (Genette, 1980: 174) Наиме, наратор је овде као посредник потпуно невидљив, јер унутрашњи монолог не садржи никакве назнаке његовог постојања. Манфред Јан, ослањајући се на закључке које изводи Дорит Кон, корен Женетове заблуде види у посматрању унутрашњег монолога као „непосредног говора“. „Унутрашњи монолог заиста може имати квалитет ‘гласа’, али то је само зато што мисао има квалитет гласа, а не зато што је мисао једнака гласу, или зато што је нека врста гласа, а камоли наративни глас. Монолошки фокални ликови не говоре буквално и они не приповедају/не причају. Дакле, унутрашњи монолози нису ни први наративи [...], ни метадијегетички наративи [...] – ни хомодијегетички ни хетеродијегетички, већ су не-наративи: они представљају не-наратора и не-наратера. [...] Истовремено, јасно је да унутрашњи монолог (1) може преносити надређени наратор – хетеро или хомодијегетички и (2) да се користи у приповестима ‘да служи наративној сврси’, као што Четмен уверљиво тврди о опису и другим ненаративним типовима текста (Terms, ch. 1-2).“ (Jahn, 1996: 248)

обухватају елементе сва три Женетова типа, али јасно је да ниједан тип појединачно није адекватан да их опише: један такав приповедач може да се ограничи на перцепције свог млађег *ја* (унутрашња фокализација). Међутим, он овим перцепцијама није омеђен и ужива извесне просторне и сазнајне предности које му његова временска удаљеност пружа. Стога он често износи више него што је његово млађе *ја* знало у моменту доживљавања (карактеристика нефокализованости). Напокон, логично је да његова перцепција других ликова буде перцепција посматрача (спољашња), иако његова временска удаљеност и овде, као што ћемо видети, доноси извесне повластице у сфери психолошког приступа.“ (Edmiston, 1995: 96) Када Женет говори о приповедачу у првом лицу, каже: „Једина фокализација коју он мора да поштује дефинисана је у односу на његово садашње знање у улози приповедача, а не у односу на претходни обим његовог знања у улози јунака“ (Genette, 1980: 198,199). Он се може одлучити да своје потоње знање сакрије, што за последицу има хиперрестрикцију, али то је већ ствар избора шта ће се предпочити и не односи се на ограниченост „знања“ о збивањима.²⁷ Овакво Женетово гледиште Жерар Кордес сумира на следећи начин: „Приповедач-лик ипак не може себи приписати све моћи приповедача-аутора у погледу фокализације. Као лик он може располагати само интроспекцијом (аутокарактеризацијом) за испитивање себе самог, и спољашњом фокализацијом за посматрање других ликова. Нулта фокализација, карактеристична за фикцију, њему је недоступна.“ (према: Edmiston, 1995: 100) Хомодијегетички приповедач је *теоријски* ограничен²⁸, и просторно и психолошки, на оно што је један од ликова доживео. Можемо се запитати у чему је његова предност у односу на остале јунаке приче, а што је натерало неке наратологе да се поколебају у погледу доследности унутрашње фокализације? Он има само временску предност која му пружа наизглед „ширу“ фокализацију од фокализације јунака, јер му омогућава изношење онога што јунак не поседује у тренутку доживљавања.²⁹ У складу са овом дистинкцијом јесу и типови

²⁷ Треба са резервом узети Херманово гледиште које у оквиру тезе о непоузданости личних заменица за одређивање фокализације наводи да нарација у првом лицу може имати елементе спољашње фокализације. (2002: 306)

²⁸ Важно је нагласити реч *теоријски* с обзиром на то да су у случају паралепси могућа различита прекорачења, а да притом приповедач очува своју хомодијегетичку природу.

²⁹ Приповедач-лик у случају хомодијегетичког ретроспективног приповедања само делимично познаје представљени свет и има ограничено перцептивно поље, јер не може приступати умовима других ликова.

самоприповедања о којима говори Дорит Кон, а на шта у свом тексту указује и Вилијем Едмистон: „Дисонантни приповедач посматра своје млађе *ја* ретроспективно, често се дистанцирајући од пређашњег незнања и заблуда, а износи доста потоњих сазнања. Консонантни приповедач, насупротив томе, не истиче свој накнадни увид и идентификује се са својом млађом инкарнацијом тако што одбацује све сазнајне повластице. [...] Приповедачи обично преферирају да задрже своје удаљење од прошлости коју изнесе и стога избегавају потпуну консонанцу. [...] Дисонанца и консонанца су ступњеви, а никако апсолути.“ (Edmiston, 1995: 96)

Међутим, цела теза чак и о временској предности *приповедачког* над *доживљајним ја* може се чинити проблематичном. Ако се каже да је *приповедачко ја* оно које се сећа и кроз то сећање рекреира прошлост³⁰, из чега следи да је приповедач у хомодијегетичком приповедању фокализатор, може се поставити питање: да ли и *доживљајно ја* може нешто да памти и нечега да се сећа? Када то имамо у виду приповедач-фокализатор постаје лик-фокализатор. Овоме у прилог иде и чињеница да је и непосредно опажање једна врста памћења тј. присећања. Сећање је ментални процес који деле приповедач и фокализатор. Из овог угла постаје проблематична примена Четменове тезе о природи фокализације у хомодијегетичком наративу: „Хомодијегетички или ППЛ видео је догађаје и објекте у једном тренутку у причи, али његова реконструкција дошла је након тога, и на тај начин ствар је памћења а не перцепције.“ (1990: 145) Перцепција се никако не може одвојити од меморије; реконструкција објекта је интелигибилна, когнитивно вођена и посредована меморијским представама одн. представља поређење улаза са представом у меморији. „Четмен занемарује оно што је когнитивно уобичајено, да је виђење ‘ствар визуелног памћења’“ (Jahn, 1996: 259)

Осим тога, приметите добро Штанцл (проблематизујући Кајзерово питање), приповедач романа у првом лицу директан је наставак лика о коме се приповеда. (1987: 65) Кајзер тврди да је у случају романа у првом лицу приповедач много „богатији“ од лика: „његов приповедачки лик одраслог јунака само је видљива улога иза које се крије нешто друго“ (према: Stanzel, 1984a: 121). Штанцл оповргава овакво мишљење следећим

Овај тип „сужавања поља“ у Женетовој терминологији означен је као префокализација – рестрикција са нужним проширењем.

³⁰ „Причајући ЈА нема само ретроспективну већ и рекреативну компетенцију.“ (Stanzel, 1984a: 122)

аргументом: „Кајзер не жели да призна аналогију између приповедача у првом лицу и ‘деде који унуку прича о својој младости’, аналогију која се намеће сваком читаоцу романа у првом лицу“. (1984а: 121) Оно што је по његовом мишљењу од суштинске важности за роман првог лица јесте да је „веза између старијег [...] ЈА као приповедача и ЈА као јунака потпуно заробљена егзистенцијалном ситуацијом. [...] Другим речима, приповедач у првом лицу располаже ‘телесним јаством’ у свету ликова“. Његов живот добија свој коначни облик завршетком чина приповедања, то је последња улога коју приповедач-лик игра у својој причи. Тако да он своју телесност, чврсто везану уз своје ЈА, „мора вући свуда са собом“ па и онда када му је као приповедачу непотребна. (1984а: 122 – 134) После ове Штанцлове расправе, теза да у ППЈ-у само лик може бити фокализатор још више добија на снази.

Не уочавајући потребу да се у одређене калупе „сместе“ све могуће варијантне фокализације присутне у приповедању у првом лицу, и тиме покуша да спута слобода уметничког текста (што ће се увек показати немогућим), нама се као најприхватљивије решење чини допуна Женетовој типологији терминима које предлаже Дорит Кон (Cohn, 1978: 145 – 161). Самоприповедање које се може протезати од дисонантног до консонантног омогућава нам да уочимо све промене у перспективи приликом приповедања у првом лицу. С друге стране, „имперсонални приповедни текст нагиње унутрашњој фокализацији због једноставне склоности према дискрецији и поштовању онога што би Сартр назвао ‘слободом’ – односно неупућеношћу – својих ликова“ (Genette, 1983: 123). Не треба губити из вида ни чињеницу да приповедач готово увек зна више од јунака и да за приповедача свака фокализација значи вештачко сужавање поља.

У Пујоновом *виђењу споља* које одговара типу *Приповедач < Лик* Цветана Тодорова (приповедачево знање је мање од знања које поседује лик) лако се може препознати Женетова спољашња фокализација. Она је уједно и тип који је врло тешко остварљив у приповедним текстовима, па у чистом облику практично и не постоји. Чак се и у Хемингвејевим „Убицама“, које се узимају као репрезент, могу пронаћи места која нарушавају доследност спољашње фокализације. Женет наводи да је она присутна у случају кад је „фокус смештен у некој тачки дијегетичког универзума коју је одабрао приповедач, *изван било које личности*, што само по себи искључује могућност било каквог извештавања о ма чијим мислима – отуда предност ‘бихејвиористичког’ опредељења код

неких модерних романописаца.“ (1995: 83) То за последицу има представљање ликова само на плану њихових спољашњих манифестација (изглед, речи, делање, али не и њихов унутрашњи свет). На примедбу неких наратолога (међу њима су нпр. Мике Бал, Шломит Римон-Кенан) да је ова фокализација изведена на основу другачијих критеријума од оних на основу којих се издвајају нулта и унутрашња фокализација („природа онога што се опажа, природа информација које се посредују, насупрот позицији онога који опажа“ (Prins, 2011: 188)) Женет ће одговорити опаском да је фокус код спољашње фокализације смештен унутар дијегетичког универзума, али ван сваког лика (јер фокус није инстанца), па то као последицу има одсуство информација у вези са мислима и осећањима ликова.

3.4. Од промене до повреде – питање мултипликације и постојаности женетовских типова фокализације

Један тип фокализације није нужно постојан током целог приповедног текста. „Ниједна формула фокализације не односи се, дакле, увек на читаво дело, већ пре на одређени приповедни сегмент, који може бити веома кратак.“ (Genette, 1983: 118) Женет такође упозорава да је некада тешко у тексту успоставити јасну разлику између појединих типова фокализације. Такав је случај са разликом између нулте и променљиве фокализације, јер (као што је већ наведено) нефокализовани текст може бити једнак мултифокализованом.³¹ Зато је за основу издвајања одређеног типа фокализације најбоље узети принцип Јакобсонове доминанте³² који је уочљив у Женетовој типологији, а који разрађује Адријана Марчетић. У том случају нефокализовано приповедање и приповедање са спољашњом и унутрашњом фокализацијом посматрају се као структуре састављене од истих елемената. Оно што их разликује јесте различит однос тих компонената у свакој

³¹ „У нефокализованом приповедању увек има елемената приповедања с фокусом: унутрашњих монолога, сужавања ‘поља’ и ‘испуштања’ кључних информација [...], а понекад приповедач може заузети и спољашњу тачку гледишта.“ (Marčetić, 2003: 230)

³² „Доминанта се може дефинисати као средишна компонента уметничког дела: она усмерава, одређује и преображава остале компоненте. Доминанта је та која јемчи за целовитост структуре. Доминанта даје специфичност делу.“ (Jakobson, 1978: 120)

структури, различит хијерархијски положај, као и чињеница да сваки тип начинске структуре има своју доминанту.³³ „Како доминанта ‘даје специфичност делу’, укупан ефекат које оно производи суштински је одређен природом доминанте.“ (Marčetić, 2003: 233)³⁴

За разлику од доследно спроведених промена у фокализацији, постоје и оне друге врсте – Женет их назива преиначењима или алтерацијама. До њих долази када се фокализација изненада промени у неком кохерентном контексту и произведе ефекат намерног или ненамерног огрешења о употребљену категорију начина. Та преиначења доминантног начина могу ићи у два правца: *паралипса*³⁵ – „задржавање информације која би у датом типу логично требало да буде пружена“ и *паралепса* – „пружање информације која превазилази логику датог типа“. Друга врста „повреде“ могућа је само у фокализованом приповедању, јер код нулте фокализације, логично, не може постојати вишак информација. Женет управо у преиначењима види свој прави допринос проблему фокализације.

О другој врсти прекорачења занимљива запажања износе Дан Шен (Dan Shen) и Хенрик Сков Нилсен (Henrik Skov Nielsen), које у тексту о плуралној фокализацији цитира Брајан Ричардсон, истовремено се служећи управо паралепсом како би објаснио природу „лутајуће фокализације“. „Шен пише да паралепсе ‘скрећу пажњу не само на ограничења прекршених видова фокализације, већ и на чињеницу да су баријере између типова фокализације веома конвенционалне’ (Shen 2001: 172). Нилсен продубљује своју анализу, образлажући два одвојена теоријска појма у случају оваквих паралептичких текстова: приповедно ја и оно што он назива ‘безличним наративним гласом’. Ово последње ‘може изразити оно што приповедно ја не може, да пружи детаље којих се ниједна особа не може

³³ У нефокализованом приповедању као доминанта се издаваја приповедачево свезнање, јер је тај поступак специфичан за наведену врсту приповедања, док спуштање тачке гледишта на фокус јунака представља само „факултативни“ поступак, чија је функција одеређена доминантом. Као последицу природе нефокализованог приповедања Адријана Марчетић истиче закључак Дорит Кон да је његова основна преокупација представљање догађаја и „контекстуална карактеризација“ ликова, а не сликање унутрашњег света јунака.

³⁴ Адријана Марчетић описујући начинске структуре пажњу посвећује разлици између не-фокализације и унутрашње фокализације, иако се у решавање проблема овим путем може укључити и присуство спољашње фокализације.

³⁵ Назив је преузет из реторике.

сетити, да пружи мисли других ликова, да говори онда када лик ћути, итд. Међутим, говори се у првом лицу и када се напусте могућности својствене приповедачу у првом лицу и онда када се говори оно што та особа не може да каже.’ (Nielsen 2004.: 139–40)“ (Richardson, 2009: 154)

4. После Женета

Хтео си да гледаш? Е па гледај – гледај

Властити поглед!

Жак Лакан

Неоспорно је да је Женет начинио велики помак у теорији приповедања својом теоријом фокализације у чијем средишту се налази појам чија је фреквентност и данас огромна. Много је оних који су га следили, али то не улепшава чињеницу да су неки користећи „нови“ термин и даље размишљали по узору на стари (тачка гледишта), занемарујући нови концептуални нагласак који је носио неологизам. Буркхард Нидерхоф наводи Вилхелма Фигера који говорећи о фокализацији разлику између спољашње и унутрашње види у разлици положаја учесника у процесу перцепције, чиме се враћа предженетовском греху, јер дати критеријум заправо је тачка гледишта. Карактеристичан је и пример једног превода предлога *sur* у објашњењу Женетове унутрашње фокализације као: унутрашња фокализација *кроз* јунака, чиме се ум протагонисте посматра као прозор са кога се свет перципира, уместо размишљања о фокализацији као избору или фокусирању на одређену област (тачку) у свету прче. (Niederhoff, 2011)

Групи која је умножавала и усавршавала Женетову мисао треба прикључити и оне који су се супротстављали његовом концепту. Намеће се име Мике Бал са којом је Женет водио жестоку полемику осамдесетих година прошлог века, одговарајући јој врло оштрим тоном на упућене му замерке. Нећемо се превише задржавати на теорији Мике Бал из више разлога. Прво, јер је о њој већ много написано; друго, јер се наш рад не ослања на њену теорију фокализације; и треће, јер смо већ током рада спорадично указивали на раскорак у њеној и Женетовој концепцији. Овде је функционално додати још нека запажања. Основна грешка коју Мике Бал прави упућујући примедбе теорији Жерара Женета је што његову типологију ставља на проверу узимајући као референтно властито схватање проблема фокализације, које се значајно разликује од Женетовог. Слажући се у једном са њим – да је потребно и корисно одвојити глас и начин, за њу је фокализација „однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани“. (Bal, 2000: 119) Она проблем решава преко издвајања три елемента: визије, инстанце која то

види, и онога што се види. То доводи до појаве нове групе појмова попут фокализатор (унутрашњи/интерни и спољашњи/екстерни), фокализовано, фокализатор³⁶, нивои фокализације, без обзира на то што и сама ауторка уочава мане „терминолошког обиља“. Два су оправдана приговора која Женет упућује појму фокализатор: први се тиче неопходности његовог постојања као инстанце са које се догађаји посматрају. По Баловој, дакле, нефокализованост није могућа³⁷, па она издваја само два типа: унутрашњу и спољашњу фокализацију³⁸. Женет врло проницљиво одговара да у романима не мора по сваку цену постојати камера. (види стр. 27. овог рада)³⁹. Други приговор односи се на сам појам фокализатора, што проблем фокализације своди на инстанцу. „За мене не постоји лик који фокализује[...], а реч *фокализатор*, под претпоставком да њоме некога и означимо, могла би се односити искључиво на онога ко *фокализује приповедање*, односно на приповедача, - или, ако хоћемо да изађемо из конвенција фикције – на самог *аутора*

³⁶ Претпостављамо да је то ознака за биће-објекат фокализације.

³⁷ На трагу оваквог закључка су и посткласични наратолози. Дејвид Херман констатује да се питањем перспективе теоретичари књижевности баве као скаларним, а не бинарним феноменом. „Не постоји нешто као што је безперспективна или неперспективна прича, већ само начин да се представи наратив у коме је важност перспективе мање или више наглашена.“ Сагледано на овај начин наратив постаје прототип „свих активности којима се заузима перспектива и праве разне верзије“, јер у тексту не треба тражити чињенице већ откривати верзије чињеница. „Рећи да је догађај, објекат или учесник фокализован на одређени начин значи да је перспективно обележен, структуриран тако да се мора интерпретирати као преломљен кроз одређену тачку гледишта и усидрен у одређеном скупу контекстуалних координата.“ Овим Херман скреће пажњу да сигнали перспективизације долазе из текста који не само да олакшава већ и формално кодира начин гледања. (Herman, 2002: 302, 303)

³⁸ Предраг Бребановић погрешно сматра да ову типологију Мике Бал изводи на основу објекта фокализације. (Brebanović, 1995:109) Њена дихотомија искључиво се заснива на дијегетичкој позицији субјекта фокализације.

³⁹ Чујем гласове посткласичних наратолога који готово једнодушно понављају тезу Мике Бал да нема наратије без фокализације, али смо сигурни да би се и Женет сложио с њима да под тим појмом није подразумевао нешто сасвим друго. Постојање фокуса, женетовски схваћеног, могуће је само у равни приче. Никако не значи да и дискурс није опажајно, психолошки и идеолошки различито оријентисан, али то бива захваљујући приповедачу који те аспекте или експлицитно формулише, или имплицира „смером“ који даје причи. Тада се можемо запитати зашто је приповедач одлучио да исприча баш *ту* причу, на *тај* начин, са или без присуства фокуса у причи. Али то више није ствар женетовски схваћене фокализације.

који преноси или не преноси на приповедача своју моћ фокализовања.“ (Ženet, 1995: 82)⁴⁰ Манфред Јан на основу ове Женетове реплике изводи два могућа питања: ко види (ако било ко види)? (фокални лик или хипотетички посматрач) и ко фокализује? (наратор или говорник). (1995: 245) Што се тиче појма *фокализовано*, он се у Женетовој теорији може односити само на исказ. Наративне нивое фокализације из којих проистиче фокализација у фокализацији Женет види само као различите фокализације.⁴¹ Ови појмови, приметитиће француски теоретичар, потпуно су неусагласиви са његовим виђењем проблема фокализације и стога у њој неприхватљиви.⁴²

Треба поменути и покушаје Шломит-Римон Кенан да побољша и употпуни Женетову типологију. И она се, полазећи од типологије Мике Бал, ослања на поделу фокализатора на унутрашње и спољашње. Оно што посебно истиче и чиме, чини нам се, треба допунити Женетову фокализацију, јесу различити аспекти фокализације: опажајни (вид, слух, мирис...), психолошки (који обухвата когнитивну и емоционалну компоненту) и идеолошки.⁴³ Међутим, проблем је што она те аспекте посматра на нивоу приче и дискурса управо због тога што њен фокализатор може стајати унутар или ван дијегезе. Да је и

⁴⁰ Уз све право које дајемо Женету за упућену реплику, чини нам се да је у случају његове унутрашње фокализације могуће и чак пожељно користити термин *фокализатор*, јер се фокус поклапа са ликом; он тада „постаје фиктивни ‘субјекат’ свих опажаја“. (Ženet, 1995: 83). То, уосталом, на неким местима чини и сам Женет.

⁴¹ Чини се да је издвајање нивоа непотребно и нефункционално, када се може говорити о промени фокализације или „клизању“ (да употребимо израз Пјера Витуа). Нивои ни на који начин потпуније не расветљавају проблем фокализације, већ га само оптерећују додатном шематизацијом. Мислимо да ће сваког проучаваоца овог проблема прилично изненадити реченица „Ален је фокализован у другом степену, кроз фокализованог фокализатора“ (Bal, 1995: 79), ако се има у виду и степен њене (не)функционалности.

⁴² „Но идентификовање наративног процеса са процесом фокализације доводи до бркања фундаменталних наративних дистинкција. Приповедач је у дискурсу, лик у причи. Посредована приповест (ако тај термин уопште нешто значи) може подразумевати само једно: да приповедач своју причу представља *као да* користи перцептуални, концептуални или ини ментални апарат неког лика. Ако таквог лика нема, онда нема ни посредовања. Стога не треба да употребљавамо термин створен да изрази посредовану функцију лика – било да је то ‘тачка гледишта’ или ‘фокализација’ – да би означили улогу приповедача.“ (Četmen, 1995: 89, 90) Овакав став заступа и Џералд Принс (2001).

⁴³ Различити аспекти могу бити на различите начине присутни у фокализованом приповедању. Не садржи сваки тип фокализације исте и у истој мери присутне аспекте и они се у оквиру наратива могу међусобно комбиновати.

Кенанова свесна приговора који јој се може упутити види се у последњим реченицама поглавља који се бави фокализацијом. „Ако је фокализатор лик – онда његово опажање припада причи. Ако је, пак, фокализатор сам приповедач, онда је фокализација само једна од многих реторичких стратегија које му стоје на располагању.“ (Rimon-Kenan, стр. 109)⁴⁴ Није ли ово посве различита употреба појма фокализација? Као аргумент искориштићемо и Четменово опажање: „Коментари приповедача нису перцепције и концепције истог реда као перцепције и концепције лика, и не треба их са њима мешати. Употреба ‘фокализације’ или ма ког јединственог термина да се означе посве различите функције које ликови и приповедачи обављају, нарушава дистинкцију између приче и дискурса.“ (Četmen, 1995: 89) Због тога он предлаже употребу два термина: *гледниште* (*slant*) и *филтер* (*filter*) како би се одвојило оно што представља ставове наратора и друге менталне активности на нивоу дискурса и, са друге стране, оно што припада менталним активностима лика у свету приче (перцепција, когниција, становиште, осећања, сећања, фантазије и сл.).

Да је и сам Женет имао у виду гледиште приповедача најбоље показују функције издвојене у категорији *гласа*. Поред причања приче наратор може имати и низ других задатака: „може расправљати о начину на који обликује свој текст, може ‘ћаскати’ са читаоцем, објашњавати поступке својих ликова, износити сопствени став (емоционални, интелектуални или морални) о различитим аспектима приповести, о ликовима или, како би рекао Форстер, о ‘свемиру’уопште.“ (Marčetić, 2003: 95) На основу поменутих приповедачевих активности Женет, поред примарне *наративне функције*, издваја још четири (*екстранаративне*): *метанаративну*, *комуникативну*, *тестимонијалну* и *идеолошку*. У многима од њих огледа се оно што неки нараторологи после Женета зову активношћу „приповедача-фокализатора“.

Дејвид Херман изгледа да се колеба у одлуци како схватити фокализацију. Зато, после навођења Четменовог предлога, истиче да појам хипотетичке фокализације донекле проблематизује границу између гледишта и филтера. Варијанте хипотетичке фокализације „подразумевају перцептивно и концептуално филтрирање догађаја преко посредника који нису у свету приче, али се ипак замишљају као контрачињенично (хипотетички) присутни у интерпретацији“ (2002: 410) Дакле, они постоје само у равни дискурса, али и као алтернатива на нивоу приче.

⁴⁴ Јасно је да Шломит Римон-Кенан својом другом констатацијом иде у правцу посткласичне нараторологије.

Након свега реченог видљиво је, што закључује Буркхард Нидерхоф, да Женет у свом схватању фокализације обједињује два модела: квази-математички у коме је подела заснована на количини информација у наративу (преузима га од Тодорова), и други који је традиционалнији и који почива на метафори „тачка гледишта“ или „виђење“ преузет од Пујона и Лабока. Да ова два модела нису еквивалентна показао је Алберт Каблиц.⁴⁵ Не може се пренебрегнути ни чињеница да Женетово истраживање више нагиње првом моделу, што је видљиво у дефинисању овог појма као „сужавању поља“ или „информативног грла“, као и кроз питања *ко види?*, *ко опажа?* Предлог *sur* који стоји уз фокализацију такође иде у прилог овој тези: „Женет дословно пише ‘focalisation sur’: док је прича испричана из одређеног угла, приповедање се фокусира на нешто. Овај предлог указује на избор или ограничење количине и врсте информација које су доступне у оквиру норми одређене фокализације“ (Niederhoff, 2011) Истицање фокализације као „селекције нарративне информације“ приметно је и у дефинисању *преиначења*.

Међутим, Нидерхофов предлог о задржавању ових двају комплементарних појмова могло би да доведе до повратка старој категорији перспективе изван фокализације. Зато Манфред Јан предлаже да би, у складу са синкретичким пореклом концепта, било природније направити разлику између различитих фактора фокализације – оних који се тичу филтрирања перспективе и других који се тичу филтрирања информација. (Routledge, 2008: 175)

4.1. Хипотетичка фокализација

Дејвид Херман (David Herman), који на проблем фокализације гледа из угла когнитивне наратологије⁴⁶, за нас је занимљив због увођења појма хипотетичке фокализације на основу замишљене перцепције као темељног критеријума за њено

⁴⁵ „Ако роман почиње тако што нас обавештава ко је лик, за кога се удала и колико дуго живи у једном граду, то нам неће открити ништа више од онога што карактер о себи зна, али нико неће описати такав почетак као пример „виђења са“ или тачку гледишта лика. Испричати причу са тачке гледишта лика значи представити догађаје онако како их он доживљава, осећа, тумачи и оцењује у датом тренутку“ (према: Niederhoff, 2011)

⁴⁶ Он фокализацију дефинише као „нарративну транскрипцију угла посматрања, веровања, размишљања итд, који су усидрени у одређеним контекстима или оквирима, тј. у одређеним моделима представљања света“ (2002: 326).

издвајање.⁴⁷ Тиме ће проширити и обогатити област фокализације аспектом који није садржала класична наратологија. Херман сматра да је изостављање овог сегмента сасвим очекивано, с обзиром на то да захтева „концептуална средства која нису била доступна класичним наратолозима“.⁴⁸ (2002: 303) Овде се мисли на теорију могућих светова коју су усвојили наратолози пре свега у радовима Лубомира Долежела, Томаса Павела и Мари-Лори Рајан.

Херман настоји да начине фокализовања приче представи као наративну репрезентацију пропозиционих ставова (*proposition attitudes*)⁴⁹ који кодирају у наратив различите тврдње, а које могу бити прихваћене као нешто заступљено у приповести. Хипотетичка фокализација подразумева употребу хипотезе коју обликује наратор или карактер око тога шта би могло бити виђено или доживљено, ако би постојао неко ко би усвојио одређену перспективу. (Herman, 2002: 303) Она увек носи формално обележје модалитета знања, незнања, веровања у коме *изражени свет* (*expressed world*) врши виртуализацију *референтног света* (*reference world*)⁵⁰ текста, „маркирајући мање или више строго дијегетичку неодлучност око тога шта је стварно наспрам онога што је само

⁴⁷ Њен значај за наше истраживање поткрепићемо претпоставком коју даје управо Дејвид Херман: „У репертоару наративних инструмената којима се користе текстови који доводе у питање или се опиру нормама и претпоставкама реалистичког жанра, ХФ би се могла даљим истраживањем показати као посебно важна техника.“ (2002: 316) Испитивања на текстовима првог таласа модерне треба да потврде или оповргну изнету тезу.

⁴⁸ Ипак, сматрамо да се трагови промишљања о хипотетичкој фокализацији могу наћи у Женетовој теорији фокализације. Говорећи о ограничениости „поља“ код Пруста, он скреће пажњу на могућност употребе модалних израза, како би лик-приповедач могао да хипотетички саопшти и оно што му перцептуална позиција не дозвољава. (Genette, 1988) Женет је овде посредно уочио раслојавање остајући и даље чврсто везан за оквире приче, не отварајући могућност њеног тумачења преко схватања „недовршености“ постојањем само многобројних алтернатива. Ово ће касније применити Херман у својој теорији хипотетичке фокализације. Женет је осетио потенцијал хипотетичке фокализације, али није успео да открије у чему се он заиста налази.

⁴⁹ *Proposition attitudes*: „глаголи који означавају веровања, сумње, намере...“

⁵⁰ Херман термине преузима од Вилијама Фроулија. *Референтни свет* представља тврдње о свету приче које изражавају „истину“, „чињенице“ о том свету, те „имају вредност истинитог у могућем свету који је ментално изграђен путем реконструкције света приче“. *Изражени свет*, са друге стране, сачињен је од пропозиција које показују различит степен сагласности (до потпуне несагласности) са референтним светом.

могући свет изграђен на рацијом“ (Herman, 2002: 311). У наративе са хипотетичком фокализацијом спадају они чије тумачење спекулише о неким непостојећим фокализаторима или о фокализаторској активности коју може или не може да спроводи неко унутар света приче. „Другим речима, неки наративи су фокализовани тако да прималац добија, такорећи, недозвољени приступ аспектима приче – аспектима који су, у суштини, нефокализовани, или који се не могу фокализовати из перспективе која је кодирана као актуелна тачка гледишта дате наратије. Такви наративи чине модалним, или радије – виртуализују, свој сопствени приказ догађаја у контрачињенични контекст веровања, тј. у могуће светове или менталне моделе – у којима би се догађаји могли као такви представити.“ (2002: 309, 310) Хипотетичка фокализација се јавља у многим облицима међу којима су најпознатији они који садрже виртуелне и хипотетичке посматраче. Херман разликује хипотетичку фокализацију која укључује експлицитни позив на сведока (директна хипотетичка фокализација)⁵¹, или ону у којој је сведок представљен имплицитно, те захтева од читаоца да сам закључује о постојању улоге хипотетичког посматрача (индиректна хипотетичка фокализација). (Herman, 2002: 311, 312) Директна хипотетичка фокализација може поседовати слабију или јачу верзију виртуелног посматрача у зависности од тога да ли он припада или не припада референтном свету. У првом случају сумњива су или хипотетичка једино извесна перцептивна стања учесника, а не само постојање тих учесника, што је карактеристично за другу варијанту директне хипотетичке фокализације. Херман уводи и појам скривене хипотетичности која се јавља кад се занемари разлика између тренутне и трајне ситуације. „Ова врста хипотетичке фокализације представља се индикативним глаголским начином, тако да читаоци или слушаоци могу да замисле као стварно оно што се, на основу детаљније/подробније интерпретације, може сматрати само виртуелним.“ Понекад, дакле, наизглед нехипотетички модел фокализације може садржати у себи једну врсту прикривене виртуелности. (2002: 318) Индиректна хипотетичка фокализација не призива експлицитно хипотетичког фокализатора, већ прималац мора сам претпоставити његово присуство или „бар функционисање хипотетичке фокализације“. На ово упућују глаголски

⁵¹ Назив је аналоган таксономији представљања говора у наративу.

начини и прилози који представљају „епистемске модалитете мање или више асимиловане сумње“. (2002: 318, 319)⁵²

Након детаљног образлагања различитих типова хипотетичке фокализације, Херман износи сажет преглед сопственог виђења перспективе у књижевном тексту. То је у основи Женетов модел измењен значењима унутрашње и спољашње фокализације које уноси Балова и допуњен категоријама хипотетичке фокализације. С обзиром на важност допуне теорији фокализације, изложићемо детаљније део класификације који је изведен на основу различитих начина представљања несигурности који се може јавити у наративу.

I Спољашња фокализација

II Унутрашња фокализација

A. Фиксна

B. Променљива

V. Вишеструка

III Директна ХФ = Укључује директно позивање на хипотетичког сведока

A. Јака⁵³ директна ХФ = укључује посматрача (или групу) која само виртуелно постоји у свету приче

B. Слаба директна ХФ = укључује стварног/актуелног посматрача чији је чин фокализације представљен као контрачињенични/виртуелни

IV Индиректна ХФ = Укључује имплицитно позивање на хипотетичког сведока, о чијем се чину фокализације мора закључити

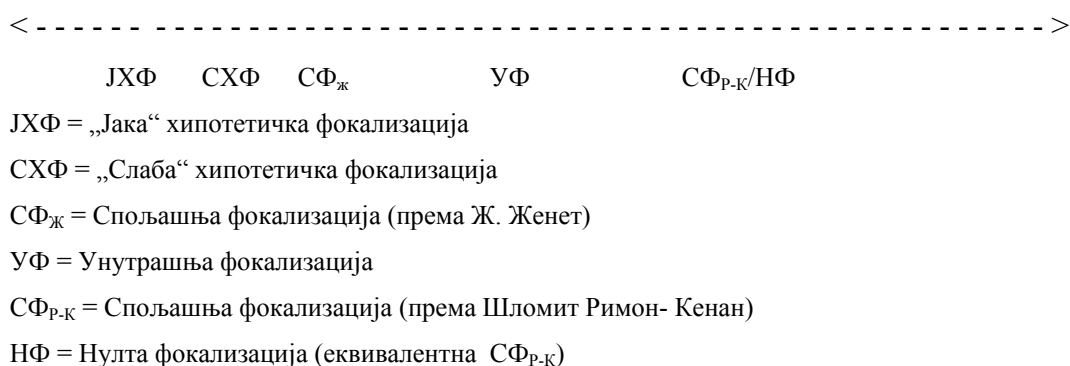
A. Јака индиректна ХФ = укључује посматрача чије се постојање мора закључити, али чији се чин фокализације опире (не)потврђивању (не може са сигурношћу потврдити или негирати)

B. Слаба индиректна ХФ = Укључује посматрача о чијем се постојању закључује, али чију активност фокализовања дискурс кодира као (до извесног степена) мање неизвесну него у случају јаке индиректне ХФ.

⁵² Херман наводи да би хипотетичка фокализација могла имати велики значај у текстовима са унутрашњим монологом с обзиром на важност коју у менталном животу имају хипотезе и контрачињеничне спекулације.

⁵³ Степен хипотетичности који води од јаке до слабе ХФ подразумева процес опадања двоумљења, неодлучивости, сумње.

Нидерхоф сматра да случајеви хипотетичке фокализације иду у правцу нулте фокализације, баш као и „извештај о ономе што лик није мислио или изговорио“ (Chatman, 1978: 225). Међутим, Манфред Јан скреће пажњу да она није чиста „фокализација празних деиктичких центара“ нити варијанта нулте фокализације, већ заједно са не-хипотетичком фокализацијом обликује епистемски модалитет који се креће од сигурности до виртуелности и радикалне несигурности. (Routledge, 2008: 175) Закључак је изведен на основу модалитета фокализације приказаних на скали епистемских деикса коју гради Херман.



Слика (2) *Модалитети фокализације на скали епистемских деикса (Дејвид Херман)*

4.2. Плурална фокализација

*Ми знамо све о свакоме. Ми чак знамо ствари које се дешавају
када нисмо присутни; за ствари које се дешавају иза
затворених врата дубоко усред ноћи. Ми смо свеприсутно око
сеоске трачаре. Када у нашем народном предању приповедач
почиње причу, “Они кажу да се једном десило...”, ми смо ти
“они”.*

Закес Мда

Неки приговори Женетовим типовима фокализације тичу се проблема комплексности. Манфред Јан скреће пажњу на недостатак појма „колективне

фокализације“ (1996: 250)⁵⁴, а ми ћемо додати „лутајуће фокализације“ у „ми“-наративима. Како овај тип фокализације може да се уочи у појединим делима српске модерне, али и због тога што отвара значајна питања данас широко прихваћене теорије наратива, потребно је ближе образложити појмове које она уз себе носи.

Ми-нарација је основа која пружа могућности изградње различитих ми-фокализација. Понекад употреба заменице *ми* у обичном дискурсу носи одговарајуће чврсто постављене епистемске границе. У њима се иза заменице првог лица множине обично крије унутрашња фокализација, те то „ми“ само је маскирано „ја“. Међутим, има ситуација када се у таквим наративима „ја“, иако је пожељно, уопште не појављује, или је фокализација нереално широка, или „ми“-говорник поседује знање које иначе није могао стећи. У таквим наративима ствара се напетост „у вези са идентитетом, говорном ситуацијом или знањем које се приписује ‘ми’ гласу.“ (Richardson, 2009: 144)

Ми-форма покреће многа занимљива питања мењајући свој „идентитет, опсег, величину и темпоралну локацију у току нарације“ (Margolin, 2001: 245). Уколико се посматра као субјективна форма, провоцира проблеме поузданости који су другачији од оних везаних за приповедача у првом лицу једнине, јер „могу обухватити прецизније интерсубјективне мисли као и заблуде групе или чак обмане масе“. Ми-перспектива се може користити „за представљање колективне свести блиско здружене групе где се очекује да су добро усклађене идеје и емоције заједничке“, а некада и за оцртавање необичних нарави појединаца који успевају да „формирају своју колективну свест“. Занимљиве просторе на пољу гласа, начина и времена отвара и ми-нарација и фокализација у текстовима у којима се протеже на дуги низ година (векове или миленијуме). (Richardson, 2009: 146)

Уочавајући у одговору на питање ко види? недостатак појма „лутајуће фокализације“ која би ближе описала особености ми-наратива, а путем обједињавања фокализације присутне у хомо- и хетеродијегетичком приповедању, Брајан Ричардсон издваја три њене варијанте на основу степена одступања од поетике реализма.

⁵⁴ Манфреда Јан се у вези са издвајањем *колективне фокализације* (collective focalization) позива на Ф. Штанцла и Е. Банфилд. (Jahn, 2005: N3.2.4). Њима се прикључују Аделаиде Морис (Adelaide Moris), Јури Марголин (Uri Margolin), Силија Бритон (Celia Britton), Џоел Волер (Joel Woller), Амит Маркус (Amit Marcus), које у свом раду о овом проблему наводи Брајан Ричардсон (Richardson, 2009: 143)

Ми-фокализацију он строго везује за ми-нарацију, те издваја:

1. *Стандардну*: „Углавном реалистична нарација која, упркос томе, у кључним моментима растеже реалистичност, поготову онда када наратор открива скривене мисли, опажања или осећања групе.“. Ипак, епистемске границе су овде чврсто постављене – „ми“ унутар миметичког оквира не може продирати у мисли других ликова. Зато у овим наротивима одломци дати у „ми“ форми представљају унутрашњу фокализацију као индивидуално опажање или емоције које могу бити исте за више ликова.
2. *Нереалистичну*: код које је прекорачење стандарда реалистичне нарације много очигледније. Када каже „ми“, наратор је лик, па не може да допре до мисли других или да пренесе разговор који није чуо уколико није свезнајући. У овом случају те конвенције су прекорачене смењивањем „ми“ – „они“, те лик-приповедач добија карактеристике које обједињују фокализовано и нефокализовано приповедање. Нереалистична ми-фокализација јавља се и у ми-наротивима испречаним „вишегенерацијским гласом“. Као одлично објашњење за ову врсту фокализације која превазилази строго миметичке оквира може послужити мото поглавља узет из романа *Ways of Dying* Закеса Мде.
3. *Антимиметичку*: потпуно избегава реализам и функционише попут „експерименталне конструкције вишеструких дискурса који могу обитавати у ‘ми’“. То је „колекција спојених гласова, од којих су неки контрадикторни, а чини се да формирају једну, децентрирану и полиморфну свест“; вишеструки гласови и вишеструка субјективност са многоструким фокализаторима обједињени у једном. Иако изневерава конвенције реализма, овај модел нуди „тачнији опис мисаоних догађаја од оних који се налазе у делима реалиста“. Сопство се састоји од већег броја сопства, баш као што јато чине птице у лету. (2009: 148 – 150)

Док је Јури Марголин заинтересован углавном за први тип, Брајан Ричардсон пуну пажњу посвећује другим двама варијантама. Осим тога, први од двојице проучавалаца спорадичну употребу ми-наротива образлаже неким потешкоћама на које овај тип приповедања наилази. Марголин сматра да „тачан опсег ‘ми’ може остати двосмислен и може садржати различите чланове у различитим деловима наротива“, потом да „нараторов ментални приступ умовима других остаје суштински нерешен“, као и да се „осећање

колективног субјекта лакше преноси лирским и медитативним текстовима“. Ричардсон одговара на сва три закључка, полазећи од тога да ни почетна теза о реткој употреби ми-наратора није сасвим оправдана и тачна. Као аргумент он наводи низ писаца XX и XXI века који користе, како он каже, „ову прилагодљиву технику“.

Одговарајући на први Марголинов приговор, Ричардсон истиче више занимљивих функција ми-технике. Она је одлично средство за изражавање колективне свести сјајно парирајући нараторима аутономне индивидуалне свести која се везује за развој модернистичког романа. Осим тога, идеолошким и родним књижевностима може да омогући приказивање „новог“, „једногласнијег“ и „егалитарнијег“ друштва, а посебно је „вешта у изражавању заједничких перспектива различитих група“. (Richardson, 2009: 151)

Другој замерци Ричардсон контрааргумент налази у Марголиновом каснијем бављењу ми-техником, цитирајући део из студије „Telling in the Plural: From Grammar to Ideology“: Колективне представе менталне активности су „најбоље протумачене као типизације, схематизације или сажимање препознатљивих заједничких ставова, перспектива, гледишта или општих судова многих чланова групе. Специфичне употребљене речи би требало да пренесу шта би већина или сви чланови групе могли да мисле у датој прилици, али уместо дословних цитата, оне су у ствари сажетак многобројних израза, одраз колективног унутрашњег говора, пројектованог или измишљеног од стране аутора.“ (Margolin, 2000: 605–06, према Richardson, 2009)

Овакво запажање Ричардсон допуњава својим размишљањем у правцу постмодерних наратора у којима ми-наратор представља одређену конструкцију која не подлеже реалистичким конвенцијама. „Ипак, сматрам да је најпогодније посматрати ‘ми’-наратора као другу врсту фигуре у односу на реалистични тип наратора у првом лицу, а више попут постмодерног наратора у првом лицу који одбија да га обавезују епистемолошка правила реализма; исто важи и за ‘ми’-фокализацију. Сматрам да је ‘ми’ у суштини дијалектичка перспектива која се углавном (и најуспешније) поиграва са сопственим границама.“ (Richardson, 2009: 152) Она, захваљујући великој прилагодљивости и флексибилности – јер није ограничена ни ликом, ни временом, ни простором – „лута“ од једног до другог стварајући другачије односе и показујући да и оно што је дубоко интимно припада колективном знању.

Клизећи између индивидуалног и колективног, субјективности и објективности, поузданих и непоузданих приповедача, фокализованог и нефокализованог приповедања, „ми“ техника је изузетно провокативна за наратора/читаоца. „[Д]рама која се ствара за читаоца лежи у процени колико буквално и колико фигуративно треба схватити сваки такав израз заједничких мисаоних догађаја. Такво ‘ми’ клизи између индивидуалне субјективности и колективног свезнања, између строге и попустљивије денотације и између менталних искустава која су у потпуности, делимично или минимално заједничка. Његова фокализација остаје фиксна иако они чију перспективу описује мењају позиције, мењају се, њихов број расте или се смањује. Већи део драме читања у таквој ситуацији произлази из посматрања колебања у групи која је део ‘ми’, процењивања њених експлицитних епистемолошких исказа који се тичу порекла и истинитости сопствених уверења, праћењу удаљавања од реализма ка парадоксалнијем дискурсу, и опажању фундаменталних промена у општој поузданости ‘ми’-наратора.“ (Richardson, 2009: 152)

Марголинов приговор у вези са субјективношћу, по мишљењу Ричардсона је неодржив, јер покушава да ми-технику уклопи у миметичке оквире, што је неизводљиво. За правилно схватање плуралне фокализације поштовање реалистичких конвенција је непожељно.

Разумевању праве природе ми-фокализације одличну основу пружа Женетов појам паралепсе (иако је сам Женет о ми-наратору говорио само као о типу хомодијегезе). Наиме, он тврди да паралептичка прекорачења присутна у хомодијегетичком приповедању као референтну тачку треба да узимају кохерентност текста, а не „материјалну могућност“ или „психолошку прихватљивост“. Та Женетова паралепса у ми-наратору заправо уопште није преступ, већ уобичајена ситуација ми-фокализације која у себи садржи хомодијегетичког приповедача који открива и оно што може знати једино свезнајући приповедач. Ми-фокализација врло вешто у себи спаја фокализовано и нефокализовано приповедање⁵⁵, које је Женет, описујући прекорачења у ППЛ- у, својевремено назвао „наративном патологијом“ (Genette, 1980: 246). Сваки наратор у првом лицу мношине у себи садржи потенцијал пропусности између могућности хомодијегетичког и хетеродијегетичког приповедача – прецизније између фокализација својствених овим

⁵⁵ Овде намерно избегавамо дистинкцију хомо-, хетеродијегеза, јер оне не повлаче стриктно за собом и промену фокализације, како то мисли Ричардсон.

типovima наратора, међусобно их обједињујући. Ричардсон предлаже увођење „лутајуће фокализације“ која разбија утврђене конвенције већ постојећих типова, образлажући различитим примерима да сваки од њих и сам у извесном смислу одступа од реалних оквира. Као пример таквог поигравања границама „опажања“ аутор наводи Гогољев „Шињел“ у коме се, без обзира на приповедачеву опаску о немогућности улажења у свест других ликова, све време управо то чини. Због илустративности наводимо одломак из приповетке у коме се може читати иронија приповедача усмерена према правилима фокализације о која се оглушава, не дозвољавајући да га она на било који начин спутавају:

„Привучен једном сликом, застао је пред једним осветљеним излогом да погледа лепотицу која је скидала чизмицу, обнаживши притом своју необично лепу ногу, док је иза њених леђа, кроз врата вирио неки мушкарац са залисцима и лепом кратком брадицом испод усне. Акакиј Акакијевич одмахну главом и, осмехнувши се, настави својим путем. Зашто се осмехнуо: зато што је угледао необичан prizor, за који ипак, свако има разумевања или зато што је, као и многи чиновници, помислио [...]. А можда ни то није помислио – нико не може да се увуче у душу човеку и да сазна његове мисли.“ (Гогољ, 2012: 270)

Кад је разбијен „мит“ о оштром исцртавању граница које постављају различити типови фокализације, у овакво слободније поље може се, потпуно равноправно са другим, уклопити „лутајућа фокализација“. Иако је Ричардсоново издвајање типова фокализације недовољно прецизно и строго повезано са лицем у коме се приповеда као и учешћем приповедача у причи, увођење категорије „лутајуће“ фокализације свакако је корисно и обогаћује скалу већ постојећих начина „филтрирања“. Ричардсон сматра да је ова категорија најближа природи „девијантних форми“ – попут Женетових паралепси, Херманове „хипотетичке фокализације“ или његове „псеудо-фокализације“⁵⁶ која означава да опис свести без обзира на то што изгледа да долази од стране хетеродијегетичког приповедача, уствари припада хомодијегетичком типу.

Ослобађајући се неопходности постојања првог лица множине као носиоца колективне фокализације, Алан Палмер прави занимљиву типологију, изузетно корисну и функционалну за анализу овог феномена у књижевним текстовима. У својој студији „Large Intermental Units in *Middlemarch*“ (2010: 93, 94) он полази од појма интерменталних

⁵⁶ Као пример Ричардсон наводи роман „који изгледа као да је свезнајуће приповедање у трећем лицу све док се на крају не открије да га је написао један од његових ликова“ (2009: 156)

умова као заједничке, колективне свести, којој приписује и специфичне облике фокализације. Они се одлично уклапају и служе као својеврсна допуна постојећој теорији фокализације (изнетој на претходним странама рада). Типологију коју представља, Палмер назива пробном, експерименталном, насталом с циљем да се што боље сагледа комплексна природа интерменталних јединица невидљивих у традиционалним наратолошким приступима.⁵⁷ Концепт обухвата три пара заснована на бинарној опозицији: интраменталну и интераменталну, појединачну и вишеструку, те хомогену и хетерогену. Разлика између прве две заснива се на природи фокализатора. Уколико фокализацију обавља појединачна свест реч је о *интраменталној фокализацији*, а уколико је обавља више од једне свести у питању је *интерментална фокализација*. *Појединачна* је она у којој се у улози фокализатора налази појединац (те је аутоматски интраментална) или једна група (што је чини истовремено интерменталном), док је *вишеструком* обухваћено више појединаца или више различитих група. Према начину сагледавања објекта фокализације издваја се *хомогена* – уколико су перспективе усаглашене, и *хетерогена* – када се виђења фокализатора разликују или супротстављају. Повратком на Женетову типологију јасно се може уочити недостатак категорија које би образложиле специфичности колективне фокализације. У том смислу посебно је занимљиво осврнути се на његову поделу унутрашње фокализације на фиксну, променљиву и вишеструку, где се могу пронаћи основе, али уочити и ограничења за дубље понирање у природу интерменталне свести.⁵⁸ Палмеров концепт фокализације, према томе, није опонирање теоријама насталим под окриљем класичне наратологије ни њихово оповргавање, већ промишљена допуна способна да прати најфиније нијансе интерменталне мисли које настају многобројним укрштањем издвојених основних категорија.

⁵⁷ Достигнућа у области когнитивне, социјалне и дискурзивне психологије и филозофије ума отварају простор теорији интерменталне мисли.

⁵⁸ Погледати стр. 29.

4.3. *Windows of focalization*

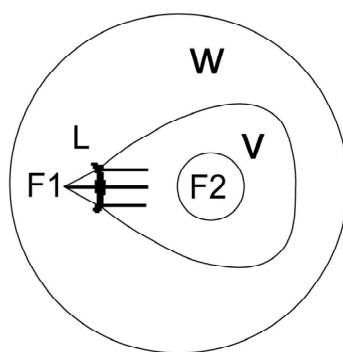
Оно што је у својој дискусији са Женетом започела Мике Бал, ширећи опсег појма фокализације, разрадила је касније когнитивна наратологија, о чему се код нас још увек веома мало говори. Промене које је донела посткласична наратологија⁵⁹ условиле су многа померања – од текста ка контексту, од затвореног система ка отвореном и динамичном процесу, од објективног својстава текста до читалачких конструкција – у која се уклапа и ново схватање фокализације. Барт Варвек и Лук Херман, ослањајући се на закључак који је 2002. године Шломит Римон-Кенан додала својој *Наративној прози*, покушај кориговања проблема фокализације виде као покушај да се изврши репрезентација и рехуманизација. Репрезентација објашњава да наративни текстови на неки начин представљају друштвену стварност, док рехуманизација обухвата антропоморфни приступ наративу, који делимично одбија класична наратологија.⁶⁰ Проблем фокализације показује да класична наратологија у себи „носи семе“ посткласичних истраживања. „Штавише, фокализација је директно повезана са проблемом репрезентације, јер се сматра средством помоћу кога читалац добија приступ наративном свету ликова и догађаја. Ако је лик фокализатор, он презентује догађаје читаоцу преко свог опажања, осећања, мишљења. Он пружа читаоцу слику света наратива.“ (Vervaeck, Herman, 2004: 117) Преко фокализације ови наратолози покушавају да објасне игру текста и читаоца: текст утиче на читаочево очекивање –

⁵⁹ Појам посткласичне шири је од појма когнитивне наратологије, али наша пажња у овом тренутку усмерена је, пре свега у правцу когнитивних истраживања. Наиме, посткласична наратологија (појам уводи Дејвид Херман у књизи *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*) обухвата низ различитих приступа, од којих је само једна когнитивна наратологија. Дејвид Херман на следећи начин дефинише појам посткласичне наратологије: „Посткласична наратологија (коју не треба спајати са постструктуралистичким теоријама приповедања) садржи класичну наратологију као један свој сегмент, али је обележена обиљем нових методологија и истраживачким хипотезама; резултат је мноштво нових перспектива о облицима и функцијама самог наратива. Даље, у својој посткласичној фази, наратологија не преиспитује само границе, већ и могућности старијих структуралистичких модела приповедања. На исти начин, посткласична физика не одбацује једнострано класичне њутновске моделе, већ наново разматра њихове концептуалне подстицаје и преиспитује подручје њихове примене.“ (Herman, 1999: 2, 3)

⁶⁰ Ова дихотомија није апсолутна, јер су структуралисти, без обзира на тежњу да пруже објективну теорију наратива, ипак користили концепте и методе који су били „делимично антропоморфни и референцијалистички“. (Vervaeck, Herman, 2004: 105)

подстиче га, усмерава или ремети; фокализација открива свет наратива читаоцу, како би читалац повремено рефлектовао доживљај ликова.

Манфред Јан у својој исцрпној студији „Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept“, критикујући женетовско третирање причања и гледања као бинарних супротности, враћа метафору прозора Хенрија Џејмса као основни модел фокализације, дефинисане на основу когниције и рецепције. Он најпре нуди нацрт „менталног модела“ виђења путем кога објашњава повезаност перцепције, мисли, сећања и знања (као централних карактеристика фокализације) са овим моделом.



F1 фокус- 1; L објектив, око;
F2 фокус- 2, област у фокусу; V видно поље; W свет

Слика (3): *Нацрт менталног модела виђења*

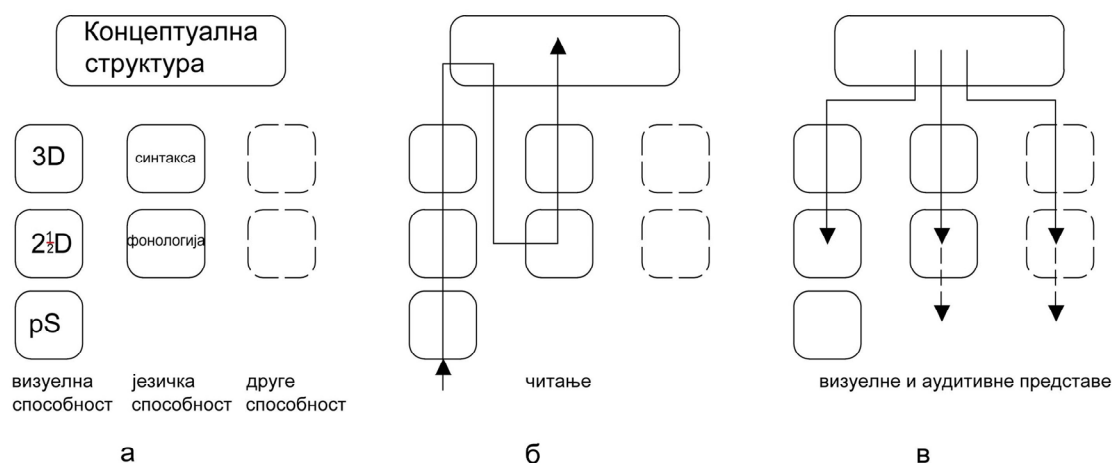
„Конкретно, ови ментални процеси зависе од места настанка веома слично F1, ограничени су као V и усмерени према области у фокусу (Neisser 87 – 93) као F2. По правилу, F1 је тачка у којој се сви перцептивни надражаји спајају, нулта тачка из које почињу све просторно-временске и искуствене координате, *origo* (Bühler 102; Hamburger 83, 105-06); укратко, тачка која дефинише положај, буквална и фигуративна *тачка гледишта*, насељена мишљењем и доживљавањем.“ (Jahn, 1996: 243) Аутор сматра да је ова апстракција значајна, јер омогућава генерализацију изван чисто визуелног означавања, промовишући не само општи модел перцепције, већ у општи модел фокализације.

Следећи корак у Јановој теорији фокализације јесте образлагање Џејмсове „куће прозе“⁶¹. „Посматраче“ који стоје на њеним прозорима он дефинише као нараторе. „Шта

⁶¹ Видети цитат на стр. 17.

наратори заправо виде одређено је бројним факторима: обликом прозора (који могу бити само ‘рупа у зиду’), погледом који се пружа са њега (нараторов фокус-1), инструментом који користи (‘пар очију’, ‘двоглед’), али пре свега, гледаочевом свешћу и њеном конструкцијом стварности. Из тог разлога наратори ствари виде другачије, чак и кад наводно гледају ‘исту представу’: ако неко види ‘црно тамо где други види бело’, то је због тога што се они или фокусирају на различите ствари или виде исту ствар другачије.“ (Jahn, 1996: 252) Лик из приче („рефлектор“, „огледало“) догађаје види на другачији начин од наратора. Док приповедач посматра „с прозора“ који је смештен на одређеној висини, лик догађаје види и сам се налазећи на „људској позорници“. Он одсликава свест свих осталих учесника на вишем нивоу, постаје „екран“ отварања ка наративном свету и тако функционише као властити „прозор“. „Наратор и читалац постају уједињени и колективни посматрачи, не зато што је читалац на било који начин попут наратора, већ зато што је ‘наратор приче првенствено и њен читалац и слушалац’.“ (Jahn, 1996: 252) Џејмсову метафору прозора Манфред Јан одређује као „срце семантичке мреже“ која укључује фокус-1, фокус-2 и слику модела рефлекторове свести приказану горњом скицом.

Како би реконструисао фокализацију он спаја Џејмсову метафору прозора и ментални модел виђења. За то користи скицу организације људске менталне способности Реја Џекендофа (Ray Jackendoff):



Слика (4): „Виђење“ у модуларном оквиру менталних способности

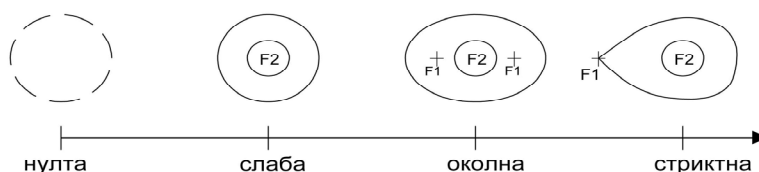
„У левој колони модула [4]а разликују се три фазе визуелне интерпретације које ћу кратко сумирати на следећи начин. На месту пријема – ретиналне слике – прва визуелна фаза производи примарну скицу модела (pS), који изолује основне облике. Ниво изнад њега 2 1/2D скица додаје перспективу, оријентацију и информацију о дистанци. Још један ниво изнад, ‘3D модел’ идентификује (препознаје) објекте. Излаз из овог 3D модела тада може тећи ка средњем и горњем нивоу значењске репрезентације или ‘концептуалне структуре’. Поред троделне колоне визуелних модула шема [4]а показује и сличан распоред два језичка модула идентификована као ‘фонологија’ и ‘синтакса’, и поред њих два хипотетичка модула који обухватају све „друге“ способности. По правилу, представљено је да су сви модули вертикално повезани двосмерним интерфејсом, омогућавајући хеуристичке циклусе одоздо-нагоре и одозго-надоле размене информација.“ (1996: 255)

Овај модел даје основу за теорију читања разјашњену у 4б и 4в. Прва од две поменуте схеме показује проток информација при процесу читања. Он почиње од ретиналног улаза, пролази кроз визуелни систем до концептуалне структуре, одакле информације иду до фонолошког и синтаксичког нивоа, стижући до концептуалних структура, „где је информација схваћена као језик“. Схема 4в показује да се проток информација не мора овде завршити. Разумевање текста може изазвати различите реакције попут смеха или плача, а може нам и омогућити „да замислимо изговор и интонацију речи“ те произвести „излаз као што је читање наглас.“ Важно је нагласити да се концептуалне информације могу филтрирати назад у неки од визуелних модула што ће обезбедити маштовито виђење без постојања ретиналне слике. „Тако [4]б и [4]в образлажу како текст може евоцирати гласове и наратора (Fludernik, *Fictions* 463) и како је читаоцу омогућено да ‘види кроз језик’[...]“ (Jahn, 1996: 255,256)⁶²

⁶² Јан скреће пажњу да овај модел функционише и ван когнитивних истраживања образлажући Рикеров појам „мимезис 3“ али и Изерове и Волфове теорије рецепције. У неким књижевним текстовима налази се и отворен позив читаоцу на стварање менталних слика. Најчешће цитиран пример свакако је онај из романа *Ширли* Шарлот Бронте: „Видећеш их, читаоче. Ступи у ову уредну кућу усред баште на улазу у Хвинбери, пођи напред у малу трпезарију – ево их за ручком. [...]Ти и ја ћемо им се придружити, видети шта има да се види и чути шта има да се чује.“ (1954: 16)

Џејмсва метафора „прозора“ и теорија менталне слике оријантисана на читање омогућавају Манфреду Јану долазак до кључне синтагме – „прозор фокализације“. Овако изграђена теорија фокализације одсликава градијент могућности који „прозори“ текста имају у односу на догађаје и учеснике приче. „Одломак који представља објекте и догађаје као виђене, перципиране или концептуализоване из специфичног фокуса-1 ће, природно и аутоматски, покренути читаочево усвајање (или транспозицију на) ове тачке гледишта и отворити прозор дефинисан перцептивним, вредносним и афективним параметрима који карактеришу онога ко пружа фокус-1. Ако је прозор фокализације усидрен у извор приповедања, уобичајено читање претпоставља да ће наратор говорити о томе шта имагинативно опажа.“ (Jahn, 1996: 256)⁶³

Неколико година касније Манфред Јан допуњава своју теорију фокализације издвајањем четири типа фокализационих модела на основу присуства или одсуства фокуса-1(F1), природе просторно-временске везе између F1 и F2, присуства или одсуства фокуса-2 (F2).⁶⁴ Он, заправо, полази од Штанцлових појмова *perspectival spatial presentation* и *aperspectival spatial presentation*, градећи између њих скалу различитих могућности.



Слика (5): Четири типа фокализације Манфреда Јана

⁶³ Занимљиво је поменути *story-line window* који уводи М. Ј. Рајан као „континуирано бележење имагинарне камере“. „Померање прозора настаје када ‘се камера искључује, а контрола се преноси на другу камеру’. Разликовањем између ‘новог’ и ‘старог’, ‘виртуелног’ и ‘актуелног’ прозора, као и ‘бочне’ и ‘уметнуте’ смене прозора, Рајанова обезбеђује основне алате за анализу текстуалних ‘структура прозора’ и ‘стратегију управљања прозорима’.“ (Jahn, 1996: 246)

⁶⁴ F1 је „горућа тачка објектива“, а F2 је објекат фокализације, што је детаљније објашњено у анализи нацрта „менталног модела“ виђења.

У случају *строге (strict) фокализације* „F2 се перципира од стране F1 под условима прецизних и рестриктивних просторно-временских координата“. *Околна (ambient) фокализација* подразумева да се F2 „сагледава сажето, са више од једне стране, или можда са свих страна, значајно релаксирајући услове специфичног просторно-временског усидрења, и омогућавајући мобилно, прегледно или здружено/опште гледиште“. У *слабој (weak) фокализацији* сви F1 ишчезавају, што за собом повлачи и изостављање просторно-временских веза, остављајући само F2. На почетку скале налази се *нулта (zero) фокализација* у којој нестаје и сам објекат фокализације, „као и евентуалне границе самог поља перцепције (која је из тог разлога приказана испрекиданим цртама)“. (Jahn, 1999: 98)

Одређивање различитих степена фокализације између два одломка у тексту, следећи ову типологију, заснива се на следећим компаративним судовима:

„Пасус X је у већем степену фокализован од пасуса Y ако

- а) X има један или више F1, а Y нема (строга/околна vs слаба/нулта)
- б) X има један F1, а Y има два или више (строга vs околна)
- в) X има одређенију просторно-временску оријентацију од Y (строга vs околна)
- г) X има F2, а Y нема (слаба vs нулта).“ (Jahn, 1999: 98)

5. Допуна класичном „погледу“ на фокализацију

Без сумње, теорија фокализације прошла је кроз низ реформулација, те, као што смо показали, данас можемо говорити о женетовској и пост-женетовској теорији фокализације (коју је значајно подстакла критика Мике Бал упућена Женетовој теорији фокализације). (Routledge, 2008: 176, 177) Многи су покушали да изврше локалне исправке путем допуне, измена или негирања појединих аспеката проблема. Међутим, некад је комплетан појам класично схваћене фокализације довођен под сумњу. Тако Моника Флудерник сматра да би можда било пожељно укинути фокализацију у њеном традиционалном схватању, јер није довољно прецизно дефинисана и због тога подлеже сталном „прекрајању“, док Сузан Лансер наводи да многи критичари Женетов појам гласа, који он разликује од начина, одређују као „огољену нетачност“ (Lanser, 1992: 4).

Овај рад се првенствено односи на примену женетовски схваћених нараторских поставки у вези са проблемом фокализације, која је делимично допуњена запажањима појединих посткласичних наратора (што је видљиво у претходном излагању). Женетова теорија нам се чинила најприхватљивијом, јер нуди корисну апаратуру за проучавање књижевних текстова модерне, док, са друге стране, не пати од преоптерећености појмовима, која као последицу може имати „утапање“ текста уклапањем у подподеле и подтипове, детаљне шеме. Његови појмови показују довољну меру отпорности на многе замерке које су им упућиване, али и флексибилности у односу на књижевни материјал, што их чини јако погодним за анализу и најнеухватљивијих аспеката текста. То вероватно произлази и из његовог става да је један од кључних проблема сваког озбиљног бављења књижевношћу значење појединачног књижевног дела. Сам Женет о својој теорији, уз духовиту опаску, каже: „[Ј]а не видим зашто би нараторологија морала постати некакав катехизам где би за свако питање постојао само један – потврдан или одричан – одговор; прави одговор често гласи: зависи од доба дана, од контекста, а и од брзине ветра.“ (Ženet, 1995: 83) Последњи коментар, ипак, може деловати и као прикривено узмицање пред ревизијама које су после њега дошле.

6. Психонарација, доживљени говор⁶⁵, цитирани монолог – путеви унутрашње фокализације

[П]исац који жели да ослика најнесвесније нивое психичког живота принуђен је да то учини најиндиректнијим и најтрадиционалнијим могућим методама.

Дорит Кон

Поред многобројних типова представљања догађаја и говора за проблем унутрашње фокализације, која је један од кључних фактора модернизације српске прозе почетком XX века, од посебног су значаја они који премештају фокус на јунака.

С обзиром на сву сложеност проблема који је довољно широк да собом обухвати врло озбиљна истраживања, ми ћемо се због природе изучавања дотаћи најважнијих закључака у вези са типовима представљања мисли и говора. Сметњу овој области проучавања наратива представља широк дијапазон модела, терминолошка неуједначеност, као и фокусирање многих проучавалаца само на поједине презентације мисли и говора. Посебно место у истраживањима чини се да заузима *слободан индиректни дискурс*, који се објашњава и као дистинктивно обележје књижевности. Брајан Мекхејл наводи да је „есенцијални карактер књижевности у минијатури исписан у њему“ (према Palmer, 2004: 61), а Ен Банфилд га описује као „ексклузивно књижевни стил“ називајући га *представљени говор и мисао* („Овај феномен [...] је ексклузивно књижевни стил познат у Француској као *le style indirect libre*, у немачкој као *erlebte Rede*, а који ја зovem ‘представљеним говором и мишљу’.“ (Banfield, 2000: 517)) „Тако је, по Банфилдовој – захваљујући развоју *представљеног говора и мисли*, као и успону романа – настао књижевни стил, стил који има сопствене, на властитој граматици засноване композиционе принципе, који постоје независно од било каквог система општећа.[...] Тај тип нарације, *представљени говор и мисао* поприма, дакле, у овој концепцији значај својеврсног

⁶⁵ Уместо синтагме *приповедани монолог*, како би дословно гласио превод у класификацији Дорит Кон, користимо и синтагму *доживљени говор* коју је предложио Шарл Бали 1912. године, због фреквентности њене употребе на српском говорном подручју.

путоказа за *литерарности*.“ (Brebanović, 1999: 215) Сузан Ерлих проширује појам *слободног индиректног дискурса* представљајући га као мешавину *директног* и *индиректног дискурса*. Манфред Јан се, с тим у вези, пита која је сврха овако широко постављеног *слободног индиректног дискурса* када се тиме губе специфичности различитих техника. (Jahn, 1992: 361)

Велики је број проучавалаца који се бавио овим врло комплексним питањем, а проблем сеже до Платона и Аристотела. У трећој књизи *Државе* Сократ учи свог саговорника Адеиманта да „песник сам приповеда и не покушава да скрене нашу пажњу на другу страну као да то говори неко други а не он сам“ или „нешто каже тако као да то говори неко други“ чинећи „себе сличним некој другој особи“ (Platon, 2002: 74, 75). Аристотел ће, подводећи песничку уметност под мимезис, издвојити различите начине подражавања. „То бива кад песник, с једне стране приповеда, и то или, као што Хомер чини, на уста неке друге личности или сам без претварања[...]“ (Aristotel, 2008: 60). Ово је корен дводомне поделе представљања говора: *директног миметичког* и *индиректног дијегетичког, приказивања* и *казивања, showing* и *telling*. Нећемо се задржавати на детаљном образлагању ових појмова, јер о њима има много теоријске литературе.⁶⁶ Оно што је у овом контексту интересантно поменути јесте њихова реактуализација у књижевнокритичким и књижевнотеоријским приступима прошлог века, а што се одразило на фаворизовање *директне* и *слободне индиректне мисли* у односу на *мисаони извештај*.

„Ослањајући се на познати налог Хенрија Џејмса ‘Драматизујте, драматизујте!’ [...], Перси Лабок је уздигао приказивање до највишег идеала којем би наративна проза требало да тежи: ‘Уметност прозе не почиње док год романописац не почне да схвата своју причу

⁶⁶ Пажњу треба скренути на реактуализацију појма дијегезе у нараторолошким истраживањима Жерара Женета. Погледати његову студију „Границе приповедања“ у оквиру *Фигура* (Ženet, 1985: 87 – 102). Према његовом мишљењу дијегеза је претпоставка сваког приповедног модуса, те сваки наратив гради свој дијегетички универзум. „Књижевно представљање, *mimesis* античких теоретичара, то дакле није приповедање плус ‘дискурси’: то је приповедање и само приповедање. Платон је протиставио *mimesis diegesisu* као савршено подражавање несавршеном подражавању; међутим (а то је и сам Платон показао у *Кратилу*) савршено подражавање није више подражавање, то је сама ствар, из чега произлази да је једино подражавање несавршено подражавање. *Mimesis* је *diegesis*.” (Ženet, 1985: 92) „Унутар приповедног текста постоји само различит степен дијегезе будући да је ‘савршена мимеза’ која подразумева ‘строгу изохронију између текста и приче’ немогућа.“ (Biti, 1997: 56)

као нешто што треба показати, изложити тако да сама себе исприча' [...]. На основу ове норме он напада романописце као што су Филдинг, Текери и Дикенс, чији приповедачи причају, сумирају и коментаришу. У поледњих двадесет година клатно се опет померило ка причању, а Бутова *Реторика прозе* (1961) у великој мери је одбрана овог метода и одбацивање онога што сматра екстремном и стога искривљеном интерпретацијом Џејмса и Лабока.

Колико год да је интересантна ова нормативна расправа, она је потпуно ирелевантна за теоријско и дескриптивно проучавање наративне прозе. Са ове тачке гледишта, нема ничег по себи доброг или лошег било у причању било у сценичном приказивању. Као и све друге технике и ове имају својих предности и мана, и њихова релативна успешност или неуспешност зависи од њихове функционалности у датом делу.“ (Rimon-Kenan, 2007: 135, 136)

Новије студије издвајају три начина представљања исказа и вербализованих мисли јунака у зависности од степена посредовања приповедача. И овде крећемо од Жерара Женета⁶⁷:

Приповедани говор⁶⁸ – „[т]ип дискурса у којем су искази или вербализоване мисли лика презентовани речима приповедача као да су чиновни међу другим чиновима; говор о изговореним речима (или мишљеним мислима) који је изједначен са дискурсом који се не односи на речи.“ (Prins, 2011: 153) Овај дискурс је, по мишљењу Женета, најудаљенији и генерално најредуктивнији од онога што вербализује. Уколико се обавља вербализација мисли, дискурс је подложнији већој редукцији од оног који презентује речи. Приповедање унутрашње расправе, са друге стране, може водити и ка одлуци (коју спроводи сам наратор) да се размишљања прошире у облику традиционалног текста под појмом анализе

⁶⁷ Он о „говорним“ категоријама расправља у оквиру *дистанце* (подкатегорија *начина*) која обухвата питање посредованости наративног представљања. Дистанца је мања уколико је приповедачево посредовање прикривеније, а детаљи у вези са приповедном ситуацијом и догађајем бројнији. Мимеза/приказивање успоставља мању дистанцу у односу на дијегезу/казивање.

⁶⁸ Не треба губити из вида ни већ поменути чињеницу да Женет под појмом говора обухвата и појам мишљења. То је и разлог што Џералд Принс у *Наратолошком речнику* три Женетове категорије преводи као *приповедани дискурс*, *транспоновани дискурс* и *пренети дискурс*, те их и ми овде равноправно користимо са горенаведеним називима.

– облик који представља приповедање мисли или приповедани унутрашњи говор. (Genette, 1980: 171)

Транспоновани говор или неуправни говор – „тип дискурса у којем су искази или мисли лика интегрисани у други исказ или мисао (обично, али не нужно) посредством померања граматичког времена уназад, те прелазак заменица првог лица у треће лице. Ове мисли или искази преносе се с мање или више верности оригиналу [...]“. У оквиру њега разликује се *означени неуправни дискурс* (који саджи конферансу) и *слободни неуправни говор* („у којем нема означавања посредства, и који увек поседује неке карактеристике исказивања лика“). (Prins, 2011: 125) „Иако више миметичан од приповеданог говора и исцрпнији, овај облик никад не гарантује читаоцу – или пре свега било каквом разумевању – дословну верност ‘заиста’ изговорене речи: присуство наратора је још увек сувише приметно у самој синтакси реченице за говор који би се наметнуо документарном аутономијом цитата.“ Приповедач транспонује речи у зависним реченицама, али их интегрише у свој говор изражавајући их на тај начин у властитом стилу. (Genette, 1980: 171, 172)

Женет од ове варијанте, на шта смо пажњу скренули цитирајући Принса, разликује *слободни индиректни стил* (*слободни неуправни говор*) у коме изостаје однос зависности тј. нема упућивача типа „Обавестио сам мајку да“, „Мислио сам да“ итд. Одсуство декларативног глагола понекад може изазвати недоумицу око одлуке да ли је у питању изговорени говор или унутрашњи говор. Женет ову тврдњу образлаже следећим примером: „Отишао сам да нађем мајку: било је апсолутно неопходно да се оженим Албертином.“ Друга реченица може изразити мисли јунака док је тражио своју мајку, али и речи којима јој се обраћа.⁶⁹

Пренети говор или управни дискурс разликује се од непосредног дискурса (слободног управног дискурса)⁷⁰, јер је у њему видљив посредник преко пропратница (конферанси) – реченица „које су здружене са дискурсом лика (говором или вербализованим мислима) и

⁶⁹ Реченицу коју Женет варира како би објаснио разлику у типовима дискурса узима из романа *У потрази за изгубљеним временом* Марсела Пруста.

⁷⁰ Помоћу непосредног дискурса лик се успоставља без присуства било каквог посредника (можда је прецизније рећи да је он дубоко сакривен, потпуно неперцептибилан, те изгледа да се прича сама прича). То је аутономни монолог о коме пише Дорит Кон у књизи *Transparent Minds*.

које спецификају чин говорника или мислиоца, идентификујући га и (понекад) упућујући на различите аспекте лика, *settinga* или самог чина“ (Prins, 2011: 89). Видљивост приповедача као посредника могуће је остварити и другим поступцима (нпр. путем коментара). Развој *упрвног дискурса* сеже још у време Аристотелове *Поетике* у којој се предност давала подражавалачким формама, а што се задржало све до краја 19. века. Утицај је вршен не само у доба класицизма путем хијерархизовања трагедије као врхунског жанра, већ и дуго после тог времена. „До краја 19. века романескна сцена је схватана, прилично жалосно, као бледа копија драмске сцене: другостепена мимеза, имитација имитације.“ (Genette, 1980: 173) И Дорит Кон скреће пажњу на обилност директно цитираних конверзација у роману 19. века. (Kohn, 1978: 21)

Женет такође примећује да је један од главних путева у развоју модерног приповедања довођење овог типа дискурса до крајње границе, а путем отклањања свих трагова приповедача, како би се непосредно дошло до самог лика. То су наративи који од почетка до краја увлаче реципијента у јунаков ум. Он прати мисли, перцепције и радње оним редом којим се код јунака појављују. Женет термин *унутрашњи монолог* сматра неприхватљивим и предлаже за ову врсту дискурса назив *непосредан говор*, а који Цералд Принс зове и *слободни управни дискурс*.

Један од најутицајнијих модела представљања говора понудио је Брајан Мекхејл у студији „Free Indirect Discourse: a survey of recent accounts“ (1978), а касније га је готово у потпуности преузела Шломит Римон-Кенан. Он се састоји од седмочлане прогресивне скале која креће од *дијегетичког извештаја*, а завршава се *слободним директним дискурсом* – „од ‘чисто’ дијегетичког до ‘чисто’ миметичког“. Унутар крајњих одредница налазе се: *извештај који није тако ‘чисто’ дијегетички, индиректна парафраза садржаја, индиректни дискурс који је донекле миметичан, слободни индиректни дискурс и директни дискурс*. (McHale, 1978, према Rimon-Kenan, 2007: 137–138; Palmer, 2004: 66; Herman, Vervaeck, 2005: 92, 93)⁷¹

Моника Флудерник иде још даље издвајајући низ прелазних типова, спецификајући област мисли. Трипартитна подела по њеном мишљењу је непотпуна и у основи погрешно

⁷¹ Због широке популарности Мекхејловог модела не наводимо образложење издвојених типова која се могу наћи у свим наведеним студијама. У преводу на српски језик доступан је у *Наративној прози*, Шломит Римон-Кенан, стр. 137- 139.

постављена иако признаје да чини „језгро“ теорије представљања мисли и говора. Триптих *директни дискурс, индиректни дискурс, слободни индиректни дискурс* канонизован је у многим лингвистичким и књижевним изучавањима. У њима се на директни дискурс гледа као на основу трансформације из које проистиче *индиректни* или *слободни индиректни дискурс*. То води до заблуде „да је директан дискурс, у сваком смислу речи, примаран и оригиналан за све остале типове навођења“ (Fludernik, 2005: 276). Позивајући се на Стернберга (Meir Sternberg) Флудерникова сасвим оправдано тврди да је у питању конвенција која се често подрива, како измишљањем речи које заиста нису изговорене тако и „извртањем“ онога што је речено, чиме се постиже слојевитост наратива. Друга врста „заблуде директног дискурса“ лежи у неуверљивој тврдњи „о лакој изобличењу до поновног успостављања основног узорка директног дискурса“ (Fludernik, 2005: 276). То практично значи преношење оних реченица које наводе на фигурално читање у директни дискурс приписан лику (као нешто што је изговорио у разговору са самим собом) – те закључак да дата реченица „‘мора бити’ слободни индиректни дискурс“. Овде обмана лежи у схватању *директног дискурса* као дубинске структуре за све реченице (*слободног индиректног дискурса*). Процес трансформације, напротив, може бити веома комплексан⁷², што је посебно карактеристично за *слободан индиректни дискурс*. Моника Флудерник проблем види и у издавајању основних типова представљања говора и мисли као идеалних. За пример узима формулу *индиректног дискурса* „глагол+везник+зависна реченица“ и на њему показује могућа „исклизнућа“, аномалије. То су случајеви када се *индиректни дискурс* протеже у континуитету од неколико реченица при чему може прећи и у *слободни индиректни дискурс*; двосмислене реченице (када се са сигурношћу не може тврдити да ли је реч *о слободном индиректном дискурсу* или нараторовом дискурсу); прелазак у *слободни индиректни дискурс* после двотачке, тачке-зареза, запете; *слободни индиректни дискурс* са уметнутом или завршном парентезом; *индиректни дискурс* са деиксама лика и субјективним изразима итд.

Основна намера Флудерникове јесте именовање свих варијетета на скали представљања мисли и говора како се интермедијарне форме не би посматрале као маргиналне. Прелазни облици издвојени су као текстуалне, а не само чисто формалне

⁷² Овде се Флудерникова позива на студију Ен Банфилд *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*.

категорије. На тај начин „тројство ‘идеалних’ типова“ замењено је флексибилнијом скалом у коју се лакше могу интегрисати сви интермедијарни феномени, који су раније подвођени под категорију „девијантности“. Флудерникова наводи неке предности, али и недостатке понуђеног модела „клизне скале“. „Модел скале, на пример, у стању је да објасни све емпиријске чињенице без привилеговања једног облика или типа у односу на други. Он такође омогућава да се ближе анализира интеракција између лексичких и синтаксичких својстава, с једне стране, и њихових текстуалних и интерпретативних функција, с друге. Још већа предност клизне скале лежи у тематизацији и терминолошкој спецификацији широке скале граница и феномена који су раније били признати али, у чисто трипартитној схеми, нису се узимали у обзир осим као интерпретативне функције.⁷³ [...] [К]лизна скала чисто синтаксичких и лингвистичких феномена може бити допуњена другом паралелном градацијском скалом која се односи на континуум између дијегезе и мимезе, градећи комбинацију која чврсто међусобно веже лингвистичке и нараторолошке перспективе.“ (Fludernik, 2005: 278) Веза лингвистике и нараторологије објашњена је комбиновањем клизне скале и женетовски схваћене транскрипције говорних чинова у књижевним текстовима (која може бити директна и индиректна). Женетова запажања могу се посматрати коришћењем лингвистички дефинисане скале форми представљања говора и мисли у циљу дефинисања „клизне скале степена фикционалности и нараторивне трансмисије“. (2005: 278)

Поред предности скаларног модела Флудерникова наводи и њене слабе тачке. Међу првим издваја само делимично отклањање „заблуде директног дискурса“. Филозофска верзија проблема остаје, док је трансформациона сведена на минимум посматрањем извођења *индиректног* из *директног дискурса* путем додавања, одузимања, мењања. Следећа тешкоћа је укључивање екстра-лингвистичких појмова као што су: приповедач, глас, емпатија, иронија, као и немогућност изворно формалних критеријума да обухвате и образложе све чињенице присутне у појединачном тексту. „Модел скале због тога треба реструктурирати и динамизовати како би одражавао емпиријске чињенице“, али и како би многе „методолошке недоследности могле бити решене или ‘сублимиране’“ (Fludernik,

⁷³ Флудерникова тврдњу аргументује проблемом „двоструког гласа“ – преклапања приповедачевог и фигуралног идиома у *слободном индиректном дискурсу*. „Синтаксичка независност се генерално узима у корелацији са максимално фигуралним гласом, док превласт ауторског идиома иде руку под руку са нараторовом синтаксичком владавином над светом фикционалних догађаја.“ (2005: 278)

2005: 279) Као још једну лошу страну скале Флудерникова наводи тенденцију негирања релевантности идеалних типова, што доводи до подривања утемељености саме категоризације.

Пре предлога скаларног модела који садржи велики број варијанти, ова ауторка наводи и неопходност успостављања термилошке сагласности. „Неопходан је консензус о терминима и њиховој вези, њиховој дефиницији, јер без тога, скупо купљена прецизност онога што се сада може посматрати поново ће бити угрожена.“ (Fludernik, 2005: 279)

Њена табела садржи: *чисту нарацију, приповедану перцепцију, говорни извештај/психонарацију, слободни индиректни дискурс, индиректни дискурс и директни дискурс*. Занимљиво је да она проналази још много варијетета који осцилирају међу наведеним категоријама. Ради илустративности, без дубљег залажења у све интермедијарне форме, преносимо целу скалу.

(А) Чиста нарација – радња, позадински опис плус приповедачеви евалуативни коментари

(Б) Приповедана перцепција – опис замењен евокацијом перцепције лика

(В) Говорни извештај/психонарација – наративно (учестало евалуативно) представљање говора или осећања/мисаоних процеса

Интермедијарне форме између А, Б, В, Г

- Нарација са експресивним елементима
- *он се надао томе, он је то претпоставио*
- Двосмислени изрази (између слободног индиректног дискурса и приповедања)
- *Приповедана перцепција која скреће у слободан индиректни дискурс*

(Г) Слободни индиректни дискурс

Интермедијарне форме између Г и Д

- *Индиректни дискурс који се наставља слободним индиректним дискурсом*
- *Индиректни дискурс без допуњавања*
- *Слободни индиректни дискурс са парентезом*
- *Индиректни дискурс са експресивним елементима*
- *индиректно питање са инверзијом (карактеристично за енглески и немачки језик)*

- Немачка „слободна“ субјунктивна форма *индиректног дискурса*

(Д) Индиректни дискурс

Интермедијарне форме између А, Б, В, Д

- Да-реченице са перлокутивним глаголима
- Описивање илокуторних говорних чинова
- *Индиректни дискурс* са глаголима свести
- *Слободни индиректни дискурс* са парентезом (*осећала је*)

Интермедијарне форме између Г и Ђ

- Двосмислене форме у приповедању у првом лицу презенте
- *Слободни индиректни дискурс* са непромењеним временима/заменицама
- Непотпуне реченице
- Узвици

Интермедијарне форме између Д и Ђ

- „Изостављање“
- Индиректни дискурс без допуњивача

Интермедијарне форме између А, Г, Ђ

- Реченице са несвршеним глаголским формама
- Специјалне реченице
- Екскламације
- Зависне реченице у гномском презенту

(Ђ) Директни дискурс (цитирани и нецитирани)

Без обзира на тежњу да се ситуација учини јаснијом и модел прикаже оно што троделни није успео, много тога остало је нејасно, а „детаљне таксономије једноставно имају за последицу опадање у резултатима“ (Palmer, 2004: 70).

Као најприхватљивије чини се решење Алана Палмера, који је, ослањајући се на трочлани модел Дорит Кон, издвојио три категорије у чијем је центру представљање мисли. Помак који он постиже у односу на Дорит Кон лежи пре свега у преименовању, чиме се пажња скреће на неопходност раздвајања категорија мисли од категорија говора.⁷⁴

⁷⁴ „Будући да је у класичној наратологији приступ категорији говора заснован на претпоставци да се категорије примењене на фикционални говор могу без проблема применити и на фикционалну мисао, он се

Он строго разликује фикционални говор и фикционалну мисао – оно што пре њега нису урадили ни Женет, ни Мекхејл, ни Флудерникова. У верзији Конове скала престављања мисли садржи: *психонарацију/аутонарацију, приповедани монолог/самоприповедани монолог* и *цитирани монолог/самоцитирани монолог*.⁷⁵ Палмер је мења у: *мисаони извештај*⁷⁶, *слободну индиректну мисао* и *директну мисао*. Ево како их укратко образлаже.

првенствено односи на део ума познат као *унутрашњи говор*, високо вербализован ток самосвесне мисли. Због тога комплексност типова доказа о раду фикционалних умова присутним у наративном дискурсу остаје занемарена; мало пажње се посвећује стањима ума као што су веровања, намере, сврхе и склоности; и не анализира се свеукупност друштвеног ума у акцији. [...] [Н]аратолошки приступи свести изобличени [су] под утицајем вербалних норми.“ (Palmer, 2004: 53)

⁷⁵ Овом поделом Конова се бави у студији *Transparent Minds* у којој полазиште представља бављење стилским, концептуалним и психолошким аспектима ума у књижевности. Основни критеријуми дефинисања тродомне поделе представља степен посредованости садржаја јунакове свести, али и специфичне лингвистичке категорије.

Подела која је издвојена уз панданско постојање категорија карактеристичних за прво и треће лице (што доводи до померања од инроспекције ка ретроспекцији у аутобиографском приповедању) треба додати сасвим особен *аутономни монолог* (карактеристичан само за прво лице); он излази из оквира наративних техника и прикључује се наративном жанру. У њему се савим укида посредованост приповедача, а јунаковим мисаоним токовима приступа се непосредно. *Locus classicus* аутономног унутрашњег монолога представља „Пенелопа“ из *Уликса* Џејмса Џојса. (Kon, 2008: 153 – 189) „Једна од најизразитијих структуралних особина аутономног монолога [...] јесте ограничење које он намеће у манипулацији временском димензијом приповедања. [...] Континуирани унутрашњи монолог заснива се на апсолутном подудару времена и текста, времена о којем се приповеда и времена у којем се одвија нарација. Протицање времена овде је означено искључиво низањем речи на страници. Док је у обичном приповедању време флексибилан медиј и може се, по приповедачевој вољи, убразати (сажетим прегледом), успорити (описивањем или дигресијом), прескочити (антиципацијом) или вратити уназад (ретроспекцијом), у аутономном монологу – у одсуству приповедача манипулатора – утисак о протицању времена ствара се искључиво приповедањем о протицању мисли. Време ту тече равномерно и једносмерно све док се речи на страници не зауставе. Али треба истаћи да је ово хронографско кретање повезано искључиво са сукцесивним моментима саме вербализације, не и са њеним садржајем: на њега никакав утицај нема нехронолошка монтажа догађаја која преовлађује у Молиној свести, референце на различите тренутке у прошлости и будућности, чувене по својој хаотичности.“ (Kon, 2008: 160, 162)

⁷⁶ Потребно је скренути пажњу на превод Палмеровог *thought report*. Без обзира што превод *мисаони извештај* носи семантичку нестабилност, чинио нам се знатно прикладнијим, чак и пожељнијим, у односу на превод *извештај о мислима*.

„Директна мисао представља наративну конвенцију која омогућава наратору да презентује вербалну транскрипцију која се може поистоветити са репродукцијом стварних мисли лика (нпр. Помислила је: ‘Где сам то ја?’). Постала је конвенционална у формалном, неприродном и стилизованом монологу романа из XVIII и XIX века. Постепено се развила у слободну директну мисао, у којој се наводници и ознаке (попут ‘помислила је’) нису користили, нарочито на почетку XX века код писаца модерне као што су Џејмс Џојс и Вирџинија Вулф. Директна мисао је такође позната под називом *цитирани монолог* и *приватни говор* (а такође и *унутрашњи монолог* и *ток свести* [...]).

Мисаони извештај је еквивалентан индиректном говору, у коме наратори презентују мисли ликова преко наратива (нпр ‘Питала се где је.’). То је најфлексибилнија категорија и може се користити у различите сврхе [...]. Једна од његових важних одлика јесте да може да представи мисао као менталну радњу (нпр. ‘Одлучила је да прошећа.’ Овај модел је такође познат као *психонарација*, *унутрашња анализа*, *свезнајући опис*, *уроњени говор* и *наратизовани говор*.

Слободна индиректна мисао једноставно представља комбинацију ове две категорије. Она комбинује субјективност и језик ликова, као у директној мисли, са презентацијом наратора, као у мисаоном извештају. На пример, ‘Зауставила се. Где се дођавола налазила?’ Друга реченица може да се чита као слободна индиректна мисао, јер представља субјективност лика (наратор тачно зна где се она налази) и језик лика (‘дођавола’), али у трећем лицу (‘она’) и прошлом времену (‘се налазила’) дискурса приповедача. Слободни индиректни дискурс (који се односи и на говор и на мисао) такође је познат и као слободни индиректни стил, *le style indirect libre*, *erlebte Rede*, *приповедани монолог*, *заступнички говор*, *представљени говор* и *мисао*, *двојни глас*, *приповедани говор*, *непосредни говор*, *једноставна индиректна мисао*, и *приповедана мисао*. Велики број назива показује утицај ове суптилне, интересантне и флексибилне технике на област наратологије.“ (Palmer, 2004: 54, 55)

Палмер потом коригује дефиницију *слободне индиректне мисли*. „Уколико није присутна ни субјективност лика, а ни његов језик, онда је очигледно реч о мисаоном извештају. Али шта да се ради када је један од ова два параметра присутан? Сугеришем следеће: уколико је присутна субјективност лика, а не његов језик, одломак треба посматрати као слободну индиректну мисао. На пример: ‘Зауставила се . Где је била?’

Уколико је присутан језик, а не субјективност лика, одломак треба посматрати као *обојени мисаони извештај*. На пример, ‘Питала се где је дођавола била.’ У овом случају, језик наратора обојен је идиомом лика, али и даље је реч о мисаоном извештају, јер се и даље ради о субјективности самог наратора. Напомињем ову идеју, јер када читам иницијалне дефиниције и накнадна објашњења слободног индиректног дискурса често ми не буде јасно да ли је писац имао на уму субјективност или језик.“ (Palmer, 2004: 56) *Обојени мисаони извештај* еквивалентан је појму *стилске заразе*, који је, како тврди Дорит Кон први употребио Лео Шпицер објашњавајући нараторов стил који је понекад зачињен „фигуралним дијалектом или баналношћу“. Моника Флудерник подсетиће и на Штанцлов термин *Ansteckung* објашњавајући га као „позајмљивање речника лика, нарочито када наратив није критичан према фикционалним догађајима“. Затим додаје: „Када Штанцл користи термин *Ansteckung* (инфекција, зараза – као ‘заразни смех’) да опише уграђивање фигуралног језика у наравију, желео је да значи спајање, у емпатичном смислу, гласа наратора и гласова тих ликова, што доводи до проширења и интензивирања фигуралног виђења.“ (Fludernik, 2005: 327) Применом на моделе представљања мисли „ова фраза може да служи за обележавање места где се психонарација налази на рубу доживљеног говора, или тачке између ове две технике где је задржана синтакса извештавања, али где је идиом под јаким утицајем менталног идиома ума који приказује“. (Cohn, 1978: 33) Дорит Кон такође примећује да је *стилска зараза* краткотрајна и најчешће усмерена ка брзом претакању у доживљени говор путем узвичних или упитних конструкција.

Однос између три основне категорије Алан Палмер објашњава на следећи начин: „директна мисао може да се користи само за унутрашњи говор, слободна индиректна мисао је подједнако прикладна за унутрашњи говор, а по неким теоретичарима има и додатну, двосмислену, хипотетичку особеност којом се друге области ума такође могу презентовати, а мисаони извештај је прикладан за презентовање свих области ума, укључујући и унутрашњи говор“ (2004: 56)

Овде је занимљиво напоменути да трипартитна подела Дорит Кон и Алана Палмера није еквивалентна Женетовом моделу, иако се на први поглед тако чини. Ако за тренутак оставимо по страни суштинску разлику у третирању мисли и говора, ево још неких размимоилажења. Женетов *приповедани дискурс* има уже значење од *мисаоног извештаја* (*психонарације*), док се под појам *транспоновог дискурса* подводи Палмеров *мисаони*

извештај и *слободна индиректна мисао*. Са друге стране, у оквиру Палмеровог *мисаоног извештаја* налази се Женетов *приповедани дискурс*⁷⁷ и *означени неуправни говор*.

Како је из предоченог сасвим очигледно да је најзначајнији искорак ка репрезентацији мисли начинила Дорит Кон, пре него што пређемо на проблем *психонарације* или *мисаоног извештаја* чини нам се занимљивим питање које је у својој недавно објављеној студији *Transparent Minds Revisited* поставио Брајан Мекхејл: у чему лежи значај стварања типологије начина представљања свести коју она пружа? Кроз занимљиву везу коју аутор студије остварује са својим младалачким приказом најутицајније књиге Дорит Кон, он објашњава суштинску вредност трипартитне поделе представљања мисли, уједно је бранећи од напада когнитивних наратолога. Први на листи је Алан Палмер. Он Конову сврстава у ред класичних наратолога који су преко говорних категорија покушали да приступе много комплекснијој фиктивној свести. „Класични приступ искључује све друге индикаторе карактерове свести, који заједно чине оно што Палмер зове ‘комплетан ум’“ (McNale, 2012: 118) Да није баш ни сам потпуно уверен у оцену коју даје о теорији Конове, показују нека његова запажања која ће детаљније бити изложена у наставку овог рада, а која се крећу у правцу ауторкиног признавања да карактеров ум прекорачује уске границе говорних категорија. Најбољи доказ за то можда је статус психонарације, која први пут у теорији приповедања добија равноправно, или чак привилеговано место у односу на друге две категорије.⁷⁸ „Многе манифестације“, примећује Мекхејл, „које Палмер зове ‘комплетан ум’ могу се сместити под окриље психонарације.“ (2012: 118) Дорит Кон својом формалном типологијом успева да успостави ред у до тада у теорији недовољно диференцирани модел фиктивне свести, покушавајући да пронађе што адекватније оруђе за истраживање фикционалних умова. Палмерово становиште прети да уруши

⁷⁷ Палмер разлику образалаже на следећи начин: „Такође је важно да се у овом тренутку образложи и тип мисаоног извештаја познат као *наратизовани/приповедани говор*. [...] Женет га описује тако што истиче да наратор може да сабије вербалне мисли у менталне догађаје у ‘приповедању мисли’ или ‘наратизованом/приповеданом унутрашњем говору’. Овај концепт описује једну и само једну од многих употреба свестране технике мисаоног извештаја: у овом случају, његову могућност да резимира унутрашњи говор и представи га као ментални догађај.“ (Palmer, 2004: 56) Разлика се продубљује ако се узме у обзир дистинкција мисли и говора, што је у Женетовој класификацији изостављено.

⁷⁸ Дорит Кон је изузетно скептична према моћи *директног монолога* да продре дубоко у свест ликова, због његовог високовербалног карактера.

успостављени поредак. Он чврсто стоји на становишту да говорне категорије нису ни приближно задовољавајуће у представљању свести ликова, која се може регистровати и на многобројним другим местима у наративу. Тако долази до чворног места које може остати неразмршено, пре свега на штету самог приступа књижевном тексту. „Тенденција Палмеровог аргумента ‘комплетног ума’[...] лежи у томе да укључи готово *све* у манифестацију фиктивног ума. Комплетан ум, према Палмеру, обухвата не само мање-више дискретне мисли ‘ухваћене’ начинима представљања свести, већ и емоције, несвесна стања ума, дуготрајне склоности ликова, па чак и њихове акције, нијансе које су укључене у ‘друштвени ум’ у коме учествују групе ликова. Целокупан ум је тако простран да изгледа да се на рубовима поклапа са наративом у целини. [...] Ако је наратив у суштини идентичан менталном функционисању, у искушењу смо да се запитамо, ако ништа друго, шта је преостало? Да ли постоји нешто у наративу што није ум?“ (McHale, 2012: 119) На ово се надовезује и питање има ли, у том случају, уопште смисла издвајати као посебну категорију проблем представљања свести. На тај начин Палмерова теорија враћа нас уназад ка „неиздиференцираној области прозе у целини“ у коју је Конова својом класификацијом успела да успостави неки поредак.

Од сасвим друге врсте напада Мекхејл брани теорију „транспарентних умова“ када се обрушава на Дејвида Хермана и његове сараднике у зборнику *Emergence of Mind*. Наиме, Херман тврди да је у теорији умова један од главних представника „теза изузетности“ управо Дорит Кон. Уводни део Зборника он почиње њеним речима о слободи ствараоца да креира унутрашњи живот ликова по властитој вољи. Већ у тој констатацији приметно је њено схватање да умови у фикцији и ван ње функционишу сасвим другачије. То је „теза изузетности“ против које се окрећу проучаваоци окупљени у Хермановом зборнику. Према Коновој „искуства читалаца о фикционалним умовима другачије су природе од њихових искустава у вези са умовима са којима се сусрећу ван домена наративне фикције“. (Herman, 2011: 8) Другачије речено, „само фикционални наративи могу да нам пруже директно, ‘изнутра’ виђење свести лика“, те су управо због тога фикционални умови „другачије природе од свакодневних умова“. (Herman, 2011: 9) Насупрот оваквим ставовима, когнитивни наратолози окупљени око Дејвида Хермана (Моника Флудерник, Елизабет Харт, Лесли Локет, Лиза Заншајн и др.) сматрају да се фикционални умови не разликују од свакодневних. „Повезивање представљања свести у наративу са другим

дискурсима ума, уједињена слика ове врсте може да спречи одвајање фикционалног дискурса као аномалије, неспособне да осветли природу искуства свести у ширем смислу.“ (Herman, 2011: 12) Мекхејл приступа одбрани Конове померајући питање са униформности/изузетности ума ка начинима његовог представљања условљеним књижевним конвенцијама. „Другим речима, шта ако окарактеришемо класичан приступ Дорит Кон у смислу претпоставке да представљање свести у фикцији зависи од књижевних конвенција; да су ове конвенције у извесној мери арбитрарне; да оне нису део нашег дара или свакодневног искуства, већ се морају учити кроз изложене текстове, књижевне или неке друге; и да се мењају током времена, разликују се од једног до другог доба.“ (McNale, 2012: 120) Говор у наративу удаљен је од свакодневног говора, а ослоњен на конвенционалне моделе који му обезбеђују читљивост. Представљање говора у наративу доживљавамо као „реално“ управо због његовог склада са одређеним конвенцијама, а не поредећи га са обрасцима говора реалног света. Речено за говор може се пренети и на представљање свести у фикцији. Осим тога, како тврди Дорит Кон, писац или читалац не могу карактерисати као вероватан, језик за који не постоје звучни модели у ванкњижевном искуству.⁷⁹

Уколико се сада исте те књижевне конвенције повежу са антиексцепционалистичким ставом когнитивних наратолога може се доћи до тога да су управо оне служиле за „хватање“ новина у историји свести. О томе сведочи и студија Елизабет Харт из Хермановог зборника коју за доказивање своје тезе користи Мекхејл. Наиме, ауторка у објављеном есеју наводи податак о променама у представљању свести у 16. веку, које су условљене променама у „когнитивним способностима људи“ захваљујући развоју писмености. „Поента је да су докази историјских промена свести изведени из истих оних текстуалних извора који су тада објашњени као те исте историјске промене. Како знамо да су умови унапређени у 16. веку под утицајем писмености? Књижевност то доказује. Како знамо да је књижевни доказ поуздан? Па он рефлектује представљено унапређење ума 16. века. Тешко је видети како неко може да пробије ту циркуларност.“ (McNale, 2012: 123)

⁷⁹ Констатацији Дорит Кон да никада нећемо сазнати да ли су жене средње класе у доба Џејн Остин разговарале са собом онако формално као и међусобно (Cohn, 1978: 89, 90), Мекхејл ће додати: „[Н]е знамо да ли су тако формално разговарале и међусобно: то је, такође, представљачка конвенција коју смо научили да прихватимо као ‘конвенционално природну’.“ (2012: 121)

Мекхејл овим унутрашњим парадоксом показује слабост антиексцепционалистичког подухвата.

Суштина Мекхејлове критике упућена групи посткласичних наратолога огледа се у томе што су користили теорију Дорит Кон како би преко ње, својим ревизионистичким аргументима, пропагирани властите ставове умањујући или потпуно оспоравајући теорију од које су кретали. Али, управо се у тој фреквентности коришћења њене теорије најбоље види значај и преокрет који је начинила у приступу проучавању прозе. Мекхејл је врло сликовито назива *straw-woman*, трудећи се да представи њену улогу у многобројним студијама које су кретале од *Транспарентних умова*. Прихватајући донекле још увек отворена питања природе фикционалних умова која заступају когнитивни наратолози, ипак нам изгледа да тренутно много више користи у области проучавања књижевних текстова нуди строга формална диференцијација категорија говора и мисли коју нуди Конова. У том духу закључује Мекхејл: „Обратите пажњу на њен распоред приоритета: за саму Конову оно што је од примарне важности јесте квалитет конкретне текстуалне анализе који омогућава њен типолошки оквир. Сама типологија је секундарна, њена вредност је строго хеуристичка. Типологија овде служи као средство за детектовање промене степена преноса количине или размере карактерове свести у односу на приповедну свест [...]. Да је моје млађе *ја* узело сопствени опис Конове озбиљније, можда би провело мање времена бринући о апстрактним вредностима типологије⁸⁰, а више размишљајући о резултатима које је ова конкретна типологија заправо донела.“ (2011: 116) Конова је, заиста, прилагођавајући већ постојеће категорије говора ширим областима ума понудила читање које задире дубоко у поре књижевног текста („*fine-grained reading*“), што ће предстојећа анализа и потврдити.

⁸⁰ Овде Мекхејл мисли на свој приказ књиге *Transparent Minds* који је објављен 1981. године, а који овом приликом, након тридесет година ревидира.

6.1. Мисаони извештај или психонарација⁸¹

Неадекватност говорних категорија у анализи презентације фикционалне мисли Алан Палмер објашњава кроз пет проблема, који су суштински усмерени углавном ка неразумевању значаја *мисаоног извештаја*. Први је привилеговање миметичких категорија *директне мисли* и *слободне индиректне мисли* над дијегетичком категоријом *мисаоног извештаја*. „Једном када се делови ума који су највербалнији привилегују над онима који то нису, следи да ће категорије говора прикладне за миметичке репрезентације унутрашњег говора бити привилеговане над категоријом мисаоног извештаја, који је најприкладнији за презентацију осталих области ума.“ (Palmer, 2004: 60) Неки теоретичари (попут Роја Паскала или Лујзе Флавин) не помињу постојање *мисаоног извештаја*, док други о њему говоре са негативном конотацијом.⁸² Овакво третирање *мисаоног извештаја* Палмер сматра неозбиљним, непромишљеним и бесмисленим. Једини параметар у истицању појединих наративних техника мора бити искључиво њихова функционалност у оквиру одређеног књижевног текста.

Трагајући за могућим узроцима оваквог занемаривања, Палмер долази и до „идеолошког неповерења према наратору“. Дискурс наратора као „лингвистички и идеолошки медијум“ изобличава и удаљава од непосредованости као идеала, те зато за многе представља дисторзију, прекид, контролу. Међутим, до сасвим другачије верификације долази се ако се сагледа круцијална улога наратора која лежи у повезивању. „Само путем *мисаоног извештаја* и површинских описа света приче наратор може да

⁸¹ У даљем излагању равноправно користимо оба термина.

⁸² Пол Хернади сматра да мисаони извештај третира менталне догађаје као сасвим невербалне, те је он због тога беживотан и статичан. Палмер ову заблуду разјашњава. „Прво, мисаони извештај може да опише унутрашњи говор невербалним терминима када се користи техника приповеданог/наратизованог говора, али то никако не значи третирање унутрашњег говора као невербалног. Друго, неки ментални догађаји су у потпуности невербални. [...] Коначно, резултат је статичан и беживотан само уколико се лоше уради; препун је животности уколико се добро уради. Хернади такође сугерише да употребом слободне индиректне мисли наратор ‘избегава’ да изрази мисао преко екстерне перспективе и аналитичке дистанце (1972, 39). Зашто би ово требало да буде техника за избегавање? Део је функције наратора да анализира психички живот и често је најприкладније да то учини путем спољашње перспективе и са аналитичком дистанцом.“ (Palmer, 2004: 60, 61)

повеже мисли ликова са друштвеним и физичким контекстом. Ова функција повезивања је постала толико природна и учестала да је сада делимично неуочљива не само обичним читаоцима већ и неким аналитичарима.“ (Palmer, 2004: 69) Поред оних који психонарацију нису примећивали било је и проучавалаца који јој нису придавали заслужену важност (Симур Четмен) или су је посматрали у негативном контексту (попут Дерека Бикертонa (Derek Bickerton)).⁸³ Занемаривање проучавања и значаја *мисаоног извештаја* долази и као последица доминантности везивне функције, због које се он, логично, у готово свим приповедним текстовима налази као подлога, позадина свих информација које се презентују – постајући стога и сам неприметан.⁸⁴ Често се преко психонарације образлагала само приповедачева перцептибилност, док су суштинске функције остајале недотакнуте, те је он добијао значај једино као пуко средство за извештавање о мислима. Тако је поред наметљивог наратора, ненаметљиви *мисаони извештај* сасвим остао у сенци. Дорит Кон, а за њом и Алан Палмер постављају чврст темељ промени праксе у сагледавању функција и статуса *мисаоног извештаја*. Као што духовито закључује други, парадоксално звучи покушај да се „подигне видљивост мисаоног извештаја борбом против опште перцепције о његовој наводној невидљивости“. (Palmer, 2004: 77)

Због тога Алан Палмер највећу пажњу посвећује овој у теорији најзапостављенијој категорији, покушавајући да је одбрани од неоснованих „напада“ и обезбеди јој достојно место. Палмер сматра да се привилеговањем *директне и слободне индиректне мисли* прецењује вербална компонента мисли која представља само мали део свеукупне активности фикционалних умова. Унутрашњи говор за њега је само једна од мисаоних категорија. У наратологији је у оквиру проучавања модела престављања говора и мисли дуго доминирало схватање да се говорне категорије без проблема могу применити и на фикционалну мисао. Палмер изричито одваја говор и мисао и то је најзначајнији помак који он, поред Дорит Кон, чини у овој области проучавања наратива. Због тога је важно

⁸³ Један од изузетака представља студија белгијског проучаваоца Жоржа Пулеа (Poulet, Georges. 1955. „The Circle and the Centre: Reality and *Madame Bovary*.“ *Western Review* 19: 245–60).

⁸⁴ „Мисаони извештај се обично подразумева, то је додатак, сигурносна мрежа, или пак, врши функцију привременог средства. Претпоставља се да наратор користи мисаони извештај само у случајевима кад допадљивије технике нису прикладне за одређени контекст. Неопходно је довести у питање овај негативан приступ и позитивније истражити праве и важне функције мисаоног извештаја.“ (Palmer, 2004: 77, 78)

детаљније се осврнути на ставове неких наратолога који се налазе на другој линији у односу на Палмера, а потом презентовати и противаргументе који их чине неодрживим.

На почетку свог дугог списка Палмер наводи Симура Четмена: „Најочигледнији и најдиректнији начин бављења мислима ликова је да се оне третирају као ‘неизговорени говор’“ (1978: 182) „Женет сматра да је ‘конвенција романа, у овом случају можда истинита, да се мисли и осећања не разликују од говора’. Женет такође додаје да је ‘мисао заиста говор’[...] Јури Марголин пише да ‘ментални чиновници деле многе особености са вербалним, нарочито у наративу где без изузетка морају бити вербализовани у форми унутрашњег говора’.“ Мике Бал такође говори о мислима као неизговореним речима. (Palmer, 2004: 63, 64)

Пажњу привлачи Палмерова полемика са Женетовим ставом који, иако коригован, и даље одражава чврсту везаност мисли за вербалне норме. Наиме, Женет у својој *Новој расправи о приповедању* даје за право Дорит Кон која инсистира на „постојању невербалних облика свести“. Међутим, он даље тврди да измене треба извршити у отприлике шестини њеног система. То значи да се путем *директне* и *слободне индиректне мисли* може приступити само унутрашњем говору, док је тек половина *мисаоног извештаја* функционална за пренос невербалних мисли. И док Женет сматра да је $\frac{5}{6}$ скале обухваћено презентовањем унутрашњег говора, Палмер тврди да тај проценат иде у прилог невербалним областима ума представљеним кроз издвојене категорије за презентацију широког подручја свести.

„Вербалну предрасуду“ Палмер уочава и у употреби термина. „Наслов поглавља који се бави овом темом код Римон-Кенанове гласи ‘Нарација: представљање говора’, а у оквиру њега се нигде експлицитно не помиње питање презентације мисли насупрот презентацији говора. Рој Паскал кроз целу књигу користи фразу *слободни индиректни говор* како би скренуо пажњу на мисао, као и говор. Хелмут Бонхајм објашњава свој став тврдећи да ‘наративни модус *говора* укључује не само говор у ужем смислу – по правилу изговорен наглас, већ и различите начине помоћу којих се преносе мисли и перцепције.’“ (Palmer, 2004: 65) Овом списку додаћемо Предрага Бребановића, нама једино познатог српског теоретичара који се бавио овим проблемом. „[...] *Представљени говор и мисао* показује се као најкомплекснија и – будући да је реч о говору који истовремено и јесте и није и директан и индиректан – најинтересантнија могућност.“ (Brebanović, 1999: 212)

Јасно је да је за њега мисао једнака говору. И Ен Банфилд, без обзира на то што одваја говор и мисао, изнова удружује две категорије преко термина *представљени говор и мисао*, који се (колико је познато) никад не рачва на *представљени говор и представљену мисао*. Њени ставови представљају другу крајност у схватању мисаоних категорија, а оличени су у констатацији да мисао није лингвистичка. Алан Палмер је исправља. „По мом мишљењу, ствар је прилично једноставна: некада је мисао изузетно вербализована и може се прецизно описати као унутрашњи говор; некада није, те не може.“ (2004: 65) Палмер се залаже за схватање које се налази на средокраћу две наведене искључивости.⁸⁵

Посебну пажњу аутор скреће на недовољно проучен *мисаони извештај* стања људског ума, онога што се не може подвести под категорију унутрашњег говора. Он наводи менталне феномене попут осећања, расположења, сензација, визуелних слика, латентних стања, који нису прикладни за анализу употребом говорних категорија. На ове проблеме надовезује се и проблем запостављања романа и њихових одломака у којима нема добрих примера за разматрање категорија говора, без обзира на то што су успели да понуде палету веома успешно изграђених „мисаоних ликова“, али на другачији начин. Последњи, за Палмера можда наважнији проблем, лежи у заблуди „да се умови ликова састоје од пасивног тока свести“.⁸⁶

Како би илустровао наведене проблеме узима за пример констатацију Монике Флудерник о третирању мисаоног извештаја из Филдинговог *Тома Џонса* као „општег и удаљеног описа свести“. До овакве констатације, мисли Палмер, ауторка је могла доћи, јер је као парадигму представљања мисли издвојила само *директну и слободну индиректну мисао*, не узимајући у обзир спектар активности ума које се могу презентовати *мисаоним извештајем*. Тако се овај роман XVIII века показао као нефункционалан за проучавање категорија говора за разлику од онога што су могли понудити новији романи. Теза о „општем и удаљеном опису свести“ може се преобратити у своју супротност уколико се

⁸⁵ Треба додати и то да спекулацију читаоца о вербалности менталних догађаја у оквиру књижевног текста, који по том питању може бити доста замагљен, Палмер сматра „стерилном и догматичном“, те потпуно ирелевантном у анализама.

⁸⁶ „Оно што недостаје је експлицитно признавање чињенице да доста мисли у романима представља сврсисходну, ангажовану и друштвену интеракцију [...]“ (Palmer, 2004: 59)

мисаони извештај из одломка „посматра као опис активног менталног функционисања пре него резиме приватног и пасивног тока свести“ (Palmer, 2004: 59)

Колико је *мисаони извештај* важан показује и његова фреквентност у књижевним текстовима, која апсолутно доминира над осталим категоријама. Док нема сагласности по питању учесталости *директног* и *слободног индиректног дискурса*, о заступљености *мисаоног извештаја* постоји консензус. Моника Флудерник пише о његовој „традиционалној надмоћи“ (2005: 285), а Алан Палмер о „најубичајенијем начину“ (2004: 62). Са друге стране несразмерно мали број студија бави се проучавањем овог модела представљања мисли и говора. Палмер примећује да је међу многим проучаваоцима⁸⁷ једино Дорит Кон доследна у подједнаком поклањању пажње свим моделима.

С обзиром на пионирски рад Дорит Кон у детаљном проучавању психонарације⁸⁸, осврнућемо се укратко на нека њена запажања. Најпре ћемо подсетити на већ поменуте типове: дисонантну и консонантну психонарацију⁸⁹. Оне су у највећој мери везане за приповедачеву перцептибилност, односно за варијације у погледу присуства његовог гледишта. „У психолошким романима, где фиктивна свест стоји у центру пажње, постоје значајне варијације у томе како се приповеда о тој свести. Ове варијације се протежу између два основна типа: једном доминира наратор који, иако се намерно концентрише на индивидуалну психу, остаје емпатично дистанциран од свести о којој приповеда; и други тип у коме наратор бива избрисан и који се намерно утапа у свест о којој приповеда.“ (Cohn, 1978: 26) Појмове консонанце и дисонанце, као што је већ поменуто, можемо довести у везу са појачаном или смањеном видљивошћу наратора; она се повећава уколико је испресецана коментарима – „екс катедра изјавама“, „високо апстрактним аналитичким

⁸⁷ Навешћемо нека имена са Палмеровог дугачког списка: Ен Банфилд, Моника Флудерник, Пол Хернади, Брајан Мекхејл, Рој Паскал, Симур Четмен, Луиз Флејвин, Мике Бал, Жерар Женет.

⁸⁸ О значају њеног изучавања у области *мисаоног извештаја* сведочи и Мекхејлов први приказ књиге *Transparent minds*. „У анализи текстова у трећем лицу, психонарација је увек представљала слабу карику, јер је била запостављена због гламурознијих, миметичнијих техника (приповеданог монолога, цитираног монолога). У великој мери смо навикли да психонарацију третирамо као нулти ниво психолошког реализма. Сада је Конова ефектно легитимизовала психонарацију, проширила њене границе, указала на средства, функције, могућности. Поставила је на мапу психолошких техника за сва времена.“ (McHale, 1981: 186, према: Palmer, 2004: 75, 76)

⁸⁹ О овоме је писано у делу рада који се бави проблемом фокализације у наративима у првом лицу.

речником“. Уколико нема приповедачевих интервенција у смислу аналитичких термина, поучних реченица у гномском презенту и слично, нараторов глас постаје дискретнији. Он још увек постоји, али се повлачи пред свешћу коју презентује, јер то чини на другачији начин: „не апстрактним изјавама, већ метафором; не неутралним тоном, већ оним обојеним патосом“. (Cohn, 1978: 31) Овај тип перцептибилности често је праћен и одређеним типом фокализације, те је видљив приповедач углавном присутан у нефокализованом, док је неперцептибилан карактеристичан претежно за фокализовано приповедање. Овде опет подсећамо на Јакобсонов принцип доминанате, јер (не)перцептибилност се у наративу остварује као варијабила, а не као апсолут. Када бисмо унутрашњу фокализацију посматрали пујоновски строго, у том случају би се психонарацијом свакако излазило из сфере унутрашње фокализације, јер се свести приступа са спољашње стране. Међутим, када се као критеријум узме Женетово схватање, психонарација губи овакво дистинктивно обележје.⁹⁰

Дорит Кон указује на многобројне могућности ове технике. Једна од њих је неограничена временска флексибилност – од сажимања, преко преношења сукцесивног тока свести до продужавања одређеног менталног тренутка. Сажимање се може остварити као *итеративно* (*iterative*), *дуративно* (*durative*) или *мутационо* (*mutative*). Итеративно се постиже на тај начин што се о (у овом случају менталном) догађају који се на дијегетичком нивоу понављао више пута приповеда једном. Овде је посебно занимљив случај псеудо-итерација којима се догађају који се одиграо једном приписује карактер понављајућег. На тај начин се постиже „ефекат ‘уопштавања’ сингулативног призора“ (Marčetić, 2003: 196). Понекад мисаони извештај псеудо-итеративног карактера може отворити недоумицу, уколико у њему има доста прецизних специфичних менталних догађаја. У том случају увек је присутна неверица у истоветност понављања, те итерације означавају више типичност него репетитивност неког мисаоног догађаја. Овакав тип итерација према Женетовом мишљењу „ниједан читалац неће схватити дословно, већ ће [га] разумети као једну врсту наративне фигуре – хиперболе – којом приповедач у ствари жели да каже да се нешто слично оном што је управо описао често догађало. Другим речима, предочени призор [...] функционише као нека врста ‘узорка’, егземпларног призора или типичне сцене.“ (Marčetić, 2003: 197) Ово може произвести низ различитих

⁹⁰ Погледати стр. 29, 30.

ефеката у књижевном тексту, о чему ће бити више речи у делу рада који се бави анализом конкретних дела. Дуративно сажимање „организује догађаје по принципу истрајности“ путем обрасца „још увек“. Заједно са итеративним приповедањем ова техника сабија време „усредсређујући пажњу на непроменљиве аспекте представљеног периода“ (Cohn, 1978: 35). За разлику од њих, мутационо сажимање односи се на промене које су се догодиле у дужем временском периоду. С обзиром на то да се предвиђа крајњи ментални догађај, ова техника у себи садржи „суштинску сумативну изјаву, коју итеративни и дуративни модели подупиру, проширују и потврђују“. (Cohn, 1978: 35) Ауторка такође примећује да је компресија психонарацијом ретка у фигуралним наративима. Сажимање се код Алана Палмера подводи под категорију резимеа, где он теорији Дорит Кон додаје сопствена запажања. „Стања ума попут веровања и нерасположења нужно се јављају временом, а што се тиче њихове презентације у наративу, резиме постаје норма.“ (Palmer, 2004: 82) Како се психонарација ретко користи као доминантно средство за представљање свести „аутентичним“ ритмом⁹¹, јер брзо изазива монотонију, овај тип се често прелива у директну мисао (цитирани монолог).

На другом крају скале налази се успоравање ритма психоаналогијама. Пребацавањем тежишта на поређење одвлачи се пажња од протока времена у наративу, а текст се испуњава антинаративом. Ритам се успорава, јер се продужава време приповедања. Поређења могу припадати наративној или фигуралној свести. Посебно су занимљива она која „изазивају мешање наративне и фигуралне свести тако што бришу границе које их одвајају“ (Cohn, 1978: 43). У оваквим случајевима избор је често препуштен читалачкој компетенцији, јер не постоје поуздани индикатори који би приписали аналогију приповедачу или лику.⁹²

Следећа, за наше истраживање веома важна функција коју Конова истиче јесте усмереност ка суб-вербалним стањима. „Тако психонарација често преноси, нараторовим

⁹¹ Једино облик недирнутих индиректних цитата (нпр. „учинило му се да... питао се да ли...“) допушта остваривање оваквог ритма.

⁹² Дорит Кон као пример ове врсте психоаналогије која нагиње фигуралној свести наводи одломке из приче Роберта Музила „Die Vollendung der Liebe“ (1911), која се узима као један од најизузетнијих и најранијих експеримената тока свести. Један проучавалац је, како тврди ауторка, избројао 337 поређења на свега 38 страна. Музил је користио психоаналогије како би избегао директни унутрашњи монолог, и како би представио суб-вербални аспект ума. (Cohn, 1978: 43)

речима, оно што лик зна, али не зна како да искаже речима.“ (Cohn, 1978: 46) У тим случајевима, иако је фокализација унутрашња, „вокални медијатор“ је доминантан, јер својим речима изражава садржај јунаковог ума, који сам лик није у стању да артикулише. Овде је присутан раскорак између оскудних вербалних или самоартикулационих способности лика и богатства унутрашњег живота. Приповедач зато својим вокабуларом служи као „симултани преводац“, попуњавајући празнине које би настале уколико би из текста била искључена објашњења одређених јунакових активности ума. Дорит Кон скреће пажњу да приповедачи у таквим текстовима често указују и на чињеницу о немогућности лика да освести нека своја душевна стања, вероватно из бојазни да наратор/читалац то не превиди. Палмер ће ову категорију назвати *негативним знањем* – наратор зна и саопштава оно што лик не спознаје о стању свог ума. Некада је у мисаоном извештају то експлицитно сигнализирано, а некада се може само имплицитно закључити. Како би појаснио разлику Палмер наводи два примера: „Још увек није схватао колико је воли.“ и „Отишао је зато што је био љут.“ У другом примеру нејасно је ко успоставља последичну везу: наратор или лик; дакле, нејасно је да ли лик поседује свест о свом тренутном стању. „Мисаони извештај оставља ово питање отвореним. Друга два модела [мисли се на *директну* и *слободну индиректну мисао*, прим. Ј. Ј.] су флексибилнија: њиховом употребом постаје јасно да ли је лик свестан у ком се стању ума налази.“ (Palmer, 2004: 82, 83)

Посебну пажњу у области невербалних манифестација Дорит Кон посвећује сензацијама – ономе што је у неким типологијама добило назив *narrated perception*⁹³ (Ronald James Lethcoe, Monika Fludernik), *style indirect libre de perception* (Marguerite Lips), *erlebter Eindruck* (Willi Bühler), *supstitutionary description* (Bernhard Fehr), *substitutionary and represented perception* (Paul Hernadi), *represented perception* (Laurel Brinton), *free indirect perception* (Seymour Chatman)⁹⁴, *erlebte Wahrnehmung* (Günter Steinberg). За Дорит

⁹³ Ослањајући се на хрватски превод, у нашем раду ће се углавном користити термин приповедана перцепција. Ваља поменути и то да се размишљања о приповеданој перцепцији налазе и у радовима Мике Бал (1977; у хрватском преводу, који је коришћен у овом раду:1989) и Јануша Славињског (1982; у хрватском преводу, који је коришћен у овом раду:1984) у којима се поменути аутори баве проблемом наративног описа. Више речи о томе биће у поглављу које следи.

⁹⁴ Четменов термин је занимљив у том смислу што нагиње слободном индиректном дискурсу, техници у коју се често развија приповедана перцепција, пружајући свест лика о ономе што је перципирао.

Кон то је „нарација сензација које запоседају психу ликова, изнутра и споља“. (1978: 49)⁹⁵ Комплексност природе сензације и перцепције последично утиче на сложеност њиховог представљања у наративу.⁹⁶

Контекст је најсигурнији сигнал препознавања *приповедане перцепције* као и типа коме она припада. Некада је, ипак, врло тешко, чак немогуће, повући границу између *приповедане перцепције, доживљеног говора и објективног извештаја*. Ту до изражаја долази читаочева одлука да на један или други начин протумачи представљене сензације. Ако одређене сензације лик додатно анализира претачући их у унутрашњи говор онда оне неосетно клизе према моделима представљања унутрашњег говора, а ако се задрже на својој изворној природи, онда је њихово представљање једино могуће кроз психонарацију. Дobar пример одвајања *приповедане перцепције* од представљања мисли даје Симур Четмен. Узимајући као илустрацију одломак из Флоберове *Мадам Бовари*, он прави основну разлику између мисаоних и перцептивних активности које доводе последично до одређених могућности њиховог представљања у наративу. „Фасада од цигала била је на самој линији улице, или, боље рећи, пута. Иза врата беху обешени један огртач с малом јаком, узда и качкета од црне коже...[...] Ема се попе у горње собе. Прва није била намештена; али друга, супружичка соба имала је постељу од махагонија у алкову са црвеним завесама.“ (Флобер, 1998: 32)⁹⁷ Четмен скреће пажњу да цитирани одломак не

⁹⁵ Сензације (информације које примамо чулима, само елементи од којих се састоји перцепција) јесу све врсте визуелних, аудитивних, олфактивних, тактилних, густативних осећаја који могу бити доживљаји иницирани „реалним“ спољашњим околностима, али и дубоко унутрашња стања која немају чврсте ослоње у „реалном“ окружењу, те тако могу бити или само рефлексија реалног окружења, или чисто унутрашњи осећаји активирани халуцинацијама, сновима, сомнабулним стањима. „Посебно у фигуралним романима, где је приповедање о спољашњој стварности блиско повезано са субјективном перцепцијом, не постоји јасна граница између унутрашњих и спољашњих сцена.“ (Cohn, 1978: 49)

⁹⁶ Како би представљање сензације и перцепције у наративу било јасније овде ћемо изложити поједностављену илустрацију процеса перцепције преузету са интернета:



⁹⁷ Одломак је наведен према преводу Душана Ј. Токића

представља само опис који потиче од спољашњег [хетеродијегетичког] приповедача, него перцепцију простора са којим се јунакиња први пут сусреће. „Исказ не садржи глагол који указује на Емину перцепцију, али се он јасно подразумева – тј. можемо га схватити као скраћену верзију облика: ‘Она је видела да је фасада од цигала била на самој линији улице...’Ово се не може звати ‘индиректна слободна мисао’, јер образац није ‘Ема је мислила да је фасада од цигала била на самој линији улице’. То је пре ‘слободна индиректна перцепција’.“ (Chatman, 1978: 204)

Приповедана перцепција у себи садржи оно што ликови перципирају, начин на који сагледавају спољашње или унутрашње импULSE. Тако су уз саме објекте који улазе у свест као сензације дати (у мислима неартикулисани) доживљаји тих опажених ствари. Ово је посебно занимљиво у случајевима који отварају простор колебању у одлуци шта приписати лику, а шта приповедачу. Навешћемо врло илустративан пример такође из Четменове књиге *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. „Седела је на прозору гледајући вече које је завладало авенијом.“ Сигурно знамо да авенију посматра лик, јер је перцепција вербализована глаголом „гледајући“, али доживљај сагледаног остаје двосмислен. Персонафикација у фрази „вече је завладало авенијом“, како каже Четмен, „јасно указује на ум способан да је знаће“. (1978: 204) Оно што се овде питамо јесте коме припада доживљај: лику или приповедачу; као и ко је власник артикулисања доживљаја – другачије речено: да ли је психонарација проткана тзв. стилском zarazом, јунаковим идиомом. Овако тесну везу приповедача и лика најбоље разрешава текстуално окружење, али чак и оно врло често оставља простор читаоцу да сам одлучи коме ће приписати израз и мисао, што ће га одвести особеном креирању палмеровског „комплетног ума“. У конкретном случају за *приповедану перцепцију* се одлучујемо уколико лексички и евалуативни изрази могу да се припишу лику који посматра. У супротном, реч је о исказу који тежи да пружи „објективни“ опис представљеног света.

Још један од сигнала који упућује на *приповедану перцепцију*, а који се у наративима врло често користи, јесте редослед речи (синтаксичка трансформација) који прати редослед опажања лика. При томе може доћи до нпр. понављања, уколико лик учестало перципира исто. „Неке синтаксичке шеме фокусирања снажно корелирају са опажајном интерпретацијом, и у ствари настају искључиво у контексту (имплицитне) перцепције.“ (Fludernik, 2005: 302) Флудерникова наводи још низ индикатора који упућују на

приповедану перцепцију врло пажљиво бирајући пример за сваки од њих: узвици, лексика, непотпуна реченица, атрибутивна обележја опажених ликова, субјективна процена, деиксе, именовање, колебање.

Чисто имагинарне перцепције и фигуралне перцепције „реалног“ света могу се изражавати идентичним средствима. Једно од њих је и „voir-средство“ (нпр. видео је...) ⁹⁸, нормативно у реалистичким наративима за представљање стварности виђене „очима“ појединих ликова. Исту технику могуће је применити и у чисто менталним визијама које немају ослонац у „реалности“. Ком типу перцепције одговара представљено субвербално стање ума могуће је открити једино помоћу контекста. (Cohn, 1978: 50)

Ево још неких дефиниција *приповедане перцепције* које ће можда допринети њеном бољем разумевању. „[И]звештај опажања свести лика... приказаних на такав начин да наликују објективном извештају, али пажљивим разматрањем могу се показати пре као транскрипција свести него као транскрипција стварности.“ (Lethcoe, према Cohn, 1978: 134) Моника Флудерник, издвајајући *приповедану перцепцију* као посебан модел представљања мисли, објашњава да она настаје када се „у опис перцепције лика – која је пре свега визуелна – инкорпорира когнитивни, појмовни, лексички материјал из карактерове перспективе“ (Fludernik, 2005: 300) Чини нам се непотребним одвајати *приповедану перцепцију* од *психонарације*, јер тако губи тачку ослонца почињући да лута, а остајући без правих аргумената који је од ње суштински раздвајају. На скали која се протеже од једноставног бележења да је лик перципирао нешто (нпр. Видео је... Опазио је... Чуо је...) ⁹⁹ до конструкција које у себи садрже велики уплив субјективности, увек је присутна, у мањој или већој мери, чињеница да перцепција припада одређеној свести и да је суб-вербални доживљај ума. Зато не треба стварати додатну конфузију пребацујући је час у област психонарације час у област приповеданог монолога, или – што је најгоре – негде између њих. У такву врсту замке упао је Манфред Јан таутолошком дефиницијом да је *приповедана перцепција* „текстуална репрезентација јунакове перцепције, често дата у

⁹⁸ Термин Ане Хечер [„‘Voir’ as a Modern Novelistic Device“, *Philological Quarterly* 23, 1944]

⁹⁹ Брајан Черер (Brian Cherer) тврди да *приповедана перцепција* служи за преношење перцепције без експлицитног означавања изразима овог типа. (Cherer, 2005) Мислимо да они немају дистинктивни карактер. *Приповедана перцепција* у себи може садржати и перцептивне глаголе. Сама информација да је лик неког/нешто перципирао може нас „увући“ у његов унутрашњи свет.

форми психонарације, или представљањем у индиректном дискурсу или слободном индиректном дискурсу“. (Jahn, 2005: N 8.11)¹⁰⁰ Да је приповедана перцепција нешто што ствара забуну међу теоретичарима видљиво је кроз три струје: једни су је сврставали у психонарацију или технику сличну њој (Дорит Кон, Манфред Јан, Елена Паларес-Гарсија), други у тип приповеданог монолога (о чему најбоље сведочи сам назив), док су је трећи, попут Монике Флудерник, описивали као посебну технику представљања специфичне активности ума. Елена Паларес Гарсија истиче као преовлађујуће мишљење оно које приповедану перцепцију сврстава у ширу категорију слободног индиректног дискурса, а потом сасвим оправдано наводи да је по форми и функцији, заправо, ближа „чистој нарацији“. Та приметна блискост са нарацијом води, уствари, право до мисаоног извештаја. Сумирајући своју анализу романа *Ема*, ауторка закључује: „Анализа даје текстуалне доказе (1) о присуству Емине чулне перцепције у ономе што изгледа као нарација, (2) о тесној вези перцепције, мисли и емоција и (3) о тешкоћи разликовања перцепције и нарације у неким случајевима, што указује на потенцијал *приповедане перцепције* да завања читаоца, представљајући као објективне чињенице нешто што се касније испоставило као Емина погрешна процена.“ (Pallares-Garsia, 2012: 170 – 188) О фигуралном потенцијалу *приповедане перцепције* пише и Брајан Черер наводећи да се преко ње може утврдити степен субјективности наратива, успоставити блискост између наратора и ликова, али и смањити приповедачева перцептибилност. (2005)¹⁰¹

Провоцира и питање временског трајања самог догађаја и његове перцепције. Традиционални приступ, према речима Флудерникове, перцепцију и уочену активност видео је као симултане процесе. Она такву теорију сматра неодрживом: сопствена перцепција се не може поистоветити са обрасцем догађаја – „док се нешто дешава, поглед посматрача је уперен на то“. (Fludernik, 2005: 302) Флудерникова преокреће приоритете стављајући у образац догађаја, као примаран, фактор свесности који собом носи импликацију перцепцијске шеме. Наиме, она покушава да докаже да употребом

¹⁰⁰ Ствари се додатно компликују ако се погледа само неколико редова изнад у истој студији – Манфредово објашњење психонарације гласи: „Текстуална репрезентација карактерових свесних и несвесних менталних стања и процеса, углавном коришћењем форме ‘наративног извештаја дискурса’ или ‘приповедане перцепције’.“(Jahn, 2005: N8.11)

¹⁰¹ Био нам је доступан само апстракт рада који је изложен на 136. Конгресу Америчког филолошког удружења у Бостону 2005.

„опажајног“ времена (немачки претерит, енглеско трајно прошло време) наратив показује да догађај обузима нашу свест, невезано од његовог „истинског“ трајања које се може идентификовати са примећивањем прекида у радњи, стању и збивању, а што не имплицирају наведени глаголски облици. *Приповедана перцепција*, важно је закључити, не припада простој вербализацији уочених догађаја, већ собом носи експресивне карактеристике упућујући на подручје умних активности.

Све речено наводи на закључак који изводи Моника Флудерник у вези са местом и значајем *приповедане перцепције* у књижевним текстовима окренутим унутрашњем свету ликова. „У наративима који не пружају (или не претендују да пруже) спољашњи, поуздан ‘објективни’ опис света приче, постаје важно да дају неку врсту описа из перспективе владајуће свести. Ово је у вези са тенденцијом коју имају етички почеци текста са одређеном заменицом и фамилизирајућим предметом. У оквиру таквог наратива са рефлектором налази се покушај да се прикаже шта ликови виде из своје тачке гледишта, и сопственим терминима.“ (Fludernik, 2005: 299)

У суб-вербална стања која се могу представити психонарацијом спадају и снови. „Није тешко увидети зашто снови нису погодни за приказивање мисли монолошким техникама: онај ко сања не прича самоме себи тај сан док спава, као што ни особа која је будна не препричава себи властите доживљаје док они трају. У оквиру приповедања у трећем лицу, где наратор има магичне моћи које му дозвољавају да види унутар ума који сања, као што види и унутар будних, снови су облик менталног живота коме је посебно потребна индиректна медијација.“ (Cohn, 1978: 52) Психонарацијом халуцинација, снова, сомнабулних стања допире се до најтајанственијих области ума, јер су управо та стања најудаљенија од самосознаје.

Може се и даље – у истраживање потиснутог, архетипског као узрочника специфичних манифестација. Ово је и те како важно у процесу пружања комплексне слике лика, у чији су унутрашњи живот поред свесних стања укључена и нека гранична подручја ума јасно одвојена од мисаоних процеса. У тим ситуацијама посебну важност може имати психонарација наглашеног ауторског типа која ће покушати да открије област коју сами умови нису способни да освесте и артикулишу, путем образлагања скривених мотива „који произлазе из гестова, речи и осећања“ ликова. У овим случајевима долази до великог раскола фигуралне и приповедачке психе. Удаљавајући се од лика наратор му се,

парадоксално, све више приближава. Овде је уочљива улога психонарације „да разјасни, а не да преслика фигуралну психу“. (Cohn, 1978: 55)

Унутрашњи монолог, који се често третирао као техника која директно задире у ум појединца, свој крајњи домет постиже на језичкој равни ума. Кад почиње да делује невербална подсвест, монолошке форме постају јалове. На сцену ступа психонарација не допуштајући приповедачу да се ограничи само на спољашње манифестације подсвести лика. Користећи властити идиом он поново успоставља моћ да продре директно у „суб-вербалне дубине“. (Cohn, 1978: 56, 57) Тако долазимо до тачке од које смо кренули издвајајући је као мото овог поглавља: прецизност која се постиже у представљању унутрашњег живота ликова понекад је диспропорционална коришћењу директних техника представљања мисли и говора.

Студија Дорит Кон о психонарацији – њеним средствима и могућностима – и данас служи као релевантна основа за анализу књижевног текста. У области теорије књижевности после ње помак је направљен, осим у терминолошком смислу (о чему смо већ расправљали), пре свега у допуни функција коју психонарација може имати у наративу. То је доста успешно урадио Алан Палмер, истичући као круцијалну, горе поменућу, *везивну функцију*. У оквиру ње издвојио је низ подфункција¹⁰² од којих се многе преплићу са онима које је уочила Конова. Ради обухватнијег прегледа навешћемо само оне које представљају надоградњу постојећег система, а које нисмо експлицитно навели на претходним странама.

Палмер као најважнију карактеристику *мисаоног извештаја*, око које се окупљају готово све друге, види повезивање појединих менталних процеса са друштвеним контекстом, што је у складу са његовим схватањем ума као друштвеног феномена.¹⁰³ Из тога проистиче да је презентација ума у наративу динамичан процес који се одвија између приповедача, лика и читаоца, при чему мисаони извештај представља „медијацију наратора између лика и читаоца“, јер је често неопходно да приповедач читаоцу укаже на

¹⁰² Презентација разноврсних менталних догађаја, презентација латентних стања ума, презентација менталне радње, презентација лика и личности, резиме, презентација основних информација (негативно знање, физички контекст, претпостављање и друге контекстуалне информације), презентација интерменталног размишљања, изражавање консензуса, интерпретација, анализа и суд.

¹⁰³ Треба скренути пажњу да *мисаони извештај*, иако најпогодније, није једино средство контекстуализације менталних активности ликова.

одређени контекст у коме обитава унутрашњи свет лика. Ради бољег разумевања *везивне функције* додаћемо и ово Палмерово образложење:

„Имајући у виду разлику између приче и дискурса, важно је нагласити да прича садржи како менталне тако и физичке догађаје. Састоји се од разлога којима се ликови руководе у остваривању одређених радњи, као и од самих радњи. Заправо, права разлика између ова два концепта не може се направити, јер концепт радње нужно садржи менталне феномене попут намера и разлога. Ови разлози, намере, мотиви, формирају неопходан део уметнутих наратива ликова, који је читаоцу видљив у дискурсу делом помоћу директне презентације умова. Витални део целог процеса јесте употреба мисаоног извештаја. Он нарочито поседује оно што ја називам *везивном функцијом*, при чему наратор, презентујући свест лика, повезује лик са окружењем. Употреба овог средства наглашава природу свести као менталну радњу и притом спаја свест и физичку акцију. Модел мисаоног извештаја идеално одговара информативним презентацијама сврсисходне и инструктивне природе мисли као и њеној друштвеној природи. Друга два модела мање одговарају овој везивној функцији, која доприноси богатству и комплексности романа.

Када се ум посматра као приватни, пасивни ток свести, експлицитно присуство наратора изгледа као непотребно наметање које доводи до изобличавања. Међутим, мисао већине ликова одвија се у друштвеном контексту деловања и интеракцији са другима. За овај аспект романа, мисаони извештај је најприкладнији модел презентације. Није ни прекид, ни упад, ни дисторзија.“ (Palmer, 2004: 76, 77)¹⁰⁴

У оквиру функције мисаоног извештаја који се односи на презентацију ликова Палмер образлаже његову повезаност са процесом карактеризације. Наиме, сам мисаони извештај доводи до карактеризације, и то на тај начин што садашње мисли лика повезује са претходним активностима ума на основу чега се могу предвидети неки будући поступци. Без овакве стратегије, закључује Палмер, читање наратива било би немогуће.

Што се тиче могућности *мисаоног извештаја* да презентује „позадинске“ информације, поред већ поменутог саопштавања негативног знања, занимљива је веза коју остварује са описом физичког света приче образујући тако физички контекст у коме се одигравају ментални процеси. Понекад *мисаони извештај* наводи читаоца на одређене претпоставке у

¹⁰⁴ Иако Палмер на овом месту неоправдано даје примат мисаоном извештају/психонарацији у односу на друга два модела, он истиче њену везивну функцију која је често занемаривана.

вези са ликом које воде до формирања одређених ставова и специфичне интерпретације. Претпоставке се могу односити и на саме ликове: на њихово међусобно споразумевање (знање које ликови имају један о другом), ментално функционисање треће особе условљено међусобним односом друге две, претпоставку односа између ликова који резултира одређеном радњом.

Посебну пажњу Палмер посвећује коришћењу мисаоног извештаја за презентацију интерменталне или групне мисли¹⁰⁵, која представља један од кључних аспеката у изградњи фикционалних умова.

Изражавање консензуса присутно је у *мисаоним извештајима* код којих није могуће одредити коме представљене мисли припадају. „Разлог због кога се не може направити дистинкција између различитих могућности извора од којих потиче оно што је изражено лежи у томе што су сви усаглашени. Ако погледамо из другог угла, постоји одређена врста двогласног дискурса која може изгледати као изражавање мишљења наметљивог наратора, али након помнијег опажања испоставља се да постоји општи консензус, мишљење које одређена група дели.“ (Palmer, 2004: 84) Начин да се открије изражавање консензуса јесте регистровање ироније која је увек присутна у таквим ситуацијама. Овако представљен став заједнице преко наметљивог наратора Мекхејл зове „идиом групе“, Бахтин „заједничко гледиште“, Флудерникова „став заједнице“, а Марголин (потпуно неодговарајуће) „колективни унутрашњи говор“.

Теорија представљања мисли отвара многа занимљива питања у вези са проблемом фокализације и нуди нова читања иза којих се крију богати значењски слојеви књижевних текстова настали применом описаних техника. То ће покушати да покаже аналитичко-интерпретативни део докторске дисертације.

¹⁰⁵ Погледати стр. 50, 51.

7. Место описа у хијерархији сегмената приповедног текста, или: Како је захваљујући унутрашњој фокализацији опис у наративу добрио повлашћено место

Опис је састављен од реченица чији поредак човек генерално може окретати: Ја могу описати ову собу реченицама чији поредак није важан. Зурење шврља по нахођењу.

Ништа природније, ништа истинитије од те скитње; јер... истина је случај.

Пол Валери

Да би се на ово питање што потпуније одговорило потребно је начинити кратак преглед теорије описа. А она је, како примећује Владимир Бити и како је најављено насловом овог поглавља, тесно повезана са књижевном али и ванкњижевном праксом његовог појављивања.

У оквиру марксистичке теорије сагледавање описа се извучило из његове функције у реалистичким текстовима у којима је служио за „опросторивање приповедног збивања“¹⁰⁶. Хуманизација и историзација простора таквим „попуњавањем“ усмерава људско понашање. „У реалистичком роману, укратко, простор се преображава у *свет* који протагонисти морају неуморно тумачити и којим они могу овладати само уколико разабиру његову тешко докучиву целину.“ (Biti, 1997: 250) Степен повезаности простора, који у том контексту добија посебан значај, зависи од интерпретативних способности ликова, приповедача¹⁰⁷ или читалаца. Ове инстанце личе на концентрично постављене кругове који квалитативно различито реконструишу свет путем осмишљавања простора. Марксисти сматрају да то најуспешније чине приповедачи, јер они најбоље надзиру целину простора. Они своје чулно искуство претачу у властити поглед на свет. Према томе, приповедачи који описују подређени су својим чулним искуствима, јер су само посматрачи већ постојећег света. С друге стране, они који представљају догађаје уједно су

¹⁰⁶ Пре тога он је служио само као позадина на којој се одвијала одређена радња, па је својствено томе, имао статичан карактер.

¹⁰⁷ Ђерц Лукач, чија је студија *Приповедати или описивати* послужила за илустрацију марксистичког схватања описивања, поистовећује инстанцу аутора и приповедача.

ученици искуствене стварности коју приповедају. Епичар приповеда оно „чему је сам живот извршио избор“. „Посматрач, који је нужно увек истовремен, мора да се изгуби у збрци по себи једнаковредних појединости, пошто ту сам живот није још извршио избор кроз праксу.“ (Лукаш, 1983: 184) Ипак, описивање је нужни део приповедања, јер оно заправо представља ниво освешћивања одређеног искуства, „преосветљавање преваљених етапа“. Путем описа ликови, приповедачи, читаоци који су прошли кроз одређено искуство сада га превладавају и сажимају „погледом“ на свет. „У аутентичној књижевности, дакле, опис се мора манифестовати као нека врста потиснутог аспекта приповедања који се у то приповедање неуморно потајно враћа.“ (Biti, 1997: 251)

Феноменолошка проучавања описа покушала су да проблеме марксистичке теорије превладају премештањем интересовања са описивача на скуп обележја описаног предмета. Сваки опис у себи ће садржати суштину описаног предмета коју ће читалац свешћу реконструисати. Проблем је у следећем: пошто предмет није иманентан опису, његова реконструкција условљена је контекстом, затим особеностима интерпретатора, али и законима жанра у коме се обавља реконструкција. На тај начин се и феноменолошко схватање описа нашло пред неразрешивим проблемом.

Како се клатно померило са миметичког схватања књижевности, тако је и опис у њој добио сасвим другачије место. То је управо постреалистичка стваралачка пракса у којој свет књижевности није начин рефлектовања стварности, већ творење стварности, стварност по себи. У складу са тим опис постаје структурална јединица приповедног текста. „Преузимајући формалистичко наслеђе, структуралисти¹⁰⁸ дакле изводе опис изван домена мимезе и претварају га у својеврсни начин организације књижевног текста. То значи да се он сада уместо на семантичкој оси, као дотада, дефинише пре свега на синтаксичкој оси уланчавања својих јединица.“ (Biti, 1997: 252)

¹⁰⁸ Осврћући се укратко на занемаривање описа од стране структуралне анализе, Ролан Барт у тексту *Ефекат стварног*, насталог две године након његовог чувеног *Увода у структуралну анализу приче*, наводи два разлога запостављања: „било зато што из пописа избацује (не говорећи о њима) све (у односу на структуру) ‘сувишне’ детаље, било зато што те детаље посматра (као што је покушао аутор ових редова) као ‘попуњавања’(катализе), којима приписује посредну функционалну вредност, уколико њихов скуп представља ознаку одређеног карактера или атмосфере, па се тако у крајњој линији може обухватити структуром“. (1990: 191)

Ово даље води до теоријски врло разнородног статуса описа у приповедним текстовима. С једне стране налазе се проучаваоци попут Ролана Барта који тврди да се опис налази изван нарације – да је изолован и да је зауставља. Док приповедање има своју предикативну природу, јер свака етапа приповедања оставља алтернативу, а избор се врши даљим током приповедања – опис је лишен те компоненте, па је, самим тим, и изван наративне структуре.¹⁰⁹ То су елементи приповедног текста који се не уланчавају са осталим јединицама, па није могуће њихово интегрисање на вишем нивоу – њихов значењски потенцијал исцрпљује се у тренутку њиховог појављивања. Због тога је функција описа, сматра Барт, орнаментална. Осим тога, присуством „несводљивих остатака функционалне анализе“, како Барт назива описе, омогућен је продор реалног/стварног у наративни текст. (Bart, 1990) Својом арбитрарношћу они ремете уланчавање приповедања које ствара привид логички повезаног дијегетичког универзума, уносећи у њега „ефекат стварног“. Тако се наративу, с једне стране, прибавља „стварност“, али „угрожава“ „кохеренција приповедног текста као света“ (Biti, 1997: 253).¹¹⁰ На Бартову теорију критички се осврће Јануш Славињски показујући, сасвим супротно, да опис обавља важну улогу у изградњи семантике приповедања; потом да, слично приповедању, поседује предикативност (видљиво и у теорији Мике Бал) и, коначно, да ефекат стварног, којим опис евоцира појаве смештене „изван објашњивих значењских веза у оквирима представљеног света“, јесте његова споредна улога. (Sławiński, 1984: 102)

Жерар Женет опису, поред орнаменталне, приписује и експликативну и симболичку функцију, иако сматра да више служи одгађању и одбацивању радње, него њеном образлагању¹¹¹. „Приметимо само да је развој наративних облика, заменивши значењским описивањем украсно описивање (бар до почетка XX века), тежио ка томе да појача доминацију наративног: описивање је без сумње изгубило на аутономији оно што је

¹⁰⁹ Описујући функције наратива Барт издваја језгра, катализе, ознаке и информанте, при чему описи никада не могу вршити функцију језгра - „истинског зглоба приче“, „момента ризика приче“. (Барт, 1971: 63 – 67) Мике Бал парафразирајући ове Батрове закључке превиђа ознаке и информанте који се много више односе на описе него катализатори, јер потоњи врло често и сами представљају догађаје.

¹¹⁰ Опис је представљен као чист сусрет са предметом, он не означава, већ значи „стварност“. Знак се дезинтегрише.

¹¹¹ Он представља застој приче који се, како Женетово схватање илуструје Мике Бал, у њу увлачи попут уљеза.

добило на драмском значају.“ (Ženet, 1985: 94) Женет опис посматра као подређену, али неопходну карикату у приповедњу, која има пре свега мотивацијску функцију. Што је важно, такође наглашава да се дескрипција „као начин књижевног представљања не разликује довољно јасно од приповедања, ни по аутономији својих циљева, ни по оригиналности својих средстава.“ Испричати догађај и описати предмет делују као „сродне оперције“. Иако се на први поглед чини да разлика лежи у различитом третирању времена у оквиру њих, Женет показује да је и та дистинкција ирелевантна. Као доказ послужили су му Аполинерови *Калиграми*, с једне стране, и различит однос времена приче и времена приповедања, с друге. Због тога он закључује: „[П]ојмом приповедања могу се, дакле, без икакве штете, обухватити сви видови књижевног представљања, а описивање ће се сматрати не једним од његових начина (што би представљало специфичност говора), већ, много скромније, као један од његових аспеката – па био он, у извесном смислу, најпривлачнији.“ (Ženet, 1985: 98)

За Женетово схватање описа значајан је текст „Флоберово ћутање“ (*Фигуре*, 1966) који у својој студији парафразира Мике Бал. У њему Женет независност описа приписује извантекстовној склоности писца према размишљању. Тиме он тесно повезује психолошку компоненту писца (склоност контемплацији) са одређеним аспектима приповедања (опис), који, напротив, не морају нужно бити у узрочно-последичној вези. Како примећује Мике Бал, тиме се занемарују сви остали аспекти које опис може имати у књижевном тексту (наводећи управо пример Флоберовог описа као носиоца модерне струје у књижевности). С једне стране, Женет сматра да Флоберова склоност описима понекад доводи до тога да потпуно занемари тему текста, док, са друге стране, сам Флобер тврди да у његовим описима не постоји ништа сувишно. Каснија проучавања дескрипције у Флоберовом, али и другим текстовима, те закључци који су из њих проистекли, дају за право другом аутору.

Од посебне важности за посматрање описа у склопу фокализације јесте теорија Мике Бал. Говорећи о наративи и дескрипцији као „различитим елементима приповедања“ који су равноправни¹¹², она опису приписује светотворну функцију издвајајући

¹¹² „Уместо да дам дефиницију којом бих дескриптивне фрагменте одвојила од приповедних фрагмената, радије ћу дефинисати *дескриптивну функцију* једног фрагмента као приписивање одређених карактеристика ликовима или радњама. Када је ова функција доминантна, фрагмент можемо назвати описним.“ (Bal, 2000: 53)

дескрипцију која припада перспективи лика, путем које се откривају његове менталне активности. Заблуда теоријског занемаривања описа, према њеном мишљењу, лежи у третирању догађаја као нечега што се налази на нивоу приче, за разлику од описа коме додељују подручје дискурса. Тако опет долазимо до Бартове анализе наратива из кога се описи могу сасвим изоставити без икакве штете за одвијање радње. Међутим, Мике Бал показује да опис знатно премашује илустративну/орнаменталну функцију у склопу приповести.

Опис у књижевном тексту у трећем лицу може фигурирати као „објективно“ представљање из угла свезнајућег приповедача, али и као илузија и жеља јунака. У првом случају његова функција подударна је бартовском *ефекту стварног* пренетом на структурални ниво, док у другом он представља пројекцију јунаковог унутрашњег доживљаја. Често у модернистичким књижевним текстовима долази до преклапања двеју фокализација у опису – те он балансира између „реалистичке визије“ и „субјективно виђеног“, творећи тако тзв. двоструку фокализацију, јер је објекат фокализован на два нивоа. „Осцилација између две фокализације реализована је на врло суптилан начин, често тешко докучив.“ (Bal, 1989: 207)¹¹³ Чијем „виђењу“ припада дати опис најпоузданије је закључити из контекста. Уколико је реч о приповеданој перцепцији, опис открива утицај који дати стимуланси из спољашњаег света имају на јунака – тај утисак је стваран, али експлицитно неискан. Шири значењски слојеви овако обликоване дескрипције (попут ритма који коинцидира са унутрашњим стањем свести, антиципације јунаковог душевног развоја, симболичке функције, ироније) такође се откривају преко непосредног контекста у који је она постављена, али узимајући у обзир истовремено и макроструктуру приповедног текста. Зато Мике Бал закључује да опис своје пуно значење добија у наративној синтагми. Принцип еквивалентности преноси се са осе селекције на осу комбинације, јер постаје важно место описа у наративном уланчавању, те тако он остварује и поетску функцију. Значајно је у оваквом проучавању наративног описа то што му се у оквиру текста приписује ефекат *mise en abyme concentrante* и *mise en abyme éclatée* (*mise en abyme* као концентрација и *mise en abyme* као дисперзија). У првом случају опис може представљати резиме одређене приче. „Ако се та концентрација смешта у ниво свести дотичног лика, она

¹¹³ Иако се констатација односи на Флоберову *Госпођу Бовари*, у нашем контексту значење је проширено, јер важи за велики број текстова из епохе српске модерне.

је способна кроз себе модификовати расплет.“ (Bal, 1989: 219) Супротан овом је процес ломљења *mise en abyme*: „Сваки елемент откривен на другом месту упућује на *mise en abyme* који са своје стране упућује на цео роман. Тако роман губи свој линеарни карактер зато што је расплет ка коме он еволуира већ на самом почетку откривен и свуда искрсава.“ (Bal, 1989: 219) Расути елементи своје пуно значење добијају захваљујући вези коју су остварили са *mise en abyme*; у супротном они остају неважни за структуру приповедања и често могу остати потпуно незапажени. Све ово наводи на следећи закључак: „Описи су нераздвојив део приповедних текстова. Уместо да се пође од супротности између описних и приповедних фрагмената, требало би говорити о ‘граничним областима приповедног’.“ (Bal, 2000: 58)

За увођење описа у наратив Мике Бал издваја мотивацију остварену говорењем, посматрањем и извођењем радње, при чему као најефективнију издваја мотивацију посматрањем (дату у облику приповедане перцепције). Сам лик је фокализатор, а опис није ништа друго до осликавање онога што јунак перципира. Теорију Мике Бал потребно је проширити укључивањем поред визуелних опажаја и других, који долазе посредством чула слуха, додира, мириса, укуса. Иако се неки од израза којима се ауторка служи како би образложила природу описа могу посматрати метафорички, контекст у коме се развија њена теорија јасно указује да је окренута визуелним опажајима. У прилог томе говоре и примери којима аргументује своје закључке.

Резимирајући достигнућа Мике Бал у развоју теорије описа Владимир Бити примећује да сагледавање овог фрагмента наратива, као нечега што гради тематски оквир приповести усмеравајући „читаочево разумевање приче (*histoire*)“, јесте корак ка „моделотворној улози описа коју теоретичари стављају у први план током 80-их год.[XX века, прим. J.J.]“. (Biti, 1997: 253) То одлично показује оглед *O opisu* Јануша Славинског, који се бави искључиво наративним описом. Овај, приповедању равноправан (ако не и надређени) сегмент наратива, зачиње се на језичко-синтаксичком нивоу пре свог „конкурента“. За његову реализацију није потребан виши ниво организације који захтева минимално приповедање (два догађаја изражена кроз семантичку везу предиката¹¹⁴). Славински издваја три нивоа постаојања описа у равни текстуалних јединица: *зачетак*

¹¹⁴ Морамо упозорити да има и оних наратолога који сматрају да наратив почиње једним догађајем, па се у том случају он зачиње на нижем синтаксичком нивоу.

опис – ниво ужи од реченице, *распршен опис* – једнореченични описни сегмент који представља целину. Синтаксички сасвим одвојен од приповедања, али семантички чврсто припијен, он се већ на том нивоу показује као својеврсни усмеривач наратије, губећи чисто орнаментално својство. На крају ланца налази се *развијени/интегрални опис* – „скуп описних реченица које творе мање или веће острво у приповедном тексту“ (1984: 103) Управо његовим проучавањем Славињски покушава да докаже да описивање представља елементарнији сегмент наратива од самог приповедања. Први камен спотицања јесте кохерентност двају супротстављених елемената. Док приповедање своју кохезију показује незаменљивим узрочно-последичним поретком и континуираним „нарастањем“ преко меких отварања¹¹⁵, опис показује сасвим опречне тенденције. Међутим, примећује Славињски, кохерентност описивања не може се мерити истим критеријумима који се узимају као релевантни за приповедање. Тако он синтаксичкој кохерентности приповедања противставља семантичку компактност описа, обезбеђујући му уједно предвидљивост коју Барт негира. На тај начин добијају се два равноправна сегмента наратива – један усмерен на реченицу, а други на речник. „Опис, губећи кохерентност на синтаксичком плану наратије, добија је на речничко-семантичком плану – у мрежи значењских зависности међу лексичким јединицама, које су се нашле у пољу приповедног исказа. [...] У складу с тим, облик дескриптивног исказа требало би схватити пре свега као организованост одређеног лексичког скупа. Синтаксичка форма таквог исказа је секундарна и такорећи услужна у односу на поретке које операције уносе у значење назива. Правила по којим је конструисана припадају више области назива него области реченица. Опис је пре свега одређена лексичко-семантичка конфигурација смештена на предвиђеном месту приповедног тока. Уколико је значењска динамичност приповедања неодвојива од синтаксичких релација, утолико се значењска динамичност описа рађа пре свега из релација које настају у речничком саставу. Чини се да приповедање и опис представљају еквивалент двеју – понекад супротних – усмерености приповедне поруке: на реченицу и на речник.“ (1984: 107) Славињски наводи три основна модела лексичке конфигурације описа (*локацијски*, *логичко-хијерархијски* и *операцијски*) уз истицање да је сваки одређен

¹¹⁵ Појмове *тврдо* и *меко отварање* увео је Јозеф Мистрик, означавајући првим исказе које у свом уводном делу садрже експлицитно наведен субјекат, док га други изостављају, надовезујући се и срastaјући с претходним реченицама.

специфичним лексичким односима. *Локацијски опис* је усмерен на просторне релације, *логичко-хијерархијски* вођен је односом делова и целине, док *операцијски модел* упућује на опис као сазнајни процес. Последњем, и за истраживање фокализације најзанимљивијем моделу, аутор и сам посвећује највише пажње. То је због тога што управо овај модел показује чврсту везу приповедања и описивања стојећи на самој граници два сегмента. Дефинишући операцијски модел описивања Славињски као главни конструктивни чинилац истиче његову упућеност на „изразе који означавају примећивање, опсервирање, препознавање, интерпретирање виђеног, подређивање перцепцијских података и систематизацију знања о нечему“, тј. „упућеност на речи и изразе који означавају фазе, врсте и начине сазнајног процеса“¹¹⁶. Ови изрази, иако не припадају сфери описивања, ограничавају га на оно што улази у сазнајни процес, па лексички материјал описа јесте начин на који субјекат перципира. Условљеност спознајом повлачи за собом и распоред лексичког материјала који се ређа онако како тече сазнавање, па се тиме у опис уводи категорија времена несвојствена другим двама моделима.

Ознака премештања (можда је прецизније рећи преклапања) приповедања и описивања, као и тачка њиховог додира, јесу већ наведени изрази-преносници. „Њихова улога је двострука: издвајају дескриптивни фрагмент из приповедања, али га истовремено укључују у приповедање. [...] Тада опис има статус сличан цитираној поруци – појављује се као еквивалент изразито **нечије** перцепцијске активности, као својеврсни ‘цитат’ гледања, разгледања, опсервације итд. Испоставља се да представља форму приповедног дискурса која је забрињавајуће амбивалентна: налазећи се на истом семантичком нивоу као приповедање, истовремено у одређеној мери припада **приповеданим** појавама – као еквивалент перцепцијских искустава овог или оног лика она репрезентује семантички ниво представљеног света. Као и дијалози који непосредно ‘усадашњују’ властито садашње време фавуле (као догађаји који је сачињавају), које надилази прошлост приповедања, тако су и неки описи способни да поврате и изнесу на површину приповедног текста ту истовремену присутност онога што је представљено.“¹¹⁷ (Sławiński, 1984: 114) Све ово

¹¹⁶ Назваћемо их изрази-преносници.

¹¹⁷ Ово може послужити као одлична илустрација моћи продирања мисаоног извештаја у унутрашњи свет јунака, о чему је већ било речи у поглављу које се бави психонарацијом. О томе најбоље сведочи закључак Славињског који под операцијским моделом крије оно што ће се касније назвати приповеданом перцепцијом:

може важити и без израза-преносника који, упркос мишљењу Славињског, нису једини усмеривачи на опис као сазнајни процес појединца. Постоје и други начини који откривају „притисак“ контекста да се одређени дескриптивни пасажии схвате искључиво као активност јунаковог ума.

И још нешто, у операцијском моделу само приповедање подређује се описивању, служећи као средство мотивације. Да би нешто и некако перципирао, јунак се мора поставити у одређени положај, морају бити задовољени одређени услови у оквиру дијегетичког универзума. Припрема за увођење операцијског модела обавља се путем приповедања („Може се указати на цео низ типичних фабуларних ситуација, сцена, улога ликова или психолошких оправдања које се употребљавају у таквим инсценацијама.“ (Sławiński, 1984: 114)) Овај обрнути хијерархијски однос приповедања и описивања¹¹⁸, подсетимо још једном, повезан је са развојем књижевности и појавом модернистичких текстова у којима се са миметичности прелази на амиметичност, или како Владимир Бити каже „путовање простором не предузимају више ни јунак ни приповедач него – око“ – ми ћемо рећи „ум“.

Свакако да теорији описа треба прикључити и истраживања која пажњу усмеравају на читалачку инстанцу отварајући још једно врло комплексно питање места и улоге описа у приповедним текстовима. Како је ова област истраживања прилично разуђена, а са друге стране не представља базу нашег интересовања, овом приликом само упућујемо на две кључне студије: *Resisting Novels. Ideology and Fiction*, Леонарда Дејвиса (http://archive.org/stream/resistingnovelsi034944mbp/resistingnovelsi034944mbp_djvu.txt) и „Премисе за теорију описивања“, Александра Гелија (*Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagrab, 1992, str. 372 – 403).

„Ако је код формирања дескриптивног исказа удео операцијских модела знатан, онда се он пласира ‘ближе’ представљеном свету него приповедање. У крајњим случајевима налази се на међуспрату између приповедања и приповеданог.“ (1984: 115)

¹¹⁸ Ово треба схватити у контексту разграничавања облика приповедања унутар наративног текста, што у подручју когнитивних истраживања губи на важности кад се, са тог становишта, описни сегменти наративизују – реконструишу као прича.

III ФОКАЛИЗАЦИЈА У РОМАНИМА СРПСКЕ МОДЕРНЕ

1. Унутрашња фокализација и хетеродијегетички приповедач

1.1 Присила одузимања идентитета – „као што треба“

(*Газда Младен* Борисава Станковића)

Кад се човек роди, за њега је већ спремна позорница.

Ерих Фром

Врхунац модерног приповедачког поступка огледа се у роману *Газда Младен*¹, који је Борисав Станковић дуго писао никада га не довршивши; али и у тој „сировој“ верзији он зрачи снагом која се ретко сусреће у књижевности.² Много је отворених путева који крећу са страница ове прозе нудећи безброј могућих отварања која надилазе уске оквире књиге. Тај наративни потенцијал као кључна одредница, у случају овог текста показује сву динамику универзалне естетске вредности како је дефинише Јан Мукаржовски. Ту вредност дело поседује уколико се обраћа „ономе што је у човеку општељудско: такво дело доказује да је повезано са антрополошком суштином човека. А управо је у томе универзална вредност уметничког дела, дата формалном способношћу дела да функционише као естетски вредна ствар у међусобно веома различитим друштвеним срединама, иако је *сама* вредност у тим различитим срединама квалитативно различита.“ (Mukaržovski, 1986: 122) Сјајан пример показује дијахронијски и синхронијски прилаз

¹ Делови романа објављени су у часопису *Коло* 1903. године, да би интегралну верзију, допуњену пишем прерадом већ објављених сегмената као и дотад необјављеним деловима, 1928. године штампао Драгутин Костић.

² Ево шта о генези *Газда Младена* бележи његов приређивач Драгутин Костић: „[...] тако је [...], готово кроз цео књижевнички живот, Станковић и други роман свој, *Газда-Младена*, носио у себи, израђивао и прерађивао, писао парче по парче, преко реда, у већим још временским размацима, а углавном према нацрту који је, чини се, начинио врло рано, вероватно пре 1903, када је *Газда-Младена* почео штампати у Живаљевићеву *Колу*.

Овај роман, **који је ценио колико и *Нечисту крв***, Станковић није стигао не да заврши (свршетак је и у две израде, одавна био готов) него да га употпуни, веже у складну целину.“ (према: Стојковић, 1979, стр. 261, подв. J. J.)

Газда Младену и уопште Станковићевом делу. Ако се осврнемо на читања Борисава Станковића, укључујући највећа имена књижевности и критике, приметимо непрекидно померање ка новим вредносним аспектима која су неретко на сасвим супротним крајевима – од прозе страсти, љубави и чежње до суровог натурализма, од несавршеног до сјајно осмишљеног језика, од реалистичке до модерне форме приповедања, од слике друштва до слике појединца, од мимезе до њене потпуне дестабилизације.³

Јасмина Ахметагић у једном од најновијих огледа посвећеном овом роману запажа да је он писан у стилу класичног реалистичког романа. „ Психологија главног јунака, која и јесте у средишту пажње, изведена је језгровито, без ослањања на јунакову интроспекцију. Као у каквој драми, представљене су само околности у којима се јунаци крећу, њихове акције и последице које ове имају за њихов психолошки развој. И мада је атмосфера *Газда Младеновог* одрастања и живљења предочена средствима реалистичког романа, те је све око овог Станковићевог јунака сасвим јасно, лик *Газда Младена* чини загонетним – упркос јасноћи путање коју прелази – однос између врлинског и порочног у њему.“ (Ахметагић, 2010: 537) Иако тврди да интроспекције нема, ауторка открива дубок конфликт који постоји у самом јунаку. Он се, изгледа, ипак, начиње самим поступком карактеризације који пробија оклоп објективног и улази дубоко у сферу интимног и личног. То није могуће без приповедачког поступка који се спушта у просторе јунаковог „виђења“ путем унутрашње фокализације, без обзира на добро постављену замку која може навести и на крајње радикалан закључак о, да преведемо на женетовски речник приступ чисто спољашњем плану (о коме, као доминантном, говори Ј. Ахметагић), спољашњој фокализацији. Забуну пре свега ствара положај приповедача, који обавља функцију извештача дистанцираног од наглашеног вредновања. Међутим, већ првим реченицама открива се расцеп између објективног и субјективног, спољашњег и

³ Списак оних који су се бавили Станковићевом прозом готово је неисцрпан, те овом приликом наводимо само нека имена, чија су читања правила прве кораке и значајније помаке у тумачењу његовог дела, а која аргументују речено: Јован Скерлић, Бранко Лазаревић, Велибор Глигорић, Јован Дучић, Јован Деретић, Зоран Глушчевић, Предраг Палавистра, Новица Петковић, Радован Вучковић, Предраг Петровић, Горан Максимовић, Бојан Чолак, Снежана Милосављевић Милић, Јасмина Ахметагић. О динамичном карактеру универзалности Станковићеве прозе Снежана Милосављевић Милић пише занимљив оглед „Јерес читања – рецепција Станковићевих *Божјих људи* у књижевној критици“ (2013ђ). На исти закључак наводи и кратка историја читања *Газда Младена* коју даје Бојан Чолак.

унутрашњег, правог и симулираног, оригинала и копије, спутаног и слободног, врлине и греха – у њиховом непрекидном преламању открива се сложеност значења која води до дезинтеграције идентитета као централног проблема наратива.

Оно што одлично осећа Димитрије Вученов у *Нечистој крви* можемо пренети и на *Газда Младена*. Постављајући питање ко прича, али и ко види догађаје, он примећује да је у формалном смислу роман „испричан на традиционалан начин, који је у српској књижевности трајао већ читаво столеће“, али да се иза тога крије много сложенији поступак. „Уместо једног исходишта, Станковић је дао ту три извора наратије, међусобно различита и генетички и тоном причања. Једно од њих је дао као сложено, и не без противречности, јер у себи носи и елементе објективне визије и елементе субјективне визије, друго је сасвим субјективно, а треће објективно или ‘објективно’. Уношењем та три основна исходишта причања [...] и смењујући их веома успешно, Станковић је као романијер ломио традиционалну доследност употребе само једног изворишта наратије. [...] Смењивањем угла из кога тече перспектива у наратији, Станковић је [...] постигао изванредну рељефност своје романескне ‘слике’. Такав поступак давао је роману нову динамику и нов интензитет причања, и постигао га је на нов начин, другачији од онога код његових претходника.“ (Вученов, 1998: 208) Иако се те 1976. године, када је ова критика настала, код нас још није говорило о фокализацији у модерном схватању овог појма, она је на посредан начин уочена као кључ који је окретао књижевне текстове ка модерном – ономе што ће отворити путеве каснијим ствараоцима. Три исходишта „причања“ о којима Вученов говори, јесте управо танка жица фокализације по којој се креће и текст *Газда Младена*, искључујући само прво (у модерној српској прози први пут коришћено у *Нечистој крви*): 1. објективно и субјективно, 2. субјективно, 3. објективно или „објективно“. О иновативности Станковићевог приповедачког поступка С. М. Милић бележи: „Класична наратија се разбија увођењем директног и индиректног унутрашњег монолога, унутрашњом фокализацијом, а сингулативно приповедање алтернира са виртуелним и симулираним наротивом, или се замењује итеративним и репетитивним приповедањем.“ (2013д: 106)

Иако први сусрет са текстом наводи на закључак о доминацији супериорне позиције са које се „посматра“, урањање у унутрашњи конфликт јунака откриће, као важан, фокус на Младена. На то упућују многи текстуални сигнали: специфични облици приповедања,

синтакса реченице, лексика, деиксе иманентне персоналној позицији. Захваљујући знацима који долазе из текста наратор/читалац се непрекидно колеба по питању коме поверити „гlediште“ тако да представљено добија вишеструку вредност и могућност гранања наратива.

Већ у првој реченици открива се испод гласа приповедача вишегласје као и променљив фокализатор.⁴ Иза тога следи део који интензивно гравитира према фокусу јунака.

„Још док је био мали, тек пошао у школу, знао је да као што доликује сину и првенцу њихове куће, треба да се најбоље учи, а опет да код куће, од свих највише се боји, поштује бабу, очеву матер. Баба је била у кући све и сва, сви су се ње највише бојали и поштовали је. За ручком, вечером чекало се да она прво седне за софру, она прво почне да једе, окуси од јела, па тек онда они: отац, мати...“ (Станковић, 1979: 7)

Синтакса реченице распоредом својих чланова указује најпре да је у питању казивач, а потом и да је то можда сам Младен. Нема оних знакова који би нагласили да се јунак оцртава у правцу споља – према – унутра, већ као да предочено добијамо директно из јунакове свести. У процесу читања сам наратив присиљава нас да пређемо на прво лице и добијемо сасвим уверљиву исповест јунака. На то указује и почетно ословљавање чланова његове породице: када се помиње баба, тек накнадно иде образложење да се мисли на „очеву матер“ (а не „мајку Младеновог/његовог оца“), које опет, кроз фамилијаризовање, више приличи самом лику него хетеродијегетичком приповедачу. Овоме се прикључује и изостанак присвојних заменица које би указале на постепено упознавање с ликом и његовом средином. Окружење делује сасвим блиско ономе који га представља: „И после би и отац долазио“ (7) Природно за тачку гледишта смештену изван/изнад лика јесте да реченицу допуни : „И после би долазио и **његов** отац.“ Причаоцу ипак измиче прецизније одређење других ликова које укључује у наратив, откривајући тиме да су му већ познати (етичко отварање)⁵.

⁴ О овоме је детаљније писано у поглављу које се бави оквиром наратива.

⁵ „Емичко/етичко отварање (emic/etic opening). Након Харвега (1968), који позајмљује термине од Кенета Пајка (Keneth Pike) (емичко vs. етичко као фонемско vs. фонетско), прави се разлика између текстова који почињу увођењем и објашњавањем читаоцу свега што је потребно да зна (емичко отварање) и текстова који не пружају таква објашњења, већ се претварају да је читалац већ упознат са оним о чему се реферише (етичко отварање).“ (Fludernik, 2009: 152)

За трпезу после бабе седају „отац, мајка...“; следи ретиценција којом се избегло „ја“ или „Младен“, а која је уједно послужила као прелаз на глас приповедача: „Тако је и Младен радио.“ (7) Оваква колебања присутна су у целом наративу, непрекидно провоцирајући реципијента да се одлучи за један од фокуса. Зато Станковићева проза тражи пажљивог читаоца. У целом наративу укрштају се и преклапају гласови, а кроз гласове и перспективе које се не зустављају на дуплирању, већ иду до вишеструког умножавања.⁶ И за то потврду добијамо на самом почетку. У коментару „као што доликује сину и првенцу њихове куће“ препознаје се, као ехо, фокус укућана/средине који формирају Младену личност. Са њих се модел схватања као императив преноси на јунака. Он схвата оно што други желе да он схвати. Зато се у овом коментару после прочитане целе приче открива иронија као прикривени јаз између *сопства* и *других*. И у тој непрекидној напетости присутној и на другим плановима текста открива се богат психолошки профил (газда) Младена.

Закључку о колебању перспективе у *Газада Младену* иде у прилог запажање Новице Петковића о синтаксичким исклизнућима⁷ условљеним управо „лутањем“ фокализације. Као сигнал граничности он наводи анаколут⁸ присутан на самом почетку романа у једној од већ поменутих реченица: „да код куће од свих највише се боји, поштује бабу, очеву матер.“ „Неусаглашеност је овога пута у рекцији: уз *поштовати* иде акузатив *бабу*, али не може у исти мах *бојати се*, јер уз њега мора ићи генитив *највише се боји бабе*. Но, како год човек покуша да исправи грешку у рекцији, сваки пут квари утисак који оставља Станковићева реченица. Као да се уз помоћ анаколута реченицом може изразити неки посебан, неухватљив значењски прелив, што иначе код зеугме одмах видимо: прирок осим обичне има и везу која се тек у преносном значењу може разумети.“ (Петковић, 2009: 74, 75)

⁶ Овде свакако треба имати у виду да промена гласа не мора да значи и промену фокализације.

⁷ Њих треба тумачити као „стилски поступак на синтаксичкој равни“.

⁸ „Термин античке реторике за подврсту елипсе, који означава неки несклад у градњи сложене реченице. [...] А. је погрешка недовољне стилске обраде или одраз несређеног мишљења и настаје услед нагле промене или прекида у говору, али га писци употребљавају и свесно као стилску фигуру.“ (RKT, 1992: 24)

Уколико је почетак алудирао на колебања, поједини делови откриваће недвосмислено каналисање кроз јунакову свест. На првим страницама романа долазак Младеновог оца дат је кроз приповедану перцепцију јунака.

„Још на капији са улице чуо би се његов глас, здрављење, жељење пријатна ручка сигурно ком комшији с којим је отуда из чаршије дошао. Онда би се појављивао и улазио на мали капицик, затварајући га одмах за собом. Тешким, крупним корацима по калдрми, испод свода од лозинака долазио би. Приближујући се већ би свлачио колију и одмах право ишао у собу у којој су ручавали. И отуда, из собе чуло би се како баца колију у кут међ јастуке, како седа и одмах његов крупан глас [...]“ (7, 8)

Дечак Младен обично оца дочекује играјући се с братом у дворишту, зато и може да чује његов глас пред капијом⁹, да га види како се приближава кући и чује како баца колију, седа за сто и позива на ручак. Све ово недвосмислено припада перцептивном пољу јунака, а осећај да смо на пољу унутрашње фокализације *par excellence* подвлачи и прилог „отуда“ који позиционира звуке из улице и собе у односу на Младенову стајну тачку. Са великом прецизношћу смењује се оно што јунак може да види са оним што може да чује.

Наиме, текст нуди специфичну приповедну ситуацију у којој неретко замишљамо глас казивача који је некада слушао Младенову причу и сада је преноси новим слушаоцима. Наратер се тада преображава у наратора чија је улога само посредништво, преношење (што тачније – то боље) с намером да се открије тајна једног живота.

Зато што носи тешко бреме присиле која је заробила дух дезинтегришући га парче по парче, свест је приморана на непрекидно понављање које доминира целом причом: небројено пута поновљен је прилог *увек, поново, опет, колико пута, као пре*; готово сви глаголи су несвршеног вида и указују на итерабилност – праву или псеудо; врло често сусрећемо асиндетон „бабом, кућом, комшилуком, чаршијом и целим светом“, „кућа, мајка, баба, брат“, „кућа, родбина“¹⁰. На неколико места у тексту наилазимо и на итеративни сажет преглед дат из јунаковог угла путем доживљеног говора, који се пре или накнадно објашњава временским успоравањем трајања поменутих догађаја.

⁹ Гласове из чаршије не чује: отац жели пријатан ручак „сигурно ком комшији“.

¹⁰ Зденко Лешић, објашњавајући ову стилску фигуру, наводи да она „обично изражава напетост унутрашњег стања“ (2008: 163).

„Исто онако, као пре, да устане на време, да отвори дућан, да ради у њему, кад дође на ручак да опет онако умерено, тихо, једе, увече тако исто, у исти час да затвори дућан, оде кући, вечера, легне.“ (40)

„И после, увече, опет оно код куће вечерање, седење, разговарање, спавање.“ (47)

„Да се као пре, онако мирно, тихо, сигурно у кући живи, готови, ручава, вечерава. Да опет настане оно онако лепо, пријатно пролажење дана, оне вечери, спавање, разговор шта ће за сутра да се готови, ради, и то сигурно, без брига, задовољно.“ (35)

Оно што је сабијено у једну тачку итеративним прилозима, разбија се и интензивира асиндетским набрајањима која имају ефекат „хипнотичке индукције“, јер подсећају на познати хипнотички круг. Он ствара осећај непрекинуте петље која се све више удаљава од свесног и вољног прерастајући у симптом неурозе.

У том непрекидном понављању истог крије се дубоко укореван поремећај личности, која је у најранијем детињству доживела трауму чије последице су далекосежне и неотклоњиве. И сам наратор увучен је у „игру“ присилног понављања која ће га „научити“ да тачно предвиђа поступке ликова. Занимљиво је да у целом наративу нема ничега што би изненадило. Све се испуњава према тачно утврђеној шеми и увек тежи да се врати њој. Као резултат добија се слика устаљеног животног тока, што никако за собом не повлачи монотонију приповедања. Читаочева очекивања се непрекидно изневеравају и преобликују, јер он у сваком тренутку осећа да мора да провали очај, љутња, бес, побуна. Очекивање се, међутим, стално изиграва померањем ка новом притиску и присили, која, како наратив одмиче, мења своју природу, јер од нечега што долази споља полако прераста у искључиво унутрашње импулсе; исте мисли буквално преузимају контролу над животом и отресају са њега сваки смисао. „У несвесном се може препознати доминација једне *присиле понављања* која полази од нагонских порива и која и сама вероватно зависи од најдубље нарави нагона, а која је довољно снажна да надјача принцип ужитка, присила која одређеним аспектима душевног живота придаје демонски карактер, која се јасно манифестује још у тежњама малог детета и доминира делом процеса психоанализе неуротика.“ (Freud, 2010: 31, 32) Та репетиција је несвесна јака склоност психичког апарата да у садашњости присилно понављају тежње и односе које су доживели у

прошлости. Она се јавља услед неуротичког интрапсихичког конфликта, који рађа анксиозност. У случају Младена болест је иницирала неуротичност социјалне средине.¹¹

Празнина бесконачног умногостручавања, понављање у коме се открива једнакост са изворним – најпре као нешто наметнуто споља, а онда као искључиво унутрашњи нагон – потпуно обесмишљава постојање. Зато лик Младена постаје све мрачнији и трагичнији. „Приповедање у овом роману је мирно, стишано, јако прибрано, одаје велику концентрацију духа. У њему нема оних страсних драмских сукоба као у *Нечистој крви*, на пример сукоба Софке и њеног оца ефенди-Мите, ефенди-Мите и Софкиног мужа, или сукоба као што је онај хаџи-Томе и Стојана у *Коштани*, нема ерупције страсти као што је [код] сељака Марка. Страсти у роману *Газда Младен* су понорница која не избија на површину.“ (Глигорић, 1979: 247) Баш зато што су дубоко сакривене те страсти су мрачније, интензивније, убитачније. Младен, али пре тога и његов отац, јесу особе оболеле због ускраћивања, јер им је стварност блокирала задовољење властитих нагона. Важан за ту чињеницу јесте податак који се износи о односу Младенове мајке према баби, посебно ако се има у виду да је цела испричана импресија прерађена у Младеновој свести:

„И мати, не само да се у томе осећала понижена, да је то вређало, но као увек, била благодарна, јер она, баба, једном за свагда учинила је нешто за њу због чега ће је целог живота поштовати и до гроба јој бити благодарна. А то је било што је она, баба, била та која је њу запазила и од свих сестара, баш **њу, најмлађу и последњу, казала оцу Младеновом да узме за жену.**“ (16, подв. Ј. Ј.)

Младен понавља поступке свог оца идентификујући се са њим („као што доликује сину и првенцу“). Траума коју носи отац пренела се на сина. Зато баба као носилац забране постаје непријатељ коме младић жели да се освети („а опет код куће, од свих највише се

¹¹ „Патријархално друштво имало је изграђену представу о томе како мушкарац треба да се понаша, какве особине да има, у којој мери сме да исказује осећања. Сматрало се да сваки мушкарац мора да буде одлучан, оштар, тврд, снажан и нипошто нежан. Мушкарац није смео да показује несигурност, нити да се смеје или шали. Основна његова карактеристика била је непоказивање осећања ни јавно ни у породици. И он, као ни жена, није имао право да следи своју вољу, и није био слободан у избору својих поступака, него је морао да се управља према културном обрасцу који је његовом животу давао ред, усмерење, смисао. Дакле, наметнуте друштвене конструкције мушког идентитета настојале су се социјализацијом учинити делом његове природе, што самим тим значи да је мушкарац био потчињен патријархалној култури и, као такав, у потпуности њен производ.“ (Чолак, 2009: 22)

боји, поштује бабу“). Очеву потчињеност баби Младен покушава да представи као нетачну. Исправљајући инфериорност, у тренутку кад види да баба одобрава његову ванбрачну везу с Јованком, он остаје дистанциран и поступа супротно њеним жељама, како би ставио до знања да су све његове одлуке о аскетском животу донете својевољно.

„И та му је ноћ била најтежа. Кад први пут сазнаде да му, ако хоће да је као што треба а не ослања се ни на кога, не обавезује ником, да би то своје, себе, могао да носи, треба много снаге, бола, и да је јак, јак... Јак над собом. Себе да има у рукама. Да је јак, кад штогод зажели, заиште, срце зажуди за нечим, да је јак да срце стегне, не да му. Да кад му навре бол, туга, чежња, суза, да је јак да спречи, унутра, у себи задржи, законча. Да је јак.“ (85)

Ово је тренутак када се одваја *треба* за друге од *треба* за себе. Тиме се ствара илузија о остварењу толико жуђене слободе, за коју је Младен спреман да поднесе највеће жртве, читљиве, опет, најбоље у поруци на крају романа. Трагичност се открива у патологији таквог схватања. Онде где је мислио да лежи потпуно ослобођење, прикривена је лежала још већа присила супер-ега, која је стварала неразрешив конфликт емотивно потпуно празнећи јунака.

„И осети се да је јак. Издиже се. Стојећи у соби, гледајући пред собом двориште, башту, онако висок, сув, осети како заиста постаје сувљи, виши, али и каменитији.“ (85)

Младен, дакле, до краја остаје „сув“, уздижући себе и оца изнад „слабости“, због којих их је баба могла контролисати. Оно што је требало да представља побуну претворило се у екстремни чин покорности супер-егу. Патолошки обред понављања постаје непопустљив, и намеће се уз највеће жртве. Приповедач је мајсторски успео да направи готово неосетан прелаз од понављања које је имало своје рационално објашњење ка оном које се све више удаљавало од нормалног и откривало педантност и доследност у његовом спровођењу. Док се у почетку не одвија све сасвим глатко, јер непрестано постоји забринутост да није све урађено како ваља, када су уклоњене све спољне опасности, бригу око доследности замењује друго круцијално питање: да ли је ово била права борба. То питање, јунак, на жалост, ни у једном тренутку себи отворено не поставља, али оно избија из нове потребе да се буде „тамо“, са својима. Досадашња анализа (али и њен наставак), која открива односе Младена према људима на које је посебно фокусиран (отац, баба,

Јованка), показаће да су то три стране једне личности: ид у лику Јованке, его – Младенов отац и супер-его оличен у баба-Стани. Младен покушава да растерети повређени его од присиле супер-ега, али га, парадоксално, још више оснажује. Прикривени сукоб са бабом показује сву моћ супер-ега, јер се Младен бори њеним оружјем и тако „самоубија“. Први знак самоуништења је „бекство“ од Јованке као симбола несвесног.

О том „бекству од слободе“ доста исцрпно говори Ерих Фром у истоименој књизи, полазећи од Фројдових достигнућа. „Динамично прилагођавање односи се на прилагођавање до кога се долази када се, на пример, један дечак потчини наредбама свог строгог оца¹² – зато што се плаши да другачије поступи – и постане ‘добро’ дете. Док се прилагођава потребама ситуације, нешто се у њему збива. Он може да развије дубоко непријатељство према свом оцу, које потискује зато што би било сувише опасно да га изрази или, чак, да га постане свестан. Међутим, то потиснуто непријатељство, мада не очигледно, јесте динамични чинилац његове карактерне структуре. Оно може да створи ново неспокојство и да тако доведе до још дубље потчињености; оно може да изазове неодређен пркос, који није управљен ни против кога одређено већ пре против живота уопште. Мада се и овде, као и у првом случају, појединац прилагођава извесним спољашњим околностима, оваквим прилагођавањем ствара се у њему нешто ново, буде се нови нагони и ново неспокојство. Свака неуроza је пример за то динамично прилагођавање; она је у суштини прилагођавање оним спољашњим условима (посебно онима у раном детињству) који су сами по себи ирационални и, уопштено говорећи, неповољни за раст и развој детета. Слично томе, оне друштвено-психолошке појаве које се могу упоредити са неуротичним појавама [...] – као што су снажни рушилачки или садистички импулси у друштвеним групама – јесу пример динамичког прилагођавања друштвеним условима ирационалним и штетним по људски развој.“ (From, 1984: 17)

Поред глагола *треба*, као нечега што се у јунаковој свести стално понавља, а што на окупу држи све остале елементе приче (детаљно образложено у поглављу о паратексту), за откривање значења преко фокализације важан је и глагол *знати*, иза кога следи и глагол *осећати*. Тај глагол као изузетно фреквентан важан је, с једне стране, јер открива когнитивну димензију лика. Преко њега се остварује техника психонарације (Dorrit Cohn,

¹² У *Газда Младену* улогу „строгог оца“ преузима баба.

1978), приповедног извештаја (Chatman, 1978) или мисаоног извештаја (Palmer, 2004)¹³ захваљујући којој текст клизи у простору фокализације. То ће, како примећује Снежана Милосављевић Милић, онемогућити постојање „јединствене идеолошке матрице дела или ауторске интенције“, додајући да Алан Палмер указује на модернистички карактер ове говорне категорије. (Милосављевић Милић, 2013д: 120)

Поред тога што је Младен знао како се треба понашати у својој средини: да треба „најбоље да учи“, да „поштује бабу“, „да није ред да се он међу њих, старије као уплеће, а издваја од својих вршњака другова“ (48), он је истовремено знао шта други непрестано раде, мисле, крију. У Женетовом образложењу „виђења“ јасно је да се спољашња фокализација на неки лик „исто тако може одредити као унутрашња фокализација у односу на неки други лик“ (Genette, 1983: 118). То значи да лик-фокализатор не може знати оно што се налази у умовима оних који улазе у његов видокруг. Уколико се сусретнемо са таквом ситуацијом, говоримо или о прекорачењу (паралепси) или о нултој фокализацији. *Газда Младен* се налази на размеђи. Када приповедач каже „Главу не диже, не осврће се, већ право иде јер зна да за њим мотри она, да ће га одгледати док год не изађе и не савије низ чаршију, замакне иза окреченог дућана и куће хаџи-Замфирове.“ (41) то никако не значи да смо изашли из позиције јунакове могуће перцепције. Он заиста то зна. На овакав закључак наводи свет приче који је конструисан тако да је у њему све унапред одређено; у сваком тренутку зна се шта неко чини и због чега то ради.¹⁴ Контрола је потпуна. Зато и констатације типа „Али Младен је знао зашто је она таква.“ (28), „Али је одмах знао и зашто она то чини.“ (67) „Младен је све видео, осећао, знао.“ (91) „Младен је увидео, знао да је то узрок.“ (103) треба прихватити као поуздане. И када се преко његовог „знања“ прекорачује праг „могућег“ и улази у свест других ликова, то не значи да се фокус мења. Читалац и даље остаје укотвљен у јунакову когницију у којој „ментални војеризам“ нема значење претпоставке, али ни поузданог извора који има моћ апсолутног залажења у

¹³ Алан Палмер наводи још неке синониме попут: internal analysis, narratorial analysis, omniscient description, submerged speech, and narratized speech. (Palmer, 2004: 54) О томе детаљно у поглављу о психонарацији.

¹⁴ О томе у својој студији *Представа о детету у српској култури* говори Жарко Требјешанин, скрећући пажњу да се поштовање старијима исказивало како вербалним тако и читавим низом невербалних утврђених знакова.

туђу свест како би се представила објективна стварност, већ означава субјективну стварност коју он интензивно живи преко *других*.

Морамо се запитати до које границе сеже реална моћ сазнања лика, а одакле почиње виртуелно као стварно „виђење“ онога што се дешава код других и у другима. То је она тачка у којој се врлина преобраћа у болест уз питање „има ли врлина граница за људско биће“ (Ахметагић, 2010: 537). Читалац је заведен урањањем у патријархални свет и његове кодексе који су омогућавали да се све унапред зна. Ликови ништа не морају изговорити и учинити, а одлично ће се разумети; за сваки гест зна се које значење носи; реакције су предвидиве. Зато јунак увек може да „зна“ шта се дешава/ће се дешавати према/у другом лику. „Оно што они чине или кажу, увек и за њих, као и за остале ликове, има друго значење које сви лако могу докучити. Другим речима, ликови у јавном, манифестном погледу нису оно што изгледа да јесу, они ‘играју’ улоге, тако да постоји јасна граница и потпуна супротност између онога што је видљиво, лажно и симулирано – а што је показано, учињено или казано, и онога што остаје невидљиво, скривено у манифестном, али што је истинито и стварно. Код који омогућава комуникативну пропусност у оваквим случајевима садржан је у културним обрасцима, колективној меморији и јавном мњењу, о чему нам врло детаљно сведочи недавно културноисторијско читање романа Б. Чолака. Постоји читава скала једног паралелног, шифрованог начина понашања које, упркос честом понављању, никада не губи истину коју первертира.“ (Милосављевић Милић, 2013д: 121)

„Младен је знао: да она зато долази што хоће да је сада, када већ ово весеље, пијење, обузима све, хоће да је ту, код њега, да га одведе кући, бојећи се, стрепећи, да можда сада, очи њене свадбе, од дерта, јада, бола, он се не заборави, запије се и тиме свима да на знање целу ствар, све њих обрука.“ (67)

Оно што је овде од кључне важности јесте што у мисли Младеновој проналазимо мисао туђу – која приморава, притиска, присиљава, те временом постаје властита. Као што су поступци потпуно предвидиви, тако се исто поуздано зна шта иза њих стоји. Живећи непрестано под пресијом „како треба“, Младен је научио да из таквог положаја посматра друге – јер сви су, баш као и он, радили оковани правилима којих су се бескомпромисно придржавали. Управо због тога Младен је могао да „открије“ шта стоји иза поступака бабе, мајке, фамилије, комшија. Овим „разоткривањем“ интензивира се нараторов доживљај

дегенерације ликова. Стојећи на самој ивици, фокализација – као нешто што истовремено припада и Младену и оном *другом* – нуди вишеструко отварање. Прималац је у стању да обухвати више светова одједном. У том непрекидном колебању открива се актуелно и симулирано, истинито и лажно, лице и наличје приче. У центру интересовања је јунаков доживљај идентитетских категорија које му приписују други, до момента када својом поруком и потписом прави потпуни преокрет.

Пражњење ликова, које С. М. Милић објашњава кроз прихватање привида као стварности, своје узроке има у „игнорисању своје емотивне реалности“ (Ахметагић, 2010: 539).¹⁵ „Младен заправо живи у неемпатичном окружењу које примењује технику дресуре, награђујући само оне поступке којима личност потврђује своју припадност колективу, а не пружа подршку за развој његове индивидуалности. На тај се начин личност инструментализује, јер се уобличава као одговор на породичне захтеве, а свођење човекових могућности и утилитарна сврха са којом се то предузима увек значи нарцистичку повреду појединца. У том се смислу може говорити о Станковићевом Младену као жртви традиционалног васпитања, у коме ‘злостављање има привид одгоја’.“ (Ахметагић, 2010: 538)¹⁶ Он годинама у свести бележи улоге које треба играти у колективу како би био прихваћен. Као особа која се припрема да ступи на сцену он непрекидно прати *друге* од којих учи, те у моменту када се пење на позорницу нема простора за импровизацију. Свакоме се зна место и улога која му је додељена. Непрекидно понављање најпре је учење, потом одржавање на сцени, да би се преобратило у потребу без које се не може. Тако се постепено од врлине и жртвовања долази до болести. Тај прелаз долази тихо

¹⁵ Ту је Станковић имао великог претечу у Ј. Лазаревићу о чему посебно сведочи приповетка „Ветар“ у којој Снежана Милосављевић Милић објашњава болест главног јунака преко Das Unheimliche Сигмунда Фројда. Овај појам открива „врсту онога застрашујућег које потиче од онога дуго познатог и одавно блиског“ (Freud, 2010: 10). У краткој студији Фројд потом објашњава на који начин и у којим условима блиско може постати језиво и страшно. Од велике важности за разумевање газда Младеновог лика јесте и објашњење (које иде уз претходно), „да је Unheimlich све оно што је требало остати тајна, затајено, скривено, а изашло је на видело“ (Freud, 2010: 16). Проналазећи опречности и у појму heimlich од ког је изведен потоњи, Фројд путем његовог образложења закључује како се он постепено развија док се сасвим не „стопа“ у своју супротност unheimlich. На тај начин unheimlich постаје само једна врста онога што се подводи под појам од кога је и настао. (Freud, 2010: 17)

¹⁶ И овде се јасно оцртавају трагови Фројдове психоанализе.

и неосетно захваљујући начину приповедања. Чини се да се ништа не дешава – као да су у вечитом понављању скамењени и место, и време, и ликови. Код читаоца ово ствара једну врсту језе на коју опет пажњу скреће Фројд цитирајући психијатријску литературу. „Један од најсигурнијих уметничких средстава за изазивање благо стравичних утисака заснива се у томе да читаоца остави у неизвесности у томе да ли се пред њим налази особа у неком одређеном обличју или је у питању аутомат. То се ради на такав начин да се та несигурност не појављује директно у жаришту његове пажње како му не би омогућила да одмах истражи и разјасни ту ствар, јер би тако, као што је већ речено, лако могао нестати тај посебан емоционални утисак.“ (Ernst Jentsch, 1906: 11)¹⁷ Тако нас и приповедач *Газда Младена* путем учесталог понављања глагола *знати* смишљено нагони на несигурност, не допуштајући да до самог краја одгонетнемо да ли тиме жели да нас уведе у реалан свет или да нас одведе у јунакову имагинацију.

Младен испрва не показује освешћеност према злостављању коме је био изложен. То код јунака ствара неодређени страх. Ид и его све више трпе и повлаче се под присилом супер-ега. Јунак потискује нагон, због чега се ствара немир који он осећа као страх – „све што је кадро да нам под ногама пољуља присно тло извесности да смо у свету, у који смо бачени, сасвим ‘код куће’“ (Perić, 2010, 49). Unheimlich се у тексту *Газда Младена* сјајно испољава у тренутку када се, после одлуке да Јованку препусти другоме, Младен из дућана враћа кући, познатом. Треба нагласити да је за разумевање ефекта језе који се јавља од изузетне важности да су сви описи које ћемо навести дати из јунаковог угла, дакле искључиво лични доживљај. Unheimlich лежи у додиру, комуникацији са неодређеним сабластима које су из потиснутог испливале на површину показујући сву моћ да „ухвате“ у замку. Младен не зна да ли се плаши бабе, Јованке или оца (овде их посматрамо као симболе *Über-Ich, das Es, das Ich*) који су интегрални део његове личности између којих нема јасних граница. Осећај језе изазван је градацијским ређањем слика: Дућан, у који се јунак склонио како би измакао оној моћи која може да види а да не буде виђена, отворио је мрачну страну личности. „Младеново осамљивање није везано за одлучивање о Јованкиној судбини пошто је о њој ‘свршено, решено’, већ за потребу да се суочи са сопственом

¹⁷ Цитирано према енглеском преводу текста „Zur Psychologie des Unheimlichen“ објављеном у: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 8.22 (25 Aug. 1906): 195-98 и 8.23 (1 Sept. 1906): 203-05, <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/10095/>, преузето 4. 3. 2014.

емоцијом и да покуша да је потисне, угуши.“ (Чолак, 2009: 102) Приповедна стратегија негацијом, а потом хипотетичком фокализацијом истиче дубоко сакривен садржај.

„Затворен, у мраку, без светлости, знајући да је свуда већ мир, тишина, по чаршији нема већ никога, сви отишли кућама, вечерају, лежу, а он сам. [...] Није хтео ништа да мисли. Не што није могао, умео, већ није хтео. Знао је да је непотребно, да је свршено, решено о њој. И знао је да кад би мислио, мислио би о ономе што је већ свршено и сад је непотребно, није у реду не доликује му... Мислио би о њој, о њеним црним веселим очима, о њеном сад истина због неизвесности његова одговора мало бледом, узнемиреном, али увек насмејаном лицу; о закићеним цвећем њеним топлим, тихим, миришљавим, недрима, о половини, о бошчи њеној која јој тако лепо пада и обвија њена витка мила бедра...“ (62)

Ефекат негације и хипотетичке фокализације је управо њихово укидање. Младен више ни себи не сме да призна „грешну“ мисао о Јованки. Иза онога „није хтео“ крије се страх од ескалације страсти коју осећа према девојци. Свест зна да је погрешна мисао могла да одведе у понор, у суноврат. Несвесно, ипак, свака констатација претвара се у своју супротност: није могао, није умео, а хтео је! Хипотетичка фокализација („мислио би“) води наратера директно у ид, с оне стране свести у чијем се центру налази сексуални нагон који тежи свом задовољењу. На површину, у област свесног, избија оно о чему би мислио, а преко тога се испољава садржај нагонске (безличне) стране личности – у *иду* се налазе црне веселе очи, миришљава недра, витка мила бедра. Јунак бежи од страсти, а потпуно је запоседнут њима. Ово је једно од места које потврђује Станковића као врхунског приповедача. Први пут у овом тексту наилазимо на слабу директну хипотетичку фокализацију која укида хипотетичност „виђења“, а подвлачи негирање спознаје да је нешто „виђено“. Заправо, опсег тумачења дубоког конфликта јунака продубљен је ситуацијом: видео сам – не знам да сам видео. Дакле, наратери знају да је на нивоу приче присутна мисао о Јованки, али то не зна сам јунак који такву информацију пружа. То се знатно разликује од ситуације која оставља могућност колебању јунака да ли је нешто фокализовао: учинило ми се, можда сам... Младен, коме овде можемо да чујемо и глас (испод приповедачевог) захваљујући доживљеном говору, негира постојање нечега о чему само он може посведочити, пружајући реципијенту податак да се догодило управо оно што негира и што доживљава као неостварену могућност.

Ако је дућан простор отварања, излазак у чаршију тражи већ научену контролу и прикривање док се не стигне до „дома“, блиског, познатог, присног. Зато је сасвим

очекиван за наратера, али не и за лик осећај мрака који јунака не напушта након свесног убеђивања да је мисао о Јованки „непотребна“. Свесни део постигао је равнотежу разумским образложењем које блокира потребу. Али ефекат није постигнут. Нема стања равнотеже које је раније увек нудила присила „као што треба“. Зато мртвило обавија простор око Младена, показујући да се он не налази у њему, већ да је околина интериоризована – дата само као ментални простор јунака.

„Већ ноћ мртва, чаршија мртва. Црни се калдрма. С обе стране, сниски, као нанизани, црне се дућани, стреје, ћепенке.“ (62)

Улица „исто тако мртва, пушта и црни се[...]“ (63)

„[...]испод њихове Јованкина висока кућа јаче се црни[...]“ (63)

„Ма да зна како се кућа црни[...]“ (63)

„[...]заједно са дрвећем црни се њена кућа[...]“ (63)

Јунак на крају стиже до беле, брижљиво намештене постеље као до одра у коме ће сам бити положен. Простор највеће интима је неиспуњен, празан, нетакнут и зато разарајући. Оно што је требало да буде узрок среће преокреће се у супротност која као демон вуче Младена у пропаст ампутирајући ерос као покретачку силу.

Младенов бол достиже кулминацију у тренутку уласка у дом, иако га тамо чекају ближњи – баба, мама и брат. *Своје* истовремено постаје *страно*, јер је прави узрок неостварених жеља. То је над-ја, савест, судија, интериоризација забрана и норми које у личност уграђују родитељи, друштвена, културна средина. „Шта они да се мешају, као улагују му се, кад овамо на дну срца, потајно надају се да ће је он одбити, не узети.“ (63) Критична тачка осећаја страха које наведено сазнање ствара у јунаку, дата је опет кроз доживљај простора.

„Кад дође до капије, отвори је, прекорачи праг али, ох! Осети како му се у кућу не улази. Али ипак мирно улази. Ма да зна како се кућа црни, двориште шири, испод дворишта опет више зида висока заједно са дрвећем црни се њена кућа, лелуја отуда и као да нешто говори, оплакује га.“ (63)

У тренутку када пролази кроз капију, чувени Бахтинов хронотоп прага, Младен доживљава највећи бол. Ступа на тло блиско, а *страно*; епицентар свог страдања; место „рођења“ и место „смрти“. „Сама реч ‘праг’ већ је у говорном језику (упоредо са правим

значањем) добила метафоричко значење и сјединила се са моментом преокрета у животу, кризе, одлуке која мења живот (или неодлучности, страха да се прекорачи праг). Хронотоп прага у књижевности је увек метафоричан и симболичан, понекад у отвореној, али најчешће у имплицитној форми. [...] Време у том хронотопу, у суштини, представља тренутак, који као да нема дужине и као да испада из нормалног тока биографског времена.“ (Bahtin, 1989: 378) Тај прелазак прага кључан је за значење романа, јер симболизује обред укључења у групу. Поништава се један, а ствара нови идентитет преобликовањем особе. „Та трансформација се често схвата са становишта смрти и новог рођења посвећеника. Током лиминарне обредне фазе обавља се дакле ново стварање неофита: они су као личности на прелазу одбачени међу безобличне пре него што ће их уводителји у потпуности преобликовати.“ (Andriје, 2008: 316) То код Младена као преображеника ствара страх, јер себи постаје највећа непознаница – неко *други, непознат* коначно се уселио, запосео простор *његовог ја*, наносећи му огроман бол. Он је немоћан да му се одупре, јер га демонска сила вуче на своју страну, те постаје туђ у властитом телу које га не слуша:

„Долази кући, прилази чесми, хтео би да се сагне, охлади главу, чело, али зна да баба му и мајка, ма да се чује како рчу, спавају, ипак не спавају, већ видећи га како се сагиње чесми, хлади чело, видеће његов бол, муку. Зато само, као прибирајући снаге да уђе у кућу, остаје до чесме да стоји, одупире се о дирек, слуша како вода тече, пада. Како би, јекнув из свег срца, пао, скљокао се испод чесме, пружио врат, главу, руке, колена под воду да га она запљускује, полива, хлади, камени!“ (63)

Тај осећај страха који је у Младену кулминирао уласком у двориште одлично је осетио и објаснио Бојан Чолак управо преко Фројдовог *das Unheimliche* иако, по свему судећи, није имао увид у поменути текст. То га је, са друге стране, спречило да уђе дубље у јунакову свест, те он врло брзо прелази на спољашњи план бавећи се „лицемерјем патријархалне средине“.¹⁸ „Омеђен простор представља оно човеку знано, па интиман доживљај ширења датог простора доприноси дестабилизацији поседованог знања. Долази до другачијег виђења – до сагледавања непознатог у познатом. Познато постаје непознато, те и извор немира, претећег, опасног. Тако простор дворишта губи досадашња обележја

¹⁸ Ово запажање никако не треба схватити као замерку, јер аутор анализи романа прилази с аспекта новоисторијског читања.

сигурности, уточишта, заштите. Он као да постаје нека врста бездана, понора пред којим и у којем главни јунак постаје немиран, несигуран и немоћан.“ (Чолак, 2009: 106)

Веома значајно за одржавање тензије у тексту јесте што се тај страх стално обнавља, јер јунак увек прелази исти простор кућа – дућан – чаршија – кућа. „На пример, када човек, можда затечен маглom, залута у високој шуми, и када се упркос свим напорима да пронађе означен или познат пут стално изнова враћа на једно исто место означено одређеном формацијом. Или када посрћемо у непознатој, мрачној просторији да бисмо пронашли врата или прекидач, сударајући се притом већ n-ти пут с истим комадом намештаја [...].“ (Freud, 2010: 30)

И сам избор хронотопа малог затвореног простора, касаве, интензивира осећај непомичности кретањем кроз сужено подручје већ познатог. Тако се на неприметан начин интериоризује оно што је већ мотивисано реалним околностима – читаоцу се тако нуди двоструко читање и отвара могућност грађења различитих слика – од мапе касаве до карте личности. „Провинцијски малограђански градић са његовим мемљивим животом – веома је често место збивања догађаја у романима XIX века (и пре и после Флобера). [...] Такав градић је место цикличног свакодневног времена. Овде нема догађаја, има само ‘постојања’ која се понављају. Време је овде лишено прогресивног историјског кретања, оно се креће у уским круговима: круг дана, круг недеље, круг месеца, круг читавог живота. Дан никада није дан, година није година, живот није живот. Из дана у дан понављају се исте животне активности, исте теме разговора, исте речи итд. Људи у том времену једу, пију, спавају, имају жене, љубавнице (пролазне), воде ситне интриге, седе у својим дућанима или канцеларијама, картају се, сплеткаре. То је уобичајено-свакидашње циклично време. [...] [О]бележја тог времена су једноставна, грубо-материјална, чврсто срасла са животним простором: са кућицама и собицама у градићу, сањивим улицама, прашином и мувама, клубовима, билијарима итд, итд. Време је овде без догађаја и зато изгледа готово заустављено. Овде нема ни ‘сусрета’ ни ‘растанака’. То је густо, лепљиво време које мили простором.“ (Bahtin, 1989: 376) Међутим, док Бахтин констатује да због ових карактеристика такво време не може бити основно у роману, те да га романописци користе као споредно, код Станковића имамо обрнут случај. Осим овог, другог времена нема – ахронија је језгро које у себе увлачи све догађаје. Говорећи о тој проблематици, Адријана Марчетић издваја Женетов став да ретроспективно–итеративни карактер

приповедања (са каквим се ми сусрећемо у *Газда Младену*) „не увећава само сложеност темпоралних фигура, већ и омогућава амбивалентан доживљај времена као таквог“. (Marčetić, 2003: 155)

Да би притисак попустио, его скреће пажњу на другу страну, те се осећај задовољства који ослобађа личност напетости тражи у педантном испуњавању онога што „треба“. Нагонски циљеви се премештају, те тако „не може да их погоди одбијање из спољашњег света. Сублимација нагона [као процеса у коме долази до несексуалне инвестиције сексуалне енергије] то потпомаже“ (Фројд, 1976: 281). Зато Младен почиње да осећа насладу у кретању по затвореној линији, где се увек стиже до тачке од које се кренуло. Ритмично понављање глагола „знао је“ као слика која пролази кроз Младенову свест поприма драстичан облик тешког психичког поремећаја, управо показујући своју супротност – да јунак уистину ништа није знао. То извртање кроз иронију потпуно је обелодањено у поруци коју оставља међу цифрама у тефтеру. Сва трагедија не лежи у његовом пасивном одбијању да буде део света који га рањава и убија, већ у чињеници да умире као потпуни психички болесник чији је узрок у „рањен и жељан“, а не знајући да је целог живота злостављан постао неспособан да осећа. Према томе, и порука на крају књиге, када се читаоцу експлицира оно што му је дотад било ускраћено, као исход нема просветљење реципијента, већ треба да произведе збуњеност. Несрећа због неостварене љубави сигнализира девијантно стање истовремено га маскирајући.

Најпре се Младеново знање тумачи као оно што би заиста могло бити садржај његове свести, јер одраста у средини која програмирано реагује и дела у датим околностима.

Касније се то отеловљава као мотив двојништва, јер властите осећаје и доживљаје пројектује на друге – „тако се бунимо у своме Ја или пак туђе Ја стављамо на место властитог, дакле, удвајање Ја, раздвајање Ја, замена Ја“ (Freud, 2010: 27). То је посебно видљиво у Младеновом односу према Јованки. Присутна параноја у њему отцепљује самокритичку свест, која *ja* посматра као објекат. „У двојнику се, међутим, може утеловити не само такав садржај који вређа критичност Ја, већ исто тако и све остале могућности креирања судбине које фантазија још жели да задржи, и све тежње Ја које се због неповољних спољашњих околности нису могле остварити, као и све оне потиснуте вољне одлуке које су давале илузију слободне воље.“ (Freud, 2010: 28)

Игром унутрашње фокализације која се премешта с Младена на Јованку препознаје се, иза транспарентности љубавне чежње и страсти, значајан мотив удвајања које највиши степен достиже поступком менталног воајеризма, који се помера од међусобног расветљавања онога што је у свести *другог* до потпуне немиметичности, када постаје чиста јунакова имагинација.

„Зар је мало што он њу не може да узме, него још и то: да јој он каже, одобри да пође за другога. И, сажљевао је њу, себе већ не. Он зна да мора да ради као што треба [...] Дакле, сажаљевајући њу, њену наивност што она, ваљда бојећи се да ако се кадгод доцније у животу нађу, састану, да јој он не би кадгод можда пребацио, она се сад ставља као под његову руку, на расположење, да он одлучи, реши да пође за другог, како јој после не би пребацио...“ (57)

„И заиста, кад је он отишао, она се поново поклопила по разбоју и плакала, плакала не за себе, већ за њ, за његову младост, за његову чисту суву снагу, за његово црно паметно око... За Младена, њеног, милог, слатког брата Младена.“ (64, 65)

Путем пројекције која представља механизам самозаваравања Младен приписује Јованки властите неприхватљиве жеље.

„А већ се по њеном гласу, лицу видело да се сетила свега [њиховог].“ (87)

„У том шиљању наводација, нуђењу девојака, поред матере, била је нарочито и Јованка. Она је више на томе него мати му радила. Ко зна због чега. Више као из ината, као пакости, јада, да га види ожењена, да види какав ће, као младожења, стидљив, срећан изгледати. О да, ах да! Можда сигурно зато да, кад загрли жену, разочара се, онда се сети, осети сву разлику, лепоту њених прсију, њена лица, уста, очију које није хтео.“(104)

Младен се од тренутка одлуке да Јованку преда другом потпуно затвара. На сваки њен позив и знак он остаје хладан, дистанциран, груб.

„Младен је осећао да она плачући, у том јаду, плачу, чека да јој он приступи, утеша је, бар да му се обисне, заборави све и на његовом рамену исплаче се сита, сита. Али он то није хтео. Стајао је и чекао.“ (64)

„Зинула је и гледала. Скаменила се готово од његовог изгледа, гласа. Ништа да у њему дрхти, да се познаје. А зна да је воли, да у њему срце пуца, али за њега то ништа није, што он осећа, што трпи.

Чак и кад она одобри, рече да ће поћи, он нити се зарадова, нити клецну од бола већ, сасвим као да је то одавна требало да буде, насмеја се и помилова је по овлаженој глави.

– Па тако, лудо!“ (64)

„– Шта је.

Болно, радосно га погледа, уста јој заиграше. Али кад га виде таквог, љуто намрштеног лица и као камен хладног, њој само у грлу пукну нешто:

– Ништа!“ (82, 83)

У тим моментима обелодањује се поступак бежања од двојника, као облик потискивања. Сваки сусрет ризик је да се открију „слабости“ и не удовољи средини која је хранила супер-его. Младен губи јасну свест о својим жељама и према њима не може непосредно да делује. Механизми одбране га штите од казне због таквих жеља и од осећаја властите кривице због тежње да се прекрше правила.

Када Јованка долази да моли Младена да дозволи брак његовог брата и њене заове, он бива „пресечен“ њеним „отвореним“, „јасним“ погледом.

„Све то да би избегао а нарочито њено [гледање] и оно сад мирно, с бледим лицем, али још онако старим, изразитим црним већ малаксалим очима, диже се.“ (87)

„[...]она никад није то могла да поднесе. Кад год би дошла, увек би задрхтала. Не од бола, не од љубави, већ од њега. Све се бојала да можда он у потаји не пати, не тужи за њом, и да кад је још види онда да му није још теже. Да му није тешко виђење, говор с њом.“ (74)

Иако се чини да Младен од Јованке „бежи“ из страха од бабе која је инкарнација „оца“, касније је сасвим јасно да он бежи од ње као двојника, да би се на крају разоткрила болест због трауме из детињства, која јунака чини потпуно неспособним за љубав према жени. Кад се Јованка враћа својима, Младен осећа да му прилази ближе, осећа се поново несигурно и зато се љути на њу, јер је идентификује као непријатеља који му угрожава интегритет. „Докле ће она њега тако, и докле ће он са њом да има посла!“ (80) Иако се баба и мајка радују њеном повратку кући, јер сада му може бити наложница, Младен је згранут и љут због такве реакције. „И једино мисао да то спречи, да се не чује, не помисли да је због њега то учинила, само то му је било пред очима.“ (82)

Кад га Јованка на самрти зове, он је опет љут:

„Младен се, готово неугодно потресен, љут што она тиме и себе и своју љубав издаје, повуче готово љутито у кујну. Тамо наиђе на мужа њена. И чисто да прикрије а да као испита да ли он, они, сви, у томе што га је звала, виде нешто, нагађају, упита га: – Што ме је звала? Да није имала нешто у аманет да остави. Да нисте о томе говорили па имала неку оставу за цркву да остави?...“ (110)

Иза свих ових поступака стоји развијен его-идеал „нећу да будем као они“. Временом однос према еротском нагону мења своју природу идући од контролисања преко сузбијања до негирања, што је јасно показано поступком „затварања“ према Јованки.

Желећи да се прилагоди друштву он жртвује свој сексус путем сублимације, до оних граница које прекорачују праг прилагођавања и прерастају у изолованост. Мислећи да себи обезбеђује слободу он запада у двоструко ропство – јунак се не лишава само физиолошке потребе, већ и „потребе за повезаношћу са светом изван себе, потребе за избегавањем самоће. Осећај потпуне усамљености и издвојености доводи до менталне дезинтеграције, као што физичко гладовање доводи до смрти.“ (From, 1984: 19) Младен живи потпуно изолован од околине. Постаје „недодирљив“ за породицу и окружење. Он је и физички издвојен од њих до оне мере која доводи у стање лудила. Кидање веза дошло је опет као последица освете баби и свему што је на било који начин везано за њу. Тако Младен постаје морални и животни усамљеник због недостатка везаности за одређене „вредности, симболе и обрасце“. Он то болно осећа:

„Колико пута тако Младен, слушајући како у соби влада тишина, топла, мека утутканост, иза њега спремљена чиста прострта постеља, испод главе јастук с новцима, распасан појас, колија; како тамо, код брата у новој кући, мајка нешто послује, уноси, износи. И то тихо, као стрепећи да њега овамо не пробуде, не разбију му сан. Зна да мајка му, слободна тамо, код нове снахе, млађег сина, можда доноси вина да сви заједно, у новом стану, пију више него што им је за време obroка заједничке вечере било довољно... А можда брат му, млад, срећан, тек сад ожењен, одвојен од њега, у својој соби, слободан, знајући да га неће видети...

Он овамо, изненада, уздахне. Како би волео да се они њега не стиде, да је он тамо с њима, пију, веселе се!“ (113)

Сви њему потчињени слободнији су од њега. Брат има ону двоструку слободу (која је Младену потпуно ускраћена), јер изнад њега нема сенке која стално прети и опомиње. Његово *има* појачава Младеново *нема*. Младен жели да пређе у тај свет, али осећа да је неспособан да било шта учини, јер му више суштински не припада. То ствара још већу нелагоду која постаје готово неподношљива.

Ерих Фром закључује да је свака повезаност, и она са најнижим обрасцима, увек боља од усамљености. „Религија и национализам, као и сваки обичај и свако веровање, ма како бесмислени и унижавајући били, јесу, само ако повезују појединца са другима, уточиште

од онога чега се човек највише плаши: од издвојености.“ (1984: 19) Оправдање за Младеново читање „Старог завета“ и наглашено родољубље налази се управо у овом Фромовом закључку.

Јунак *Библију* узима у руке увек кад дође „усамљена ноћ“.

„Према свећи, с наочарима, с бројаницама, нагнут над књигом, чита увек Стари Завет. Чита, а горчина га дави. И, по несрећи, увек наиђе на псалме који се с њим подударају, његово исказују:

– ‘Заробљен сам, Боже!’

И тобож од побожности пушта на вољу (сузи, болу). Чита псалме, вапаје, бол. Чита као себе да чита.“ (112)

У сусрету са Богом наилази на неког ко разуме дубину његове несреће и патње. Душевни и друштвени заробљеник зато испушта тешку сузу, која је одраз олакшања. Тамо, са друге стране, налази се неко њему сродан који узвикује оно што је Младен много пута несвесно поновио, а што свесно никада није могао да призна ни себи ни другима.¹⁹ То ствара утисак да ипак није сам и да ће ово трпљење негде имати своју сврху, коју у свету у коме обитава не може да пронађе. Потпуно обесмишљен положај овим добија смисао.

Сличан ефекат постиже се и у слушању грмљавине топова и служењу војске.

„Па када чује да нада сву грмљавину одјекне хука каквог силног топа, он као да је распознавао, уверен је био да је то српски топ и, пошто је био сам, загрцнуо би се бришући сузе:

– Слатки мој топ!

Муцао је и тепао му као своме чеду рођеноме...“(118)

„Чим изнесе [вино], чује где му војници, грабећи да пију, вичу:

– Хвала, чича!

Он се загрцне. Суза радосница кане му у котао.“ (119)

Осећај да неко припада њему и он некеме буди дубоку тронутост у јунаку. Тај топ коме тепа симбол је чежње за блискошћу која му је одувек била ускраћена, те онда када је могао да је оствари, више за њу није био способан. Поређење „као свом рођеном чеду“ – наизглед коментар приповедача, а уистину јунаков фокус – није жалост због неоствареног

¹⁹ Као да чак и у овом тренутку крије од себе узрок дубоке ганутости, јер пушта сузу „тобож од побожности“.

порода, већ чежња за повезаношћу коју никада није осетио од стране ближњих (пре свега оца и мајке). „Чедо“ је одраз у огледалу, који враћа на детињство и преживљену трауму.

Младен умире емотивно сасвим изолован и осиромашен. Када из његовог живота нестану „претње“ каве су били отац, баба и Јованка, у настављању опсесивног понављања онога што *зна* и *треба* (као симптома) активира се садржај потиснутог, који на крају и експлицитно указује на тежак поремећај личности. Питамо се где би се на лествици која хијерархизује повољност положаја у патријархалном друштву налазио Младен, ако су у најповољнијој позицији били најстарији ожењени мушкарци, а у најнеповољнијем најмлађи нежењени (Чолак, 2009: 26). После читања *Газда Младена* чини се да истину није могуће пронаћи путем оваквог уопштавања, уз питање шта је обухваћено критеријумом „повољности“. Овакви критеријуми сасвим су неприхватљиви кад су у питању појединачне судбине, али, са друге стране, много говоре о неуротичности патријархалне средине која обликује личности.

1.2 (Не)могућност укидања приповедачеве слободе (*Беспуће* Вељка Милићевића)

*Правилно смењивање годишњих доба, дакле,
и све друго што је за нас лепо,
проистиче из мешавине неограниченог и ограниченог.*

Платон

Запажено може бити само оно што је ограничено, те тако ограничавање неограниченог јесте извор сваке манифестације лепог истиче Ернесто Граси позивајући се на Платона. (Граси, 1974: 98, 99) Управо из тог угла посматраћемо проблем фокализације у роману *Беспуће*²⁰, Вељка Милићевића, а кроз однос приповедача као носиоца наративне информације и оних канала који представљају саму селекцију тих информација.

Оквирна позиција указује на непостојање филтера, те изгледа да је роман *Беспуће* омеђен за традицију типичним нефокализаним приповедањем. Почетак текста као да

²⁰ Роман је најпре излазио у наставцима у *Српском књижевном гласнику*, 1906. године, а први пут је објављен у целини 1912. године.

потврђује ту нулту фокализацију, где се најпре из непознатог фокуса унутар дијегезе приказује амбијент кафане, па потом и ликови, како би се постепено „ушло“ и у свест јунака. Овим би се испунио женетовски модел нулте фокализације једнаке променљивој фокализацији.

„Обична и свакидашња гунгула у кавани; људи који се мимоилазе и поздрављају; врата која се отварају и затварају са треском; момци што журно пролазе, њишући на послужавницима шоље и чаше воде; у вику наручивања и празно ударање кугла на билијару, мијеша се ватрено и гласно расправљење пензионираца о народним питањима, претрпано њемачким ријечима. Около, на својим сталним мјестима, стари гости каване, заваљени, заклоњени новинама које су прошаране празним, конфискованим ступцима; кадгод се с једне стране, зачује кратка, ватрена ђачка свађа и утиша се; звекне која сабља и зазвекећу мамузе; од времена на вријеме, чује се с касе женски смијех, безбојан и вечно једнак. И та сва граја још је више повећавала спарину у кавани, пуној дима који је правио маглицу, дизао се према стропу и гушио у грудима.“(Милићевић, 1982: 7)

Међутим, већ у првим реченицама примећује се близина описаних елемената самом субјекту опажања. Томе доприноси употреба презент²¹, али и коментар о диму који „гуши у грудима“ неприкладан свезнајућем приповедачу. Да је уз коментар стајала одредница „неке“ или „присутне“ са већим поуздањем би се могло говорити о нефоклаизованом приповедању. Овако се намеће фокализација „празног (деиктичког) центра“, код које, иако постоје изрази који призивају субјективност, није могуће утврдити идентитет онога чија је перспектива заступљена. (Jahn, N3. 2. 5; Nasu, 2009: 161, 162)²² У наведеном одломку то је нарочито изражено кроз презент који упућује на „сада“, и преко њега на „овде“, и који се употребљава обично када постоји одређени субјекат који опажа време и место у тренутку изговарања. Међутим, немогуће је у први мах идентификовати лик коме се може приписати субјективност израза.

Све подсећа на тип инципита „који подразумева лик непознат читаоцу и који тај лик посматра најпре споља, прихватајући на извештан начин то непознавање, да би га потом формално представио“. (Ženet, 1995: 81) После описа кафане прелази се на опис Гавре Таковића.

²¹ Граматичко време овде служи да би се произвео ефекат интензивирања фокуса.

²² О овоме више прочитати и у радовима Ен Банфилд и Монике Флудерник на које аутори упућују.

„Гавре Ђаковић, мали, крупан, црн, наслонио се, заваљен на канапе од црвене кадифе, с опруженим ногама, с палцима у џеповима од прслука, с изгубљеним очима на стропу, у збрканим сецесионистичким сликама, које су тада ушле у моду.“ (8, подв. ЈЈ)

Ово је позиција за коју можемо поуздано рећи да припада хетеродијегетичком приповедачу неограниченог знања, што је видљиво преко пружања пуног имена и презимена²³ као и података о спољашњем изгледу и унутрашњем стању главног лика. Међутим, само нас десетак исказа тог типа, у коме нас приповедач упознаје са остатком друштва у кафани, дели од спуштања на видокруг самог јунака.

„И коликогод се трудио да пронађе разлог зашто је нерасположен, није га налазио. Није изгубио на картама, имао је пара, није се ни с ким посвађао, није се сећао да му се десило нешто неугодно.“ (9)

Први сигнал ка сужавању поља јесте психонарација, и одмах након ње приповедани монолог у коме Гавре Ђаковић преиспитује разлоге свог незадовољства. То може значити привремено пропуштање информација кроз свест јунака у оквиру доминантне „свезналачке“ позиције. Међутим, у овом случају није тако. Приповедач се све више повлачи како би уступио место главног филтера свом јунаку. Изгледа да од тог тренутка све више слаби уплив нефокализоване позиције чиме и приповедач полако губи своју слободу. Заокрет ка нултој фокализацији, поглед без рестрикције, дешава се на самом крају наратива.

Главни лик нестаје са позорнице збивања:

„Нико га није видео кад га је нестало из села. Тек последице петнаест дана допутова неки ситан и ћосав Шваба, откључа кућу и истог дана почеше се на кући пробијати врата за дућан, а унутра, стружући тезге, пјевао столар Талијан пјесму у дијалекту.

Писаху неки сељаци кући из Америке да су видјели Гавру Ђаковића у Валпарезу.“(91)

Дакле, последње реченице романа о судбини јунака говоре из веома удаљене тачке, која се не може поклапати са позицијом ма ког лика, те припада чистој не-фокализацији.

²³ Ако употребимо терминологију Роланда Харвега (Roland Harweg) овај почетак могао би се назвати емичким (емским).

С тим у вези закључује Снежана Милосављевић Милић: „То је отуд место које је укинуло субјекат, које га поништава иронизацијом саме наративне логике.“ (2012г: 288)

Главна улога изграђивања субјекта управо путем доминантне унутрашње фокализације јесте покушај непрестаног преиспитивања властитог постојања које се упорно опире чврстим ослонцима, а које ће на крају бити потпуно поништено и његовим физичким нестајањем, одласком у беспуће.

Оно што је карактеристично за јунакову визуру јесте цикличност коју уочава у свему око себе. Она је присутна на свим плановима док се не стопи у пругу „истог“ наглашену већ у слици кафане где је навикао да гледа људе „где улазе [...] у стално вријеме, гдје седају на своја мјеста, читају исте новине, и опет, у сталан час, крећу се, дижу и излазе.“⁽⁹⁾ Не треба сметнути с ума да је овај тип виђења ствари најчешће дат путем итеративног приповедања, а појачан асиндетским набрајањем и одребама попут „стално“, „сваки дан“, „и опет“. Та слика коју види први пут испод вела који је улепшавао тада га је запрепастила и он ју је посматрао са чуђењем, гађењем, одвратношћу и мржњом. Ово је прави моменат да се још једном вратимо на почетак романа и, уз нова знања која имамо о унутрашњем свету јунака, превреднујемо неке горе наведене ставове. Није тешко приметити подударност првих реченица романа и последњег наведеног цитата датог из угла Гавре Ђаковића: гости који се мимоилазе, седају на своја стална места, читају исте новине... На почетку „обична гунгула“ (7) наједном губи „за њега тај обични изглед“ (9, подв. Ј.Ј.) Потпуно је јасно да књижевни текст већ првом реченицом отвара перспективу главног лика техником приповедане перцепције, те у почетку тумачен фокус „празног центра“ сада бива попуњен. То собом доноси и повлачење ка етичком почетку, јер је експлицитно представљање поступком *tracking shot*²⁴ одложено, а упознавање читаоца с јунаком навођењем пуног имена и презимена замењено његовим дискретним помињањем читаву страницу након пружања његове унутрашње перспективе. То нас доводи до инципита који Женет описује као тип „који подразумева да је лик од почетка познат“ и који повлачи собом „‘персонални’ тип, односно унутрашњу фокализацију, па је отуда близак модерном роману“ (1995: 82).

Драгиша Витошевић истиче Милићевићев „неуобичајени приповедачки ‘субјективизам’“, где „све протиче и огледа се“ кроз јунакову свест, чиме се објашњава и

²⁴ Термин преузет из теорије филма.

сажетост, чак шкртост у приповедању. „У тој приповедачкој шкртости прича се само оно најнужније, најближе, оно што се каткад као случајно, нехотично, намеће, али у ствари оно без чега се не може.“ (Витошевић, 1982б: 157) Такву сажету и непотпуну скицу града он примећује и на самом почетку романа. „Прво, уводно поглавље *Беснућа*, једино које се догађа у граду, показује се мимо очекивања као веома важно. Већ прве реченице романа доносиле су једно ново виђење града, исказано на приметно нов начин...“ (Витошевић, 1982а: 127)

Говорећи о модернизацији српске прозе путем приповедања које бележи рефлектовање стварности у свести јунака, и Иванић као илустрацију наводи почетак *Беснућа*, где је унутрашња фокализација изразито уочљива „јер се временска тачка приповиједања (глаголски облик) уопште не одваја од испољавања свијета у јунаковом виђењу/присуствовању“. (Иванић, 2007: 346) Снежана Милосављевић Милић с правом подвлачи да почетни наративни опис није типично реалистички. Она модерност види у интериоризацији простора који је „вјечно једнак“. „Иако није статична дескрипција типичног свезнајућег приповедача, простор ‘каване’ уведен је као непроменљиво низање увек истих збивања, што му, упркос динамичним сценама, даје извесну безбојност. Друга одлика овог ентеријера јесте да је он израз субјективног доживљаја лика, те да је стога више доживљај него догађај, више осећање лика, него објективна слика.“ (Милосављевић Милић, 2012г: 283) Како би потврдила субјективност, она се посебно осврће на други део сликања кафанског простора представљеног у облику психонарације, у којој доминира упућивање на визуелну перцепцију јунака: „И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани“. (подв. С.М.М.) Додаћемо: он је „научио да виђа“ иста лица, која улазе у кафану у исто време, седају на иста места; „И он с чуђењем посматраше“ ђачка лица.

Гавров одлазак на село покушај је да се побегне од утапања у један такав живот и да се потражи властити идентитет. „Он осјећаше неодољиву потребу да оде, да утече од њих, да их не чује, не види, не мисли на њих.“ (10) Међутим, касније он такво стање прихвата као једино могуће; оно га чини да се осећа заштићено и сигурно. То је мирење са стањем духа као отклоном од трагања за идентитетом, што доводи до тога да сав спољашњи свет почиње да доживљава искључиво као туђ:

„[Њ]ега је љутило што други улазе у његове мисли, као што су ушли и у његову кућу, да га свуда сметају, узнемиравају, да се свуда на њих подстиче, да га они гурају у страну и да му не даду да живи оним животом који је био одабрао.“(72)

Његове мисли уперене у будућност, дате кроз виртуелни наратив, слика су пловидбе „полеђушке и са затвореним очима“ (72).

Шетња унутрашњим просторима као кретање кроз све оно што Гавре види, чује, додирује, осећа, преживљава види се као напор самог субјекта да се пронађе и потврди, а који на крају остаје јалов. На тај начин усредсређеност на његову визуру не треба никако схватити као субјективни доживљај света, већ дуплирање субјекта, постојање у другим и кроз друге; у другом и кроз друго. Посебну пажњу овде треба обратити на непрекидно враћање погледа на исте тачке (природа, кућа, жена, Уна...), као и на виђење прошлости (кроз виртуелни наратив) као могућу алтернативу која се није остварила, а која је, да је себи обезбедила егзистенцију, могла утицати да се субјекат пронађе. Зато и не треба да чуди што му све измиче и губи се, јер та отуђеност, искорењеност, неприсутност осећа се свуда. Све чиме је окружен флуидно је и нестаје чим субјекат покуша да му припише неки чвршћи облик постојања пропуштајући га кроз своју свест. Једино што опстаје и што постаје све присутније и видљивије то је оно друго, право *ја*, прави Гавре Ђаковић: „Он убија жеље, сужује мисли, затвара очи, заглушује својом гласином све што се око њега чује, збива, гласно живи и ори. Он кликће кад опажа у њему пустош гдје се шири, наде гдје се ломе.“ (72)

Видимо да повлачење приповедача иза свести главног лика – препуштањем визуре њему и великом уздржаности од коментарисања поступака и просуђивања – доприноси да на крају сам субјекат поништи свој идентитет без обзира на бесомучно трагање за самопотврђивањем. Приповедач на тај начин, дајући огромну слободу свом јунаку, потврђује његову бесконачност, парадоксално, кроз беспуће и нестајање. Овде апсолутна слобода доводи до апсолутног ништавила. Нема овде расцепа приповедача и лика у смислу сагласности и несагласности са оним што лик мисли и чини – приповедач се труди да своје присуство неутрализује углавном бележењем онога што му нуди јунаков свет. На тај начин он препушта читаоцима да се сами приближе јунаку, без његове посредованости, и откључају његов свет.

„Изнад догађања или стања не осјећа се више приповиједање као инстанца надређена свијету (приповиједање у реализму овладава свијетом, може да га саопшти) већ као игра саживљења: свет постаје непојмљив, нејасан, фрагменатран или стран. [...] [У] Милићевићевом роману таква сугестија се стандардизује на нивоу цјелине дјела, као нова конвенција.“ (Иванић, 2007: 348) Овај ефекат у роману је постигнут захваљујући неперцептибилности приповедача, који је потпуно подређен јунаковој перцепцији и у улози је пуког бележника његових опажаја, а ти опажаји углавном су сведени на чулно, пре свега визуелно усвајање спољних надражаја (видео, опазио, гледао, спазио, посматраше; чујући, зачује, слушао)²⁵ и на менталне активности (чинило му се, осећао је, сећао се, знао је, запамтио је, помишљао је, питао се, слутећи, наслућиваше...) које откривају немогућност сазнавања света који остаје конфузан и непојмљив.

Из подручја унутрашње фокализације излази се повремено када се пажња скреће на живот других ликова и њихово схватање и доживљавање стварности и света. У тим моментима приповедач је видљивији, а његово приступање информацијама, чини се, неограничено. У овим пасажима некада је врло тешко, па и немогуће одвојити сужену перспективу и нерестриктивно приповедање. Поред тога што Гавре Ђаковић на себи својствен начин перципира већину споредних ликова, пред сам крај текста представљање тог света помера се на позицију „свевидећег“ приповедача, а с намером да контрастира свести главног јунака.

Лик Милана, Гавровога брата, приповедач уводи кроз фокус главног лика, идући од приповедања о догађају до психонарације, приповедане перцепције и приповеданог монолога.

„Неки дан, једном неспретном кретњом, оборио је случајно једну малу слику. Он се преко воље и љутито сагнуо – зар га и ти људи, обешени на зидове и затворени у оквире, почеше да сметају? – и загледао се у њу. Није ју распознао у први мах. Пришао је прозору застртом грубом завјесом са плавим пругама. И погледа поново. То је његов брат Милан, слика одраслог, голобрадог дечака, с укућеним, пуним, дјетињим лицем; са

²⁵ „Појачана чулна перцепција је специфични психолошки еквивалент реторике јунака у модернистичкој прози. Као примери могу се навести ликови у приповеткама Боре Станковића. Притом, у обликовању ликова није ретка ни друга крајност, када је јунацима, из различитих разлога, отежана, или потпуно ускраћена перцепција, чиме се може симболизовати њихова отуђеност.“ (Милосављевић Милић, 2012г: 283)

безазленим, озбиљним очима, у кадетској униформи; то је био он на кога тако дуго није мислио, кога није препознао; како смрт одрађа!“ (22)

Слика провоцира сећања у којима се чује „братов звонки глас“ и „весели смех“ и види „његово ведро, насмијано лице, са благим, добрим погледом“. У наставку реченице, одвојеном тачком-зарезом, употпуњава се Миланов спољашњи изглед: „вазда избријан, дотјеран, намјештен, утегнут; са намазаном, пажљиво раздијељеном косом, са високом крагном која засијеца у образ – сушта противност брату“ (22). Ово је једно од оних проблематичних места, где је читалац у недоумици да ли да га тумачи као приповедану перцепцију која указује на свест главног јунака, или као спољашњу фокализацију која представља део приповедачевог „свезнања“. Чини се да су аргументи на другој страни, на шта указује последњи коментар, након кога следи поглед на Гавру Ђаковића. Да је уместо „брата“ стајала заменица „њему“ не би било потребе за излагањем из доживљаја јунака, који у том случају не би себе *видео* већ само *доживео* на особен начин, те чак не бисмо морали да говоримо о било којој врсти прекорачења.²⁶ Осим тога, последњи опис механичко је бележење изгледа, без бојења у изразу који би се могао тумачити као *mind style*²⁷.

И у наставку који говори о Милановом официрском позиву као мајчиној жељи и позиву за који је „имао тако много воље“, те о односу према Гаври у коме је „поштовао [...] и волио брата који је старији и паметнији“ фокализација се све време колеба, те нисмо сигурни да ли да је прихватимо као фиксну са повременим прекорачењима или као непрекидно варирање. О Милановом схватању света сазнајемо у тренуцима када се обраћа брату:

„Ја волим трку за уживањима, мене опија брзина којом јурим. Ја се држим само површине. Јер сумњам да је живот у својој дубини тако слadak. Па нашто онда тражити горчине? Ја тражим задовољства.“(23, 24)

Епизода о њему завршава се погледом на опроштајно писмо које упућује Гаври, а које је:

²⁶ Овде мислимо на Женетову опаску да унутрашња фокализација у строгом смислу искључује сваки поглед споља на фокализатора.

²⁷ Израз који ће предложити Roger Fowler у књизи објављеној први пут 1977 (1989: 76)

„немирно писано, са неједнаким и кривим редовима и пуно грешака; испрекидано, са збуњеним, поплашеним, потискиваним мислима које су се гурале под перо; са пуно мрља од мастила и са много испревлачених и брижљиво замазаних редова и ријечи под којима се скривала сувишност срамоте његова положаја и свега што је требало да остане скривено.“ (25)

Дакле, и оно што Милан у свом писму жели да прикрије не промиче оку пажљивог читаоца. Остатак писма младићева је исповест, поентирана приповеданим монологом и графички неиздвојеним (слободним) цитираним монологом „боље је и глупо умријети него глупо живјети“, а све опет заокружено Гавровим коментаром „завршавало се озбиљно и тужно његово писмо“. Милан ће се убити у тренутку када схвата да се његов свет урушава. За разлику од брата он губи свој свет, а изгубити се може само оно што се има.

Исто се догађа и са мајком „за коју је с њезиним сином умро читав живот изван ње“ и која је умирала „заједно с њим тешком и мучном смрћу“ (28). Отац пада у постељу и умире када слом доживљава његова извитоперена и неумереном страшћу негована идеја правде, којом је задовољавао властито зло.

„Па, једног дана, кад доби вијест да су оптужени сељаци, ради недовољних доказа, били ослобођени, он се смрачи, увуче у се, погну се још више, гризући и уједајући у души, од бијеса, сам себе. И доскора опет паде у постељу. Умрије [...]“ (40)

Људи губе светове које су нашли и у којима су се укоренили, док Гавре Ђаковић не може да га нађе. Они зато могу да стигну до краја пута, док је он осуђен на беспуће. И отац и мајка и брат граде свој свет, а нестају онога тренутка када се он сруши.

Судбине свих чланова Гаврове породице испричане су на исти начин – подстакнуте сећањем главног лика. Први пут оно је покренуто фотографијом брата, а други пут погледом на „мале неједнаке куће“ сељака од којих га је раздвајао „један гроб“. У тим сећањима лик „оживљава прошлост асоцијативно, у одломцима, у синхронизацији субјективног доживљавања предметног света и прошлости што је у њему затрпана“ (Vučković, 1990: 449). Свака прича која се шири ван онога што је Гавре могао да спозна почиње оним што му је блиско и доступно. Зато велику важност имају описи простора, које не треба тумачити као објективне слике, већ искључиво као приповедану перцепцију – чист доживљај јунака. Централно место заузима простор кафане с почетка романа, Уна, јаблан, природа, кућа и беспуће, који представљају огледала самог субјекта. Зато и места

која нуде више од онога што би сам фокализатор могао у датом тренутку да зна треба најчешће тумачити као намерне повреде у виду паралепси. Оне истичу важност одржавања фиксне фокализације, која ће управо у тренуцима прекорачења показати пуну снагу субјективног доживљаја. Простори нису прави простори, и људи више нису прави људи, као што Уна није Уна, нити су отац, мајка и брат стварни светови; све је само пројекција Гавровог ума остварена доминацијом унутрашње фокализације – управо ту лежи њена права сврха.

Сам јунак гради у свом уму светове других, те када приповедач говори о мајци коју после братовљеве смрти затиче у углу собе, наставља се приповедање из Гавровог угла:

„Колико је било несреће и студени, - оне студени која не долази споља, већ из душе, и која је још страшнија и леденија, - у тој хладној неуређеној соби, у тој жени, згуреној у куту, која ћути, која се не миче, с погледом који ништа више не схвата; за коју је с њезиним сином умро читав живот изван ње, која је пригрлила врелу и крваву успомену у своје груди, створила у себи слику свога сина, оживела га са хиљаду успомена, заборављених речи, милошта; завила га својом љубављу, осећајући једном страшном боли његову рану, преживљавајући стотину пута његову смрт, умирући заједно с њим тешком и мучном смрћу, очајавајући што није јача од ње и што се то десило тако далеко. Страхота пренеражења била је исписана на њеном пожутелом и потамнелом лицу у које се боре дубље и гушће урезале;“ (27,28)

Све ово испричано гласом приповедача, који се преплиће са гласом јунака, представља део сећања и доживљаја самог Гавре. На основу онога што му је чулима доступно, он сам дограђује мајчин унутрашњи свет, јер тај свет прелази на њега, он га осећа дубоко у себи и са њим се саживљава. Зато на крају бежи не могавши „издржати лелекање и писку закрвављене матере“ (29).

Додатну снагу ефекту сликања унутрашњег живота пружају виртуелни наративи и хипотетичка фокализација, захваљујући којима јунаци, с једне стране, виде оно што не постоји, док, с друге стране, не примећују/ не региструју оно што опажају други. Сада смо потпуно сигурни да се налазимо „с оне стране“ света приче.

Настављајући сећање о сусрету с мајком Гавре памти:

„‘Убио!’ тупо и из дубине, с нејвероватном тешкоћом у изговарању, каза она. Он осјети сву страхоту те, тако казане речи; он је у њој чуо и кратак, убилачки пуцањ са зрном које пробија чело; чуо пад, видио крв, трзање, мучење и кратку агонију у локви крви која отјече финим, скерлетним млазовима.“(29)

Гавре у тим тренуцима бива поред брата: *чује* пуцањ и пад, и *види* крв и умирање. То је неистина на нивоу приче, али је истина јунаково двојство, пројектовање у друге сфере.

Да јунак не дели исти свет са осталима показују и примери „двосмерне“ хипотетичке фокализације (изражене негацијама), која некада упозорава шта су могли други, а некад шта је могао перципирати сам Гавре. То појачава утисак да никада не опажају идентично, као да међу њима стоји високи зид који не дозвољава прелазак на „туђу“ страну. „Гавре Ђаковић се тада тргао. Свијет који је пролазио није гледао [*могао је видети*, J. J.] поспрдну слику свога живљења, нити је примећивао [*могао је приметити*, J. J.] тај ниједи подсмјех живота, који пролазаше полагано и неопажено.“ (46) Панек не даје својим радницима предах „не видећи у њима људе“ (55) Све ово види Гавре, а поглед је ускраћен другима. С друге стране, у оним моментима када се јунак види споља, приповедач упозорава на оно што му измиче. Гавре „није видио [...] ни пожњевена глатка поља, ни воду која блијешти“ (64). Он „не обраћаше пажње на људе који смицаху с главе своје црвене капице поздрављајући га, ни на жене, ни дјевојке које му се уклађаху с пута и шаптаху нешто за њим“ (76). Тако спој онога што се могло „видети“ и онога што је „виђено“ формира различите модалитете перципираног и доживљеног. То није опредељеност за искључиво један поглед, већ у себи садржи и део пропуштеног, па зато и раскорак и полемику једног виђења с другим. Хипотетичка фокализација овде испуњава функцију коју наглашава и Дејвид Херман – помаже да се актуелно стави у службу виртуелног, формално изазивајући сумњу у могућност човека да одреди, у свакој ситуацији, своје место у свету које је само мислио да познаје. (2002: 329)

У прилог тези да у тексту доминира поглед изнутра, јесу и информације које добијамо о ликовима које Гавре среће по доласку у село. О њима се не сазнаје ништа више од онога што би сам јунак могао да зна. И док је поглед на породицу подстакнут сећањем, поглед на Панека, Ирону и Јеку подстицан је сусретима са њима.

Детаље из Ирениног живота Гавре сазнаје из њеног односа према оцу (који може да посматра), али и из њених исповести. Једног јесењег послеподнева Ирена Гаври прича о својој прошлости:

„[П]ричаше Гаври Ђаковићу свој живот на одломке: о својој мајци како ју је она запамтила: замишљену са чудним и сјајним погледом у часовима самоће; са равновзвучним и сувим гласом, безвољним кретњама и јетким смијехом пред мужем; повучену у себе; са врло ријетким тренуцима разњежености кад ју је узимала поред себе, и љубила међу очи, и говорила: ‘Ти нијеси ничем крива, чедо моје!’ а Ирена је гледала с дјетињим очима које не разумијевају, припијала се уз њезино крило, и наслањала главу на њезине груди, знајући да ови часови које је дијете волило, долазе тако ријетко; [...] она се радосно изненађивала кад би осјетила њезину руку на својој глави кад би мати сјела поред ње, и питала да ли јој је задатак тежак; она је тако задовољно учила заједно с њом, и често би јој било криво што тако брзо памти.“ (79)

Приповедач опет уводи Гавру као активног слушаоца исповести. То чини двотачком на крају дијегетичког извештаја. Зато без проблема наратор може пребацити фокус са Гавра на Ирену. У овом тренутку можемо се запитати да ли су то сва сећања и осећања која Ирена прича Гаври или само оно што је он запамтио и што му се урезало, што је успео да чује. Чини се да овде постоји двоструки филтер: прво догађаје филтрира Ирена и они тако „пречишћени“ стижу до Гавра, који их не може присвојити у облику у ком су му послати. Дакле, Гавре за улазак у Иренин свет има алиби: њену исповест, али да ли је она баш таква како је он „чује“, без обзира на тврдњу да „није пропустио ни једну реч“(84)? Опет долазимо до момента удвајања субјекта. Занимљив је и облик у коме је исповест предочена; чини се да све време иза приповедачевог лебди Иренин глас, а иза њеног доживљаја Гавров доживљај. Схватимо да смо много мање на пољу Иренине свести, а много више на пољу Гавровог унутрашњег света, јер њена прича гледана је његовим „очима“.

Ово је, чини се, преломни тренутак у целом роману. Након испричане приповести јунак полако нестаје. То је видљиво и на плану фокализације, која коначно потпуно „ослобађа“ приповедача, пуштајући га да сада без Гавровог надзора приповеда о Иренином унутрашњем свету. Први сигнал је његова хладна рука у Ирениној.

„И дуго послје тога, кад је она сједила у својој соби, поднимљена руком, док се је слијевао сутон у густим млазевима, она непрестано осјећаше у својој руци његову хладну руку, и њезиним тијелом прође језа.“ (84)

Ово улажење у Иренин свет треба да појача утисак рестриктивности комуникације између два лика и немогућност међусобног проналажења, чији узрок лежи искључиво у Гаври. Околности нису оно што спутава јунака да се „укорени“. Узрок је искључиво у њему. Он бежи од девојке са којом може да оствари срећан и миран живот, јер сумња у могућност постојања такве среће; сумња у себе. Захваљујући томе што фокализација на крају клизи између Иренине и Гаврове, открива се расцеп између начина на који се доживљава лик и онога што он стварно јесте.

Скоро до последње главе романа све што сазнајемо о Ирени производ је Гаврове перцепције. Ретка су места где ће приповедач прекршити доследност овог приступа. И оно што при првом читању изгледа као промена фокализације, касније се показује као њена доследност. Таквих примера има много у роману, а најфреквентнија су управо на релацији Ирена – Гавре. Када приповедач описује одлазак Гавров са првог састанка, додаће: „Њој би мало криво што је оставља, али га не задржаваше“ (56). Изгледа да смо на подручју Иренине свести, али коментарисањем њихових нових сусрета из Гавровог угла, приповедач наводи: „Видио је да **јој је још увек** било жао што ју је оставио тако нагло онога дана.“ (57) Још увек смо у међупростору, јер друга реченица (мада је то мало вероватно) може бити само потврда онога што је Ирена заиста осећала. Да су то искључиво доживљаји главног јунака, за које можемо само претпостављати да припадају и Ирени, најбоље се види у ситуацији кад један Гавров утисак о Ирениној емоцији замењује сасвим супротан. Када је сусрео после неколико дана свесног избегавања, Гавре је „спазео у њезиним очима **пријекор**“ (68, подв. Ј.Ј.). Касније „он јасно видје да у томе погледу бијаше више жалости, више неке **мирне, озбиљне туге** него пријекора“ (68, подв. Ј.Ј.). Када му она на питање (које је заправо више констатација) „Ви се љутите?“ одговара једним „Зашто?“, он потпуно мења визуру: „Она је дакле **равнодушна**“ (68, подв. Ј.Ј.).

Тек део претпоследње и цела последња глава романа допуштају да се Иренина свест потпуно ослободи Гаврових субјективних процена, омогућавајући непосредан приступ њеном унутрашњем свету. Овакав поступак допринео је употпуњавању ликова и припремио читаоца за Гавров нестаник.

После свега реченог намеће се закључак да је у готово целом роману (у пет од седам глава) присутна женетовски схваћена унутрашња фокализација. И ако се приповедач било где удаљи од главног лика, то је подстакнуто искључиво Гавровим чулима и сећањем.

Дакле, удаљавања практично нема, па ни слободе за, на први поглед, свезнајућег приповедача. Проблем фокализације можда је најбољи пример да се покаже којим путем се кретала српска модерна проза окрећући се унутрашњем свету ликова, пре свега преко усвајања нових приповедних поступака. А то је онај пут који Витошевић, говорећи о стваралаштву Вељка Милићевића, тумачи као хватање нити са тежњама европског романа: „померање интересовања од историјског и друштвеног ка унутрашњем и естетском“ (Витошевић, 1982б: 114).

2. Унутрашња фокализација и хомодијегетички приповедач

2.1 Од свезнања до незнања (*Један разорен ум* Лазара Комарчића)

Лазар Комарчић спада у групу писаца чије је стваралаштво Јован Скерлић прећутао у *Историји новије српске књижевности*. Без амбиција да се проналазе разлози таквог занемаривања, овде ће једино бити важно руковођење књижевним чињеницама с аспекта њихове улоге у развоју српског романа кроз проблем фокализације. Без обзира на квалитетом доста неуједначено стваралаштво, не сме се пренебрегнути чињеница да је Лазар Комарчић неким својим делима (ту пре свега мислимо на романе *Један разорен ум* и *Једна угашена звезда*) отворио пут модерном роману.

*Један разорен ум*²⁸ је његово најуспешније прозно остварење. Чини се да је Палавестра пре свега имао на уму овај роман када је говорио о Комарчићу који је наслутио „унутрашње преображаје реалистичке прозе у психолошку исповедну повест симболичког типа“ (Палавестра, 1986: 380). О његовом значају говори и Божур Хајдуковић истичући „склоност ка модернијим облицима и сложенијим наративним решењима“ (1981: 157). „Употреба првог лица, померање ‘објективне’ тачке гледишта из свезнајућег приповедача у ‘непоузданог’, у приповедача који је истовремено и јунак, није се уклапала у очекивања публике која је тада већ увелико била наклоњена реалистичком методу. Метод психолошке анализе и ‘унутрашњег’ сликања ликова такође су могли ‘прекорачити’ очекиване новине којима један писац може да скрене пажњу и изазаове интересовање, а да при том не повреди ‘укус епохе’“ (Хајдуковић, 1981: 161) Слично примећује и Слободанка Пековић пишући о „духу модерне Европе“ који Комарчић уноси у српску књижевност преко растрзаног јунака, изостављања радње, наглашавања атмосфере, нове технике приповедања којом се „спољашњи свет повукао пред унутрашњим“, откривања космоса као покушаја да се „јасније сагледа мали, такође тајанствен, свет унутрашњег бића“ (1984: 171 – 187). Сажет преглед историје читања Комарчићевог *Канта нашег доба* (првобитни наслов романа), у коме се истиче пишчева иновативност, свакако употпуњава и Деретићев

²⁸ Роман је први пут објављен 1893. године, а још у рукопису (под насловом *Кант нашег доба*) награђен је на конкурс Српске краљевске академије.

суд. „У њему нема ни трага од замршеног лавиринта догађаја какав познајемо из других његових романа. Тежиште романа је померено на битније значењске аспекте дела: [...] на откривање узрока и развоја Вељиног лудила [...].“ Након ове опсакe аутор ће закључити да се тим текстом Комарчић „највише приближио модерном роману“ (1981: 189).

Окрећући се ка проблему фокализације у роману *Један разорен ум*, у коме је присутан хомодијегетички приповедач, његово гледиште биће описано као унутрашња фокализација. Без обзира на то што у току приповести добијамо повремено најаве онога што ће се тек догодити, угао посматрања и даље припада лику, јер он сам доживео је оно о чему приповеда (пре или касније), па може себи дозволити шетњу кроз различите временске равни, које не смеју бити будуће једино у односу на моменат приповедања. Он управо због тог преимућства не мора водити рачуна о линеарном протоку времена и хронологији приче, али му оно никада неће омогућити повластице које има „свезнајући“ приповедач. Он никада неће моћи да напусти свој видокруг и уђе у умове других. Сваким таквим искоракoм улази се у подручје паралепсе. Непотребно је овде говорити о неком вишку знања које има приповедач-лик у ретроспективном приповедању у односу на ограничења која поставља унутрашња фокализација. Он је фокализатор не зато што је приповедач, већ зато што је лик. Када говоримо о духовним и менталним активностима ту можемо разликовати два слоја – онај који припада инстанци лика и онај који припада инстанци приповедача. Све оно што се коментарише и вреднује у тренутку приповедања јесте оно што припада приповедачу. Оно што се перципира, осећа и мисли у равни приче власништво је самог лика.²⁹ Наравно, ова подела направљена је само да би се боље схватило како функционишу два „погледа“ у једном, што свакако баца специфично светло и на приповедача и на јунака. Те две улоге комплетирају комплексну слику која открива најфиније промене, прелазе, преломе које се дешавају у *једном*: у лику-приповедачу.

У поменутом роману Лазара Комарчића главна улога приповедача и фокализатора поверена је Стеви, који од успешног студента права стиже до младог судског секретара, а који својом причом обухвата управо тај период свог живота. Не зна се из које се временске тачке у односу на дешавања у причи одвија приповедање, али сигурно је да постоји извесна временска дистанца. Последњи догађај о коме приповедач сопштава временски је лоциран у даљој прошлости: „Знам, то је био трећи дан Св. Тројице.“ (Комарчић, 1987:

²⁹ Види стр. 30 – 33.

148) Поред ове реченице, на то упућује и прилог „онда“ указујући на раскол између времена приче и времена приповедања. „Одемо. Ено где је кнежева пивара. **Онда** се тамо точило најбоље пиво.“ (148, подв. Ј.Ј.) Таква позиција свакако омогућава шири поглед на доживљено и рекреирање прошлости у складу са намером због које приповедач причу саопштава. Превредновање је омогућено одабиром онога што ће приповедач саопштити, али и коментарима - тумачењем и процењивањем онога што је предочено.

Како би се премостила ограничења приповедача-лика у наратив су инкорпорирани директни монолози других, дати у виду писама или гласних преиспитивања који су доступни фокализатору. Како би очувао своју уверљивост приповедач-сведок повремено мора да прибегава перспективном воајеризму³⁰. Тако је омогућено да перспектива клизи с јунака на јунака, а да се тиме не прекорачи логика унутрашње фокализације.

Стеву нагони на причање лик из прошлости који га непрестано прогони, а који је заправо његово друго *ја*. Тај проблем удвајања идентитета начиње се на самом почетку. Одмах након случајног сусрета са Вељом следи опис предела кроз који пролази јунак. Централно место овде заузима Прослопски вис, који много више него лоцирање радње или декор представља менталне просторе субјекта. Предео је описан са пуно детаља, што оправдава тезу о појачаној чулној перцепцији јунака у модернистичкој прози (Милосављевић Милић, 2012г: 283) Оно што је на овом месту занимљиво јесте увлачење наратера и читаоца у функцију посматрача, те тако и они постају део фикционалног простора, чиме добијамо дуплирану перцепцију – јунакову *стварну* и наратерову/читаочеву *виртуелну*. Овакво представљање простора „стратегичком кретању“ (Ryan, 2012)³¹, која симулира доживљај наратеровог/читаоцевог пролажења кроз дати простор³², треба да створи осећај дошљака који запоседа туђе место. Тако је дуплирање, а

³⁰ „Воајеризам је везан за око и видео стимулансе, а његов посебан облик – *прислушкивање* – везано је за слушни апарат, односно аудио стимулансе.“ (Миловановић, 2012: 160) Свака перцепција укључује у себе „воајеристичку страст“ која подразумева жељу за гледањем и слушањем.

³¹ „На пример, стан ће бити описан собу по собу, ако се следи водич који показује стан.“ (Ryan, 2012)

³² Ментална симулација представља начин на који читалац открива наративни *сценарио (скрипт)* (Д. Херман) као прототипски предлог на основу кога гради очекивања о развоју догађаја. „Ментална симулација је, како истиче Рајанова, више од придавања мисли карактерима. Она креира богато чулно поље, осећај за место, пејзаж у нашем уму. У процесу читања она претвара недовршене скрипте текста у онтолошки довршене. Као термин који значајно доприноси феноменологији читања, ментална симулација се може

потом и измештање идентитета дато прво сликом два виси (Прослопа и Бобије), потом удвајањем перспектива (нараторове и јунакове), да би се читава слика проширила кроз мотив двојништва главних протагониста романа. Интересантно је што се у тим дуплирањима увек појављује слика и сенка, као стварност и привид (виртуелност), као постојање/опстајање и нестајање. Једна страна увек је јаснија, ближа и постојанија, а друга је даља, варљивија, неухватљива.

„У први мах човеку се учини као да се тамо негде, насред друма, испречила каква горостасна камила са обе своје грбе. Те су грбе брат и сестра. Једно је Бобија, а друго Прослопски вис. И што се ближе њима примичеш, Бобија ти, мало-помало, замиче за Прослопски вис, док је сасвим нестане.“ (16, 17)

Јунак путује кроз дати простор, али су у тај исти простор увучени наратор и наративна публика. То је постигнуто углавном обликом другог лица презенте перцептивних глагола: видиш, видите, чини се; као и обликом глагола кретања: промичеш, и заменицом другог лица: ти. Поред интензивнијег доживљаја дате слике која постаје и простор реципијента, уједно је постигнут ефекат запоседања другог. Дошљак, виртуелни путник и посматрач долази да заузме непознато, страно место. Како се осећа у том простору?³³ То је управо оно што треба да попуни празнину између наратора и јунака, и преко њих између читаоца и текста, и припреми првог за причу која следи.³⁴

применити на посебне врсте имагинације: за ситуирање у конкретне имагинарне ситуације, за постепени доживљај њиховог мењања, за покушаје предвиђања могућих развоја и доживљај ишчезавања могућности који настаје са протоком времена, а да при том стално остајемо фокусирани на скице будућих збивања. (Рајан, 2001: 113)“ (Милосављевић Милић, 2014в: 21)

³³ Мари-Лор Рајан објашњава да опис испуњен детаљима, какав је управо опис крајолика кроз који путује приповедач-лик, оставља код реципијента утисак изгубљености, због мноштва података који му се нуде. Они се, рећи ће Рајанова, осипају у уму читаоца, као песак међу прстима. (према Милосављевић Милић, 2014в: 28)

³⁴ Колико је процес кретања важан за семантику приповедања видеће се посебно у даљем току романа у чијем се центру налази опседнутост једног од јунака Кантовом филозофијом. „Вељине интелектуалне фасцинације, медитације о значају времена и простора за конструкцију света, испитивање проблема вечитог кретања, гравитације, имплицирају не само хронотопичност романа, већ што је пресудније, транзитност идентитета.“ (Пејчић, 2011: 130)

Овакво тумачење укључује достигнућа когнитивне нартологије у области теорије урањања, које представља насељавање света приче од стране читаоца. „У типологији урањања Рајанова издваја три врсте, које су у процесу читања међусобно испреpletене: просторно, временско и емоционално урањање. При том је имагинарни пренос виртуелног тела читаоца у сцену или догађаје омогућен, или олакшан, различитим наративним стратегијама које су често виђене као супротност другим наративним поступцима. На пример: сцена насупрот сажетом прегледу, унутрашња и променљива насупрот спољашњој фокализацији, дијалог и доживљени говор насупрот стилски неутралном индиректном говору, проспективно приповедање у првом лицу (из перспективе јунака или наратора), насупрот нараторовом ретроспективном приповедању, потпуно обликовани и видљиви приповедачи насупрот ‘бледоликим’ приповедачима, приказивање насупрот казивању. Међу овим стратегијама најважније су оне које позивају читаоца да се премести у само средиште збивања. Сигнали тог позива су различите језичке деиктике који функционишу као пребацивачи: глаголи, глаголска времена, заменице, које указују непосредно на перспективу учесника унутар сцене. Рајанова подробније анализира прилошке пребациваче, употребу садашњег времена и друго лице приповедања.“ (Милосављевић Милић, 2014в: 21, 22)

Сусрети следећег дошљака (Стеве) показују како је он виђен очима других. То је искључиво кроз физичку сличност са њима блиским Вељом. Стева најпре наилази на дете које сасвим искрено и „детењом наивношћу“ [како каже приповедач] примећује: „Исти мој бата!“ (20). И остали ће приметити: „Исти мој Веља“ (25), „личи на Дакиног Вељу“ (25), „Ти још не знаш колико личиш на нашег Вељу!“ (33) Најуверљивији доказ сличности пружа Вељина мајка, која Стеву ословљава са „сине мој“, а онда изговара: „Моје слатке очи, косо моја, моје вите коврце; моје паметно чело!... сине мој!...“ (36) Дошљак се тако нашао пред вратима домаћинове куће, а потом, ушавши у њу, запосео физички простор.

Занимљиво је да се једна изјава Вељиного стрица касније стално, у различитим варијантама понавља. При првом сусрету са Стевом, он се обраћа његовој сестри: „Исти мој Веља!... И, богами, да се он у свету изгуби, твој би брат диго Вељину очевину.“ (25) Посебно је упечатљиво што се реченица урезује у свест главним јунацима. То више није само преузимање материјалног већ метафора присвајања сопства. Зато је важно вратити се на та места и одатле пратити како се осећа лик увучен у туђи идентитет и лик који ће бити

запоседнут туђим идентитетом. То се најбоље види у слици коју јунаци стварају о оном другом, а која се обликује двоструком перцепцијом.

Стева као дошљак, „човек који хоће да заузме туђе место“ (како га слика приповедач у Ускоковићевим *Дошљацима* (Ускоковић, 1970: 215)), полако се приближава двојнику, покушавајући да надогради властити идентитет проналажењем ослонца који лежи у породици. Он нема свој дом, искорењен је. Мајку је изгубио, оца не помиње, браћа растурају очевину³⁵, а умире и сестра, након чијег губитка приповедач осећа потпуну празнину. „Откад сам њу изгубио, овај ми је свет друкчији. Чини ми се као да сам у некој пустињи, где нема ни хлада ни одморка; ни где стати ни где отпочинути!“⁽²²⁾ Зато њему приближавање прија. Он у сличности са својим познаником види шансу да се потпуно оствари. Добија породицу, родитеље (Вељину мајку ослонљава са „мајко“), жену, будућност. Стева, иако то жели да прикрије, несвесно врло радо прихвата понуђену игру.

„Па и опет ми је годило ово застајкивање. Мучно ми беше растати се с овим добрим људима. Она малена чаршија, они њени кућерци, она живописна околина – као да се беху сродили с мојом душом. Чинило ми се да ми шапоре: ‘Иди, иди! Али и твоје срце и твоја душа остају овде с нама.’“⁽²⁷⁾

У прилог овоме иде и моменат када размишљајући о Вељи који је у завичају, из њега избија љубомора: „Хеј, срећни Вељо!“⁽⁷⁹⁾. Приповедач ће сам прокоментарисати „отрже се из мојих груди један дубок уздисај“⁽⁷⁹⁾. У овоме „отрже“ имплицирано је признавање жеље да се буде „тамо“, на „туђем месту“, у туђем телу.

Мотив двојништва дат путем удвајања перспектива често враћа на питање да ли је удвајање у овом случају и дуплирање; није ли очигледна болест једног прикривена болест другог лика? На то упућују неки сигнали у тексту. Први од њих је антропоморфизација предела описаног на почетку романа. Када приповедач слика Прослопски вис који је потпуно заклонио свог „близанца“ – Бобију, око његовог посматрача јасно види лик сличан ликовима двојице јунака.

³⁵ У *Речнику тела* овако се објашњава статус бескућника: „[О]собе без смештаја уопште не учествују у свом именовану. Њих именују други, ‘особе са смештајем’... Они што су ‘без’, ‘без смештаја’, ‘без склоништа’, ‘без сталног пребивалишта’ треба да мисле о себи као о онима са посебним особинама.“ (2008:41)

„И онда пред собом видиш једно самоставно брдо, одвуд голо, без шуме, а озго, по врху, штрче неколики грмови и букве, те изгледају као какви грдни прамичци косе на каквој циновској глави. Одмах испод ових перчина човек опази некакву грдну огреботину.“ (17)

Ако упоредимо изглед овог брда са описима двојице јунака, видећемо да се слике подударају. Обојица имају белег на челу, али само Стева имаће ожиљак. Управо као што река Љубовиђа, огреботина на Прослопу, дели ово брдо на две поле и јунак покушава да разуме сопствену распопућеност. Сећање и прича о Вељи у ствари је преиспитивање себе, сумња у властити идентитет. То је једини разлог због кога настаје прича. Зато јунаку изгледа да на тој циновској глави Прослопа види „људску прилику“ која раширених руку гледа пут неба „као да се за неког Богу моли“.

„Одмах испод ове прилике видиш једну грдну орлушину. Рекао би човек – хоће да полети, ама су јој и крила и ноге за брдо срасли. Здесна и с лева дижу се гигантски стубови, образовани од самих скамењених капница. И овде-онде, као да се из брда промаљају некакве циновске руке, да ове стубове придрже, да се не стропоштају доле у реку.“ (17)

То је управо оно што се дешава у Стевином уму. Он пројектује оно што мисли и осећа, а што не жели да призна ни себи ни другима, кроз алегоријску слику брега „вечитих суза“. Све што потискује свест, емитоваће подсвест. У њој средишње место заузима јединка која се моли за оздрављење *другог* желећи притом властито оздрављење. Док је тако, чини се да је болест оличена у грабљивици спутана. Стубови који подупиру читаву конструкцију ума стоје захваљујући окружењу – оно помаже у надограђивању недостатка. Стева мисли да је то могуће захваљујући постојању двојника. Вељина болест пут је ка дезинтеграцији *другог*, који је хтео преузети његово место у потрази за самим собом. Зато већ у наведеном опису Прослопа, датом кроз Стевину свест, треба тражити клицу патолошке потребе да се присвајањем туђег пронађе властито. Моменат отрежњења долази када га напада двојник. Он му на тај начин помаже да се интегрише и да догради идентитет изоштравајући поглед и откривајући тешко доступан део видика. Мотив двојништва грана се тиме у два правца: ка потпуном разарању идентитета и ка његовом поновном успостављању. Иако је Стева често на граници да склизне где се не сме и где се не може, он успева да се, парадоксално, захваљујући пропадању свог двојника, одупре

сенци која је упорно покушавала да „надвлада примарни идентитет“ (Пајић, 1983: 5) Зато у њему има зачетака девијантног, али оно не ескалира и не доводи до потпуног лудила. Као сваки болесник који се, уставши из постеље, сећа најтежих дана као вечите опомене, тако Стева причајући историју Вељиног лудила уствари прича властиту животну причу. „У овом случају *другост* није претећа (изузму ли се агресивне тенденције) колико је проблематична, укидајућа, злослутна, упозоравајућа.“ (Пејчић, 2011: 131)

Непогрешиво се може пратити историја Стевине болести од момента сусрета са двојником и његовим окружењем, преко кулминације показане у жељи да се присвоји туђе, до периода могућег опоравка и излечења. Иако, на први поглед, текст може провоцирати неким отвореним местима на помисао о потпуном померању свести јунака-приповедача, до тога да је читава прича само плод његовог болесног халуцинантног стања, текст нам на крају не оставља могућност таквог читања. Све се враћа у стање равнотеже из које је и потекло. Хармонија је успостављена.

Дуплирање перспектива је игра изједначавања. Она почиње заједничким огледањем. Потребно је да „близанци“ виде своје одразе у огледалу и да се сами увере да су међусобне копије.

„И онда одемо на огледало. Огледали смо се; погледали се, па се опет огледали. Чудо бољје! Ми смо један на другог необично личили – и растом и косом, и очима и погледом и – и готово сваком цртом на лицу; али откуда и једном и другом белеге на челу?...“ (53)

Овај онтолошки процес представља образовање људског бића у идентификацији са себи сличним. Пажњу привлачи истост погледа. Касније ће јунаци један другоме стално пратити погледе. То је посебно видљиво из Стевине перспективе. Фаза међусобног огледања се продужава и траје до тренутка Вељине смрти – физичког нестанка другог *ја*.

Дакле, не само средина, већ и оба јунака један у другом виде двојнике. Ниједан се не осећа довољно стабилним да одбаци идеју истости.

„Опазио сам одавно да и сам Веља о овој нашој наличности радо говори.“ (59) „После, ми смо, одиста, ђаволски један на другог налик.“ (67) „Сви се конци ове жалосне драме укрштају у једној јединој тачки: у томе што ја и Веља у свему један на другог личимо.“ (69) „Не може бити да тамо где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне...“ (59) „Кад си ти – колико сам и ја. Ми смо ионако један на другог налични.“ (60)

Иако приповедач експлицитно наводи на пут Вељине опседнутости двојником, многи знаци у приповедним поступцима указују на реципроцитет. Детаље о неприсутном јунаку сазнајемо чулима јунака-приповедача. Лако се може приметити да је Стева веома пажљив и осетљив посматрач. На то указују многи облици перцептивних глагола: *опазио сам давно*(59), *ја га погледах* (60), *ја га погледам* (61), *он то није казивао; али је то душа моја опажала* (64), *погледам на Вељин сто* (64), *ја огледам* (64), *лепо сам опазио* (69), *то се могло познати* (71), *опазио сам* (72, 75), *видим* (81), *ја већ разговетно видим* (85), *одмах ми Веља пред очи изиђе* (86) Уочљиво је да доминира визуелно опажање. Шта је то што Стеву посебно занима код свог двојника? Он прати његово лице и његов поглед. На њима се најбоље уочавају промене.

„Он ме после узе за руке. Стеже их, па ми се добро загледа у очи.“ (51)

„Преко његова лица сину нека врста румени. Он ме погледа.“ (52)

„Погледа ме право у очи, као да је у мојим очима, на лицу моме, хтео нешто прочитати. Јест, то се познало по нечему што је било у његову погледу; по нечему што је било у изразу црта на лицу његову.“ (53)

„И онда одједном застаде. Погледа ме...“ (60)

„Он оборио главу, па гледа преда се.“ (61)

„Из очију му је сипао некакав дотле неопажен огањ...“

„Из очију му је севао исти онај огањ што сам га опазио кад је оно развијао Кантову теорију о постанку света.“ (66)

„Погледа у мој кревет. То беше страشان поглед – поглед гладнога вука.“ (68)

„И он ме чудно погледа.“ (71)

„[...] на лицу му се указа некака пријатна радост.“ (73)

„Опазио сам како Вељи букнуше образи. Он ме оштро погледа. У том погледу беше нечега, како да кажем – да не кажем животињског, али свакојако – тако нешто...“ (75)

„[...] а лице му се чисто поче преображавати.“ (75)

„Она два ока светле неком потмулом ватром. Црте на лицу развучене у некакав самртни страх, помешан са неком врстом дивље освете.“ (93)

„Он стао, па ме гледа. Његова уста се почеше склапати, а лице преливати у једно обличје што буди сећање на нешто што нам је мило и драго“ (93)

„Слабо бледило на лицу и нешто мало помућене очи још беху остаци његове тешке бољке.“ (94)

„Очима повлачи као да нешто тражи. Не. Као да вреба. Из очију му је зјапио некакав суманут страх; а лице му се развукло у једну надземаљску ругобу.“ (98)

„А кад нам се једном сусретоше погледи, он се чисто трже – као да га нешто опржи.“ (98)

„Видим једну главу, мрачну, без лика и облика. [...] Лице је покривено некаквим наносом. Кожа сасвим одебљала, без реда и без живота. [...] Очи су постале сасвим мале; али је из њих опет сипала нека хладна бестијалност.“ (144)

Очи му засветлеше нешто живљом ватром; али његово лице остаде непомично.“ (145)

„Из очију му је сипао бес, а уста се развукла у неку бесомучну престрављеност.“ (146)

Стева не пропушта да напомене да и други примећују Вељин „мутан поглед“ (83), „Јеси ли опазила, дијете, како му је мутан и плашљив поглед?...“ (114).

Из многобројних наведених примера јасно је са колико пажње наратор прати свог двојника и запажа сваку реакцију коју провоцирају спољашњи импулси. Из Стевине перспективе, на посматраном лику поступно искрсавају знаци шизофреног стања, душевне болести први пут описане почетком 19. века (P. Pinel, J. Haslam, 1809. године), а за коју се психијатрија посебно заинтересовала крајем истог века додељујући јој назив (Eugen Bleuler, 1911) који у преводу значи расцеп личности. Ако се пажљивије погледа медицинска литература³⁶ у Вељином лику могу се непогрешиво уочити сви симптоми хебефрене шизофреније (МКВ - 10, F20.1)³⁷. То је најрадикалнији облик болести који се јавља одмах након пубертета, а карактерише је бизарно понашање и окупираност филозофским темама. Расположење је повишено и непримерено, мишљење дезорганизовано, а говор некохерентан. Јавља се тежња ка социјалној изолацији. Суманости и халуцинације (углавном акустичног типа) су фрагментарне. Несанице су честа пропратна појава, као и осећај страха. Дијагностификује се код адолесцената и младих особа уз континуирано праћење у периоду од два до три месеца, што указује и на интензивну прогресију симптома. Стресни догађаји су врло значајни за прву психотичну епизоду. У почетној фази неретко се осећа деперсонализација („као да то више нисам ја“), губитак идентитета. Особа осећа да између ње и околине нема никаквих граница. Болесник

³⁶ Нпр. С. G. Davison, J. M. Neale, D. Kecmanović

³⁷ Душан Иванић уочава слој научности у српској реалистичкој прози наводећи да је књижевност тог времена „искористила потенцијал ове моћне силе“ укључивши је у свој исказ. С тим у вези наводи да је „метода психолога и патолога“ присутна у Комарчићевом тексту *Један разорен ум* (2007: 373) Академијин рецензент, др. Милан Јовановић, у свом реферату, прочитаном на скупу поводом доделе награде Лазару Комарчићу за овај роман, говори о „психијатичној студији“ уз коментар: „Не сећам се да сам игде у приповедачкој књижевности нашој наишао на ужаснију катастрофу нити на живљу слику њезину, но што је овде изведена.“ (према: Хајдуковић, 1981: 160)

верује да су други преузели власт над њим, јер се не може заштитити постављањем граница. Патолошким процесом обично су захваћене емоције, мишљење, воља и перцепција.

Ако пажљиво прођемо кроз део наратива који се односи на Вељу, добијамо представу о психијатријском дневнику који невероватно прецизно објашњава историју болести једног шизофреника.³⁸ Не недостаје ниједна карика. Болест почиње у време младости. Трагајући за тешко докучивим тајнама поретка света јунак се окреће филозофији. Најпре ту покушава да нађе одговор за свој душевни немир. Одатле огромна обузетост Кантовом теоријом. То је оса кружења и неуморних покушаја да се спозна тајна мултиверзума како би ум коначно пронашао своју упоришну тачку и могао да се смири. Радован Вучковић у овом поступку види Комарчићев покушај залажења у област делиријске фантастике хофмановског, гогољевског, поовског, мопасановског типа.³⁹

„Пошто је убацио разорну сумњу, писац отвара нове могућности како би даље развијао радњу ка његовом потпуном душевном слому. Стога он и наглашава склоност

³⁸ „Тематска раван романа *Један разорен ум* такође је значила новину у време када се он појавио. Писац се смело упустио у ‘авантуру’ да на једном ‘патолошком случају’, на историји једне болести, гради приповест преко које ће исказати своје виђење света, свој доживљај људске трагике. Сам избор теме, одређење за атипично, за патолошко, говори да је Комарчић био писац који није поштовао владајуће каноне, да је трагао за сопственим путевима. Уместо трагања за ‘јунаком наших дана’, за типичним ликовима, он у овом роману ствара јунака који јесте човек одређеног времена, поднебља, друштвених околности, али и више од тога - ‘посебан случај’, индивидуалност одређена својим генетским особинама и специфичним психичким животом. У центар приповести он ће поставити процес разарања личности, деструирања њене свести, односно историју тог процеса, која постаје предмет уметничке транспозиције, уобличење које ће помоћу тих специфичности говорити о општеважећим карактеристикама људског (душевног) живота.“ (Хајдуковић, 1981: 162)

³⁹ „Али Комарчић тај важан мотив фантастичне прозе није развијао. Приступајући теми лудила филозофски и дајући је миметички дескриптивно, Комарчић је изабрао ону врсту делиријске екстазе којом се жели продрети у прапочетак ствари, при чему се јунак заплиће и душа му прска. Другим речима, Комарчић се задржао на узрочнику катастрофе једног филозофског ума, стављајући у први план јунакову жељу да продре у тајну почетка душе. [...] Душа филозофа Веље нашла се у таквом стању екстатичне луцидности и посрнула у мрак, јер није могла да разреши тајну почетка – што је првобитније: простор, време, материја или кретање. [...] Другим речима, Комарчић није био у моћи да прикаже делиријске екстазе. Он је описивао тек спољашње рефлексе лудила и мегаломанску квазифилозофску конструкцију, а онај чудесни свет изврнутог посматрања ствари[...] није био у стању да захвати.“ (1990: 129, 130)

свог јунака ка филозофији, и то посебно према оним размишљањима која су у сфери метафизичког, за која налази подстицаја у Кантовим делима. Ову црту свог јунака писац наслања на особине затворене и дубоко осећајне природе.“ (Хајдуковић, 1981: 164, 165) Болест се разгранави и појачаном осетљивошћу на чулне дражи: Веља са много напора покушава да прати сваку промену у понашању ближњих и почиње да их тумачи као непријатељство. То је она граница која се брише између *ја* и *не-ја* и која му нарушава сопство.⁴⁰ Уплашен за опстанак властитог идентитета он ће се повлачити пред другима како би заштитио себе. Због тога Веља дане проводи затворен у својој соби. У писмима која пише побратиму, низом неповезаних реченица открива се потпуно нервно растројство и ирационалан страх од „завереника“ који га опкољавају. „О овоме ником ништа... Пст!... Ево их. Чујем им кораке!... Е, нећеш, погана веро!... Још бих ти нешто писао, али и сам видиш да сам опкољен...“ (85) Након овог писма Степа се усуђује да квалификује свог двојника као болесника: „Већ и ја разговетно видим да му је душа болна.“(85)

Као главног узрочника властите несреће, који му преузима место и преотима идентитет, Веља маркира Стеву, те кључ свог повратка на линију нормале види у отклањању препреке. Путем инверзије перспектива из Вељиног угла „*други* је *не-ја* који не учествује у идентитетском (само)потврђивању, већ подрива идентитет истовременом различитошћу“ (Пејчић, 2011: 131). Двојник наглашава различитост и дестабилизује его. *Друго* је оно што *ја* не може бити, и што га разара освајајући просторе где се испољавало и потврђивало. Своју сумњу Веља најпре покушава да савлада: „Не може бити да тамо где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне...“ (59) Међутим, већ га та прва преиспитивања доводе у замку, јер подгревају страх о наклоности коју ће морати да дели.⁴¹ Због тога се у овом лику отвара брисани простор. „Оне [мисли] су удариле у ледину. Обручи здравог суђења попуцали су. И оне сад јуре у – незнан...“ (86)

⁴⁰ „С појавом Стеве у његовом свету Веља се постепено измешта из свог сопства у непознато, у сферу не-идентитета, празнине која се од стране приповедача вербализује као опака душевна болест (лудило). Манија гоњења (параноја) од које пати Веља има своје симболичко извориште у наративном свету. На семантичко-структурном плану гони га приповедач (Стева) који преузима његове позиције.“ (Пејчић, 2011: 131)

⁴¹ На погрешном је путу Божур Хајдуковић када наглашава мотив пријатељства као главни разлог повлачења јунака из љубавне игре. Ток радње показује да ниједан од актера није спреман да одустане због другог, иако се оправдавају тиме. Основни узрок повременог одступања лежи у сумњи да нису вољени. Вреди поставити питање да ли се међу јунацима уопште развија пријатељство.

Александар Пејчић, говорећи о судару идентитета, скреће пажњу на његово измештање „у међупростор“ лудила под притиском спољних фактора (физичка сличност, зачуђеност и задивљеност околине међусобном наличношћу, заљубљеност у исту девојку). (2011: 136)

Вељин говор већ првим реченицама након сусрета са Стевом постаје несигуран. У фигури ретиценције, која постаје све доминантнија, присутна је „реторика одгађања“, којом се лик брани од надолazeћих сумњи. Занимљиво је што су паузе у говору, недовршеност изражавања мисли, присутни и код другог јунака. Стева, осим тога, прави и огромна временска прескакања и прикривања. Међутим, прећуткивања једног и другог лика, иако у почетку изражавају истоветне сумње, касније се развијају у различитим смеровима. Без обзира на њихов коначни исход, сумња као „нека врста заразе“ (85) јунаке спаја много чвршћим везама но што се у почетку чини. Док један престаје да сумња одлазећи у понор бесвесног, код другог се она продужава преиспитивањем докле сеже давно примећена сличност. Тако судбина јунака-приповедача остаје отворена, без обзира на његову тежњу да причом потврди своју различитост од јунака о чијој болести говори.⁴² О томе сведочи и његова рефлексја о сумњи.

„Сумња! Освоји ли она једном себи какво место, она то и окужи. И тамо, где је било бистро, она замути. Куд год прође, она оставља свој талог. Сумња је по себи мутна. И њен извор је мутан, и њен је ток мутан; а оно куд она дере, да издере, то је тек мрачан понор једног општег неразбора.“ (85)

Укљештена у том неразбору нашла су се оба јунака.

Иако је Стева, одабравши да сам говори о прошлости, оградио простор опажања, он ће себи допустити нека искакања, која више него о представљеним ликовима говоре о

⁴² Како би ту различитост потврдио уводи и „потпорни“ мотив наследне болести. На неколико места приповедач напомиње да је неко од Вељиних предака био душевни болесник. На крају ће и самом доктору допустити да проговори о важности наследног фактора за развој лудила. Овим се лик Веље приближава ликовима из Милићевићевих *Опсена* и Становићеве *Нечисте крви*.

„Чак ће приповедач каткад и претерати у бојазни да прича није довољно мотивисана – тако делује исказ доктора у психијатријској болници који приповедачу и сведоку објашњава историју болести главног јунака, упркос томе што су све битне одреднице те историје већ биле познате.“ (Хајдуковић, 1981: 167) Наратор тиме не мотивише болест двојника, већ додатно скреће пажњу на своје страхове да у болести Веље лежи клица његове болести. Зато подсвесно жели да се на сваки начин удаљи од шизофреника - како наглашавањем различитости, тако и огромним страхом да се сусретне с њим након ескалације лудила.

њему као фокализатору. Врло често ће немоћ ликова да изразе сопствене мисли допуњавати претпоставкама/ личним представама о њиховом садржају или начину на који ће их испољити. Тиме попуњава лакуне подацима неопходним да усмере наратора у жељеном правцу. Тако се наротив у моментима грана према виртуелном. На то најчешће упућује често понављана синтагма: *као да ми је хтео рећи* (25), *чинио се да ми шапоре* (27) *као да је знала* (32), *као да ми је хтела полетети у наручја* (36), *као да ми је хтео рећи* (41), *као да је хтео рећи* (42), *као да ми је хтела рећи* (45), *као да ме је хтео нешто упитати* (52), *као да би хтео ногом да лупи о под* (66) итд. Понекад ће ову несигурност заменити убеђеност наратора да запоседа свест другог, те тачно зна шта се у њој дешава. У овим моментима потпуно смо свесни његове субјективности, која је понекад промишљена стратегија да причом завара трагове.

Када тумачи реакције девојке у коју се заљубио, он их у својој свести дограђује тражећи оправдање за своје мисли и надања.

„Преко лица Роксиног беше се просула нека анђелска радост.“ (29), Њена је рука у мојој задрктала. То сам лепо осетио. (30) „Преко лица јој се просула нека збуњеност, помешана с чистом, ничим непомућеном девојачком стидљивошћу...“ (44) „Она погледа преда се. Замисли се и сневесели. И то нисам опазио само ја. То су сви опазили. – – –“(121) „Онај ми њен поглед и сад лебди пред очима... Знам добро. Њена је рука у мојој задрктала; а њен ми је поглед казао све...“(127) „А Рокса?... [...] кад нам се додирнуше руке, преко њена лица прхну један таман облачак.“ (149) „Њу је садашњост тако занела да ни једном речи не хте дирнути у прошлост. И боље.“ (150)

За сваки Роксин гест, покрет или поступак Стева покушава да пронађе одговор. То су она одгонетања која оправдавају њега и његову глад за приврженошћу као пут до испуњења целовитости. Овде се морамо запитати колико је приповедач у стању да представи догађаје онако како су се одиграли, када знамо да је његов угао расуђивања врло непоуздан. Он спада у групу дискордантних приповедача⁴³, због чега ће сама нарација,

⁴³ Ево како Дорит Кон објашњава разлику између чињеничне и идеолошке непоузданости (коју ће назвати *дискордантном*): „У новијим студијама јасно се уочава потреба за разликом између два типа непоуздане фикционалне нарације: чињенична непоузданост се приписује погрешно информисаном или дезинформисаном наратору, који не жели или не може да каже шта се ‘заправо’ десило (као у примеру *The Yellow Wallpaper* о којима говори Флудерникова); идеолошка непоузданост се приписује наратору који је

„подривена сопственим предрасудама, интересима и заслепљеношћу“ постати тема (Abot, 2009: 129). Ако се крене корак даље у истом смеру, долази се до питања није ли све испричано резултат уобразиље једног помућеног ума. Оно што нас демантује у оваквом закључку јесте начин на који је прича испричана. Она је кохерентна, непогрешиво прати нит догађаја, враћа се увек на остављени тренутак и остављено место – нема чињеничних недоследности и изневеравања логике приче. Велики број догађаја и ликова морао би, у случају да је прича измишљена, проузроковати нека искакања, којих овде нема.

Често је приповедач-лик потпуно сигуран у садржај Вељиних мисли, јер је његов двојник.

„Веља хтеде још нешто рећи. Погледа ме право у очи, као да је у мојим очима, на лицу моме, хтео нешто прочитати. Јест, то се познало по нечему што је било у његову погледу; по нечему што је било у изразу црта на лицу његову.“ (53) „Замислио се [Веља]. О чему ли он сад мисли. О њој. То знам. И погодио сам.“ (54) „Још је већа бура беснела у души Вељиној. Он то није казивао; али је то душа моја опажала.“ (64) „...Веља је постајао све туробнији, узнемиренији, замишљенији. И лепо сам опазио да се, сиромаш, отима али све узаман. [...] Он је мислио. И ове су га мисли убијале.... Ствар је сасвим јасна. Он је капетанову Роксу заволео, заволео – до лудила... Има љубави што тињају, што плануцају. Вељина је љубав сагоревала. Она је била вулкан, вулкан што за собом оставља пустош и развалине.“ (69), „Није му ни оно без ичега кад ме оно дочепа за руке, кад ми се упиљи у очи, па повика: ‘Море, болан, ти си ми у кући много места заузео!...’ А он је то хтео рећи: ‘Ти си ми у срцу Роксину много места отео!’ Јест, то је то значило.“ (70)

Фокализатор рефлектује своја осећања на друге ликове. Као што он посматра Вељу, као што мисли и пати за Роксом – исто, убеђен је, чини и његов двојник, који тиме поприма функцију маске. Није овде у питању поглед који објективизује виђење, већ двострука субјективност која гради паралелни свет. Зато ће нехотице констатовати „Као да смо се оба нечега плашили.“ (71)

Узрок страха лежи у доминацији *другог*, који ће уздрмати упориште. Веља страхује од Стеве, а Стева од писара на кулашу. Симболичким читањем мотива кротитеља, који се појављује у лику Стеве и Јове, успоставља се хијерархија моћи. Слабије карике ће отпасти, а победу ће однети онај ко успе да се одржи „на седлу“. Наизглед потпуно неочекивани обрт, у коме руку Роксе задобија Јова, враћа на она места у тексту која би могла најавити

склон предрасудама или је збуњен, и наводи да се прича посматра између редова, како би се уочило другачије значење од онога које нам је понудио.“ (Kohn, 2000: 307 – 316)

овакав исход. Пажљиво читање открива да је крај много раније припреман, захваљујући чворним местима на којима се понавља сцена кључна за његову мотивацију. Пресудна за разумевање јесте чињеница да мотив укроћеног кулаша заокупља свест сва три лика укључена у љубавни заплет. Како се фокализација премешта са једног на другог фокализатора прати је и слика кулаша са укротитељем.

Најпре ће „поносног кулаша“ успети да обузда Стева.

„Он се у први мах поче нешто срдити. Опазио је да га је некакав туђинац узјахао. Хтеде чак да се пропне на стражње ноге. Ја га мало прошошолим по гриви и плеснем по врату. Он фркну на нос. Пође мало у страну па се опет врати. Стаде као укопан.“ (31)

Од тренутка када Рокса саопштава како је Стева успео да укроти коња, Вељи не избија из главе представљени приказ.

„Причао ми је [Јова] како си јахао на његову кулашу, и како си се добро на њему држао.“ (53), „‘Море, онај јаше!’ повикао је писар Јова.“ (53), „Море, јест онај писар-Јовин кулаш! А, господски се држи! По који пут ужећемо и њега. Онај писар Јова – злато човек...“ (60), „Поче ми опет [Веља] причати [...] па, онда, како сам ја јахао писар-Јовина кулаша“ (60), „А шта јој [Рокси] значи оно: ‘Кулаш се пропе... Хтеде да га збаци, али га он само плесну по врату и два пута превуче преко његове, као злато жуте, гриве. И кулаш стаде – као укопан, и само поче да копа ногом.’“ (67), „Чича Степан сутра полази. Зове и мене. Вели ми: ‘Ти јаши вранца, а ја ћу зеленка’... Сиромах чича Степан!... Једини он стоји још на мојој страни. Његов се вранац, знаш, јаше, свеједно као и писар-Јовин кулаш...“ (80), „Овде је, болан, и писар Јова. [...] Он јаше на кулашу. Благо њему!...“ (80)

Иако изгледа да Стева бележи оно што други казују, и сам је веома заокупљен причом о писар-Јовином кулашу. У избору онога што ће саопштити увек се налази и тај детаљ, а да је чврсто урезан у свести јунака најбоље казује моменат када му се у предсмртном часу ређају слике прошлости: „Кроз ову тмину промицаху бледуњаве сенке: [...] писар Јова пролете на кулашу и стропошта се у некакву провалију...“ (99)

Због тога за двојицу јунака велику важност има податак који им саопштава Јелица:

„Каза нам [Јелица] како је писар Јова, сад о прошлом Божићу, у највећем трку пао са свога кулаша. А кулаш, рече, стао – као укопан... Писар Јова скочио, узјахао кулаша, па опет у трк – ама као да ништа ни било није.“ (94)

Да ништа у вези са писар-Јовом и његовим коњем није случајно најбоље сведочи Роксина писмо које открива да и подсвест и свест прижељкују истог заштитника:

„Таман склопим очи, а Турци захалачу и ко хоће да нас заробе; а писар Јова на своме кулашу лети око нас и брани нас...“(106), „Ене, збиља, умало што не заборавих г. писар-Јову. Лепо га поздравите од свију нас... Нешто би волела да видим чак и његова поносна кулаша...“ (108)

Тако се на крају све окупља око симболичне слике кротитеља коња која главне ликове полако удаљава од првобитног света, стварајући кроз сећања и машту лични паралелни свет (најбоље представљен кроз премештање фокализације). У томе треба проналазити оно што Душан Иванић назива „општи процес јачања индивидуализма, једног вида модерне отуђености“ (2007: 49)

2.2 Улазак у фантастични свет (*Једна угашена звезда* Лазара Комарчића)

*Тешко разликујем оно што видим очима стварности
од оног што види моја машта.*

Ахим фон Арним

Знаци модерне прозе, који се могу видети као „процес раслојавања реализма“, уочавају се и у дезинтеграцији позитивистичке слике света и појави интересовања за ново схватање стварности, те „окултно-тајанствено-фантастично“. (Иванић, 2007: 199) То ће довести и до објављивања првог српског научно-фантастичног⁴⁴ романа *Једна угашена*

⁴⁴ Ово одређење треба прихватити са резервом, ако се има у виду да научна фантастика „означава приповедна књижевна дела (готово искључиво у прози) у којима се описују измишљена научна достигнућа и њихове благотворне или погубне последице за човечанство.“ (RKT, 1992: 517)

звезда⁴⁵. Он у потпуности испуњава услов „фантастичног“ како га дефинише Цветан Тодоров у *Уводу у фантастичну књижевност*, ослањајући се на одређења Владимира Соловјова и Монтјагу Родус Џејмса. „Стварност или сан? Истина или привид? [...] Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од два њему блиска жанра, чудно или чудесно. Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само законе природе када се нађе пред наоко натприродним догађајем. Појам фантастичног одређује се односом према појмовима стварног и имагинарног.“ (2010: 27)⁴⁶

Проблем фокализације у *Једној угашеној звезди* отвара неколико важних питања. Прво се односи на *фантастично* виђено у неодлучности између стварног и имагинарног.

Роман почиње јунаковим одласком на предавање анонимног Д. С.-а о бесконачности васељениној. Под утиском говора који је чуо, он одлази на спавање узнемирен. У сну га посећује дух научника Лапласа који га води у обилазак васионе како би му одагнао сумњу о њеној бесконачности. Целу причу води неименовани главни лик, а као „пролаз“ кроз који се пропуштају информације одабран је његов ум. Међутим, овде се јавља удвајање унутрашње фокализације на ону *пре и после сна* и ону *у току сна*. Имплицитни читалац остаје у недоумици чији поглед да усвоји као „стварни“, „истинит“, „прави“ свет приче; са ким треба „склопити уговор“ о читању текста. Овде се позивамо на Еково правило о прећутном прихватању књижевног споразума, „који је Колриџ назвао ‘одбацивање неверице’. Читалац⁴⁷ мора да зна да оно што се прича представља измишљену причу, али не сме због тога да поверује да писац лаже.“ (Еко, 2003: 88) Еко даље покушава да одговори на питање шта значи за једну тврдњу да је истинита у оквиру књижевног дела. „Најразумнији одговор јесте да су измишљене тврдње истините унутар оквира могућег света дате приче.“ (2003: 103) Овде наратер/читалац балансира између два „виђења“ (шта од понуђеног треба прихватити као стварни свет приче). Тиме је остварен први услов

⁴⁵ Роман је објављен 1902. године, а занимљиво је да га ни Ј. Скерлић ни Ј. Деретић не помињу у својим Историјама српске књижевности.

⁴⁶ Што се тиче проблема фантастичног, овде о њему нећемо детаљно расправљати, због тога што он, као веома сложено питање, захтева широк и књижевни и теоријски захват, који у овом тренутку није могућ.

⁴⁷ Мисли се на узорног читаоца (то је идеални тип „кога текст не само предвиђа као сарадника него покушава и да створи“). (Еко, 2003: 16)

фантастичног: „Најпре, текст треба да примора читаоца⁴⁸ да свет књижевних ликова посматра као свет живих људи и буде неодлучан између природног и натприродног објашњења догађаја о којима говори.“ (Todorov, 2010: 34)

Овome се у роману прикључује и други услов фантастичног, који има карактер необавезног. То је поистовећивање читаоца са неким ликом. „На тај начин је улога читаоца, да тако кажемо, поверена неком лику, а у исто време неодлучност је представљена, она постаје једна од тема дела.“ (Todorov, 2010: 34) Ова несигурност и сумња важна је не само с аспекта жанра, већ и у контексту поетике модерне чији су ликови изузетно склони преиспитивању управо због неповерења у истинитост света којим су окружени. Они се више не огледају у свету, нити се свет огледа кроз њих – свет је у њима, они су свет, они граде „стварност“. Отуда и чести продори у онострано кроз снове, привиђења, сећања, халуцинације. Међутим, у свим српским романима модерне фантастично се јавља само као повремено нанос, као један од елемената наративне структуре. У *Једној угашеној звезди* фантастично се јавља као доминанта, обухватајући целину дела и жанровски га сврставајући у текст научне фантастике.

Измештање закона природности доводи, неминовно, и до измештања улоге приповедача. Приповедач-јунак премешта се у друге, могуће светове, прави огромне просторно-временске скокове пркосећи људском поимању ових категорија, дуплира (боље је рећи умногостучава) свој идентитет.⁴⁹

„Дејвид Луис, филозоф посибилиста и теоретичар модалног реализма, категорично се супротставља тези о постојању транссветовних идентитета. Уместо тога он уводи тезу ‘парњака’. ‘Као што су други свјетови алтернативне могућности за читав свијет, тако су дијелови других свјетова алтернативне могућности за мање индивидууме. Модалност ДЕ РЕ, потенцијалност и бит ствари, јест квантификација над могућим индивидуумима. Као

⁴⁸ И Цветан Тодоров мисли на имплицитног читаоца. „Најпре треба упозорити на то да, овако говорећи, немамо на уму овог или оног посебног, стварног читаоца, него ‘улогу’ читаоца коју подразумева сам текст (као што подразумева и улогу приповедача). Опажање тог подразумеваног читаоца уписано је у текст исто онако тачно као и кретање ликова.“ (2010: 33)

⁴⁹ То би биле интратекстуалне варијанте ликова, поред којих Хилари Даненберг издваја још и екстратекстуалне и интертекстуалне варијанте (са којима се такође сусрећемо у роману *Једна угашена звезда*). Прве настају премештањем историјских личности у фикционалне и нефикционалне жанрове, а друге трансвером јединки из једних у друге фикционалне текстове. (Dannenberg, 2008: 61)

што је квантификација над могућим свјетовима обично ограничена релацијама доступности, тако је квантификација над могућим индивидуумима обично ограничена релацијама парњаштва.’(Luis, 2011: 13) Усвајајући Луисов приступ, Марголин поводом верзија ликова не говори о односу идентитета, већ о односу ‘пандана’ који се успоставља на релацији ‘прототип – сурогати’. Према Марголин углавном има на уму екстратекстуалне и интертекстуалне односе, његова је теорија применљива и на проучавање интратекстуалних варијанти књижевних ликова. Према Хилари Даненберг, и Луисов термин ‘парњак’ и Решеров термин ‘верзија’ могу бити прихватљиви, при чему би ‘парњак’ био општи термин који се односи на исте ентитете у различитим световима, док би се Решеров термин ‘верзија’ односио на специфичније случајеве, који би обухватао ентитете у различитим световима са различитим карактеристикама, као, на пример, код контрачињеничних верзија насталих као резултат јунакових менталних активности. “ (Милосављевић Милић, 2014б: 785)

Сада је сасвим јасно да наратолошка истраживања романа *Једна угашена звезда* могу да дају значајне резултате, што се потпуно уклапа у обухватнији став Бојана Јовића да ће „дубље проблематизовање наратологије морати да се нађе на репертоару истраживача SF књижевности, уколико жели да адекватно обухвати све приповедне особине и новине“ (Јовић, 2006: 15). Полазећи од жанровског одређења фантастике као представљања онога „што није али ипак може бити, а понекад и буде“ усмерићемо истраживање на компаративно сагледавање фокализације фикционалних пандана и значења која из њих проистичу. Колебања која постоје између „јесте“ и „могло би бити“ отварају простор за дубље психолошко урањање у свест главног јунака и омогућавају продор у до сада неиспитане аспекте овог књижевног текста.

Бојећи се приговора због читавања које би из текста на силу извлачило вредност и ефекте које он не остварује, са огромном дозом опреза и након поновљених читања, намеће се теза да текст *Једне угашене звезде*, поред свог великог ослањања на научна знања и свесне намере да на забавнији начин подучи читаоце и потпуније изрази свеопшту стварност, нуди (додуше на самом рубу) и крајње модерну слику о симулираним идентитетима произведеним „као неки оптички ‘ефекат’“. При томе „симулакрум није

копија, већ он изокреће све копије изокрећући *и* моделе“ (Delez, 2009: 8, 9).⁵⁰ То ће се најбоље показати применом теорије могућих светова, при чему се умножавања ентитета уочавају кроз проблем фокализације.

Космичка компонента направила је погодно тло за Комарчићев помак ка изразито модерном. То су осетили неки савремени проучаваоци попут Јована Деретића или Слободанке Пековић. Коментаришући појаву романа *Два аманета*, Деретић примећује да роман садржи слој метафизичко – космичког и мисаоног. Јунаци поседују специфичну црту која их приближава модерним временима. „Љубиша је загледан у звезде, он сањари о бескрајним васионским просторима [...]. Та космичка компонента представља битну карактеристику не само овог романа него Комарчићевог књижевног дела у целини. Њоме се он издваја из круга својих савременика, реалистичких писаца, и приближава романтичном поколењу, с једне, и нашем времену, с друге стране.“ (Деретић, 1981: 188, 189) Слободанка Пековић Комарчићев космизам објашњава духом модернизма који превазилази границе стварног окружења проналазећи богат свет душе оштро супротстављен разуму као „беспућу душе“ (Станислав Пшибишевски). Бежећи од презреног друштва, у које не може и не уме да се уклопи, јунак/јунаци ствара „паралелни свет, онај у коме само посвећени и одабрани могу да живе“ (Пековић, 1997: 184), а преко релативизације стварног и нестварног, земаљског и космичког. Као и свим модернистима, и Лазару Комарчићу свет стварности представљао је пролазно, узгредно и случајно, док се суштина могла докучити маштом и ирационалним, нудећи могућност „да се осветли све оно што до тада није било очима виђено и речима исказано“ (Пековић, 1997: 186). Граница између јаве и сна, свесног и несвесног постаје порозна. „У несталном стању лебдења између реалног и иреалног, пут у космос, надземаљска музика звезда чинила се као нормално исходиште узнемирене душе.“ (Пековић, 1984: 175) Двоумећи се око тога шта лежи у основи пишневог космизма – намера да у роман утка астрономска знања или

⁵⁰ Врло је тешко прескочити у свести интенцију аутора и читалачку публику којој је почетком двадесетог века био намењен текст *Угашене звезде* и, уз све недостатке које је управо таква позадина наметала, открити у њему слој дубоко зароњен у комплексну представу која се огледа у модерној теорији могућих светова. Не желећи да звучимо попут оних који су Комарчића препоручивали како би га извучили из материјалне беде, а без стварног увида у квалитет његових текстова (*Босанска вила*, бр. 13, 1902; *Босанска вила*, бр. 4, 1906), позивамо се на могућност да је временски распон од преко сто година, поред лако уочљивих многобројних слабости, тексту обезбедио и нека нова значења и квалитете.

свесно окретање модернистичким струјањима – Слободанка Пековић испод монолитних и често заморних монолога успева да пронађе откривање душе која је „најбољи и једини вредан део човековог бића, независан од тела и телесних страсти, способан за узлете и сазнања за које супротно тело нема ни снаге, ни воље, ни могућности“ (1984: 176). Ово ће много пута поновити и јунаци романа *Једна угашена звезда*.

Цео роман вишеструко је уоквирен: посветом, писмом Јулке Гарашанин, Прологом и Епилогом, те приступним текстом „Наше небо“, а у оквиру главне приче поглављима „Бесконачност васељенина“ (I) и „Пробуђење“ (XIV). За проблем фокализације интересантни су сви нивои, осим почетног и завршног, који и формално и семантички излазе из оквира наратива. Остали нивои се композицијски добро уклапају у фантастику у којој писци углавном теже да причу изграђују градацијски „крећући се према тачки кулминације, најпре неодређено, а затим све непосредније и непосредније“ (према Todorov: 2010: 83).⁵¹ На тај начин врши се припремање фантастичног као кулминационе тачке. У граничном уоквиравању посебно је експлицирана намера имплицитног аутора да сви хиподијегетички нивои буду само илустрација представљеног на матрикс нивоу.⁵²

На самом почетку главне, вишеструко уоквирене приче („Бесконачност васељенина“), коју казује аутодијегетички приповедач, главном јунаку пажњу закупају коментари на претходна предавања извесног господина Д. С.-а који ће и сада одржати шесто по реду излагање о васиони. Посетиоци претходних предавања представљени су као скептици, који без праве аргументације покушавају да оповргну истинитост онога о чему је говорено. Зато и сам јунак закључује „изгледа да је којешта говорио“ (2), међутим, уједно сигнализира да су то опажања неуког света (Драго опанчар).

Остајући све време на фону унутрашње фокализације, врло брзо се у виду монолога глас приповедача мења, те добијамо први уоквирени рукавац који представља шесто предавање Д. С.-а о бесконачности васељенској. Као пажљиви бележник његовог говора, сада у улози наратера, јунак врло често у виду фуснота додаје, појашњава, критикује излагање. То говори о упућености главног лика у изучавања и различите теорије свемира; његовој обузетости темом бескраја и жељом да појми истину. Зато он прати, „хвата“ и

⁵¹ Ову теорију Цветан Тодоров преузима од Питера Пензолта (Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London, 1952).

⁵² Ово ћемо показати у поглављу које се бави питањем оквира и уоквиравања.

покушава да објасни поглед предавача који се зауставља на плафону – „као да је кроза њ хтео да погледа у ону бескрајну пучину небеску, што је баш овога вечера треперила миријадама небеских светила.“ (Комарчић, 1902: 3) Ова несигурност у говорникову намеру, преко виртуелног наратива открива јунакову саживљеност са предметом приповедања. То ће се потврдити и непосредно после излагања. Док сви остали крећу на игранку, јунак, малопређашњи пажљиви слушалац, не може се отргнути утиску који су на њега оставиле речи о непрегледности свемира, коначности Сунца, рађању и умирању светова. Он се осећа издвојеним од осталих гостију (међу којима је и сам Д.С.), јер док се други безбрижно веселе, њему „свест мркне“ (Комарчић, 1902: 10).

Али ово нису једина места која указују на велики утицај које је предавање имало на јунака. Слика постаје комплетнија уколико искорачимо из *Једне угашене звезде* у свет романа *Два аманета* и главни лик из првог повежемо са јунаком из другог, посматрајући их као различите верзије истог лика.⁵³ У *Два аманета* Љубиша (јунак закупљен свемиром), неколико пута ће, говорећи о безграничности васељениној, представити Сунчев систем као „иглени убод“ (тачка једног иглиног убода, светао иглени убод...). Идентично поређење користи и Д. С. у свом предавању: „Па и опет, кад би се ово наше сунце гледало из даљине онога мајушног прстенчића звезданог, оно се не би голим оком видело, и једва ако би се на највећи телескоп могло наћи и то као једна светла треперава тачкица – колико убод мале шиваће игле!...“ (Комарчић, 1902: 7) Оно што Љубиша назива зрном, део је неба за које Д. С. констатује да изгледа као да је „с краја на крај посуто ситним блиставим песком“. (Комарчић, 1902: 6) У Љубишином излагању преплиће се глас лика са гласом предавача из *Једне угашене звезде*. Љубиша у своје виђење увлачи и оно што је чуо од Д. С.-а. Овакви закључци привилегија су читалаца који познају ликове оба наратива.

За проблем фокализације значајно је фингирање заједничог места са кога посматрају ликови, приповедачи, наратери и читаоци, које је знатно појачано честом употребом показних заменица: *онај блистави рој астероида, оне загонетне луталице, ово наше лепо небо, ова наша лепа земља, овај лепо бели свет*. Доживљај да са ликовима-приповедачима перципирају наратери, а преко њих и сами читаоци, утиче на осећај цепања колективног *гледања* и личног *виђења* ствари.

⁵³ Ова веза значајна је и за откривање значења оквирних нивоа.

Сви гледају исти простор, али у њему „виде“ различито: из свог угла проговарају скептици и неверници у теорију укидања простора и времена, они који прихватају теорију, они којих се то уопште не тиче; и они који су на „живој ватри“ јер се колебају између прихватања и неприхватања и који мучени сумњом покушавају себи да пруже довољно уверљиве аргументе. Зато је трима групама лако да на читав проблем забораве истог часа када предавач сиђе са катедре, док главни јунак одлази кући потпуно растројен дуго не могавши да заспи: „Испред мојих очију пролазили су читави светови, црни као авети, а покривени вечитом тмином.“ (Комарчић, 1902: 11)

Следећи корак утапања у просторе бескраја, јесте интензивирање јунаковог унутрашњег немира кроз духовну борбу да не прихвати за њега поражавајућу судбину Земље:

„зар ова наша лепа земља, пуна сваке природне лепоте, пуна зеленила, пуна цвећа и мириса, пуна миријада Божјих створова – пуна песме и цвркута, пуна љубави и доброте; пуна мрзости и зависти, – па да свега тога одједном нестане и да постане један васељенски леш?!... То само бити не може: све верујем, али у то не верујем. Зар је Бог зато створио овај лепо бели свет и у њему чудо од чудеса – човека, па да га једног дана збрише као сунђер кредом исписане цифре на табли?! Не, то би била права, па макар, Боже опрости, и Божја бесмислица!...“ (Комарчић, 1902: 11)

На прагу уласка у свет снова, који се може тумачити као друга, паралелна, могућа стварност текста, упозорени смо да су испред јунакових очију „пролазили читави светови“. То нас враћа на места наратива где се помиње „бесконачност светова“ или „сви небесни светови“. Стижемо до могућих светова у којима постоји и сам јунак романа. Управо захваљујући његовој транссветовности можемо да обликујемо лик модерног човека који другачије не би био могућ. Његову „актуелну“ верзију употпуњава „виртуелна“, остварена у свету снова, са друге стране могућег.⁵⁴ Њима се прикључује, као што је већ показано, и верзија остварена у једном од претходних Комарчићевих текстова. То је лик Љубише из *Два аманета*. Тако се овде са интратекстуалним укршта и интертекстуална верзија лика откривајући у паралелама слојеве модерног јунака, који би без овог повезивања остали недоступни и невидљиви. Тек у моменту спајања Љубише и још два пандана из *Једне угашене звезде* (актуализованог и виртуелног) могуће је путем укрштања и извођења

⁵⁴ Појмови актуелно и виртуелно у овом случају апсолутно су заменљиви, јер не постоји коначност одлуке како прихватити представљене светове.

сличности и разлика у ономе што они могу видети, осетити, спознати и доживети изградити слику комплексног „виђења“ и кроз то сагледавање слику умом изграђених светова. Оно што је Слободанка Пековић назвала душом, способном да укине разлику између реалног и нереалног, јер јој је било „могућно и доступно сазнање о другим световима, па и о будућности“ (1984: 175), уствари јесте веза транссветовних идентитета која укида разлику стварног и иреалног надређујући им могуће.

Да се ради о верзијама истог лика потврда је и Љубишин говор у *Два аманета*. Он својим друговима открива да је управо стигао из бесконачног васељенског простора. „Ето, а што да вам кријем, ја сам овога часа отуд. Да вам је само знати, где сам био и шта сам видео!...“ (Комарчић, 1984: 18) Оно што је Љубиша **видео** исто је оно што јунак *Једне угашене звезде* **гледа** у шетњи свемиром. Разлика је само у временској равни. У првом случају слушаоцу је саопштено шта је виђено у том простору, док је у другом и он увучен у магију посматрања управо преко облика презенте. Поред очигледног инсистирања на чулној перцепцији, о чему сведочи фреквентност глагола виђења, важно место заузима и честа употреба императива (погледај, пази, хајдемо, погледајмо, види), као и спацијалне одреднице (ено, ево, ова, овај, онај, овде) које указују да је простор представљен „стратегијом кретања“⁵⁵. Упоредо са јунаком „креће се“ и наратер чиме се појачава доживљај онога о чему се приповеда. То је добра стратегија приповедача који жели да подучи своје реципијенте, и ублажи често претерано развучено и монотono набрајање података из којих једва да се може открити (дубоко испод научног) и књижевноуметнички слој. Следећи модел Рајанове, овакво представљање простора има и свог водича (који показује „собу по собу“). То је бесмртни дух научника Лапласа. Он је успео да спозна све тајне свемира и сада их преноси свом изабраном сапутнику. За њега не постоје тајне, па он успева да продре и у мисли јунака-приповедача.⁵⁶ Фокус је ограничен спознајом јунака

⁵⁵ Види фусноте 31 и 32.

⁵⁶ Једино место где се нарушава његова свезналачка моћ јесте моменат када главном јунаку саопштава шта би се десило са његовим уснулим телом уколико би газдарица покушала да га пробуди. Разлог оваквог пишевог поступка лежи искључиво у интензивирању читаоачеве неизвесности, која треба да одржи интересовање за крај приче. Ово је у директној вези са фантастичним приповедањем које посебно наглашава време читања. „Односно, превасходна одлика тог времена јесте да по конвенцији буде неповратно. Обичан (не-фантастичан) роман, на пример Балзаков, морамо читати од почетка ка крају. Али, ако из хира прочитамо пето поглавље пре четвртог, губитак није тако велики као што би био да је у питању фантастични роман. Ако

који захваљујући посреднику неограниченог знања добија карактеристике нефокализованости. Јунак се заједно са Лапласовим духом узнео на позицију са које може видети све, а оно што би се могло одредити као ограничење спознаје, због немогућности људског ума да појми оно што види, биће попуњено захваљујући водичевом свезнању. Тако се на нивоу представљеног путовања у свемир преко фокализованог приповедања укида ограниченост коју оно предвиђа. Захваљујући личном резонеру све што би требало да остане тајна за јунака бива обелодањено. Тако и наратерима не остаје у средишњем наративу простора за запитаност, јер све недоумице способна је да откључа виша интелигенција (Женетов Сиријус) и понуди их ограниченој људској спознаји. Сам задатак који Лапласов дух себи поставља претпоставља овакву позицију. „Хоћу да те разуверим у твојој неверици – о бесконачности васељениној и да ти покажем да је она у једно исто време и колевка и гроб безбројних светова...“ (13)⁵⁷ Бесконачност и безбројност подразумевају свеprisутност и свезнање, а управо је то карактеристика нефокализованости. Због специфичне природе наратива фокализатор нуди више него што се од њега очекивало, али то никако не значи да смо на пољу нефокализованог приповедања. Најјачи сигнал долази од Лапласа. Јунаку нису доступне његове мисли. Уколико би заменили приповедачке функције добили бисмо чисту нулту фокализацију; овако остајемо у равни унутрашње фокализације са наведеним специфичностима, због моћи приписаних Лапласовом духу. Лаплас одговара на питања јунака, али исто тако може одлучити да на њих не одговори и тако ускрати и јунаку и наратеру моћ апсолутне спознаје. Они су, због ограничености свог знања, чврсто везани за Лапласово свезнање („чудновати вођ“ (34), „свезнајући и свевидећи вођ...“ (52)).

се од почетка зна крај такве приповести, цела игра је покварена, јер читалац више не може корак по корак пратити процес поистовећивања; односно, неповратност је превасходни услов жанра. [...] Отуда прво и друго читање фантастичне приче остављају веома различите утиске (много више него у другим типовима приповедања);“ (Todorov, 2010: 86)

⁵⁷ Иста констатација налази се и у Прологу у виду приповедачевог коментара, што потврђује тезу да су и Пролог и Епилог настали након необичног путовања свемиром. У глас приповедача укључен је и глас необичног вође, а преко њега долази и до премештања/преношења фокуса. Оно што тврди свезнајући „чичерон“ видео је и приповедач-лик (представљени приповедач) у чије сведочење не можемо сумњати. „Пре ће бити да са њим заједно тражимо рационално објашњење тих необичних чињеница.“ (Todorov, 2010: 82)

Због варљивости ствари којима је окружен на земљи човек увек сумња. Због тога је уснулом јунаку тешко да прихвати као истину оно што му водич показује. Све што га раздире на јави рефлектује се и у сну. Сумњом је мотивисан централни догађај наратива – пут у свемир. Он треба да отклони сумњу дубоко усађену у човеку:

„Хоћу да те разуверим о твојој неверици...“ (13) „А ти као да сумњаш у моје казивање?!...“ (53) „И ти још сумњаш...“ (54) „Шта, ти сумњаш? О, ви, неверне Томе!... Ви верујете у ствари које не постоје, а не верујете у оно што постоји, што је вечито, што је непроменљиво.“ (78), „Опет он!... што год није у стању да појми, да разуме, он у то не верује, он је готов да у све то посумња и да чак постоји!“ (111)

Лаплас се понекад подсмева ограничениости људског знања („преко уста му прну некакав осмех пун неке тужне ироније“ (154)); понекад се љути због затворености човековог духа који услед варљиве „спознаје“ стечене на земљи апсолутно у све сумња:

„Нико не може дати оно што нема, ни знати оно што не зна,‘ рећи ће ми вођ мој, а онај му се благ осмех опет залепрша на његовим руменим уснама.“ (54) „Ви и не знате шта је све ваша весела постојбина претурила преко своје главе“ (64) „Ви сте за миријаде појава, што се фактички пред вама догађају, врше, појављују, код својих очију – слепи, а код својих ушију глуви!“ (79) „ви у то верујете и зато, што сте уобразили да су ваша чула тако оштра, тако осетљива, тако моћна и тако савршена, да на свету нема ништа, што ви не можете видети, чути, омирисати, опипати, осетити, измерити и проценити!...“ (83), „Лапласов дух се намршти. Не би му право, што у овоме моме питању беше као и неке сумње у оно његово причање.“ (92), „али ми је опет криво што сте таки“ (94)

Овим се изјавама Лапласовог духа потпуно релативизују сазнајне моћи човека. Он нема моћ да ствари сагледа у њиховом правом облику и светлу. Зато је читав свет уствари привид, једна врста доживљаја. Врхунац обелодањивања чулних обмана јесте тренутак посматрања чудесних слика у храму Божјем у граду Гомору, на удаљеној изумрлој планети Аду-Дара. Пред посматрачем искрсавају оживљене слике, нешто попут холограма, а захваљујући врхунском уметнику који је „својим чудесним делом потпуно завирио у тајне оптичке обмане...“ (143). Иза ове констатације крију се питања: шта је реалност, да ли она уопште постоји или је све само фантазија, холограм гигантских размера?⁵⁸ Посматрамо ли

⁵⁸ О овоме данас постоје озбиљне студије из области физике проистекле из експеримента који је Ален Аспект извео на Париском Универзитету 1982. године.

природу холограма открићемо умножавање светова. Уколико се холограм преполови он ће под ласерским светлом опет дати комплетну слику. Тако се умножавање може бесконачно понављати. Сваки део увек би наново створио комплетан свет, јер садржи све информације које поседује целина. Закључак до ког се овим долази гласи да је све прожето свим другим и све прожима све остало.

То је место које опет открива немир јунака-сневаоца. Лапласов дух колико год изгледао стварно, пројекција је лика и зато још једна његова варијанта. Јунак који путује свемиром и његов вођа две су стране исте личности. Ту лежи и одговор на Лапласову честу замишљеност: *замисли се, застаде, заћута, оте се уздах...* У *Два аманета* Љубиша после говора о својој шетњи космосом поступа исто:

„И Љубиша мало застаде. Гледао нас је оним својим благим погледом. Као да је хтео да докучи да ли смо бар приближно појмили огромност, не огромност, већ бесконачност васељенину. После тога настави, али са неким суморним осмехом.“ (19)

Јунак, како би отклонио властите сумње и колебања, мора свом другом *ја* приписати особине свезнања. Не остаје простора за преиспитивање, јер она друга страна све види и зна. Интересантна у том светлу јесте и уметнута прича о „високо-наученом мраву и његовом јавном предавању“ (83). Њу прича Лапласов дух из своје свезналачке позиције, а она је ништа друго до алузија на предавања Д. С.-а. У том мрављем предавању централно место заузимају људи – њихов свет удаљен и непознатљив за погледе из микроуниверзума. „После овога настало је тек право ругање и исмевање свега онога о чему је научни мрав говорио.“ (85) Можда је управо та прича подстакла Бојана Јовића да реакције на говор Д. С.-а окарактерише као побуну и немире у београдској чаршији – „то иде од исмевања до нереди“. (*Лазар Комарчић – Једна угашена звезда*, РТС2)⁵⁹ Припадници једног света реагују у складу са својим сазнајним могућностима – то се понавља на свим нивоима.

⁵⁹ Лако је приметити да у опису реакције на говор Д. С.-а нема нереди у оној мери у којој он постоји у алегоријској причи о мраву научнику. Али читаоца друга прича увлачи у прву, јер преко ње надограђује све што недостаје. Важан је и податак да свега неколико тренутака касније Лапласов дух упућује главног јунака на говор који је слушао те вечери: „Не маглина, већ гомилица сићушних звездица, о којој вам је синоћ говорио г. Д. С. у Грађанској Касини [...]“ (89)

„У овом вечитом стварању и вечитом рушењу облика није главно оно што се види, већ оно што се не види.[...] Оно што је људском уму несхватљиво, то још није ванприродно. Да се све оно умотри шта се и како се у природи ради, ту треба и више чула и оштријих чула, него што их ови садашњи ваши људи имају. Ваш Бихнер и Молешот и остале присталице грубога материјализма – то су они мрави што су научника мрава извиждали;“ (157)

И управо ова прича скреће пажњу на проблем удвостручености, утростручености – на проблем мултиверзума. „Светови су, опет ти велим, у васељени безбројни, онако исто као што су атоми безбројни из којих су ти светови образовани.“ (94)

Текст све време инсистира на човековим прецептуалним опсенама:

Све је привидно (20), девет десетина је од онога, што ви видите, другачије него како се то вама чини (20), ништа човека тако не вара, као његове рођене очи (21), Сунце, како се вама чини...(26), мени се чинило да Месец иде к нама (37), „Својим очима нисам могао веровати“ (87).

Човек исте ствари различито сагледава што зависи од његовог положаја:

„Наравно, теби се чини да је ово све друго, све друкчије; али то није. [...] Ми овде имамо исте звезде и иста сазвезђа, али сасвим у другој перспективи... [...] али оне одавде гледане имају сасвим други облик, другу перспективу [...]“ (50), „То се тако само теби чини;“ (107)

Преко чулних варки стиже се до ограничености људског знања и затворености духа:

„а најпосле шта сте ви у стању видети, осетити, опипати, чути с тим вашим несавршеним чулима?“(78) „И ви код свију тих ваших ‘фино изоштраних’ чула, код све ваше и ‘дубоке и високе’ научности – нити шта позитивно знате, нити што од свега тога назирете.“(79), Научници уображавају да њиховој научности нема граница, а да „оно што њихова глава не може да схвати, да појми, и не постоји...“(79), „нисте кадри да видите оно што ваше несавршене очи нису кадере да виде и ваша чула да осете;“(83), „Та Бог вас видео, пустите памет испред мисли ваших, нека она осветли и путе којима идете и речи које изговарате!...“ (94), „ни у што не верујете што ваш ум и ваша памет нису кадри да схвате и да појме“ (94) „Па твој умни вид још стоји под импресијом твојих материјалних очију;“ (101), „Ваши су људи, казао сам ти, навикли да оно што они не могу да виде, да појме, па чак и да опипају, огласе као неистинито, као немогућно, као противприродно;“ (157), „Још више има природних тајана, које у истини постоје, али које човек још није открио, а неће их својим slabим и несавршеним чулима нигда ни открити“ (158).

Лапласов дух је ту да прикаже ствари онаквим какве јесу, да понуди истину коју је могуће спознати само ван ограничености земаљског. У његовом погледу и његовим закључцима нема колебања. Он нуди голу истину до које може доћи само духовни свет који не познаје границе: „Духовни свет не зна за даљину. Он је у трену тамо где замисли...“ (14) Приповедач је имао ту привилегију да га посети дух великог научника и обелодани му тајне које су га дуго раздирале. Он то може, јер је свевидећи и свезнајући. И сам јунак често му приписује ове особине. Захваљујући свом необичном вођи који му даје инструкције о томе како да прошири свој ограничени и варљиви видик, он прелази праг чулних опсена и улази у простор светлости, коју овде треба посматрати искључиво као метафору истине:

„али за то треба да прегнеш својом духовном вољом, те да погледаш очима душе своје, очима ума свога; јер умне очи виде и у мраку као год и на белу дану: њима не смета ни блештећа сунчева светлост ни густа поноћна тмина – да све виде, да све умотре, да једно од другог разликују и распознају.“ (101)

Јунак је захваљујући овим саветима ближи спознаји, јер узима део перцепцијских моћи свог вође: „И у тај мах мени се учини, као да ми чисто свану, и пред мојим очима све се преобрази.“(101) Он се приближава позицији свезнања, али је не достиже у потпуности. Људска компонента уграђена у његово биће и даље ће испољавати запитаност пред новооткривеним световима. Он сада јасно види, али не зна шта види: „Ама где смо ми ово?“ У средишњем нивоу наратива све што читамо су тврдње, али оне немају карактер истинитости, јер у њих сумња и сам приповедач. Читалац заједно са њим тражи рационално објашњење изнетих чињеница.

Питање које се након свега реченог намеће јесте: због чега је јунак тако узнемирен предавањем о космосу? Одговор не нуди текст *Једне угашене звезде*, јер о јунаку се у њему сазнаје веома мало. Психолошка димнзија лика у роману потпуно је у сенци и само је наговештена оквиром. Илија Бакић говорећи о недостацима романа наводи и „недостатак у психолошком нијансирању главног јунака“. (*Лазар Комарчић – Једна угашена звезда*, РТС2) Уколико се изостанак тог аспекта допуни скицом из *Два аманета* можемо добити потпунију слику модернистички грађеног лика, који свој идентитет покушава да пронађе

залазећи у сферу непознатљивог.⁶⁰ Иако се на први поглед чини да је овакво читање преамбициозно за оно што су наведени текстови желели да понуде, не може се занемарити чињеница да их је писао исти аутор који је дао јунаке *Једног разореног ума*.

Парцијално посматрани, ови романи могу се квалификовати као криминалистички (*Два аманета*) и научно – фантастични (*Једна угашена звезда*) – дела која су служила забави или поучавала. Тек њихов спој дао је психолошку димензију и једном и другом тексту. Лик Љубише у првом роману представљен је само кроз спољашњу манифестацију. У ток његових мисли наратер има приступ само на једном месту – када окупљеним друговима прича о свом имагинарном путовању у свемир. Све остало су бележења сведока – који директно или индиректно сазнаје понешто о занесењаку загледаном у звезде. Унутрашња фокализација са центром у другом фокализатору (Миша, Славка) онемогућила је дубљи увид у Љубишин унутрашњи свет. Међутим, то је надомештено у следећем тексту (мислимо на *Једну угашену звезду*) у коме се фокус налази у јунаку. Јединка захваљујући својим „вишеструким путовањима“ формира своје интертекстуалне, али и инратекстуалне варијанте.

Текст *Два аманета* открива живот Љубишин од гимназијских дана до смрти у потпуном сиромаштву. У њему се налази прича о изгубљеној љубави и потрази за неком вишом истином. Љубиша је представљен као лик слабе воље који се потпуно препушта судбини без праве жеље и снаге да било шта покрене и промени у свету којим је окружен. Тај видљиви и варљиви свет он мења за други у коме се крију све истине недоступне обичном човеку. Зато и после много година трагања, када га приповедач описује као бледог, учмалог, свелог, сувог као грана, са ногама-штаповима и рукама – кост и кожа, оно што остаје да сија јесу његове очи: „Али очи – оно му се бело чисто светли; а кад погледају – као да нешто хоће, као да нешто ишчекују...“ (9) Готово сви подаци које у току романа добијамо о њему треба само да потврде почетну тезу о непрестаном трагању.

⁶⁰ На овом месту позитивно одговарамо на питање које Јури Марголин оставља отворено: „Можемо ли у том случају сваког од њих [све верзије датог прототипа које се појављују у сукцесивним верзијама истог аутора, прим Ј.Ј.] сматрати само делимичним описом једне исте јединке, као и једног истог света, тако да се њиховим спојем добија потпуни опис исте јединке, а не прототип и неколико сукцесивних варијанти? Здрав разум (као и приручници за изучавање Шерлока Холмса), чини се, говори тако, али филозофски гледано, ситуација није тако једноставна.“ (1997: 99)

„Љубиша је био велики мислилац [...] Још као гимназиста радо је говорио о звездама.“ (10), „Видела сам кад махну руком преко неба и на једно место пружи прст, па нешто показује ономе што с њим иде...“ (73), „Небо и звезде, то је био његов најмилији свет.“ (74), „Истина, кроз ту његову веселост пробијала је, покашто, нека врста меланхолије, па чак и расејаности... Уосталом, он је био такав по нарави. Његове мисли зачас негде прну [...]“ (86), „Љубиша [припада, прим. Ј.Ј.] горе небу. [...] ономе [човечанству, прим. Ј.Ј.] што ће тек да дође; а бог зна хоће ли игда и доћи. [...] Ми ћемо се сјединити, али само горе – на звездама!...“ (128), „Ако ништа, почео би ми причати или о каквој новој звезди, или помрачењу сунца и где ће се оно видети, или уопште ма шта о звездама и световима који се гасе и о световима који тек постају; о звездама и световима који су чак иза овога безброја звезда што их ми, о лепим и ведрим ноћима, гледамо; о световима и звездама, сунцима и сунчаним системима који постоје, светле, греју, живе и другима живота дају кроз миријаде векова, а ми за њих и не знамо...“ (129)

Све је испричано као сећање његовог школског друга Мише, а потом и његове жене Славке, а само на моменте допуњено казивањем самог јунака. Полазећи од Марголиновог схватања нестварних јединки које су „онтолошки танке“, јер поседују ограничен број својстава и односа (1997: 90), лик Љубише дат је углавном преко описа из угла других ликова, док многа унутрашња својства његова јесу тек скице за које нисмо сигурни како функционишу и шта све обухватају. Зато поред додатне индивидуализације путем генеричког извођења и индивидуалног надопуњавања, овде треба укључити и интертекстуалну надградњу захваљујући путовању јединке у други могући наративни свет.⁶¹ Оно што је виђено споља добиће своју унутрашњу димензију захваљујући приповедачу-лику *Једне угашене звезде*. Љубиша више не постоји само у сфери приче; он прекорачује ниво приче, јер постаје и наратор – онај који говори и перципира, те му се прикључују и епистемолошка и говорна својства. Док је у првом наративу он тај који је виђен споља, у другом постаје и субјекат и објекат „виђења“. Ни у једном случају нема „апсолутног гласа истине“, како о свезнајућем приповедачу говори Марголин, већ само непоузданих судова персонализованих, индивидуализованих приповедача.

Односи постају сложенији када се директним и индиректним текстуалним изворима за придавање константи и својстава прикључе уметнуте приче оба наратива, које

⁶¹ „Најзад, јединке из једног наративног света могу имати имењаке у другим наративним световима створеним од стране истог аутора или других аутора. Ако су различити имењаци узајамно компатибилни у погледу својих својстава, један од њих могао би евентуално додатно индивидуализовати сваког од њих путем процеса преноса својстава од осталих...“ (Margolin, 1997: 90)

припадају сфери радикално другачијих светова од модела стварног света. У случају *Два аманета* то је удаљавање и од стварног света текста, док у *Једној угашеној звезди* постоји неодлучност у том погледу, која ће се реверзибилно пренети и на први наратив. Тада и константе попут имена, просторно-временске локације и „сабраће у свету“ постају нестабилне и подложне сумњи. „Нестабилност података умножава индивидуализирајуће рефернце и чини их недовољно одређеним. Овакво непоуздано извештавање може опет да доведе до извођења закључака о самом приповедачу, уколико је он видно присутан у тексту, али не остаје никаква основа за недвосмислено закључивање о својствима исприповеданих јединки.“ (Margolin, 1997: 92) Тако ће једна варијанта стално образлагати и допуњавати другу, док на крају из њих не проистекне лик модерног човека, коме је потпуно стран и непознатљив свет којим је окружен и који због тога непрестано тежи да пронађе и створи амбијент у коме би његово постојање имало смисла. „Утапање у велики космос био је покушај да се на тамној позадини непознатог јасније сагледа мали, такође тајанствен, свет унутрашњег бића. Издвајањем у космос, заправо маштањем о космосу и скривањем у непознатом, писац је постигао крајњу изолацију својих јунака и омогућио им да без икаквог зазора покажу и живе своју индивидуалност.“ (Пековић, 1984: 175)

Још једно питање отвара вишеструка унутрашња фокализација⁶². Јунака романа *Једна угашена звезда* затичемо у моменту када свемир види као велику непознаницу и када мучен многим питањима која изазивају огроман унутрашњи немир покушава да себи пружи задовољавајуће одговоре. До готово потпуног преокрета долази у тренутку када после необичног путовања, на јави доживљава оно што је сном антиципирано.⁶³ Лапласов

⁶² Ослањамо се на Женетово коришћење појмова, без обзира на термилошку непрецизност на коју указује Четмен.

⁶³ Јури Марголин расправљајући о дијахронијској истоветности нестварне јединке износи занимљива запажања: „[...] Јединке у приповести могу се посматрати као серија временских фаза личности, од којих је свака повезана са једним стањем приповести. Ту је кључно питање како се такве фазе личности, које постоје у различитим временима, односе једна према другој да би биле делови исто континуиране јединке (временски парњаци јединке). Традиционални филозофски израз за овај пролем је „идентитет личности у времену“. Али свакако не постоји идентитет, у строго лајбницовском смислу, између различитих фаза. [...] Спектар типова промена које јединке могу претрпети у књижевним приповестима далеко превазилази оно што се сматра физички или психолошки могућим у стварном свету. [...] Различити наративни универзуми омогућују различите врсте и степене промене, и мотивишу их на различите начине.“ (Margolin, 1997: 94)

дух најављује му да се Стевица, син његове газдарице разболео и да ће бити излечен захваљујући серуму. Јунак се буди из сна са неверицом „Беше ли то сан или јава?“, али убрзо пошто схвати да доживљава управо оно што му је вођа најавио, својој газдарици са сигурношћу саопштава „Ваш Стевица има гушобољу. Ја овог часа трчим до доктора. [...] Замолићу га да са собом понесе серум. И ваш син, у име Бога, биће спасен!...“ (215) У овом тренутку долази до преклапања фокуса – из јунака проговара Лапласов дух (alter ego). Свезналачка моћ пренета је са вође на пратиоца. Исто ће се поновити и у разговору са доктором: „А ја, опет, држим докторе, да ће Стевица, с Божјом помоћу, сасвим оздравити. То ми каже неки мој унутрашњи глас... И видећеш: мене тај глас преварити неће.“ (220) Писац је морао да направи спој између овог и оног света, између сна и јаве како би и јунака и наратере/читаоце убедио да нема простора за сумњу. Уствари, много је важнији други сигнал који из овога проистиче. За јунака више нема тајни. Он је спознао ону суштину која је недоступна обичном човеку. „Суштину, апсолут – смртно око никад није видело.“ (208) Када посматра звезде, поред онога што види он сада појми много више.

„Ту су, сем тога, морали бити и они мрачни небесни понори у којима бораве вечити санак свој толики, давно и давно изумрли светови... А ту је, по свој прилици, и породична гробница сунца Амадураме. Али то се ништа видело није са наше Земље... Све је то убрисала нашем уму недостижна даљина, која нашу постојбину дели од тих далеких всељенских покрајина!...“ (218)

То га уједно тера да себи поставља многа питања док посматра небо:

„одакле је дошла она светла звезда, а куда је отишла? Где је била она пре хиљаде година, пре хиљаде векова; а где ће бити после милиуна милиуна година. Или је оно она синула последњим својим сјајем, синула па се занавек – угасила?! Ко да одговори на сва ова питања?...“ (223)

Он преузима зрно свезналачке мудрости довољно да схвати суштину постојања, али га поглед смртника непрестано спутава да у сваком тренутку зна шта се дешава у бескрајном свемиру. Потпуно окренут ка вишим сферама његов ум непрестано гради свој свет. До поновног преокрета долази у моментима спајања јунака два наративна универзума: младића из *Једне угашене звезде* и болешћу измученог Љубише из *Два*

аманета („Страшно се променио. То више није био онај Љубиша.“ (9)) Други са дубоком иронијом говори о свом изгубљеном свету преносећи га на ниво свакодневице:

„Ја сам ти се сад извежбао у новој астрономији. Ето, ја сам цео октобар појео; новембар сам скроз и скроз прогриз'о. Само му је остао прстенак, танак колико кончић; а декембру сам одгриз'о рогљеве. То су сад нова месечева помрачења. Ја сам их пронашао. Хоћу нека се зна да сам и ја живео на овом свету... За тај ми проналазак нису требале ни звездарнице, ни телескопи...“ (22)

Сасвим поражен у животу, јунак се полако удаљава и губи нит са својим пређашњим светом „а ја ти данас за звездарнице не дам ни марјаша – рече ми он и дубоко уздахну“ (23). Осећање усамљености, страха, несигурности потпуно је надвладао и појединац више нема снаге да се са њима суочава удубљивањем у лични свет. Субјективно, унутрашње – које је тањило границе реалности и иреалности (Пековић, 1984: 173) – истрошило се и нестало под огромним притиском спољашњег света. Појединац остаје на ветрометини у којој полако нестаје. Унутрашњи свет, који му је пружао сигурност и уточиште, сасвим се урушио остављајући за собом беспомоћност и незнађе. Нема више „пријатељских бића, [...] нема ни почетка ни краја, само тренутак болан и непоновљив“. (Пековић, 1984: 173) Захваљујући интертекстуалном посматрању фокализације, изграђен је јунак модерне, који кроз индивидуално тражи простор да надвлада опште као сталну претњу неприлагођеном, узнемиреном, уплашеном појединцу. Меланхоличан, пасиван, без довољно страсти и снаге на крају ће бити и телесно и духовно уништен. „Смрт је често разрешење проблема којима јунаци у делима нису дорасли. Црни талас који је у првој половини двадесетог века снажно запљуснуо нашу књижевност налази свог претечу у Лазару Комарчићу.“ (Пековић, 1984: 179)

2.3 Пародирање и разбијање неоромантичарске слике света (*Јарани* Светозара Ћоровића)

О роману *Јарани*⁶⁴ Светозара Ћоровића у књижевној критици може се наћи тек понешто⁶⁵, иако ово дело заслужује далеко већу пажњу од много популарнијег *Стојана Мутикаше*, који се често наводи као најзначајније остварење овог писца. Разлог највероватније лежи у томе што се *Јарани* нису најбоље уклапали у реалистички проседе, у који су писца најчешће сврставали, али и због теме која обухвата муслимански свет.

С обзиром на то да се у центру романа налази усмени приповедач (казивач), због начина на који је цела прича презентована, важно питање односи се на аутентичност представљеног света. Изнад приказивања тајанственог муслиманског света, неоромантичарских пасажа, натуралистичких призора, авантуристичких заплета, наивних (готово невероватних) догађаја и поступака појединих ликова лебди питање приче и причања: ко креира свет приче и коме он припада. Питање аутентичности отворило је простор модернистичком наративу у коме до изражаја долази поигравање са транссветовима и њиховим „учесницима“.⁶⁶ Причалац, из чије перспективе се посматра прошлост, неприкосновени је владар света приче. То му оставља довољно простора да споји и усклади наизглед сасвим неуклопив „антрополошки негативизам“ са „идилским хуманизмом“. Оно што је Радован Вучковић изнео као модернистички спецификум збирке *Комшије* можда већи значај има у роману *Јарани*: мозаичка структура у којој се преплиће епско, лирско, хумористичко, (додаћемо) и драмско, спајајући „неоромантичарско-декоративни“ и „неонатуралистичко-критички“ модел. Занимљиво је то што Вучковић исту особину два поменута текста различито вреднује: док је у првом врлина, у другом је недостатак. За *Јаране* ће забележити: „Двојност је разлог и слабост романа: романтичарске

⁶⁴ Роман је први пут објављен у издању *Матице српске* 1913. године, а написан 1911 (напомена стоји на крају текста).

⁶⁵ Јован Деретић, Бранко Милановић, Снежана Брајовић, Радован Вучковић.

⁶⁶ „Примећено је да Ћоровић припада оној врсти приповедача који, слично усменим причаоцима, уживају у самој причи и разговору, и да се тиме може објаснити обиље мотива у његовим делима.“ (Vučković, 1990: 242)

пустоловине [...] у несагласности су са главном причом о породичном расулу и злу.“ (1990: 234)

Иако након првог читања роман заиста оставља утисак стилске и семантичке неусклађености, и често збуњује реципијента због оштрих резова и наглих промена које се дешавају у свим аспектима текста, поновљени сусрет са *Јаранима*, отварајући нека добро прикривена места, нуди промишљено креирану причу искусног приповедача. Смајил-ефендија седи крај ватре и прича причу неименованом слушаоцу који ће је касније „готово његовим ријечима“ препричати. Прича се односи на сегмент властитог живота који обухвата период детињства и младости. У том временском оквиру кључне догађаје представљају смрт јунаковог оца, мајчин преображај и удаја за слугу Зулфагу који му преотима очевину, Смајилово школовање у Сарајеву где упознаје необичног хоџу са чијим ће сином дуго друговати, повратак у родни Мостар, женидба вољеном девојком и повратак одузетог имања. Широки хронотоп, динамична временска и просторна померања интегрисана су присуством главног лика, који је уједно и фокализатор. Његова прича усмерена ка циљу који њоме жели да постигне, а који се примарно односи на критику репресивних снага патријархалног друштва, темпорално-спацијалне скокове чини прихватљивим и складним.

Иако Деретић можда једини уочава праву вредност ове прозе, у њеној одбрани није сасвим уверљив. Говорећи о стилској и семантичкој хибридности, о великом расколу који постоји у изградњи антиподних ликова сликаних често црно-белом техником, критичар закључује: „Ти ликови, иако на први поглед делују необично, ексцентрично, нестварно, а њихови поступци немотивисано, аутентични су израз нарави средине и времена.“ (1981: 201) Њихова аутентичност није и не може бити потврђена, јер постојећа приповедна ситуација апострофира непоузданог приповедача⁶⁷ који има привилегију да додаје, одузима, измишља. На то скреће пажњу и оквирни наратор који је често био слушалац Смајилових прича: „нико не зна онако ‘китити’ и онако ‘вести’ као он.“ (10) Због тога није нужно ни пожељно бранити „истинитост“, реалистичност ликова – која се, у овако постављеној приповедној ситуацији, не може ни одбранити. То, са друге стране, не значи ни да јунацима треба потпуно одузети стварносне елементе, јер причалац је свима добро

⁶⁷ Скрећемо пажњу на неке студије које су се бавиле питањем (не)поузданости приповедача: But, 1976; Cohn, 1978, 2000; Chatman, 1978; Stanzel, 1984; Rimon-Kenan, 2007; Abot, 2009.

познат, те у свој живот није могао без последица уткивати имагинарне ликове; он им је само могао обезбеђивати додатну, имагинарну црту. Штанцл, који сликовито образлаже да приповедачко *ја* своју телесност мора носити свуда са собом, такође примећује и рекреативну функцију причајућег субјекта. „Другим речима, приповедач није само онај који се сећа свог прошлог живота, већ и онај који своју прошлост обликује у машти. Његово приповедање није стога тако строго везано за искуствено-сазнајни хоризонт оног *ја* који доживљава.“ (1984а: 122)

Овако изграђен приповедач-лик, кога слободно можемо назвати „нарцисом приповедачем“ (Русе, 1995), када се узме у обзир начин на који представља свет, износи на видело један од кључних заокрета модернистичког наратива. Баш у сукобу идеализације и натурализације, које су, до крајности спроведене, често дате једна крај друге захваљујући унутрашњој фокализацији, уздрмано је тло миметичности. Као што у свом злу често неаутентично делују Зулфага, Хаим, кадија, исто тако су у својој мудрости и доброту неуверљиви Сулага, хоца, и сам Смајил; а у својој одважности стари бег, Хасан и Хајкуна. Сви они имају понешто из оба света: стварног и виртуленог, што их семантички засићује. Спуштајући се повремено на „реално“ тло они се разбијају –делују изгубљено, карикатурално, готово гротескно. Прелазак преко наизглед лако пропусних граница, који је могућ због постојања аутодијегетичког приповедача, не остаје без последица.

Поигравање приповедача различитим приступима у изградњи ликова ствара код читаоца дилему. Цео роман се може двојачко схватити. Са једне стране, као на брзину, површно, без великих претензија написана прича чији је примарни циљ да својом тривијалношћу по сваку цену подиђе широј наративној публици, која је тражила епског хајдука-идеалног ратника, демонизованог трговца, лирски осликану љубав са свим елементима трубадурског удварања, анђеоску доброту... У том случају на питање где је причање естетски делотворно можемо, попут Радована Вучковића, одговорити „да је Ћоровић писац неконзистентне тематике, стилске технике и приповедачке семантике. Различите се и опречне ствари сукобљавају у делу тог даровитог причаоца, али у многеме и приповедача-дилетанта [...]“ (1990: 242). Ипак, тешко да се оваква слика невештог приповедача може применити на роман извежбаног пера, настао након *Мајчине султаније* и *Стојана Мутикаше* који су, доследношћу у примени одговарајућих поступака, успешно обуздали грађу од које су полазили. Делимичан излазак из текста оваквим

интертекстуалним укрштањем никако није довољна аргументација да му поправи репутацију. Али ако се сагледа начин на који су контрастно грађени ликови постављени у свету приче, попуњавају се празнине које су давале за право приповедачкој невештини. Стојећи у непосредној близини ти ликови међусобно „разграђују“ једни друге, међусобно се дезинтегришу. Гротескно се гради веза старог бега и Сулаге, Хасана и Зулфаге, хоце и „верника“, Османа и Хамида, Хајкуне и Хатице. Њихова изградња тече из споља или изнутра сличне позиције, те негде мора да се судари. Једни другима у споју преносе понеку особину и тиме добијају карактер реалних ликова, без обзира на намеру казивача да их ослика без сенчења. Смајил као главни лик који долази у непосредан контакт са свим другим ликовима, али и као творац приче, кључни је фактор у семантичком судару ликова. Треба напоменути да се супротност не заснива на етичком критеријуму који је у критици често истицан, већ у начину изградње јунака који, да поновимо, утеловљује двоструку модулацију: „неоромантичарско-декоративну“ и „неонатуралистичко-критичку“.

Смајил, казивач у првом лицу престаје да буде само приповедачка конвенција иза које се крије свезналачка позиција и објективно приповедање. Он има особине појединца који на свој начин види, тумачи и представља свет. Готово савршен у својим поступцима, одлукама, проценама и судовима Смајил делује потпуно уверљиво, јер самог себе представља. Жан Русе у књизи *Нарцис романописац* полемично отвара проблем вишеструким констатацијама: нико нас не може знати боље од нас самих, истовремено, толико смо оуглали на своју присутност да је не можемо правилно спознати, чему треба додати и примесу самољубивости присутну у тежњи да себе видимо и прикажемо у најбољем светлу. Тежња да се проникне и „објективно“ представи сопствено биће чиста је обмана. „Човек себе или не гледа, или, ако гледа види нешто друго, а не оно што јесте, ‘зато што уместо себе види нестварну утвару коју је од себе створио’. Та нестварна утвара је портрет који се оцртава у огледалу његовог самољубља; а када прибегне слици коју му други упућују о његовој личности, од ње задржава само остатак процеђен кроз исто то самољубље, тако да он ‘не гради свој портрет само на основу онога што о себи зна, него и на основу слика које о себи открива у духовима других’. У оба случаја самољубље је испунило своју функцију; оно мења, прерушава, скрива оно што му не иде у прилог и аутопортрет неизбежно открива своју неистинитост.“ (1995: 56)

У Смајиловој причи о себи не постоји грех, погрешна одлука, процена. Јунак себе вредносно високо поставља, што му обезбеђује кредибилитет да о другима непогрешиво суди и закључује. Стога су у његовој причи често заступљени поступци директне карактеризације, те филозофски и идеолошки коментари који наглашавају друштвено-социјалну ангажованост приповедања.

Без обзира на труд да себе представи као човека новог доба чији успех лежи у раду, поштењу, пожртвованости, одважности, саосећању, толерантности, поједини моменти сопствене приче разобличиће његову праву природу. То се открива како кроз неке његове поступке тако и кроз коментаре о себи и другим ликовима. Животна девиза по којој је одгајан „Човјек ће бити кад зна да удара и да се брани“ не уклапа се сасвим у представу коју лик има о себи.

Посебно је, у том светлу, илустративан аспект Смајиловог пословног успеха. Материјално благостање и страст према њему видљиви су код јунака још од најранијег детињства. Приповедач са више слободе, отвореније прича о дечачким данима, јер поступци из тог периода делују безазленије, не носећи терет личне одговорности. Зато сам каже: „Смио сам и ударити, и отети нешто, и опсовати [...]“. (13), а на Сулагино питање да ли жели његову кћер за жену узвраћа: „– Хоћу – весело му одговорих, играјући се лоптама и као очекујући шта ће ми још поклонити. – Све хоћу.“ (27) Жеља да присвоји што више привукла га је вршњаку Јовану, свом првом учитељу трговине. Њих двојица удружиће снаге и остварити прве пословне успехе. Кад чаршија покуша да осујети њихов успон, мали Јовица саветује: „Дај ти, болан, – рече – да купимо бимбашиници једне папуче, па ће све добро бити. Тако и старији раде, па што не би и ми?...“ (24) Правила пословног успеха дубоко су укоренења у корупцијом захваћену средину и мало је вероватно да човек доследан у својој правичности и поштењу може извојевати успех. Не узимајући то као грех, Смајил за свог ортака каже да је „поштен, вјеран, поуздан“ (21). Неколико година касније препознаје га у поворци младих трговаца „како безбрижно јаше и удара у тамбуру“ (133). „И било ми је, као да сам у томе часу угледао сродника неког, блиског сродника који ми најмилији био, и срце ми заигра, застрепа, залупа као да ће искочити.“ (133) Описујући као зрео човек тај тренутак, Смајил своју реакцију мотивише страхом и несигурношћу, због ситуације у којој се нашао. Испод директне стоји и прикривена индиректна мотивација у којој посебну вредност има реч *сродник*, откривајући природу везе двојице

познаника. После овако представљеног „поштеног“ трговца, Смајил је, када је стекао прве новце, сасвим уверен у истинитот својих речи, могао егзалтирано изјавити:

„Није шала: све сам то сам стекао, сам зарадио!...

Сам!...

Ни украо, ни отео, него зарадио, лијепо зарадио, својом вјештином и мајсторлуком својим!“ (163)

Откривање ироније у овом исказу појачано је слојем виртуелности. Први пут то је учињено након довођења јунака на ивицу смрти у парадоксалној ситуацији, кад остављен на друму и измучен глађу добија маријаше („Новци!... Шта ће ми новци кад треба хљеба?...“). Раздражен мишљу да ће скончати због глади коју му новац не може утолити, он бесно гази добијену милостињу. У предсмртном часу, у сфери халуцинација, ти новци оживљавају:

„Све поче дрхтати око мене, све поигравати... По друму, око нога ми, као да се испреплело неколико пушака, око њих се разасуло стотинама маријаша, па се све то тресе, све трепери, дрхти, одскакује... Маријаше као да почеше и летити, облијетати ми око очију, преврћући се ковитлајући, лепршајући, звекећући... Пролијећу, врте се, расипљу, расту...“ (143)

Други пут интензивирање је постигнуто кроз стеријски комично интониран однос према новцу, који представља непосредну припрему за иронијски обрт. Сећајући се првих зарађених пара након што му је Зулфага отео очевину, Смајил, потпуно занет осећајем среће који се у њему у моменту причања обнавља, свом слушаоцу наивно разоткрива себе:

„Чим муштерије одоше, сјео сам на сандук и почео пребројавати новце. И, за чудо, оно звецкање њихово, циликтање, као да потпуно растјера све мутне мисли и све дертове. Разбацавши их по длану, поредавши гроше једног поред другог, гледао сам их дуго како свијетле и одсијевају према сунцу, гледао их, – макар ми се наругао овом, – са чудном љубављу неком, готово као што мајка гледа одојче своје.“ (163)

Овакво разобличавање главног јунака повлачи за собом разградњу свих других, пре свега романтичарски грађених ликова. Зато тај слој делује пре свега као пародија на традицију утопијски алтруистичког, хуманистичког, просветитељског сликања света. Идеална наклоност према другима, доброты, истини, правди преобраћа се у егзистичку

љубав према себи. Ту особину, без изузетка, носе сви становници овог атипично грађеног света.

Поступак индивидуализације, осим у случају главног лика, доминира у изградњи бегове жене, Смајилове мајке. По многим својим карактеристикама она подсећа на Станковићеве јунакиње; у њој су сплетене Аница („Покојникова жена“), Цвета („У ноћи“), Паса („Стари дани“), Софка, Нушка..., те и закључак који о овом типу јунака изводи Радован Вучковић у једнакој мери важи и за Ћоровићеву кадуну: „Утисак је да су психолошка открића о човеку почетком XX века пресудно утицала на један део литературе већ у првој деценији тога столећа да трага за подсвесним мотивима и да у овима тражи оправдање за повремене експлозије страсти и испаде који су ван граница нормалног и уобичајеног животног реда. [...] Такво понашање је на размеђу између нормалног и патолошког, дозвољеног и забрањеног.“ (1990: 297) Разлика у сликању психичких ломова јунака Станковићеве и Ћоровићеве прозе лежи у уметничкој вредности. Први је у много већој мери достигао сугестивност приказаног света, док је код другог утисак слабији због начина на који се приступа грађи, али и због очигледности преузимања мотива. Можда Станковић у својој критици епигона, изнетој у разговору са Бранимиром Ћосићем, мисли, између осталих, и на Ћоровића. „А било је једно време када су писци полазили у стварању од једне лектире: прочитају Тургенјева, допадне им се оно његово писање, они његови карактери, па онда траже око себе, по својој околини нешто слично.“ (Ћосић, 2012: 24) Иако Ћоровићев приступ мрачним, патолошким силама женске страсти у роману *Јарани* често одаје утисак копије, не можемо у њему пренебрегнути вредности и допринос који је дао роману српске модерне.

Приповедна ситуација првог лица повлачи за собом спољашњи приступ ликовима који насељавају свет јунака-приповедача. Оно што сазнајемо о беговици омеђено је ограниченим моћима фокализатора. Приступ испречаним ситуацијама мотивисан је најпре дечијом радозналости, а касније приврженошћу мајци и заинтересованости за судбину дома. Перципирано прерађује и тумачи јединствена, Смајилова свест, те ту до изражаја долази дискордантна природа непоузданог наратора чија је реторика усмерена ка критици репресивних снага патријархалног друштва. У позадини такве социјалне ангажованости

текста⁶⁸ налази се комплексна драма личности. Функција субјективне визуре поред индивидуализације наратора-лика (која постаје очигледнија на макроплану), огледа се и у непосредности приказивања и доживљавања представљених догађаја из којих проистиче значајан семантички слој.

Беговица, покорна слушкиња свог мужа, у тренуцима одсуства господара редовно доживљава преображај („мајка као да би наново оживела, препородила се, преобразила“ (19)). Дечак присуствује баханалијама харема, које долазе као последица очевог удаљавања од куће. Простор врви од задиханих, зајапурених, ознојених, узбуђених комшиница, јараница, стрина, тетака, слушкиња „са неуређеном косом и обнаженим мишицама, низ које се циједила вода“ (19). Провала спутаваних страсти у почетку има карактер колективне хистерије која се може објаснити оргијастичким укидањем забране.

Жорж Батај, повезујући еротизам са насиљем због непрекидне тежње да у спајању са другим поново успостави континуитет бића, наглашава да је оно у људској заједници регулисано забранама. У патријархалној заједници муслиманског света забрана је почивала на страху („мајка ми као да га се [оца, прим. Ј.Ј.] доста прибојавала“), а тај страх уместо спутавања доводио је до ослобађања страсти, јер рећи ће Батај „забрана заснована на страху не тражи од нас само да је поштујемо“ (2009: 41). Механизам забране и прекорачења оно је што одржава сексуалност. „Срушити какву препреку по себи је нешто привлачно; забрањена радња добија смисао који није имала пре него што ју је страх, удаљавајући нас од ње, окружио одјеком славе...‘Ништа’, пише Сад, ‘не спутава разврат... настојање да му се наметну границе представља најбољи начин за ширење и множење његових прохтева.’ Ништа не спутава разврат... или, боље рећи, нема ничега што сузбија слепу силу.“ (Bataj, 2009: 41) Сама заједница у одређеним сегментима живота укида забрану („Забрана постоји да би била прекршена.“). „Организовани преступ образује са забраном целину, а та целина представља одређен друштвени живот. Учесталост – и устаљеност – преступа сама по себи не нарушава строгу неприкосновеност забране, јер она увек представља очекивану допуну – као што кретање дијастоле употпуњава кретање систоле, или као што експлозију изазива претходно збијање. А збијање је ретко у служби експлозије, оно је само раздражује.“ (Bataj, 2009: 54) Најочигледнији организовани

⁶⁸ Занимљиве резултате о идеологији текста дало би проучавање типова коментара заступљених у роману (филозофских, идеолошких, информативних, коментара о причи).

преступ представља брак као врста прелаза. Међутим, он временом умањује напетост, прелазећи у навiku. Без споразумевања тела додир постаје изнуђен и површан, те задовољство изостаје. У роману је то дато итеративним приповедањем, које уоквирује слику потребе за преступом: мајка је сваког јутра устајала рано, положила ватру, кувала кафу, дворила оца за ручком и вечером; када би се отац појавио на прагу „мајка би се опет претварала у ону стару, смјерну робињу и, не смијући да му у сусрет изиђе, чекала га у соби са прекрштним рукама и обореном главом.“ (20). „У устаљеном облику брака“, примећује Батај, „зауздани нагон добијао је само незнатан одушак.“ Због тога се као допуна дозвољеног преступления појављују светковине.⁶⁹ Горан Максимовић, издвајајући у Станковићевој *Нечистој крви* четири типа еротизма – психолошки, сензуални, обредни и карневалски – детаљно објашњава, полазећи од Батајеве филозофије, природу оргијастичког преступления. „Иако патријархални морал представља чврсте забране за сваку врсту индивидуалних жеља, иако поштује веома оштре санкције за све оне који те забране прекрше, ипак он допушта кршење ових забрана у специфичним ситуацијама колективних народних свечаности и прослава. Отуда су манифестације овог типа идеална прилика да се под утицајем прекомерне хране и пића, под утицајем веселја, пјесме и општих баханалија, слободно уради оно због чега би се у свакој другој ситуацији, морала поднијети казна. Ослобађање еротске енергије остварује се кроз различите облике колективног дјеловања, тако што обично почиње од пјесме и игре, а касније се преображава у потпуно слободне сексуалне односе међу присутнима на слављу. У таквим ситуацијама нестају и стид и снебивање и осјећање кривице и грижа савјести, а све је подређено што снажнијем постизању задовољства, што непосреднијем и што анималнијем уживању.“ (Максимовић, 2011: 57) У сажетој слици „карневалске слободе“ турског харема присутни су сви елементи разблудности, где се уз јело, пиће, музику сасвим ослобађа спутавана сексуалност.

„Неколике слушкиње, које је мајка најмила из махале, задихане и зајапурене, увијајући се, ломећи, гицајући, трчале су из собе у собу, носећи боце и чаше са медовином, велике чиније са духаном, ибрике и филдане са кахвом, тепсије са питама и слаткишима разним. У кухињи, око које се разливао и ширио по читавој авлији силан мирис печења, ишле су ознојене, узбуђене, са неуређеном косом и обнаженим мишицама, низ које се цедила вода, довикивале једна другу, препирале се, свађале.

⁶⁹ Види у: „Prestup u braku i orgiji“ (Bataj, 2009: 89 – 94)

Три циганке, веселе, бијесне, разуздане, са дахирама у чампарима, играле су испред раздраганих кадуна, наклањале се према њима, савијале, угибале, пјевајући, подврискујући и намамљујући туђе момке, да застају пред вратима и провирују кроз кључаоницу.“ (19)⁷⁰

Слика код Ћоровића има дах новог, јер улази у простор муслиманског света, у коме се еротско (као и код Станковића) распламсава у одсуству мушкараца. Само годину дана касније, знатно развијенију слику оргијастичких свечаности у муслиманском дому пружа, у роману *Нове*, Јелена Димитријевић. Међутим, Ћоровићева слика тек назначава праву природу *теферича*. Не случајно, приповедач ову реч посебно наглашава (у писању је обележена курзивом), јер он овакву врсту окупљања, којима је често био очевидац, није могао одредити као обично славље или седељку⁷¹. Смајилова двојна егзистенција – приповедача и јунака – условила је, због сазнајних, етичких, узрасних, емотивних ограничења, изостанак многих детаља разблудног славља. Они изостају на дискурзивном нивоу, али се, с обзиром на вешто активирање сценарија (скрипт) и оквира (фрејм)⁷² могу

⁷⁰ „Безмерни грч изазивао је разуздане крике, разуздане покрете игре, разуздане загрљаје и најзад, разуздана осећања.“ (Батај, 2009: 92)

⁷¹ Теферич: „излет у природу са забавом, разонодом, уживање у природи; место где се приређују овакви излети.“ (Вујаклија, 1986: 912)

⁷² Појмови уведени како би се аргументовала когнитивна природа наратива. Сценарија упућују на врсте општег знања на основу којих се стварају очекивања о начину на који ће се секвенце догађаја развијати. (Herman, 2004: 85 – 113) Како би ствар била јаснија, наводимо сажету интерпретацију Херманове теорије коју даје Снежана Милосављевић Милић: „Дејвид Херман истиче да је основни циљ његове наративне анализе, изложене у књизи *Логика приче* (2004), процес путем кога читаоци реконструишу светове приче енциодиране у наративима. Он зато постулира предност и неопходност успостављања когнитивне теорије жанрова. Кроз анализу конкретних прича (књижевних текстова), Херман доказује да разумевање наратива почива на узајамном садејству базичних људских искустава (прототипских сцена или скрипти које прича активира) и наративних макро-правила задужених за представљање и разумевање наративних догађаја путем активирања више или мање канонизованих улога учесника (јунака) у конкретној наративној ситуацији. Ови канонизовани облици нису, дакле, активни само на ‘интранаративном нивоу’, у конкретној причи, већ и у ‘интернаративном’ или генеричком контексту којим се може објаснити функционисање жанрова. Жанр се на овај начин дефинише као чвршће или лабавије повезан скуп ‘scene-building’ стратегија, а степен активирања стратегија у конкретном случају повезан је са релацијом коју прича успоставља према одређеном жанру. (Херман 2004:165) Херман закључује да су ‘приче као такве читљиве (interpretable) због њихове припадности једној или више наративних врста, док разлике међу њима произилазе из оних образаца

надоградити. Пре самог описа теферича Смајил наговештава његову природу: „У кући би тада настало читаво једно весеље, цумбус...“, да би приказ завршио коментаром: „Чинило се да читава кућа вришти, пјева, бјесни од весеља што се опростила бабина дахилука.“ (20) Спутавана сексуалност у тим весељима постаје безгранична, обезбеђујући потребни осећај греха истовремено се ослобађајући од њега. Двојни карактер распомамљених чула остваривао се његовим карактером колективне игре, при чему се губила индивидуалност. „Оргија је неизбежно варљива. Она је у начелу потпуна негација индивидуалног облика: претпоставља, захтева еквивалентност учесника. Не само да је лична индивидуалност утопљена у ковитлац оргије већ ту сваки учесник пориче индивидуалност осталих учесника. На први поглед то је потпуно брисање граница; међутим, немогућно је да ништа не преостане од разлике између бића, за коју је иначе везана сексуална привлачност.“ (Bataj, 2009: 104) Сажето представљен догађај добија тако све неопходне елементе карневализације у којој доминирају „распомамљена чула“, „рушилачки нагони“, „колективна хистерија“ уз одсуство стида и моралних обзира. Зато је Смајилова мајка након дана проведених у разблудној игри могла опет постајати „смијерна робиња“ која чека свог господара „са прекрштеним рукама“. Трагови преступа остају тек помало видљиви у страху да пристиглог бега одмах погледа у очи.

Рецидиви ослобађања сексуалности путем колективних свечаности видљиви су на још неколико места у роману. Један од њих везује се за тренутке мајчине сексуалне раздражености која настаје након мужевљеве смрти. Сексуалност је сасвим ослобођена. Нестала је карика која је била оличење забране. Са њом, међутим, јунакиња губи и могућност да, као удовица, делимично задовољи своју еротску глад у друштвено прихватљивом оквиру. Мајка ослобођену енергију покушава да каналише „дозвољеним преступом“. Због тога зове циганку Хајрију, која долази са две „чупаве, мале, црнпурасте дјевојчице, носећи дахире у руци“ (67). И опет, у дворишту, које се претвара у позорницу „оргијастичких свечаности“, настаје страсна песма и игра. Драмски набијеним, изломљеним реченицама, које највише подсећју на позив у помоћ, крик трагичног јунака, мајка тражи: „Пјевај, душо медена![...]Не штеди грла, не било га; не жали срца, усахло

(‘инвентара потенцијалних улога’), које предодређују конкретне улоге учесника.’ (Херман 2004:169)“ (Милосављевић Милић, 2014в: 20)

ти!... Пјевај!...“ (67) На њен позив увек спремне, хитре, орне и распаљене Циганке почињу „ритуални“ плес. Све је станковићевски представљено, вођено до кулминационе тачке „ослобађања“ силе страсти. Детаљи су ту: бујни, коврцави, расплетени, свилени бичеви косе; голе пуначке руке извијене изнад глава; тесна затегнута јечерма од набрекних прса и опуштене димије које се заплићу и мазе бутине. Циганке „кршне, плахе, једре, са ужагреним очима, зажареним образима и набреклим, полунагим дојкама које се пробиле испод кошуља, извијају се, ковитлају, трзају, а дивља, силна страсна пјесма све то јаше одлијеже авлијом, опијајући, дражећи распаљујући...“ (68)

Кулминациона тачка постигнута је призором „подивљале“, „разбеснеле“ удовице. Упадајући у неку врсту транса на силу потискивана енергија пробија границе.

„Издигнувши се на кољена и, гледајући широким, врелим, готово безумним погледом унаоколо, почне све око себе кидати, чупати, разбијати. Кида и кошуљу, и димије, и месо на себи као да кида; чупа и гњечи траву, гризе, жваће; и баца папучу једну, другу...Напошљетку удара и наргилом о зид, разбија је и вриснувши извије се, скочи и, ширећи руке и пуцајући прстима, и сама као да почне поигравати, цупкати.“ (68)

Све у овом пасажу дато је сугестивно, стилски прецизно, натуралистички. Недостаје унутрашња перспектива жене, али све је психолошки одлично припремљено захваљујући постојању дечака-фокализатора, те се оспољено деструктивно и аутодеструктивно понашање лако преноси на унутрашњи план. Ћоровић је овде осетио да мора, попут Станковића, да иде до краја, да ризикује да склизне у порнографију и баналност уколико не погоди „жицу“ којом се треба кретати. У интервјуу датом Бранимиру Ћосићу, писац *Нечисте крви* готово љутито констатује: „Има да се буде у таквим тренуцима или уметник или да се оде у порнографију. Они који немају снаге или одлазе у порнографију или у ‘стил’.“ (Ћоровић, 2012: 23, 24) Ћоровић је поседовао стваралачку енергију, ширину, потребну разуданост маште и то је у појединим делима, без обзира на чврст ослонац у другим ствараоцима, успео да каналише у уметнички успела дела. Иако у приказаним одломцима све подсећа на Станковића, то није његова проста копија. У њима је ефекат другачији, јер је и линија којом се крећу измењена. У приповедачком поступку Ћоровић калемим унутрашње сукобе, превирања, слутње на линеарно приповедање, реалистичко-романтичарску основу презасићену етнографском

грађом. Изнутра је та проза захваћена немирима и напорима новог индивидуализма. Лик мајке показује морални и психички несклад појединца и друштва у сасвим специфичном амбијенту и оригиналном контексту, другачијем од свега што је у то време у роману настајало. Довољно је рећи да је и сам улазак у свет муслиманског дома први романескни покушај ове врсте. Он је за собом морао повући и остале разлике.

Следећа варијанта колективног преступа у коме остаје понешто од карневалског еротизма, јесу окупљања мушкараца у кући удовице. До тих сусрета долази након преображаја мајке од смерне, повучене, уплашене жене у окрутног господара дома који све око себе кињи, понижава и злоставља. Навлачећи маску газде коме су сви подређени, она може несметано око себе окупљати „јаране“.

„Почеше увече редовно долазити, један за другим, обилазити око куће и са необичном грајом и хуком гурати се, тјескати, око авлијских врата и око баштенских плотова. Момци што су нам још остали у кући, непрестано им износили понуде: духан, кахву, ракију, непрестано послуживали, чистили.

– Нудите!... Свакоме нудите!... – довикивала им мајка, која је, огрнута лахким, провидним чаршафом, весела, разуздана, као на крилима прелијетала са једног мјеста на друго, од једне групе другој, јављала се свима, шалила се, смијала, цичала, увијек тапшући рукама и поцупкујући на пети. Изгледала је више као младо, безбрижно, ђаволасто дјевојче, него као удата жена, која још има толиког сина. И бојећи се, зар, да је когод не прекори тиме, да је не печне, вјечито ме гурала у прикрајак, гонила од себе, затварала у собу, озбиљно пријетећи да ће ми ‘ноге пребити’, ако се усудим помолити, појавити пред њезиним јаранима.“ (46)

Дружења постају њена потреба којом помоћу друштвено прихватљивог оквира празни нагомилану еротску енергију. Њени поступци дубоко рањавају Смајила. Он касније такво понашање описује као нескладно и непримерено њеним годинама и положају удовице и мајке. Потпуно заборављајући на друштвене обзире, жена се у тим моментима преображава у „ђаволасто девојче“ нудећи се својим гостима. И све је опет било на граници дозволе и преступа, при чему је само спољашњост и форма обезбеђивала склад, док је унутрашњи план откривао гротеску: нескладно младалачко рухо унижавало је жену трагикомичним спојем, коме је посебан интензитет давала чињеница душевног хаоса. Потпуно се идентификујући са преузетом улогом, мајка почиње да живи свој виртуелни свет у коме је још увек млада, безбрижна, енергична и пожељна.

Зулфага, бојећи се да му ко од господаричиних јарана не преотме плен, али и схватајући да ће до ловине брже уколико блокира могућности еротског ослобађања, намерно осујећује ове сусрете (упиње се „да је задржи у соби баш у том часу, кад је највише жељела да изађе и да се разговори с њима“ (56)) У тим моментима она страшно протестује, бијући и шамарајући слугу што је мучи рачунима и тужбама „Ја хоћу и живота, весела, шале... Тога хоћу... Тога...“ (57) Укидање ових сусрета, као привремених светковина на којима се могло у слободу, за јунакињу је наставак ропства. Карневалски карактер окупљања допуштао је инверзију улога, неумереност, отвореност, фамилијарност (Bahtin, 1978: 168) замењујући „званични“ „незваничним светом“ у коме се поништавају правила официјелне стварности и успостављају нови, карневалски закони.

Важно је поменути да још понегде у *Јаранима* треба препознати елементе карневализације као „простора“ који је допуштао ослобађање бића. Из више разлога то су ноћне посете младе Хајкуне девојкама и њена освета неверном младићу. У њима је заступљен мотив прерушавања које представља важну компоненту карневала.⁷³ Хајкуна навлачи мушко одело преузимајући улогу удварача, а потом и осветника. „Инверзија и промена улога се најлакше одвија путем прерушавања. Међутим, ту се не мисли само на пуко прерушавање које је само себи довољно, већ прерушавање овде има смисао трансгресије у другу личност, односно у другу улогу. У том смислу би требало свакако обратити пажњу и на одевање за време карневала јер се кроз облачење одређене одеће људи уводе у одређене улоге, односно у одевању се огледају телесне праксе и тежње људи (Bahtin, 1978: 20). За време карневала људи се маскирају на најразличитије начине и маска и костим овде имају улогу обнављања тела и истицања материјалности свог тела која је у свакодневном животу потискивана.“ (Ristivojević, 2009: 203) Прерушена Хајкуна активира митолошки предложак менада које, као носиоци идеје бекства, слободе и освете, „припадају историји женских утопија“ (Slapšak, 2006: 306) ствараних под притиском доминантног мушког принципа. Преузимајући улогу мушкарца, у границама измаштане реалности, девојка може не само да се освети, већ и да ослободи своју спутавану

⁷³ Елементи карневализације у овом сегменту приче присутни су у хронотопу улице, трга, отвореног простора, као и у „веселом карневалском рату и тучи“ (Bahtin, 1978: 271).

сексуалност⁷⁴ и отклони фрустрације. Међутим, заменом улога овде је још једном активирана и Батајева теза о сексуалности као насиљу. Ова игра показује и тежњу девојке да свој сексуални идентитет оствари у оквиру „репресивних норми које не допуштају целовиту самоидентификацију“ (Милосављевић Милић, 2013д: 54). Хајкуна својом осветом не жели да пробија границе које је друштво поставило. Напротив, својим поступком она показује да жели интеграцију у заједницу чијих етичких норми се придржава. Због тога њен брат, као отеловљена утопијска идеја апсолутне индивидуалне слободе, чин удаје за истог младића тумачи као пораз: „Обрукала се...[...] Удала се за онога... за онога што га измлатила... [...] Женска памет [...] Кад јој се опет вратио... и вратио се убрзо зар због чибукања... обузео је стари севдах и... покорила му се...“(178) Хајкуни није потребна самоидентификација, она се уклапа у образац еротизма по коме је жена жртва, а мушкарац подносилац жртве.⁷⁵

Поступак изградње свих ликова у функцији је друштвено-социјалне ангажованости текста, те је намера приповедача била да из њихових живота издвоји само оно што ће му у ту сврху најбоље послужити. Отклон од типизације начињен је, мимо нараторове воље, у пукотинама које је прича отварала, пре свега због Смајилове личне уплетености у њу. Као резултат споја интенције приповедача и семантичког потенцијала који је прича отварала, настао је укрштај диспаратних стилских и поетичких елемената, складно уклопљених. Због тога је потребно на овом месту детаљније показати како је писац успевао психолошком карактеризацијом допунити текст у коме је посебно наглашена критичка линија патријархалне репресије. То је најбоље урађено у поступку грађења мајчиног лика. Већина других ликова добијала је тек по коју црту индивидуализма која их је оживљавала и чинила уверљивим. У тексту се појављује и један број ликова грађен поступком

⁷⁴ О значају прерушавања у Становићевој прози, а што се потпуно уклапа и у романескни свет *Јарана*, писала је Снежана Милосављевић Милић у студији „Метафора границе као модел читања Станковићеве поетике еротског“: „Ако је, како каже Октавио Пас, еротизам свет који је затворен за друштво, као и за природу (Пас 1982: 66), Станковић показује да је унутар рестриктивне патријархалне заједнице ослобађање женске сексуалности задобијено само по цену замишљеног, виртуалног преласка границе у једној первертираној игри.“ (Милосављевић Милић, 2013д: 54)

⁷⁵ И у овим закључцима инспирисани смо сегментом студије Снежане Милосављевић Милић, у којој се бави питањем замене ослањајући се на теорију еротизма Жоржа Батаја. (Милосављевић Милић, 2013д: 54)

типизације, а то су углавном они који су чинили позадину и стварали контекст у који је требало уклопити остале јунаке. Изузетак чини само једнострано приказан лик Зулфаге.

Мајка је представник обесправљене, неименоване жене – беговице, удовице – која је покушавала да пронађе начин за своју срећу у оквиру крутих патријархалних закона. Удајући се за бега она постаје његово власништво, покоравајући се свим правилима новог дома. Патологија односа показана је у одсуству комуникације („Ја се уопште и не сјећам да су кадгод дуже разговарали. [...] Као да је била срамота нека онакоме јунаку дуго разговарати са женом, макар и са својом[...]“ (14,15)), страху од господара, лицемерном односу супружника и прикривеној мржњи коју жена осећа према свом тлачитељу. Приповедач експлицитно открива страх („мајка ми као да га се доста прибојавала“) који своју пуну снагу показује тек кроз поједине реакције и поступке жене. Смајил посебно наглашава таква места: Мајка се после теферича умиљава сину, даје му новац „само да не причам о свему ономе што сам гледао и слушао и да њему⁷⁶ ништа о томе не напомињем“ (20). „Мајка [...] изненађена скочи и, поплашено узвикнувши *он*, одбаци од себе и чинију с алвом и неколико гурабија што их је држала у крилу.“ (33) Уметнички веома успешно описана је реакција беговице кад сазнаје да јој је муж погинуо. За време његовог одсуства она прави теферич. У тренутку славља напољу се зачује њиштање коња, што мајку паралише због страха да је ухваћена у свом преступу. Када схвати да бег заправо не долази, да је мртав, она се онесвешћује. „Опазивши бедевију, мајка која је била потрчала за мном, врисну из гласа и зањихавши се посрну, паде.“ (33) Реакција се у првом тренутку може схватити као сасвим очекивана на вест о изненадној смрти ближњег. Ипак, остали текстуални сигнали упућују да није тако. Дечак из мајчине реакције не схвата да му је отац погинуо. Тек Сулагино понашање њему сигнализира трагичност ситуације: „А тада као да и мени свану пред очима. Познадох да се догодило нешто страшно, најстрашније [...]“ (34) Приповедач само пар тренутака пре приче о очевој погибији предочава необичан сусрет Сулаге и мајке. Комшија долази да саопшти лоше вести с бојишта „Чуо сам само како је споменуо некаква харамбашу, Стојана некаква, неке рањенике, бој, окршај, кијамет... поменуо је затим и бабу, сан некакав, и на крају додао како се боји... боји...“ (32) Мајка на вести реагује сасвим мирно, брзо скрећући разговор на другу страну. То Сулагу збуњује и он одлази сасвим пометен. „Мајка се само осмјехну. Лагано оде и затвори врата за њим, па

⁷⁶ Беговица мужа никада не зове по имену.

пјевуцкајући узне уз наргилу и, сједнувши и пребацивши ногу преко ноге, поче одбијати димове.“ (32,33) Очева смрт за мајку не само да није представљала губитак, она јој се надала, прижељкивала као што се роб нада погибији тиранина. Писац успешно уклапа поменуте детаље како би открио унутрашња превирања лика без прекорачења сазнајних моћи дечака. Без потребе да приповедач тумачи мајчин поступак, постаје јасно да је губитак свести одраз олакшања после патолошког страха да ће бити ухваћена у преступу.

Стигла је смрт, али са њом није дошла очекивана слобода. Као Аницу у Станковићевој „Покојниковој жени“, и беговицу наставља да прогони мртав господар. Након наративног прегледа, како би слику учинио што сугестивнијом, приповедач је оверовљава причом коју је чуо. Без обзира на доминацију дијегетичког извештаја, у преломним психолошким моментима прибегава се директном или слободном индиректном говору⁷⁷, јер је то најбољи начин да се избегне расцеп између онога што је приповедач могао да тврди и онога што се уистину дешавало. Рекреирајући прошлост кроз своје сећање он поједине утиске преноси онако како их је доживљавао као дечак. Зато не може са сигурношћу да тврди да се мајка плашила, све док то не чује од ње или док не присуствује манифестацијама страха. „**И као да се плашила нечега, много се плашила.**“ (38, подв. J.J.) Смајил-ефендија изузетно држи до тога да му се верује, јер то његову причу чини сврховитом. Зато се труди да све исприповедано мотивише.

„Једанпут сам, из радозналости, прислушкивао: кад се жалила једној слушкињи, како је, он, бабо, још и сад мучи и прогони, како ни сад неће да је остави на миру.

Не може – вели – још никако ни смислити, е је он мртав и да више никад доћи неће. Јок!... И сада, сваки дан, по неколико пута зачује: и коњски топот, и звуку оружја, и глас његов, оштри, дубоки, мушки глас како грми испред врата. Због тога и претрне премре. Због тога се и ноћи плаши толико.

Кад се ноћ спусти, – каже – читава кућа кад потоне у мрак, у помрчину, и кад свет поспе онда настану праве муке за њу... Чини јој се, као да је одасвуда гледају његове очи, стријељају је, пеку... Чује му и ход, осјећа и дах његов.

Узалуд се опире, брани, отима; узалуд се окреће и увија по душецима. Никако га отјерати не може. Ту је он, ту је непрестано, једнако моћан и силан, једнако влада над њом.“ (39)

Халуцинантна стања јунакињу преносе у свет у коме је господар још увек жив, те он своју владавину њеном судбином продужава и после физичке смрти. Преображај се

⁷⁷ Мекхејлова типологија представљања говора.

догађа у моменту кад долази до замене улога. Сасвим случајно потчињени улази у улогу господара, те схвативши да може да је игра, дуго живи у симулираној слободи.

„Она тиха, мирна, повучена жена, која се толико бојала свакога, непрестано пазила на оно ‘шта ће свијет рећи’, нагло, непромишљено, прекиде са свима обзирима, заборави на све, све погази, све одбаци. Кад је већ видела да јој нико ништа не може забранити, хтјела је и да ради све, што год јој на ум падне.“ (44)

У тим тренуцима приповедање је доведено на ивицу гротеске: удовица вежба пуцање, купује тамбуру и сама се весели, око себе почиње да окупља „јаране“. Доласком Зулфаге, који почиње да води финансије куће и који тиме постаје прави газда под маском слуге, открива се парадоксалност читаве ситуације. Оно што се открива иза мајчиног махнитог понашања и суровости према околини јесте поражавајућа истина да је једна врста ропства само замењена другим. Њено насиље више није одраз њеног ослобођења, већ пригушиване страсти која је морала бити задовољена, и која је често испољавана и кроз аутодеструкцију.

„Тек покаткада, уријетко, освојила би је опет чудна нека сјета, дерт неки. Али то није више била брига за послове, страховање од немаштине, него друго, друго нешто... ни сам не знам како бих назвао. По свему се могло познати да је то мучи, силовито мучи, кида, распиње.

[...] Онако ломна и замишљена силазила је одмах у дно авлије, на траву, и, не тражећи шилте ни јастука, ту се сасула, пала, легла поребарке.

И не осврћући се никуда, не пазећи гледа ли је ко и чуди ли се, поново се почела протезати, превијати, кршити, састављајући руке високо изнад главе и ломећи прсте, а танка кошуља све се више затеже, припија уз тијело и димије на куковима трешу се, дршћу, дршћу...

Једанпут сам опазио како је оштрим ноктима гребла по мишици и пустила крв; затим опазивши како цури, почела гребати као помамна. Лице јој готово помодрило, запалило се, искривило, жиле на врату набрекле, сви мишићи на образима играли, трзали се.“ (66)

Ови сегменти отварају много простора за психоаналитичка читања, подједнако важна за лик мајке и лик сина који присуствује оваквим сценама. Након испричаног сегмента приповедач-лик испушта узвик, који сажима приповедно и приповедано време. Причом се утисак обнавља, оживљава сав ужас проживљеног тренутка из прошлости: „ – Ух! – умало што нисам вриснуо од страха, запомагао.“ (66) Фројдовско читање реаговања

дечака на мајчине изливе потискиване сексуалности додатно поткрепљује модерност ове прозе.

Унутрашњи конфликт удовице који се зачиње немогућношћу да задовољи своје сексуалне пориве, простор је који Зулфаги омогућава да се путем брака са својом господарицом дочепа њеног целокупног иметка. Сукоб између мајке и Зулфаге, који постаје све доминантнији, често је дат само кроз слутњу и претпоставке дечака, који осећа опасност и покушава да заштити жртву.

„И некако у то доба чинило се, као да је мајка жељела да се сасвим отресе Зулфаге, да га се потпуно ослободи. И опет се међу њима почела водити борба, подмукла, прикривена, али силна и очајна борба, којој као да се није могло лако сагледати краја.“ (69)

Ликови мајке и Зулфаге у овом делу приче делују гротескно, јер су избачени из својих колосека. Свако је усвојио улогу која му не припада. Тек потпуним повратком на напуштenu линију они добијају свој стварносни елемент. Настали на утопијској замисли лика-приповедача требало је да покажу девијантност старог социјално-друштвеног система где све почива на робној размени. Мајка је приказана као жртва која у датим друштвеним околностима није могла да постигне самоидентификацију, јер је навикнута да увек припада неком. Идеализовани лик жртве разбијен је жељом за материјалним: она Зулфаги дозвољава да се приближи само да би сачувала богатство и углед који јој оно омогућава.

„Жена, која је вазда живила у малу и богатству, научена да свега има колико хоће и више него колико хоће, задрхтала је при помисли да би могла, једнога дана, огољена, остављена, без игдје ичега остати на сокаку.

–Како ли би ме тад душманке гледале и како ли би се светиле!... – говорила је узбуђено, чупкајући ресе на бошчи и све јаче лупкајући папучама. – Како ли би ми се смијале, подругивале!...“ (49)

За добробит личну и за задовољење својих егоистичких циљева мајка жртвује и сопственог сина, остављајући га без дома и очевине. Тек на крају приступа му као покајница, а правду не задовољава ново, боље време – она је у рукама појединца, овога пута плахог, необузданог Хасана.

На тај начин потпуно неприхватљива постаје и теза приповедача о идеалном друштву које сваком појединцу оставља слободу одлучивања о властитој судбини. Његов свет се разграђује његовом причом, то је та аутоиронија која ломи садашњост и будућност истим средствима којима је ломила прошлост. Идеалистичко-романтичарско грађени ликови прошлости доживљавају пад паралелно са аутентичним ликовима садашњости поступком прелажења у друге, међусобно раздвојене сфере: идеализовани јунак-ратник, Хасан, постаје жртва својих страсти, а слободна самостална Хатица добија карактер индивидуалне конструкције приповедача, јер се не сме превидети чињеница да је и она обећана роба и да је то примарно везује за Смајила. Мудри хоџа који упућује најотворенију критику људском друштву, уствари је упућује људској природи. О томе најбоље сведочи судбина његове деце, преко које је изражен његов пораз: млади борац Хасан страда од свог оружја, а амазонка Хајкуна потпада под власт младића коме је батином судила због неверства.

Једини коме изостаје компонента аутентичности јесте Зулфага који у себи не носи ништа што би бар делимично могло да га приближи људској природи. Ипак, и то се могло догодити без штете по естетску равнотежу текста, јер је приповедач као истовремени учесник приче имао апсолутну моћ да по сопственом избору „кити“ своје јунаке. Чини се да је Смајил ту био најобазривији. Није смело да преостане ништа што би слушаоцу дало повода за сенчење Зулфагиног зла. Обазривост се оцртава у стереотипном понављању како изгледа тако и поступака Зулфагиних. Он је представљен као антропоморфирани гмизавац са змијски извијеном шијом, који гамижући, камуфлирано и неопажено, хвата и прождире своје жртве. То често чини на исти начин: оног кога жели да уништи код беговице неодмерено хвали и „штити“ – његов осмех сигуран је знак пропасти појединца према коме је благонаклоност показана; својим савезницима подилази митом, обећањима и слаткоречивошћу. Шематичност његових поступака осигуравала је приповедачу да код слушаоца произведе искључиво негативан утисак.

У чврстом ланцу натуралистичко – романтичарских супротности којима су грађени ликови растаче се миметичност текста не проналазећи тачку ослонца и пародирајући како традицију тако и утопијску идеју новог, модерног, активног човека који у хуманизованом окружењу може слободно да гради своју судбину. Судар супротности успешно је изведен захваљујући приповедачкој ситуацији која је путем унутрашње фокализације могла

оправдати све равни представљене приче. Сплет намера, природе, вештине, психологије приповедача условио је хибридноста грађе и њене обраде без штете на структурном макроплану. Типови се лако преображавају у атипичне јунаке, један простор смењује другим, љубав мржњом, истина лажима, реалност маштом, натурализација идеализацијом – и све то рађало је један нови еклектичан израз, свеж и модеран у романескном стваралаштву почетком минулог века.

3. Под окриљем нулте фокализације

3.1 Склад неизмерности и дубине у модерној дескрипцији

(*За крухом Ива Ћипика*)

Све је тамо било као и пре, али он више није био онај исти. И није могао да позна те сунчане обале родног краја. Болно, он затвори очи и погледа у себе. И гле, тамо он виде све онако као што је било некада; непрегледне обале са дрвећем и сенкама, које су шиле до краја света; и бледе статуе у којима је узрујано струјила бела крв страићу и заносом; и једно громно сунце које је изгледало веће него свемир. [...] Јер ствари имају онакав изглед какав им даде наша душа.

Јован Дучић

На крају прилично ошто интонираног осврта на роман *За крухом* Јован Скерлић ће исказати, тада уз велики опрез, оно што се потврђује и век касније: блискост аутора овог романа са писцима попут Станковића и Милићевића – оним именима која су обележила прозу српске модерне. Заједничке особине критичар уочава у носталгичном осећању интензивног живота, сензуалности, преосетљивости, способности за посматрање, природности, као и дубоко личном, интимном лирском изразу. (Скерлић, 1964: 172) У свему овоме наликују једни на друге Гавре Ђаковић, Софка, Младен, Иво Полић. Захваљујући њима романи наведених стваралаца представљали су за то време сасвим нову везу реалистичког и модерног, како ће Скерлић рећи, спољашњег и унутрашњег, натуралистичког и идеалистичког.

У центру пажње Ћипиковог романа *За крухом*⁷⁸ јесу два приповедачка тока: социјална слика далматинског села и поглед разочараног интелектуалца Ива Полића. У првом откривамо типичног реалисту, док нам други отвара врата ка новим токовима књижевности. Нас, свакако, занима онај други. У тачки преламања света кроз јунаков поглед и рекреирању перципиране стварности критичари су откривали модерност његове прозе. Посебно интересантно је то што се унутрашњи свет великим делом открива

⁷⁸ Роман је први пут објављен 1904. године

доживљавањем простора. Због тога веома значајну улогу заузимају описи, који нису само декор и позадина у коју се смештају догађаји, већ активан чинилац који учествује у њима. Овако осмишљена унутрашња фокализација, која доминира текстом, опису приписује сасвим нов карактер. Он више није подређен приповедању, већ чини његову компоненту без које овај не може опстати. Теоретичари попут Јануша Славињског и Мике Бал, да подсетимо, имали су на уму пре свега функцију приповедане перцепције када су у својим радовима покушали да покажу способност описа за самостално функционисање у склопу наратива. Описи (дати посредством приповедане перцепције), који у епохи модерне воде ка дефабуларизацији прозе⁷⁹ окрећући се сасвим психологији јунака, послужиће као аргумент за одбрану Типиковог романа од оштре критике коју му Скерлић упућује наводећи да је реч о „резвученом“, „расплинутом“, „доста невешто сашивеном делу“ пуном „некорисне опширности“ и „излишних ствари“ (Скерлић, 1964: 171). Уочавајући исту развученост и расплинутост, мане ћемо преточити у врлине кад покажемо да се управо у тим тачкама открива богатство дубоко сакривених простора ума.⁸⁰

Техником приповедане перцепције наратор гради лик Ива Полића који „подсећа на оне немоћне, безвољне и у животу несналажљиве интелектуалце“ настале у књижевности на прелому два века. Захваљујући њој, као доминантном средству откривања унутрашњег света, јунак романа *За крухом* личи на Ускоковићевићевог Милоша Кремића. „Колико има у сусретима и једног и другог са изабраницама приближавања, толико има и удаљавања, бекства, повлачења у самог себе, у самоћу која им је најсигурнија и у којој, без већих напора, могу да таворе и лагано скончавају своје неплодне животе.“ (Jovanović, 1980: 199) Да доминантност описа датог кроз фокус јунака јесте одраз модерног у овом Типиковом роману сведоче и друге особине које из њега проистичу: „немиметички, субјективни статус хронотопа (интимни простор и психолошко време)“, фрагментарност, жанровска укрштања, „фокусираност на егзистенцијална, или у ширем смислу, метафизичка питања“,

⁷⁹ „Пејсаж често има већу функцију но фабула, тако да се [...] неким деловима хронике дивимо искључиво као лепим, али изолованим описима. Вешто смо удаљени и од збивања и од личности које учествују у њима.“ (Jovanović, 1980: 202)

⁸⁰ Скерлић, насупрот многим потоњим критичарима, уочава као главни предмет романа Полићев унутрашњи живот.

неонатуризам, симболизам, репетитивно приповедање (Милосављевић Милић, 2012г: 280), психонарација остварена кроз приповедану перцепцију.

Као полазиште за проучавање улоге описа у унутрашњој фокализацији Типиковог наратива послужила су запажања Радована Вучковића: „У градњи оба дела романа заступљено је начело спонтаности, које се очитује у идеји да живот одређује форму. Зато Типико збира на једном месту више судбина, више детаља и концентрише их око интелектуалца Ива Полића. У роману ликови и појединости се не појављују по закону каузалности, и унапред простудирани композиције, већ онако како их животно кретање доводи у дотицај са главним јунаком или како се јављају у његовој свести и у размишљањима. Призори су стога често одвојени једни од других, а начин успостављања везе између њих је паралелизам, поготово кад је реч о сликама природе и човековог живота. Основна наративна јединица романа је, према томе, prizor, а интеграциона оса свега јунак Иво Полић, који постаје део ширег колектива, као што је колектив захваћен матицом његових унутрашњих преживљавања.“ (Vučković, 1996: 256)⁸¹

Јасно је да ће анализа обухватити пре свега онај део који јунака одваја од масе, те он више не фигурира само као типичан представник колектива. То води до посматрања функције prizora у стварању и надограђивању унутрашњег јунаковог бића, а преко личних доживљаја који су наратеру често једини доступни свет. Не постоји субјективно наспрам објективног виђења стварности, већ стварност једног човека – Ива Полића. Он је медијатор између света приче и „погледа“ имплицитног читаоца – те је другоме могуће да „гледа“ само преко перцепције првог. „Зато то и јесте роман, у коме се главни јунак ‘намеће као објектив’, роман епизода, где је ‘свака епизода, у литерарном смислу, једна мала, заокружена целина’.“ (Vučković, 1990: 256)

Како се у роману преплићу нулта и унутрашња фокализација битно је нагласити да место прелаза јесте, готово по правилу, тематска раван романа. Слика социјалне беде далматинског села обухваћена је „погледом одозго“, и то су моменти када сву ауторитативност преузима приповедач, представљајући главног јунака као карику у ланцу објективизоване социјалне слике. Тада и описи надилазе ниво субјективности и представљају одраз реалног окружења у коме живе и делају јунаци. Сва одговорност за

⁸¹С тим у вези Радован Вучковић говори о *панорамској* или *мозаичкој* композицији где се призори и слике најчешће појављују без хронолошког реда.

приказани крајолик лежи у приповедачевом гледишту. На промену регистра указује и разлика на стилско-језичком плану. „Концем августа бијаше затегла суша. Људи гледаху у небо, у облаке, што се сваки дан гомилаху на западној страни, у живој нади да ће проломити и натопити жедну земљу.“ (Ћипико, 1982: 57) У тзв. зачетку описа, који је уткан у приповедање, дате су одлике простора који ће попуњавати људи својим деловањем. Овде су у питању просторно-временске координате: небо, облаци, западна страна, земља; август, сваки дан. Гомилање облака и жедна земља јесу централни детаљи око којих се окупљају сви остали, а које приповедач даје контрастно како би антиципирао наредне догађаје у равни природних законитости, али и људских реакција. Атрибут *жедна* овде би могао водити доживљају колектива (од чега, свакако, не може бити сасвим „прочишћен“), али контекст сигнализира приповедачеву намеру да широким захватом обухвати оно што „реално“ постоји на плану предмета и догађаја. И баш као што Славињски објашњава, тесно повезан са локацијским моделом описа, јесте предикат који означава смер кретања представљених предмета; у овом случају то је глагол „гомिलाху се“. У опису је такође приметна и тенденција свођења назива на уобичајени репертоар за сферу коју описује, у чему се такође огледа претензија на референтно значење описног исказа. Овај баланс између назива и мотива приметан је у свим дескриптивним пасажима који припадају области „објективног“. Тако се у склопу читавог текста они међусобно „дозивају“ градећи стабилан лексички скуп који их одваја од слоја приповедане перцепције. Ти дескриптивни пасажии с функцијом одраза реалног света сасвим су одвојени и не дестабилишу психолошки слој текста који представља „симболичку хронотопизацију лика“ (Милосавевић Милић, 2012г: 289)

Небо и земља врше улогу дескриптивних наслова, што ће бити чест случај на нивоу нулте фокализације окренуте сликању живота далматинског сељака. То су чворне тачке социјалне линије романа и оне ће контрастирати субјективном опису у чијем је центру море. Сељака море слабо храни, његов опстанак везан је за земљу, па нема разлога да приповедач еродира слику уношењем сувишних детаља. Када у село из Млетака стигне шјор Антонио мештани морају у град по рибу, јер је у селу има само (чини се једини рибар) Мрсе. Међутим, опис мора није сасвим искључен из социјалне равни романа, али се оно у односу на „лирску линију“ јавља у сасвим другачијем контексту. Море је у тим случајевима граница свог и туђег, беде и опстанка, постојања и нестајања. Море је

затварање и пропадање у бездан. Појављује се у оним моментима када јунаци помишљају да напусте земљу и када одлазе у далеку Америку „за крухом“.

Море ће се у дескриптивном слоју романа јављати и као инструмент извучен из лексичког корпуса средине да образложи елементе предметног света. („Виногради дизали се као море [...]“ (49), Зујање се ширило „непрестајним валом“ (49), „Прођоше натегом она блажена времена када су се пуниле бачве вином, ко да си их морем наљевао.“ (75)) Оваквим интервенцијама прелази се на план колективног, што последично гради непосреднију представу о приморцима путем језичке карактеризације. Лексички и фразеолошки фонд Далматинаца уочљив је како у контексту конвенционалних, тако и индивидуализованих елемената описа. („[P]асула се густа магла као море.“ (140), „А ноћ је надошла.“ (188), „Млад виноград, у напону снаге, модри се, као море.“ (209))

Изгледа да је Предраг Палавестра пренагласио улогу Бранка Лазаревића у откривању модернизма у Типиковом пејзажу. Иако „критичар модерног сензибилитета“, Лазаревић код Типика открива лепоту, свежину, али не и новину описа. Откривајући многе његове карактеристике (колоритност, светлост, контраст, обиље детаља, доминацију визуелних опажаја, условљавање и образлагање догађаја, ритам), Лазаревић, ипак, пропушта да уочи кључни моменат који води, како Палавестра каже, „ка модерном реализму“. Све горе набројано одлична је аргументација одређењу Типика као најбољег пејзажисте у целокупној српској књижевности (Лазаревић, 2003: 47), али свакако недовољна да докаже прави искорак у књижевном стваралаштву епохе. Палавестра то уочава: „Природа је код Типика мање сценски оквир, а више катализатор збивања. Као и код најбољих песника симболиста, она је садржај душевне драме. Типико је слику природе продуховио, осмислио и спиритуализовао, дао јој унутрашњу дубину и душевни напон. У развоју српског приповедачког стила од миметичког ка модерном реализму то је био велики и значајан корак унапред.“ (Палавестра, 1986: 372) Остало би недоречено и некоректно према самом Лазаревићу не додати да он имплицитно осећа ту новину, али је не износи на површину. Констатујући да је „Типико сав светлост и боја“, он додаје: „Понекад, цела историја има чисто подређен карактер; другим речима цео догађај је само једна фигура у пејзажу.“ (Лазаревић: 2003: 49) Да се запитао због чега је то тако, узрок би лако пронашао у померању од описа као декора ка опису као изразу индивидуалности и субјективности.

Иво Полић осетљива је природа која пажљиво посматра свет око себе покушавајући да га разуме како би спознао и властити идентитет. Деретић га види као „модернизованог романтичног јунака“ (1981: 207). Најчешће га затичемо у дугим шетњама по пољу и крај мора. Ако је у затвореном простору, његово место је крај прозора. Често су слике које он ствара уоквирене прозорским окном.

„Прислони се уз прозор [...] Муком отргнувши се од прозора [...]“ (47/48)

„По подне стајао је налакћен на прозору [...] И он се одмакну од прозора [...]“ (98/99)

„Иво је те ноћи стајао налакћен на прозору [...] Раздражен, одмаче се од прозора [...]“ (132/133)

„Сутрадан ујутру, када је Иво растворио прозоре [...]“ (92)

„[П]риђе к прозору [...]“ (104)

„[Н]апокон на прозору гледао је [...]“ (125)

Очигледно је да приповедачки сегменти служе пре свега као везивно ткиво и увертира описима који се током целог наратива ритмички понављају. Циљ оваквих „пребацивача“ јесте да интензивирају визуелни моменат. Инсистирање на сликовном видљиво је и у честој појави саме именице слика, као и глагола који упућују на визуелну перцепцију. То је навело Бранка Лазаревића да занемари све друге сензације и закључи да су из Ћипикових описа „скоро потпуно искључене опсервације и појединости до којих се долази другим чулима“ (Лазаревић, 2003: 50). То је само донекле тачно.⁸² Чињеница је да у роману *За крухом* доминирају визуелни утисци, али их употпуњава и обиље звукова⁸³, и истина, тек понекад, олфактивни и тактилни осећаји.

Оно што је посебно карактеристично за перцепцију јунака јесте ритмичко понављање призора. Увек су ту исти елементи описа и врло често виђени на исти начин. Непрестано фокусирање на исте објекте појавног света и готово идентична представа граде упечатљив, али често и монотон лирски слој текста.⁸⁴ Јунак је присутан у тим описима као својеврсни лирски субјекат стопљен са амбијентом који у мислима ствара. Оно што је у тим

⁸² О једностраности овакве Лазаревићеве оцене пише и Миљко Јовановић. (Jovanović, 1980: 202)

⁸³ Иво не само да посматра, он врло често и послушкује. Готово да нема описа из којих су искључени аудитивни моменти.

⁸⁴ Треба имати у виду и то да Ћипико не поседује довољно широку палету израза којима би могао да обогати и динамизује опис. Понављања нису само ствар стратегије, већ и, мора се признати, немогућности писца да пронађе нов, свеж израз, а да истовремено остане на пољу идентичног доживљаја.

представама доминантно је неутољива жеља за простором који се интериоризује. То нису места на којима јунак борави, већ она која у својим визијама гради. Зато често говори о празнини, даљини, неограничености, бесвесности простора: „Узбуђене његове мисли лутају по празнини мрка простора [...]“ (133), „блага музика што долази из неизвјесне даљине“ (134), љубав је „чиста и ведра, као бесвјесни простор, у који је сјетно гледао“ (184). Откривањем сегмената и особина простора гради се, део по део, Полићев интимни свет. На трагу смо башларовског сањарења које се крије у неизмерности простора. „Не можемо видети како оно почиње, мада увек почиње на исти начин. Оно бежи од блиског предмета и одмах је далеко, другде, у простору који је *другде*.“ (Bašlar, 2005: 173) И тај простор сањара увек вуче ка величанственом, узвишеном, широком који води у бескрај. Кључ лежи „у превазилажењу света виђеног какав јесте и какав је био пре [...] сањарења“ (Bašlar, 2005: 174) Пространство вуче к себи, и само у том празном, бесвесном простору субјекат се не осећа отуђено. Он је део тог безмерја, у потпуном сагласју с њим и зато га у свести антропоморфизује. Кад је у „сјајноме живоме простору“ (48) он је „на догледу свеопћега живота“ (87). Много романтичарске опијености даљинама и васионом има у тихом интелектуалцу, који да би био жив непрестано бежи од свакодневног живота, материјалних спрега и временског ограничења. Тек у додиру са бескрајем почиње неспутана игра имагинације, нудећи јунаку зрно свемира чији део и сам постаје. Башлар ће приметити да се сањар ослобађа своје бриге и тежине својих снова, „свог сопственог бића“, у тренутку када „стварно доживљава реч *неизмерно*“.(2005: 183)

Полић бескрај проналази у мору, таласима, светлости, небу, ветру, дрвећу (боровима, смоквама, маслинама), виноградима, брдима и стенама. Ови називи око којих се граде описне секвенце су оживљени, јер су део живог простора. То је можда најочљивије у случају мора, које врло често носи епитет *живо*:

„Уморан, застаде пред боровиком, на догледу *жива мора*.“ (31), „Свакидање шетње уз *живо море* донашаху му сигурне утјехе.“ (31), сунце тоне „у дубину *жива мора*“ (36), Иво ослушкује „кркочење *жива мора*“ (43), „*Живо*, велико *море* угрожаваше га својим увалама и дубинама [...]“ (55), „Обома бруји у ушима шум *живога мора* [...]“ (129), „шум *живога мора*“ блажи жестоку младићку страст (134), „чистота *живога мора*“ (144), „С прозорана догледу је отворено море, обасјано сунцем, *живо*, немирно [...]“ (167)

На његову оживљеност утичу и изрази који га персонификују: море вапи за поветарцем, шапуће, дрхти, јечи, буди се, јежури. У компарацији оно добија невиност и чистоту детета: „Пред њим лежи море наоко уснуло као дијете [...]“ (143), „[П]рама њима као невино дијете лежи море [...]“ (194) Јунакова загледаност у море пре свега региструје величину, пространост и величанственост. Његов поглед најчешће је усмерен ка пучини: бура „се пуши моском пучином“, море ишчекује ветар „да му гане пучину“, „свјећарице лижу по морској пучини“, „с пучина ћарлијаше вјетрић“... Море је далеко, широко, отворено. Све ове особине у најчешће једва приметним варијететима учестало се понављају дуж целог текста, одражавајући константи утисак који бесконачност мора оставља на јунака. Уз ове описе најчешће иду изрази *сета*, *чежња*, *дах васионе*, *задах истинског живота*, *утеха*, наглашавајући мисаоно-емоционални слој условљен додиром с пространством. И опет стижемо до Башлара, и његове тезе о склоности сањара да посматра величину. „Тешко би се могло изразити да функције описа [...] ту остају без дејства. Осећа се да ту треба изразити *нешто друго*, а не оно што се објективно нуди изражавању. Оно што би требало изразити, то је скривена величина, нека дубина. [...] [П]есник ту не описује. Он зна да је његов задатак много већи.“ (2005: 175) *Нешто друго* јесте важан утисак „који тражи свој израз“. И у свим другим описима који долазе из перспективе јунака сасвим се губи граница између малих и великих ствари. Све је обухваћено пространством које се растаче у безграничности. („Ослушкиваше шапат свеопћености, у којој ишчезаваху појединци: и неразумљиви звуци, и цврчање попаца, и само кркачење жива мора.“(43))

Приповедана перцепција, која својим природом у великој мери приближава приповедача и јунака, увек препушта контексту да разреши степен присутне субјективизације. Због тога ћемо се и овде запитати коме припадају лексика, атрибутивна обележја, процена, именовање, деиксе. Контекст налаже окретање ка јунаку, те приповеданој перцепцији обојеној његовим стилем. На то наводе подаци у вези са Ивиним образовањем, али и природом. Он је безвољан отуђени интелектуалац осетљивих живаца, који дубоко промишља свет. Наратер га доживљава као поетску природу са снажном потребом да изрази оно што осећа.⁸⁵ Због тога се повремено дешава да гласно обликује

⁸⁵ „Свакога поподнева радо је читао; занио би се и живио сугестованим животом, што га је из књиге црпао.“ (62)

своје представе и доживљаје света – да узвикне или уздахне понет унутрашњим превирањима. То пражњење рефлекс је унутрашњих збивања.

„Нека сунца, сунце је живот!“ (52), „Зар ти није мила ова силна ноћ, са овим шумом?“ (153), „Овај шум слатко ме успављује! Останимо још, слушајмо гласове ноћи! [...] Заспао бих овако на вјетру, у шуму...“ (155) „Чујеш како нас море, одоздо, зове!... Боровик дахће за нечим силним; не чујеш?А ноћ нас крије и њени шапатљиви гласови пуни су љубави...“ (161) „Сједнимо на жало; слушајмо море...“ (163) „Гледајте како се на мору одбљескује и игра запад сунца, ко да се трза прво но ће умријети.“ (179)

Сви ови изрази нису ту да позову на сагледавање стварности и да остваре ефекат реалног, већ представљају метафоре унутрашњих преламања. На то указују и знаци интерпункције који воде од усхићености и запитаности до онога што се не да „ухватити“ (изражено фигуром ретиценције).

Готово никад приповедана перцепција не прелази у слободну индиректну мисао, директну мисао, а врло ретко у дијалошку реплику, што указује да превладавају невербализовани утисци. Психонарација задире дубоко у унутрашње просторе ума и извлачи на површину оно што ни сам лик понекад не успева да освести (нпр. „Покој се спушташе на његову душу.“ (43)). Иако је приповедач у тим тренуцима видљив као преносник одређених стања, он се не намеће, те његов глас и овде остаје крајње дискретан. Са друге стране, овакво ураћање у просторе психе чини наратора много ближим лику, јер сазнаје о њему и оно што сам лик не може да препозна, артикулише, вербализује у тренутку док дато стање траје. Тако се претходни исказ не може превести као: Знао је/мислио је да се покој душе спушташе на његову душу. Лик не освешћује оно што осећа. Психонарација у овим случајевима постаје једино средство које нас може спустити на ниво унутрашње фокализације – и то су стања чистог ума. Кад јунак покуша да такве активности вербализује, он нас може обманути – свесно или несвесно, те смо тако у овим случајевима ближи уму преко психонарације него путем „директијег“ представљања мисли.

Већина сигнала указује на доминантност лика и смањену перцептибилност приповедача. Наратор ће се углавном покоравати јунаку преносећи само стања ума и не покушавајући да их валоризује. Многи утисци и расположења остају само делимично расватљени, јер су тако нејасни присутни у јунаку. Осећаји су углавном неодређени

(некаква, бездана чежња; нека сета – неодређена, далека). Приповедач својим знањем у тим тренуцима не прекорачује границе постављене унутрашњом фокализацијом. Јунак-фокализатор постаје главни сањар у лирском слоју романа.

Како би се сањарило потребни су часови доколице, дугих шетњи, искључења из активног живота. Обиље слободног времена карактеристика је свих модерних јунака, који захваљујући њему добијају довољно простора за контемлацију.⁸⁶ „Чим смо непокретни ми смо другде; сањамо у једном неизмерном свету. Неизмерност је кретање непокретног човека.“ (Bašlar, 2005: 174) Иако се време приче у дугим, често понављаним описима зауставља, они представљају *mise an abyme* текста. У њима се налази срж онога што ће наратив аспектом усмереним на лик Ива Полића даље развијати. Већ први опис дат из перспективе јунака садржи језгро које своје одразе расипа по целом наративу. Репетитивност је ту да интензивира усмереност на лични доживљај простора, али пре свега да својим темпом укаже на ритам и пулсирање „психолошке трансценденности“. Реч ритам је неколико пута експлицирана у самом тексту:

„Иво се прислони на маслиново стабло и послушкује *ритмички шум васелене*.“ (49, 50)

„У Ивиној души одбијаху се осјетљиво те промјене; младић их је осјећао и пратио погледом, па ганут ослушкиваше шапат и дрхтаје мора, што му се *ритмички јављаху у души*.“ (87)

„У души одзвањао му као лака пјесма *ритмички склад* тајанственог шума [...]“ (98)

Чим простор испуне људи, јунак постаје неприлагођени странац који безуспешно покушава да разуме шта се око њега дешава. Сlike реалног живота који тече мимо њега појачавају доживљај његове отуђености. Кад год дође у контакт са људима, Иво осећа нелагоду и узнемиреност. Изузетак је жена, коју највише воли да види у амбијенту природе. Разлог томе је њена потпуна идеализација. Велибор Глигорић Полићев однос

⁸⁶ Роман модерне такве јунаке проналази углавном у градском амбијенту. Снежана Милосављевић Милић примећује да се под утицајем стварања „феномена слободног времена“ у прози града појављују нови простори: излетишта, пристаништа, паркови, тргови. (2013e: 304) Иво Полић умногоме подсећа на градског доколичара. То одлично примећује Велибор Глигорић: „Иво Полић носи у себи типична својства градског интелектуалца свог времена. Он је посматрачки и медитативни дух [...] [К]ад дође до акције, он ће се повући у се, у своју усамљеност и предаће се чежњама за великим лепотама природе и бекрајним просторствима.“ (Глигорић, 1956: 401) Слично ће у својој студији о роману *За крухом* закључити и Јован Деретић (1981: 207).

према жени описује као „сањарски, с романтичним расположењима“ (Глигорић, 1956: 404). Он је посматра изван онога што заиста јесте. То није сељанка далматинског крша измучена животом, већ додир са вечношћу.

„У њој је нешто тајанствена, заједничкога са морем и пољем, нешто што му се јавља у звуку њенога јаснога гласа, у скрушености њенога погледа, нешто што се стапа свјетлошћу дана и непрестанце над њим трепери и – дарива га вјечитошћу.“ (133)

Након свега реченог сада је јасно да, иако уз дело Ива Ћипика често стоји одредница веризам, он није у свему следбеник Ћованија Верге, како га је Миљко Јовановић видео у својој студији. Сигурно не у случају романа *За крухом*. Једна његова линија нагиње веризму – и то је слика малог заборављеног приморца који живи на сивом кршу, посној земљи, плантажама мрких маслина. Роман заиста том линијом покушава да без великих приповедачевих интервенција (смањена перцептибилност) представи живот измученог далматинског сељака. То је слика оних људи који страдају, али у којима нема побуне, већ само нестајања под теретом тешког живота – старији умиру, млади одлазе. Тај део текста и приповедачким поступцима јасно сигнализира специфичност. У њему се тежи приповедању ослобођеном пре свега идеолошких коментара⁸⁷, чиме се ублажава и прикрива интенциоалност као „знак приповедачевог и ауторовог ангажмана на политичком, социјалном или етичком пољу деловања“ (Милосављевић-Милић, 2006: 162). Догађаји и јунаци сагледани су углавном споља, мада се приповедач не уздржава да онда када је то потребно завири и у унутрашњи свет својих јунака, показујући да својевољно бира начин селекције знања неусловљен фокализаним приповедањем.

Уз ову линију иде и друга, у којој превладава унутрашње и лично, што прати доминација унутрашње фокализације остварене пре свега поступцима приповедане перцепције. То је пут којим текст улази у епоху модерне, без обзира што су заступници веризма у њему нашли миметичност. Миљко Јовановић приметиће да су описи „виђени и доживљени очима личности“, али не можемо се сложити с њим, кад је у питању роман *За крухом*, да „крш, поља, [...],обале и море које пржи топло сунце, изгледају као да су виђене

⁸⁷ Идеолошко се може откривати и у другим врстама коментара у којима је оно имплицитно присутно и од чега никада не могу бити сасвим „прочистићени“. (Милосављевић-Милић, 2006)

очима сељанки и сељака.“ (Jovanović, 1980: 179) Тај поглед је дубоко индивидуализован и не може се преточити у колективно и опште. Он припада појединцу, пасивном изгубљеном интелектуалцу занесеном бескрајем.

Тако се у ткиву романа налазе белинама и цртицама графички издвојени сегменти који подсећају на скице сликане различитим техникама, а у функцији што потпунијег сагледавања различитих аспеката живота и ликова. Сlike се ретко налазе у истом раму и тада су резони оштри, најчешће изведени изразима који јасно скрећу пажњу на преокрет. То се углавном дешава када се са социјалног прелази на план интимног и личног, што са собом повлачи и одговарајући тип фокализације. (Иво једва дочека да изађе из куће. (69), Иво часом застаде. (74), итд.) У тексту је много таквих примера. Они воде новим прозним облицима у којима узрочност фабуларног тока губи на значају, а примат преузима асоцијативно, које собом доноси атемпоралност. Прелазак са временско-узрочног на просторни план (план визуелних уметности) једна је од важних новина које је донела модерна, а што се у Ћипиковом роману јасно оцртава пре свега кроз Полићеве доживљаје просора. „[П]риповедни облик надоместили су просторни модели, који су модерност обухватили у њеној са-времености, у отвореном тренутку постојања света као комплексне и непрегледне мреже међузависних локација. На подручју књижевности поменути помак видео се у учвршћивању ‘спацијалне форме’, односно у схватању истине као динамичне дијалогске структуре, исткане од разнородних спознајних ставова и вредносних перспектива; модернистичка књижевност се просторним уметностима приближавала, између осталог,[...] и у приповедном низању еквивалентних догађаја или у укрштању разних гледишта, значи, у отвореној наративној логици која је надоместила временски-узрочно или циљно ланчање догађаја у светлу једне једине (ауторове) истине.“ (Juvan, 2011: 240, 241)

3.2 Откривање модерног јунака у велеграду (*Дошљаци* Милутина Ускоковића)

Проблем фокализације у *Дошљацима*⁸⁸ можда је добро започети речима Јована Скерлића о Ускоковићевим романима: „Волимо та дела, јер у њима видимо део нас самих, ово наше тек започето друштво које се у грчевима организује, наше узнемирене душе, наше још неуравнотежене духове, све наше напоре и клонућа. Ми у њима гледамо наш растрзани унутрашњи живот, живот једног прелазног нараштаја који за целу једну расу тражи своју равнотежу и свој пут.“ (Скерлић, 2000: 179) Део читаочеве привржености тим романима, дакле, лежи у пишчевој посвећености унутрашњем свету јунака. То је уједно оно што их чини модерним; „Оно што у њима има савременији тон је Ускоковићева способност за психолошку анализу.“ (Ђоковић, 1970: 17)

Ако се погледа цео текст долзи се до недвосмисленог закључка да је у њему заступљена нулта фокализација остварена кроз преплитање спољашње и унутрашње.

Роман је компонован тако да микроцелине већ у себи садрже кључне тачке макронаратива. Тако је мотив смоубиства (који затвара причу о љубави Милоша и Зорке) и околности у којима се десило дато већ на самом почетку, а потом, пре кобне Зоркине смрти, представљено још три пута: кроз представу *Драгана*, кроз Милошев сан и кроз драму *Сфинкс* коју јунак пише. Мотив смрти тиме је упетостручен. Само први случај долази споља, ван утицаја и свести главног јунака.

Млади сарадник *Препорода* на вест о утапању девојке из комшилука одлази да сачини извештај за новине. Пре тога, приповедач нас након кратког увида у време и место са кога прича креће, мало ближе упознаје са главним протагонистом. На првим странама, у опису Милоша Кремића, скреће се пажња на његове очи („биле су као постављене свилом, као код свих људи који имају дубоку унутрашњост“). (Ускоковић, 1970: 33)) као и замишљени израз лица, који је откривао „неку неодређену меланхолију“ (идентично запажање поновиће се и из угла девојке Зорке, стр.41)⁸⁹. Кроз наредних неколико реченица приповедач открива јунаково тренутно унутрашње стање („као неко пенушање крви“, ватра у образима, млитавост тела). Врло брзо нарацију и опис смењује доживљени говор и

⁸⁸ Роман је први пут објављен 1910. године у издању *Српске књижевне задруге*.

⁸⁹ Много пута у роману поновиће се, као утисак о психичком стању јунака, реч *меланхолија*.

директни унутрашњи монолог, те наратор директно прати јунакове мисли у чијем центру је бедан положај новинара, иза кога се крије лично незадовољство и психичко растројство, које своју кулминацију задобија у реакцији на вест о самоубиству непознате девојке.

Почетак посебно скреће пажњу на непрекидно, као рефрен, понављање мисли о болести, нестајању, смрти – што представља огледало Кремићевог стања. Он је тај који хвата све такве сигнале, прерађујући их и дограђујући у својој свести. Заправо, читава „болесна“ атмосфера проистиче пре свега из његове свести, па преко фокализације долази до преклапања приповедача и јунака, које, чини се, мучи исти немир.⁹⁰ Зато ће радост у редакцији због вести о самоубиству девојке (јер ће се новине добро продати) снажно (готово рушилачки) одјекнути у Кремићу: „Ова радост ледну Кремића у срце.“⁽³⁷⁾⁹¹ Одлазећи на место несреће, и сам склон суицидним мислима, он непогрешиво у свести бележи све што је везано за самоубиство и смрт. Приповедач у тим тренуцима напушта позицију свезнања и уступа виђење јунаку коме не промиче ни један детаљ. Осуда коју чује из кухиње, а односи се на младића због кога девојка страда („Он је грешан пасји син.“⁽⁴²⁾) као бумеранг се враћа право до Кремића, кад он буде постао узрочник Зоркиног страдања.⁹² У моментима посматрања леша непознате утопљенице он на њеном лицу види осмех

„Мртвачка укоченост била је наступила и вилице се нису могле потпуно склопити, те су јој усне стајале полуотворене и насмејане, као да је душа сањала некакав пријатан сан. Овај осмех кварила је једна мрља, која је стајала у дну десног образа као једна црна суза; ова мрља долазила је од згусле крви, која се прилепила за кожу у последњем тренутку живота и више се није дала опрати.“⁽⁴²⁾.

⁹⁰ Преклапања се мултипликују преко имплицитног до стварног писца искорачујући тако из наративног универзума уједно му обезбеђујући додатна значења. (О овоме више у делу који се бави проблемима паратекста.)

⁹¹ Исте речи употребиће приповедач да опише Милошево стање када ипред мртвачнице Зоркина смрт постаје све извеснија: „Кремића нешто ледну у срцу.“⁽³¹⁴⁾ Наратору све изгледа као *déjà vu*, елементи трагичне судбине већ су постојали расути свуда по наративу. Завршница их је ујединила у оно што се од самог почетка могло претпоставити, и што је већ постојало свуда око и, пре свега, у јунаку као главном узрочнику несреће.

⁹² Исидора Секулић у завршници романа види напомену „да је крах стадијум очишћења и васкрсење оних одабраних за које су други лако и вољно страдали па и у гроб легли“ (2002: 102). Чини се, ипак, да нова шанса јунака неће одвести до било каквог циља.

Готово идентична слика понавља се када младић у болници посматра леш своје девојке: „Око помодрелих усана играо је један озбиљан осмех. Близу уста стајала је једна црна суза крви, која се била згуснула као капља катрана.“ (314) Дакле, иако је смрт непознате девојке с почетка романа нешто што се десило мимо утицаја јунака, она је делимично представљена кроз његову перцепцију. Кад стигне у редакцију написаће дирљив извештај о целом догађају, којим је, како приповедач примећује, хтео дати „одушке новим осећајима који су га гушили“ – осећајима везаним за Зорку. Кремићевом виђењу прикључује се Зоркин доживљај девојке која се утапа због изгубљене љубави – док говори о Анђи, Зорка говори о себи: „Анђа је била слабо створење, које се није могло одупрети искушењу, прохтевима срца и сносити последице које оне изазивају.“ (46) То се најбоље види у опроштајном писму које оставља Милошу: „Ја те сувише волим да бих могла живети без тебе; због тога ја не могу бежати нигде. У власти ми је пак да раскинем са животом, и ја га раскидам, срећна, јер је то за твоју срећу.“ (307)

Са другим самоубиством јунаци и читаоци срећу се у имагинарном свету драме *Драгана*⁹³ коју Милош и Зорка гледају заједно, убрзо после познанства и првих симпатија. Оно што скреће пажњу на овај догађај јесте то што га Милош описује као „критички моменат“ који му је донео победу. Неколико дана пре одласка на представу јунака почињу да прогањају питања дужности и слободе. Градећи у својим мислима часове љубави и страсти, Милош изненада бива пресечен сазнањем да му тај пут уједно односи слободу („[...] Милоша би леднула мисао да би све то морао платити својом слободом.“ (63)). Читаоцу, који се директно спушта у свест јунака, повремено помажу приповедачеви коментари како би боље разумео узроке начетог конфликта. Те „интервенције“ треба да преусмере пажњу на неке тачке и уједно покажу ауторитативност оног ко причу презентује.⁹⁴ Милошев карактер свему је претпостављао сопствено *ја* и готово се љутио што осећа наклоност према жени која ће му једног дана сигурно затражити да је ожени. „Све девојке траже да се удаду. Код мене то неће наћи...“ (63) У тренуцима помућене свести он налази решење у „слободној љубави“, која ће љубавнике ослободити свих обавеза и која ће му омогућити да девојка оде од њега „кад то захте његова срећа“. Схвативши суманутост једне такве идеје, он готово одустаје од тек рођене љубави, али

⁹³ Истоимена драма Ежена Бријеа изведена је премијерно 1903. године у Београдском драмском позоришту.

⁹⁴ Касније се открива права сврха овако представљеног приповедача.

тада прича доживљава необичан преокрет. Вече кад су седели у партеру и заједно посматрали самоубиство *драгане*, Милош осећа као „критички моменат“: Осетио је „да се те вечери десило нешто што је приближило Зорку и њега тако близу, нешто што се није могло поправити, нешто тајанствено и силно које му више није дало да стукне назад.“ (68) Када се читалац након прочитаног романа поново врати овом детаљу, који је при првом читању изгледао само као безазлени наговештај љубави, слика се потпуно мења. У овим тренуцима Милош подсећа на хладнокрвног убицу који је схватио да ће му се жртва, након што га задовољи, лако склонити с пута. „Из њега, и његове страсне и жедне душе диктирана је судбина те љубави, одређена смрт и извршено убиство. Скривене силе и тежње, унесене у његово биће, биле су праузрок свега што се десило.“ (Секулић, 2002: 99) Оно што у Милошевој свести зближава њега и Зорку јесте уствари „један угушен крик који је Зорка пустила кад *драгана* извршује самоубиство“ (68). Тај крик чује се као ехо оног који жена испушта кад много касније „угледа“ себе на позорници (301). Наратер непрекидно балансира између убице и песника, не знајући до краја да одреди праву страну. У колебање је, захваљујући вешто искоришћеној игри фокализације, увучен поред јунака и читалац који вага како да попуни празнине које је оставио текст; „подлегање једног од два једнака стуба [...] значи бродолом“ (54) – како за јунака тако и за читаоца. Овде се, наравно, позивамо на Изерову теорију процеса читања, која подразумева процес конкретизације наводећи читаоца да рекреира свет који књижевни текст представља. „Један текст је потенцијално спреман за неколико различитих конкретизација и ниједно читање никад не може исцрпсти сав његов потенцијал, јер ће сваки индивидуални читалац испунити празнине на свој начин, искључујући тиме различите друге могућности: док чита, он доноси своје властите одлуке како испунити празнину.“ (Izer, 2012: 5) Модерни текстови често својом организацијом компликују процес доношења одлуке, како би читалац постао свестан самог процеса у који је укључен. Овом неодлучношћу у коју је доведен, читалац постаје сличан јунаку.

Трећи доживљај самубиства дат је кроз Кремићев сан, који постаје главни окидач за писање драме *Сфинкс*. Он представља средишње место у композицији романа.

„Милошу није било пријатно мислити на свој сан и покуша поново заспати, али се само претурао по постељи, обузет мрачним унутрашњим мукама, које нас тако покатакд обузму изненадно и без каквог нарочитог разлога.

— Да, да, Васић је писао дневне вести... На немачком језику. Затим су дошла некаква кола... фијакер; да ли је био фијакер? Не фијакер него затворена болничка кола са белим крстом позади. На боку је седео уредник... Да, добро га се сећам, с томпусом у зубима и... госпа Селена... Је ли то баш била госпа Селена?... Кукала је акцентујући по нишки. Из кола је висила једна мртва женска глава, пуна блата и речне травуљине. Али то није била Зорка, – задрхта Милош и стаде се уверавати свима силама. — Јест, јест, то није била Зорка, знам добро... то је била мала радница из Официрске задруге, она Анђа...“ (208)

Слика је мешавина проживљених утисака, страхова и наговештаја будућних збивања. Већ сутрадан једна је слутња остварена – Милош добија отказ у *Препороду*. Простор ониричког не скреће пажњу на моћ неке више силе да предскаже будућност, већ даје сигнал да јунак зна свој положај у разним животним сферама, али одбија да га свесно прихвати. Због тога је више изненађен начином на који му је саопштена вест о отказу, но сама чињеница да је отпуштен. „Љутила га је само неправда што је тако отпуштен цинички као покућар.“ (211) Сан и догађај терају га да се запита о свом положају, да пред собом отвори карте и покуша да сагледа своју ситуацију. Ово је пут да продре до себе и да упозна своје тежње, страхове и немуре („јака светлост сазнања је продирала у Милошеву душу“ (215)). Зато се враћа годинама уназад, у своје детињство, где се рађају снови о бекству од беде и сиромаштва. Ово је уједно место прелома у целом тексту, који зарања до сада најдубље у свест јунака. Психонарација врло често прелази у доживљени говор који се претаче у директни унутрашњи монолог као најнепосреднији увид у Милошеве мисли. Посредник-приповедач у овим моментима постаје готово невидљив. Наратер се директно суочава са борбом која се одвија у јунаку. „— Ја тек сад видим шта сам радио, — мислио је он. — Ја сам радио као дете које пружа своју руку за све што угледа: своју играчку или месец.“ (215) Милош признаје егоизам са којим је приступао свим стварима, не желећи да сагледа последице. Киван на оно што му живот није доносио, сада је од њега хтео да узме све, а да му ништа не врати. „Бити моћан значило је заборавити на друге, бити човек значило је заборавити на себе.“ (215) Осећајући подсвесно да не може ни на једну страну, да је подељен („У једном човеку скривено је више људи.“ (215)), у себи чује многобројне гласове који се буне и заступају своје право дајући аргументе. Један говори: „Требало је остати овде“; други, себичнији: „Треба напред“; док песник у загонетки види вечиту људску драму: „Ти си толико тражио један велики предмет. Ето ти га па ради.“ (215, 216)

Само је песник био у праву. Опредељен за било коју од две опције јунак губи.⁹⁵ У њима садржано *треба/требало је* удаљава субјекат од сопственог идентитета. Тај налог долази споља – из средине која покушава да укалупи и спута природу (једни су говорили *бити слободан*, а други *трпети*). Зато је испуњавање било које од две опције само симулација. Све што јунак ради није прави Милош Кремић, њега чини само невидљива душевна борба. Њен узрок лежи у растрзаности јунака између љубави према себи и љубави према другима.

„Ова два осећања, љубав према ближњем и љубав према себи самом сукобише се оштро у његовом срцу. Он осети да једно мора надјачати. Он је волео себе изнад свега, али је осећао да не може бити себичан и свиреп према својој драгани.“ (138) „Пред њим су стајала само два излаза: жртвовати себе или њу. Кремић је био сувише млад и добар да жртвује ону коју је волео, а одвише саможив да себе принесе на жртву.“ (166)

Исидора Секулић одлично примећује природу колебања скривену у полусвести јунака: „Колебање Милошево је дуго и тешко, задржавана перипетија слома, јер Милош је и дошљак и песник, и као такав и занесен и лак, и жељан и жедан, и мучен и искушаван; кореном у земљи а душом у небу, он условљава трагедију уопште, и као испод грешне љубави честитих људи.“ (2002: 101)

У тренутку када изгледа да је загонетка решена, да је „спао тежак терет неодлучности“ (217) уствари почиње да се одвија још већа драма. Иако јунак прихвата филозофију трпљења и проси Зорку, готово истог тренутка почиње да се буну онај глас који говори „да треба тражити своје право и отимати се, борити се за њега“ (209). И сам јунак у неколико наврата покушава да Зорки објасни да није срећан; признаје да је све било варка, али се врло брзо повлачи неспреман да поднесе последице свог признања. „Ја нећу више лагати... Људске снаге имају граница. Ја сам се сувише претварао и трпео. Ја то не могу више. Али ми не замерај. То је било за тебе.“ (285)

Због тога као једини излаз остаје песник који одбија да прихвати трпљење и жртву, а започиње писање драме као исповести.

„Да, рећи ћу ти, почео сам да мислим о једној драми. Материјал ми даје наша љубав. У њој сам запазио неколико важних момената, који се, повезани једном идејом, фатално привлаче у једну целину. Чини

⁹⁵ Уредник Стајић, као варијанта Милошевог лика, то одлично зна. „Ви ћете бити побеђени на један или други начин. Ја вас добро познајем, Кремићу.“ (133)

се да ће се доста наћи радње и живота. Покушаћу да почнем. Ствар је врло тешка. Треба доста рутине, занатства, добрих детаља и сигурног стила. Али, шта ме стаје да покушам!“ (225)

У драми на видело излази све што је јунак крио од себе и других. Једини прави идентитет је песничко *ја*, оно које је у сталном колебању и не трпи компромисе, а које је неприхватљиво у стварном свету. На хартији он бележи „можда и против своје воље, све што је досад осетио, па и оно што је тако брижљиво крио од страних људи, познаника, другова, браће, родитеља, своје драгане, па и себе самога“ (232). „Из те полусвести је потекла и Милошева одлука да без скрупула напише онаки крај својој драми, и да такорећи издиктира своју и Зоркину катастрофу.“ (Секулић, 2002: 99) Песничко лице требало је да надвлада сва друга, те зато и не чуди што је цео роман осмишљен као драма у четири чина – баш она коју Кремић пише. Њен главни јунак је сам писац – илузија драме преноси се у живот. Лик се све више губи у свом поетском заносу, повремено безуспешно покушавајући да сиђе са сцене. „Он не живи но игра улогу на трагично-комичној позорници живота.“ (Скерлић, 1911: 59) Из света симулакрума он се враћа тек на крају романа, када пред собом види праву смрт. Његова „глума“ видљива је кроз његов говор: стил и ритам реченице. Зорка не уме да препозна код Милоша поету који га ретко напушта, те и она бива увучена у илузију верујући да је у стварном свету. „Тим горе по јадну девојку која је његово литераторско глумаштво и реторику узела озбиљно, и која је испод његових речи тражила нешто више и трајније.“ (Скерлић, 1911: 59)

Удаљавајући се од стварности, написана драма нуди још једну могућност која може јунака довести до избављења, а која касније показује своју не-виртуелну природу због Зоркине асоцијативне идентификације са јунакињом (Jaus, 1978: 435 – 438) . Она на сцени уочава своју двојницу која јој је преузела покрете, речи, мисли. У њој, иначе слабој, још више слаби свест о властитој личности, водећи је до самозаборава. Рушећи границу између илузије и стварности, Зорка преузима улогу са сцене, дограђујући њоме идентитет.

„Тек у тренутку кад при свршетку драме јунакиња, да би се склонила с пута среће свога драгана, прекида свој живот самоубиством, Зорка крикне. Цео свет чу овај врисак, али никоме то не би чудно. Илузија драме била је готово потпуна.“ (301)

„Функција уметнутог театра у *Дошљацима* је психолошке природе и њиме треба да се илуструје морално проблематично држање занесењака, фантасте и егоцентрика Милоша Кремића, који се не одриче потребе да књижевном успеху по сваку цену придружи и успешну друштвену каријеру и у тој жељи се ломи кад Зорка стварно почини самоубиство и он се враћа у паланку. Као иновацијско освежење и техничко решење тај поступак је вредан у тадашњој српској прози, без обзира да ли је Ускоковић имао пред очима неки узор или не.“ (Vučković, 1990: 431)

Петоструко умножавање животне драме у којој се стално преплићу исти ликови, понављају исте реченице, дуплирају исти погледи одлази далеко од миметичког и руши намеру хетеродијегетичког приповедача да пружи објективну слику стварности. Фигуре понављања укидају значај фабуле која се њима потпуно неутрализује.⁹⁶ Читалачка игра одвија се између наслућеног / прећутаног / замаскираног и учињеног / изреченог / очигледног, обезбеђујући целом роману атрибут поетског и „пенушаве лиричности“.

Колико год на први поглед изгледало да приповедач својом надређеном позицијом превазилази сужени видокруг јунака, наратив ће показати његову велику дестабилизацију управо путем скретања ка унутрашњој фокализацији. Бранко Лазаревић пише о *Дошљацима* као једној врсти исповести, Ich-романа, у коме Милош Кремић „толико прича о себи да, врло често, заборавља и на Зорку, а и да не говоримо о целом оном низу личности с којима је пошао на пут“ (2003: 224). Често ће се информације које добијамо од приповедача показати као каналисане јунаковом свешћу, те нараторова ауторитативност све више попушта, док на крају сасвим не открије своју непоуздану природу.⁹⁷ Пажљивом

⁹⁶ Слично закључује и Снежана Милосављевић Милић када говори о итерацијама у роману *Беснуће*: „[...] доминација дескриптивних итерација (и описа наративног збивања), још више неутралише и пригушује актуални наративни, чињенични аспект приче.“ (Милосављевић Милић, 2012а: 824)

⁹⁷ Извод из Изеровог текста сјајно илуструје однос оваквог приповедача и наратора-читаоца (и преко њега имплицитног читаоца) и ефекат који он производи. Објашњавајући преко „непоузданог наратора“ до које мере се књижевни поступак може опирати очекивањима која долазе из књижевног текста, он додаје: „Фигура наратора може дејствовати у непрестаном опонирању импресијама које бисмо иначе формирали. Поставља се онда питање да ли се та стратегија, која се супротставља формирању илузија, може интегрисати у конзистентни образац који би се налазио на једном дубљем нивоу него што је онај на којем настају наши изворни утисци. Можемо сматрати да нас наратор, опонирајући нам, заправо окреће против себе и тиме појачава илузију коју наизглед руши; или, алтернативно, можемо толико сумњати у њега да почнемо

читаоцу не измичу моменти у којима јасно показује своје ограничене моћи, приказујући само оно што би јунак кога „прати“ могао да зна. Те повреде, паралипсе, у овом тексту служе да би показале немоћ приповедача да свестрано и објективно сагледа догађаје и ликове о којима прича. Његових слабости мора бити свестан и наратор/читалац како би без препрека уронио у унутрашњи свет јунака често замаскиран и прикривен наизглед објективном причом.⁹⁸ Посебно занимљиви у том погледу јесу они описи природе дати из Кремићевог угла. Они одлично показују да приповедач врло често користи перцептивне моћи свог јунака који као „осетљива природа“ има изузетну моћ запажања. Простор и време тако губе своју мерљивост, јер су само доживљај. Јунак се често враћа на иста места и описује исти простор, а време стиже до тачке од које је кренуло. Та цикличност крије се у свакој јунаковој мисли. Као што често у слици природе стоји пут, кад је у завичају погледи су уперени на „два бела димњака“ и „три прозора обојена избледелом плавом бојом“ (236); углавном чује и бежи у тишину, при чему стално осећа исто незадовољство, тескобу, меланхолију. Он непрекидно нешто тражи, његов поглед, осећаји, ум увек до детаља прелазе преко истих ствари и исто их „виде“. До онога за чим трага, јунак, на жалост, доспева тек на крају, кад је сувише касно: „И ја видим сад, на крају, оно што је требало да сам видео на почетку.“ (325) На том почетку он доста прикривено исказује свој страх од обмане.

доводити у питање све процесе који нас наводе да доносимо одређене интерпретативне одлуке. Како се год ствар развијала, ми постајемо подложни оном истом међусобном деловању градње и разградње илузија које читање чини суштински ре-креативним процесом.“ (2012: 11) Вероватно је ово натерало неке критичаре да виде некохерентност *Дошљака*. Као пример наводимо мишљење Бранка Лазаревића: „Ми излазимо из романа с једним потпуно нескладним утиском, а то никако није згодно по једну књигу. Од једне књиге, схваћене као целине, тражи се да нас потпуно увери у оно што третира.“ (2003: 223)

⁹⁸ Јован Деретић као слабост пишевог поступка наводи следеће: „Ни писац нам није објаснио ту противречност у понашању главног јунака, он је његов ‘велики’ гест и његове фразе о жртвовању за друге примио здраво за готово и тако је у неку руку постао саучесник у његовом злочину. Тешко се отети утиску да нас обојица, и писац и његов јунак, хоће да обману, да неугодну истину настоје прикрити лепим речима, да свесно затварају очи пред оним што је очигледно.“ (1981: 238) Проналазећи узрок ове „обмане“ покушаћемо да оно што су многи видели као слабост романа, посматрамо као нешто што му је обезбедило додатну слојевитост и проширило представљање „душевно дисперзивних стања“.

„Да, човек стално пролази једним путем, види прашину, ограду, траву и лептира на њему, а не примећује лиснату, одраслу јабуку која се сва бели од цвета. Случај један открива му племенито дрво, и он застаје зачуђен, и пита се: да ли је то доиста јуче постојало.“ (44)

Умногостручавање судбина и ликова полако се шири на цео наратив – тако многи постају дошљаци – али не у оном смислу како је приповедач желео да их представи. То није социолошки проблем дошљака Ускоковићевог времена. „Београд је и онда и раније, био препун успешних дошљака. Дошљаци су, чак, врло брзо хватали корак са Београђанима по рођењу и старини и град се, стално, мењао. Чак су све београдске газде били дошљаци и, док су се њихова богатства умножавала, пре се могло говорити о декаденцији и осиромашивању ‘староседелаца’.“ (Ђоковић, 1970: 15)

„Теза романа да је неуспех младог човека који из унутрашњости Србије долази у престоницу условљен одбојношћу грађанске класе према придошлицама ни у социолошком погледу није била сасвим оправдана, јер је управо грађанска класа своје потенцијале најсигурније јачала захваљујући придошлицама и њиховој природној упућености на успех у грађанском друштву као услови опстанка у њему.“ (Недић, 1981: 221) Овде је све окренуто ка унутрашњем свету појединца – свако ће захватати део неког другог и истовремено бити гост у туђем свету (проблем интерменталности). До самог краја се, суштински, не мењају ни фокализатор, ни предмет фокализације, ни виђење. То додатно појачава цикличност текста који оставља утисак непокретности, узалудности, празнине и бесмисла.

Мислећи на свог уредника, који са свршеним правима у Паризу бира да одбаци сјајну каријеру и постане новинар на маргини друштва, Кремић пројектује слику властите будућности. Да је тако упозориће сам приповедач откривајући преко хипотетичке фокализације оно чега јунак још није светан:

„Да је било угодније време за размишљање, можда би се овај млад човек, такође родом из унутрашњости, кога су већ почела походити питања живота, задубао у тајну овог прелома и у њој нашао поуке за свој живот [...]“ (42)

У свету неостварене могућности налазило се решење за неприлагођеног јунака и отворило још један могући исход који је нудио срећнији крај. Читалац дограђује причу

захваљујући сигналу који долази ван ње, из дискурса, питајући се шта се заиста могло десити с Кремићем да је дубље поразмислио о полжају свог уредника. То је уједно први конкретан сигнал који најављује злу срећу Милоша Кремића.

Приповедач често игра на карту јунакове неупућености, олаког посматрања ствари, не желећи ниједног тренутка да га укори због тога, већ само да оправда његове поступке необичним карактером и заблудом у коју је упао. Као добро средство послужила је још једном хипотетичка фокализација.

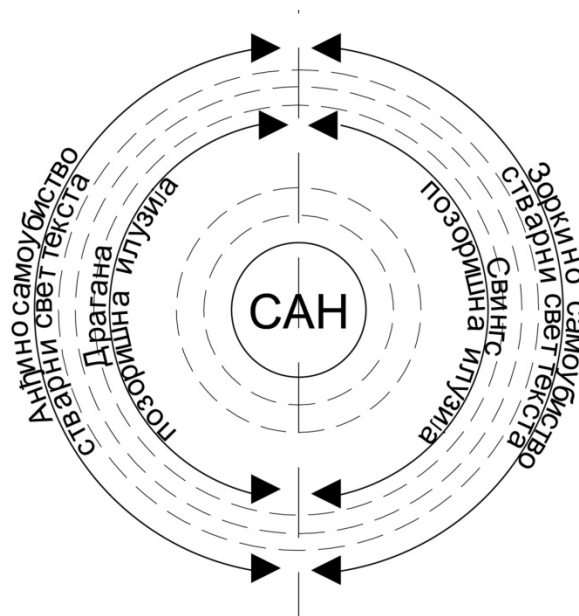
„Да је Кремић био графолог, он би иза тога рукописа, јасног и сигурног, видео једну природу чији карактер нагиње према ономе што је право и лепо, а мирне црте откривале би му душу жене с тихим лицем које би се могло узети за неосетљиво, жене која је предодређена више за породичне наклоности него за смутње страсти.“ (61)

Приповедач не интервенише критиком и личним ставом о Кремићевим грешкама. Он само покушава на све начине да објасни узроке јунакових поступака. Селећи се у простор могућег, пред читаоцем је изазов изградње наративног рукавца који би Милошеву судбину усмерио у другом правцу. Свет фикције се шири мимо онога што се налази у причи како би активирао и оне дубоко замаскиране слојеве које наратив нуди.

Све наведено треба да доведе до закључка о замци коју поставља приповедач, а која је припремана од почетка наратива. Иако стартна нулта фокализација (на коју ће се приповедач и касније у тексту повремено враћати) са непогрешивом тачношћу бележи оно што се у причи дешавало, коментари наизглед објективног и дистанцираног приповедача откривају лакуне које окрећу наратив и намећу питање ко је тај приповедач: Кремићева маска, неко ко га штити и упорно покушава да га оправда? То је верзија Милоша Кремића. Чини се да је пишући/причајући о другој приповедач желео да исприча причу о себи и свом страдању. Томе у прилог иде и крај као покушај да се са индивидуалног пређе на опште и као прави узрок несреће препознају друштвено-социјалне околности. „Теза о дошљацима, иако јој је дато достојанство наслова, не игра у суштини тако значајну улогу у значењу романа. Писац као да и није био свестан могућности које му је пружала ова тема. Његов јунак не страда зато што је дошљак, што га средина у коју је дошао не прихвата, не признаје његову вредност, него због сукоба између љубави и амбиције.“ (Деретић, 1981:

237)⁹⁹ Ако се Кремић посматра као верзија приповедачеве личности, онда се може попунити пукотина која настаје образложењем које се на крају нуди, а о чијој су сувишности говорили неки критичари, тврдећи да се смисао никако не уклапа у роман те делује као прираслица (Јеремија Живановић, Исидора Секулић).

Аргументацију о сложеној модерној души – исказану унутрашњом, у различитим верзијама поновљеном, фокализацијом и ефектима које она производи – појачава (о чему смо раније говорили) и циклично компоновање романа које, када се шематски прикаже, додатно показује функционалност у ре-креирању стварности.



У том светлу треба разумети Скерлићево запажање о смишљено компонованом роману. „У погледу композиције то је најбољи роман који ми данас имамо“, додаће критичар 1911. у свом огледу. (61) На то запажање надовезаће се Радомир Ивановић уочавајући поједине прстенове, али пропуштајући средишњи део у архитектоници

⁹⁹ Ову тезу први ће изнети Скерлић, а понављати многи критичари после њега: „[...] факат је да се стварни проблем о знојавој и крвавој егзистенцији дошљака повукао уназад, а на његову месту се истакао и развио метафизички проблем о сфинги живота, која смрт једног човека оправдава животом другог“ (Секулић, 2002: 98); „Несналажење ‘дошљака’ није, социолошки говорећи, појава Ускоковићевог времена.“ (Ђоковић, 1970: 15); „То несналажење у животу, због индивидуалног разлога, везивао је писац, не сасвим оправдано, за друштво и његове деформације“ (Ивановић, 1968: 98); Види стр. 215 (Недић, 1981: 221) Занимљиво је да нико од њих није покушао, вероватно због величине Скерлићеве сенке, да наведену слабост текста преокрене у квалитет тражећи узроке наметања тезе искорењености. Преплитање ауторске, приповедачке и улоге лика изгледа да је довољно уверљиво да то учини.

композицијског уоквиравања, које ствара ефекат непрекинуте петље – *mise en abyme*. Он такође пропушта да до краја објасни функционалност „сукцесивног ређања елемената“. „У архитектоници унутрашњег динамизма радње у роману интересантна је чињеница да се од почетне, неухватне слике ток приповедања постепено формира, сужава, од оног пространог ка све ужим путевима, до крајњег који води у мутне воде Дунава, у којима срећемо први и последњи женски лик, у ствари, у оба случаја један те исти: жена, предата свим својим бићем љубави, као одговор на неузвраћену љубав убија се, доказујући и дѐлом своју приврженост култу брака.“ (Ивановић, 1968: 109) Аутор хвали „савршену композицију“, али анализи недостаје укључивање поменутих „прустовских ‘унутрашњих дијалога’“ и „психологије подсвести“. Примена теорије фокализације широм је отворила некада тек одшкринута врата иза којих се налазио јунак романа. Похвале успешном анализирању свести и подсвести, нагона и инстиката, преко приповедних поступака добијају праву аргументацију и пун смисао.

Ефекат бесмисла као крајње тачке Радомир Ивановић објашњава преко обеспућености. „После низа покушаја да се објасни стварност у њеном тамном и светлом виду, после многобројних *pro et contra*, побеђује обеспућеност.“ (1968: 118) Неизбежна је асоцијација на Милићевићево *Беспуће* и његову завршницу. У том светлу значајну улогу игра последња реченица која затвара круг – то је слика воза која „односи“ јунака. Тај воз, много пре укидања јунаковог постојања, налазио се у његовој свести најпре као нешто што ће донети избављење и дати животу пун смисао, да би се претворио у „Ноћни воз“¹⁰⁰ који на крају односи у беспуће.

„Један воз затутња преко гвозденог моста на Сави и упуту се ка Земуну.

Милош погледа за тим возом. Он осети у души једно оштро нестрпљење на путу своје судбе и журбу да што пре стигне своме циљу.

— Једног дана сешћу и ја на тај воз и одвести се у стране културне земље [...]“ (123)

„Једна локомотива писну жалосно негде далеко... даље од железничке станице.“ (142)

„Корак по корак, па се указа [железничка] станица. Њен фронтал, несразмерно велик према висини целе зграде, зјапио је као чељусти неког великог чудовишта. Око ових врата тискало се гомила света и њихао један талас светлости. Тек у дубини видело се нешто празно, мрачно и загонетно као пут судбине.“ (184)

„Воз је јурио вратоломном брзином кроз мрак, лупао точковима, тресао гвожђурију и хуктао.“ (187)

¹⁰⁰ Наслов једног поглавља.

„Милош није хтео коначити, већ је продужио пут ноћним возом.“ (240)

„Воз писну и уђе у железничку станицу.“ (241)

„Келнер донесе кафу и, мало после, воз однесе Милоша Кремића, младића који је некад имао велике замисли и летео високо.“ (328)

Издвојени цитати, уз поглавље посвећено Кремићевом првом одласку у Ужице, обухватају сва места где се помиње мотив воза. Важно је рећи да је он углавном дат из Кремићевог угла; чак и када се чини да је представљен из нефокализоване позиције, увек су присутни сигнали који сужавају поље и указују на субјективни доживљај. Оно што Снежана Милосављевић Милић види кроз доживљај простора преко хронотопа пута и путовања у роману *Беспуће*, односи се и на текст *Дошљака*. Миметичност се потпуно укида и препушта простор психоаналитичком и симболичком читању. Оно „открива одлагање, немогућност усидрења, али и немогућност затварања, окончања пута, доласка до коначне извесности“ (2012г: 285). Као што је Карловац у *Беспућу* лажна одредница јунака, тако ће се и Ужице преобратити у не-простор и постати ознака непронађеног идентитета. Последња реченица романа, ослобођајући јунака улоге фокализатора, има исти ефекат као завршница *Беспућа*. Постојање јунака сасвим се укида његовим физичким нестајањем; без циља воз односи „дошљака“ у беспуће, уклањајући га са позорнице живота. Изгубљена је свака нада да може негде стићи, те јунак остаје „странац самом себи“ (Милосављевић Милић, 2012г: 285).

Иако се овом роману може приговорити на израженој сентименталној ноти, неуверљивости појединих карактера¹⁰¹, стилским слабостима, ипак цео роман оставља

¹⁰¹ Ту се критика није сасвим сложила. Једни су истицали неуверљивост сликања главног јунака, а други бледе споредне ликове. „Младићка растрзаност није темељно образложена, како то захтева озбиљно бављење психологијом јунака, поготову јунака тако компликоване психе као што је Милош Кремић. Недовршеност [...] ликова потиче отуда што нису окружени другим ликовима који би их употпуњавали, помогли њиховом формирању.“ (Ивановић, 1968: 94) „Кад узмемо да је студенткиња Љубица само декорација новог Београда као универзитетске вароши, да Васића најјаче карактеришу ноге, дуге и суве као шестар, да је Драгутин тако рећи немушти додатак романа, да је госпа Селена неки недоследан тиранин, пред чијим носом се збивао и збио Љубичин ситан и Зоркин крупан грех – онда у роману има само два лица, и има само једна љубав и једна радња. У томе лежи слаба страна романа као таквог, али у томе је јака страна пишчеве уметности као такве.“ (Секулић, 2002: 100); „Само, и ипак, мени је чудно проблематичан цео Милош Кремић, и његова љубав! [...] све су остале личности само трабанти око сунца главног јунака. [...] Он [М. Ускоковић] има

утисак провокативног штива. Закорачивши дубоко у просторе унутрашње фокализације, он је за собом оставио све оне приповедаче који су својом надмоћном позицијом нудили реалистички модел приповедања. О тој разлици између поетике реализма и модерне оцртаној кроз визуру коју су отворили нараторски приступи тексту речито говори текст Снежане Милосављевић Милић који се бави виртуелним наративом у прози с почетка XX века. У уводном делу тог рада она истиче оно што се у потпуности односи и на текст *Дошљака*, и што га сврстава у раван дела којима се ауторка у поменутом тексту бавила („Швабица“, *Беспуће*, *Нечиста крв*). Говорећи о променама у приповедним поступцима модерне које су најочљивије у обликовању јунака и хронотопа, она с тог аспекта повлачи линију између две поменуте епохе. „За реалистичку причу ‘типичан јунак у типичним околностима’ подразумевао је чврсту повезаност лика и окружења, при чему је њихова објективизација и конкретизација представљала поетички императив. Притом је аутентизација примарног наратива најчешће постигнута ауторитетом хетеродијегетичког приповедача. Обезличеност перспективе оваквог приповедача подразумевала је доминацију нефокализованог приповедања, односно непостојање унутрашње фокализације. Висок степен засићености наративне информације постигнут је отклоном од могућих места неодређености, од недоречених, недовршених или хипотетичких прича. За модернистички наратив, чије се одлике почињу јављати већ у последњој генерацији реалистичких писаца (Лаза Лазаревић), карактеристично је померање нагласка ка јунаку које је праћено интересом за индивидуалне аспекте лика и за наглашену субјективизацију. Подређивање наративне информације перспективи јунака повезано је са увећањем новог поступка – унутрашње фокализоване нарације и њој примерених приповедних облика приказивања – монолога и доживљеног говора. Хронотоп све више постаје субјективна представа лика или добија, уместо миметичког симболичко значење. Појачава се интерес за просторе неизрецивог, за наговештај и смисаону недореченост и отвореност.“ (2012а: 818)

талента, и то најбоље илуструју карактеристике које је дао за Драгутина Станковића и Стајића, уредника ‘Препорода’[...]“ (Лазаревић, 2003: 226); „ Споредни ликови и епизоде као и слике позадине романеског збивања носе више снаге и уверљивости од самог тог збивања и његових протагониста.“ (Деретић, 1981: 239)

3.3 Простори приватности у роману *Чедомир Илић* Милутина Ускоковића

Врло близак роману *Дошљаци* јесте и други роман Милутина Ускоковића о чему речито говори Јован Скерлић, скрећући пажњу да главни јунаци, ипак, нису сасвим исти: „[Т]о су два брата који јако личе један на другога, али од којих сваки има своје особитости. То су два варијетета једне исте врсте.“ (2000: 168)

Поред многих разлика које се у критикама наводе, а које дају предност *Чедомиру Илићу*¹⁰² (попут збијеније радње, боље композиције, мање вербализама, мање уопштавања, новинарских фраза, књишких ефеката), оно што је посебно занимљиво за проблем категорије начина јесте Скерлићево запажање о мирном излагању, „у целом делу осећа се нешто трезвеније, поузданије, сталоженије“ приповедање. (2000: 178) И Радомир Ивановић примећује да је у историји читања два сродна романа „решено да су *Дошљаци* писани емоцијом, а *Чедомир Илић* разумом.“ (1968: 165) То је непосредно повезано са објективнијим и дистанцираним приповедачем *Чедомира Илића*, који се труди да понуди „праву“ слику. Он је поузданији од приповедача *Дошљака*, који преживелом грешнику жели да пружи подршку и оправдање. Колико је далеко од својих јунака, јер овде је реч о приповедачу-писцу, он жели да читаоцима стави до знања на самом почетку: „Чедомир Илић, главно лице овог романа“¹⁰³. „Сличне интервенције вршио је и у даљем току романа [...]. Ускоковић је однос наратора према књижевном јунаку изнијансирао до те мере да овај не стаје на јунакову страну чак ни онда када јунак напушта своје напредне идеје из младости, што би се на основу Ускоковићевих ставова о друштвеном развоју евентуално могло очекивати. Он тада не одобрава поступке књижевног јунака већ и даље остаје неутралан према њима. У таквој ситуацији не може се рећи да је књижевни јунак носилац ауторових идеја, нити да су аутор и наратор изједначени у тексту.“ (Недић, 1981: 240, 241) То свакако читаоце „ослобађа“ функције коју су обављали у *Дошљацима* – непрестаног разоткривања јаза који је постојао између приповедачевих коментара и јунакових поступака, а који је настајао због пристрасности првог. Ипак, никако не значи да се овим романом Ускоковић вратио традицији реалистичког романа која је желела да пружи

¹⁰² Роман је први пут у целини објављен 1914. године у издању Геце Кона. Пре тога излазио је у наставцима у часопису *Дело* под насловом *Хромим идеали*, 1911. и 1912. године.

¹⁰³ У првој верзији романа, *Хромим идеалима*, апозиције није било.

објективну слику стварности. И овде је план дубоко унутрашњи, текст је окренут ка појединцу и његовом доживљавању света, с тим што је прелаз с приповедачеве перспективе на јунакову тачку „виђења“ овде много оштрије оцртан због приповедачке дисонантности која доминира наративом.

Поглед на свет, тачније, креирање света потиче пре свега из психолошке и интелектуалне природе јунака. Душан Матић, поигравајући се са текстом *Чедомира Илића*, приказује ту његову окренутост појединцу и дубоко интиман доживљај. „Зажалим, понекад, што Ускоковић није једном бар и у свом личном животу, у оном трагичном часу 1915. године, кад се решавао да раскрсти са својим животом, зашто није, слично Вишњи, поставио себи питање:

- Зашто је живот тако страشان према мени? – бунио се Ускоковић.
- Да ли је страشان према мени или га ја можда својим преосећајним очима видим тако страшним? – одговарало је нешто у њему, нешто скривено, топло, незнано, широко и пространо као свет.

Можда не би... Али људске егзистенције су неприкосновено своје.“ (Матић, 1963: 24, 25) Исти закључак могао би важити и за Ускоковићевог јунака Чедомира Илића.

Удаљеност приповедача од ликова не треба тумачити као његово повлачење. Далеко је он од оних наратора који се потпуно препуштају визури својих ликова тиме што постају неперцептибилни. Приповедач, иако често преузима фокус својих ликова, ипак очигледно стоји изнад њих непристрасно коментаришући поступке, осећања, ставове. Зато се не можемо сасвим сложити са Марком Недићем, који у жељи да истакне доминантну улогу јунака у ткању наратива, приповедачу даје мање од оног што му припада. „Тек је местимично аутор, односно наратор допуштао себи кратке, најчешће ироничне или двосмислене упадице у његов говор и поступке [...]“ (1981: 241) Накнадна опаска да нема сувишних приповедачких интервенција много је ближа истини, а дограђује је и закључак чији је други део готово супротан почетној тези: „Мада Ускоковић није у потпуности одржао прикривену ауторску дистанцу, једну врсту ‘опозиционерског става’ према књижевном лику, као и слободу догађања без ауторских интервенција, он је у *Чедомиру Илићу* самим откривањем тих могућности наговестио да је српска проза тог времена била спремна и за сложеније уметничке подухвате.“ (1981: 242) Са овакве позиције полази и наше тумачење текста, које као доминанту види нулту фокализацију хетеродијегетичког

приповедача, а која се често путем психонарације, директног и индиректног монолога спушта до унутрашње, представљајући огољену свест самих ликова.

Окосницу романа *Чедомир Илић* чини љубав између интелектуалца Чедомира Илића и Вишње Лазаревић која се завршава потпуним крахом који прати и разочарење у одређене идеале, што ће довести до потпуног пада, чак самоубиства младог човека. У позадини ове приче налази се политички, друштвени и културни амбијент Србије крајем XIX и почетком XX века.

Оно што се може запазити код оба лика већ на самом почетку текста јесте преосетљивост њихових чула. Они реагују на све промене око себе због чега описи који заузимају значајан простор текста врло често мењају функцију. Од „објективног“ представљања из угла свезнајућег приповедача, они прерастају у пројекцију јунакових унутрашњих стања. Некада су ти прелази праћени експлицитним текстуалним сигнаlima (најшеће су то перцептивни глаголи), а некада се до њих мора доћи посредно – контекстуализацијом.

Приповедајући о једној Чедомировој посети породици Матовић наратор пажњу посвећује и ентеријеру: кухињи, дечијој соби, салону. На први поглед све изгледа као „реалистичка визија“ простора у коме гост тренутно борави. Међутим, већ прва реченица упозорава да је простор могуће виђен очима јунака. Пре него што крене са описом кухиње приповедач ће приметити: „Они су били још у кујни.“ (Ускоковић, 1981: 13) Опис друге собе опет носи сигнал субјективног доживљаја: „Из кујне се опет иде у дечју собу, где је Чедомир обично држао лекције.“ (13) О трећој просторији не каже се ништа док у њу не закорачи лик: „У трећој одаји, која је замењивала салон, Илић није био никада.“ (14) Тек када гост уђе у *салу*, читаоцу постаје доступан ентеријер.

„Стога она позва младића у *салу*. То беше ниска, неизветрена одаја, с навученим завесама. Чедомиру који пређе нагло из светлости у помрчину, требао је један тренутак, па тек да види где се налази. Ову приземну собицу испуњавао је један округао сточић, застрвен уским, чипканим застирачем, који је висио на две стране. На њему се усправљало неколико фотографија у раму од сламе. Ту је лежао још један албум, повезан у плиш, гомила посетница и карата са сликама. До зида се налазила једна постеља, од ораховине као и сточић, пространа супружанска постеља, претворена у једну врсту дивана, тако распремљена с јастуцима унаоколо и широком простирком пиротске израде. Према постељи, опет до зида, стајала су два скупочена ормана, изолучена при врху, оштећена употребом на неколико места. Углове су испуњавале неколике столице, с високим правоугаоним наслоном, превучене кожом. Бела приђе прозору и отвори их обадва.

Чедомир је сад могао боље видети салон. Примети велику библиотеку, пуну повезаних књига. На врху једног ормана стајало је попрсје Вука Караџића с фесом на глави. Десно од ормана, на сточићу уметничке израде, налазила се у златном оквиру фотографија црногорског кнеза са својеручним потписом. Једно велико огледало на ногарима попуњавало је празнину између прозора. На зиду према њему, више постеље, висио је у природној величини портре Матовићев.

Кроз широм отворене прозоре допирао је у собу весео шум Београда који се будио пред вече, као одахнувши после великих врућина. Прозори су гледали у врт, чије воћке, још младе, пружале су мршаву сенку по земљи. Сунце је залазило за један облак, бацало зраке и чаробно осветљавало парче неба које се видело, неколико суседних кровова и заруделе кајсије у башти.“ (14, 15)

Субјективни доживљај простора поткрепљен је перцептивним глаголима „види“ и „примети“, као и отварањем прозора, након чега у видокруг улазе нови детаљи. Следећи пасус представља опис спољашњости која се могла видети из собе. Да је и ту реч о приповеданој перцепцији, а не о објективној „слици“, најбоље показује реплика упућена Чедомиру одмах након описа простора: „Ви волите кајсије?“ Бела је очигледно „ухватила“ јунаков поглед кроз прозор и то је иницира да постави питање.

Цео роман грађен је истим поступком – преласком са објективне представе на субјективну свест, те понуђени простори пре свега откривају утицај који спољашњи стимуланси имају на јунаке, а који ће свој пуни значењски потенцијал добити везом са другим видовима испољавања когнитивних токова: поступцима јунака, психонарацијом, индиректним и директним унутрашњим монологом.

И Вишња, попут Чедомира, на особен начин реагује на сензације. После првог сусрета са Чедомиром у њеној свести мења се слика Београда:

„Усред Београда који је дотле познавала: смерне породице у којим је наставала, умерене забаве у школи, видела је сад нову варош пуну младих људи, који се боре против живота и за живот, мењају садашњост, ред ствари, жуде за нечим вишим од свакодневне егзистенције.“ (30)

Илузија коју гради у својој свести због заљубљености, одвешће је у дубок конфликт са већ давно усађеном традиционалном представом живота. Најава дубоке унутрашње борбе дата је и кроз субјективни доживљај спољашности: „Напољу је јесен приређивала илузију пролећа.“ (30, 31)

У центру пажње Ускоковићевог романа јесте човек-појединац око кога се формирају различити простори испољавања његове приватности. Понирање у лично

показује сав раскол између онога што појединцу намећу културне норме и његових скривених потреба и мишљења исказаних кроз свет интимног и подсвесног. Шта је то што је друштвено прихватљиво и колико свест о неопходности прилагођавања тим жељеним/наметнутим обрасцима може урушити интегритет личности? Да ли појам приватности треба схватити као нешто лично настало утицајима културних модела, али увек испољено различитим облицима вербалне и невербалне комуникације? Остаје тешкоћа да се продре до нечега што није спољашње лице приватности, да се пређе с друге стране огледала. Свесни смо да је оно речено произашло из нереченог, а да је светлост створила маску можда једине праве приватности. Али, предмет се чини непрозирним чим покушамо да приватно одвојимо од социјалног и његовог испољавања у контакту са другима. Бар за сада чини нам се немогућом историја начина на који се осећало, историја „полета у срцу и телу, уобразиље и сна“ како историју појединца дефинише Мишел Перо у Предговору *Историје приватног живота* (Перо, 2003: 9).

Антагонизам који је доминантан у делу, а који се испољава пре свега у Чедомировој унутрашњој борби, јесте супротност несталне, несигурне природе између онога што жели и онога што чини, мада и у свакој сфери посебно постоје огромне супротности и дезоријентисаност. Како би се што боље схватила лична трагедија главних ликова неопходно је кренути од општијег плана који води до сукоба традиционалног и модерног.

Културни модели грађанске Европе, с једне, и патријархата, с друге стране, доносе сложен облик приватности. Она се, између осталог, испољава кроз различита схватања и манифестације породичних, брачних, еротских односа, те различита схватања улоге мушкарца и жене у њима, који су најбоље оцртани односом како актуелних и могућих светова, тако и трансветовних идентитета који их насељавају. У целом роману паралелно опстаје виртуелно и стварно показујући различита лица светова, који се ни у једној тачки не подударају, те односе јунаке у пропаст. И Вишња и Чедомир као „неодређени“ и „нестабилни карактери“ колебали су се између онога што им је нудила стварност и онога што су осећали и прижељкивали. Неуротична средина стварала је неуротичне природе, па је тако и укрштање традиционалних схватања са надолазећим модерним добом додатно јачало несигурност.

Поглед на брак у паланкама био је повезан са схватањем жене као важног економског фактора. Удаја је била један од преломних тренутака у животу жене и многе

девојке и њихове породице виделе су у удаји јединствену прилику за побољшање свог материјалног и друштвеног односа. Тако ће и Вишњи Лазаревић, када се врати са школовања из Београда у свој родни Чачак рећи „да су јој нашли момка“ (43). Удајом, девојка је из родитељског дома прелазила под окриље мужа и његове породице. У таквој средини била је заступљена универзална представа о припадности жена искључиво приватној – кућној, породичној сфери, и поседовању квалитета и врлина као што су скромност, послушност, стидљивост, посвећеност мушкарцу. То се у роману најбоље види у речима Радоја Остојића, Вишњиног комшије и вероватно „добре прилике“, који најпре изговара „Да, мени је потребан неко да ме разуме, да ме охрабри ако сустанем“ (53). Затим приповедач, улазећи у свест јунака, саопштава мишљено а неизговорено – оно што Радоје жели, али не казује Вишњи:

„Мени треба један искрен друг [...] једна жена као што си ти, тако учена у својој простоти, тако проста у својој учености... ти, која би вечито била уза ме, која би се посветила **моме** делу, била **мој** добри геније...“ (54, подв. Ј. Ј.)

У тако схваћеној улози жене која је обухватала само сферу приватног њој шире образовање није било потребно.

„Оставимо модерне жене нек брину своје бриге, па загледајмо своје јаде. Нека наше жене науче своје људе луксузу чистоте, нека му омиле кућу више од кафане, нека подигну бољи подмладак него што смо ми. Шта ће ти боље еманципације?“ (50)

Прелазећи са друштвеног на лични план поступком укрштања личних коментара и унутрашње фокализације која у центар поставља Вишњу, приповедач постепено открива велики раскол између два паралелна света: један окренут јавном, а други дубоко личном. Формирана под снажним утицајима патријархалног модела, пошто је завршила Девојачку школу, Вишња није сасвим сигурна у потребу одласка на даље школовање, али остаје чврста у својој одлуци због љубави коју осећа према младом интелектуалцу Чедомиру. То проузрокује прва душевна колебања: „У њој се бунио остатак старе душе, бунила се сва њена ранија наивност против извесних крајности Илићевог схватања ствари.“ (38) У тим

тренуцима из ње је проговарала савест коју је патријархална кућа образовала по типу беспрекорне врлине и испунила поукама и забранама.

Исти ти назори спречавали су је да се преда Чедомировој љубави. Зато њен емотивни и еротски нагон бива годинама спутаван:

„[О]на је избегавала ова миловања, као да је осећала да се цела љубав не састоји од пољубаца. Она је ту остала непоколебљива. Ништа није било кадро изменити дубоко осећање морала који јој је несвесно улила старинска кућа њеног оца. Прочитане књиге и живот у престоници допуштали су јој по коју симпатију, пријатељство према младићу, љубав речи и уздисаја, али даље... права љубав је за њу била забрањена. Као сви људи здрави и природни, она се бојала свега што је анормално, болесно, мистериозно. Праву љубав је видела само у браку. Управо, она за њу није постојала, већ брак, муж. Томе је требало очувати, жртвовати све, живети тако да нико, осим њеног мужа неће моћи рећи:

„Она је била моја драгана. Ја сам је грлио.“

Стога она није очекивала од Љубомира љубавне напитке, већ изјаву, ону мало старинску изјаву којом се проси рука девојке. Она је очекивала да је он назове вереницом, да јој обећања за цео живот, свечано, пред родитељима и публиком, па да му преда целу себе, сву раскошну младост која је бујала у њеним грудима и сваког тренутка јој истеривала стид на образе.“ (69, 70)

Видећи себе остварену кроз овакав живот и не схватајући до краја улогу високообразоване „модерне жене на висини времена у коме живи“ (29, 32) она није мрзела девојачку школу која је имала задатак да припреми жену за успешно газдовање кућом и на тај начин унапреди и побољша породични живот. Тај раскол личности која је из патријархалне културе хтела неприпремљено да закорачи у грађанску осликао је сву трагедију модерног човека. Када Вишња одлази у Велику школу осећа се усамљено, несигурно и одбачено.

„Поред све равноправности осећала је да ипак није једнака својим друговима. Није имала гимназијске матуре, недостајала јој је мушка дубина, јасност у плану. Професори су се обраћали скоро искључиво мушкарцима. Походили су је тренуци сумње. Нико јој није умео тачно рећи њена права кад сврши школу. Будућност јој је изгледала неизвесна, тамна, под знаком питања. Она се заиста питала да цео тај рад није бесциљан, питала се шта ће она привредити науци, шта ће наука привредити њој.“ (154)

У таквој атмосфери она постаје неслободна, спутана многобројним конвенцијама и контролама. Индикативне су и речи Зарије Ристића, самопрозваног филозофа из романа, који ће најбоље објаснити замку у коју је Вишња упала:

„Жене примају науку која им се предаје, веру која им се проповеда, мужа који им се даје, срећу ако је сретну, несрећу много чешће, и судбину која им се одреди. Реч слобода за њих је смисао зла. Оне иначе не знају за њу. А оне које је назру, оне су као ове муве што се лепе уз прозорско окно... Њихов ситан мозак не може да појми како та невидљива материја, то стакло спречава њихов лет . Такве су и жене које примаме сунце слободе. Оне му полете, без размишљања, али хиљаде невидљивих препрека спречава њихов лет и оне ће пропасти тако, остати маторе девојке, умрети као те муве ако им не отвориш прозор.“ (166)

Зато ће и Вишња после горког сазнања да се човек кога је волела оженио „чиста као кап росе чекати будућност и изабраног мужа“ (155)

Породица и морал почетком XX века и даље су у великој мери прожети духом традиције. Брак је универзалан и пожељан, нормалан след животних догађаја и извориште идентитета и угледа одраслих људи. Један од битних захтева и залога будуће среће који је друштво постављало нарочито пред жену јесте њена чедност. Вишња ће зато своју блискост са Чедомиром схватити као тежак преступ и грех. И овде приповедач осећа потребу да личним интервенцијама објасни реаговање лика.

„Стид ју је био за онај тренутак заборавља који се десио кад је Чедомир био у њеној соби. У њој се бунила наша девојка из средњег сталежа, бакалинова ћерка, послушно дете патријархалне куће, где је живот сина наличио на живот оца, где се снови не пењу ни донде докле се диже дим домаћег димњака. Она није умела, и поред својих лектира, да измири старински морални закон породичног живота са борбом за испуњење својих сопствених потреба. [...] Она није признавала себе за свог господара.“ (119, 120)

Одрасла и васпитавана по законима патријархата није могла да се ослободи помисли о властитој кривици, а дозу страха повећавао је осећај сталне контроле коју су наметали друштвени модели с циљем да пропагирају морално прихватљиво и неприхватљиво понашање. Сваки њен даљи потез усмерен према мушкарцима је изричито одбијање и хладноћа из страха да се не скрене с правог пута.

Њена завршна еротска игра, као потпуно отварање, одраз је пожуде која је тако неспутана могла да ескалира само у области полусвесног/несвесног - онда када нико не

види, не посматра и не контролише. У овим моментима долази до потпуног ослобађања осећања телесног идентитета, а кроз посматрање нагог тела у огледалу. Слика коју у одразу спознаје Вишња представља слику тела у значењу који овом појму приписује Фројдов савременик Паул Шилдер. То је према његовим речима „појавност тела пред собом; термин који показује да, иако пролази кроз чула, то није чиста перцепција; и мада садржи менталне слике и представе, то није чиста представа“. Она, дакле, у себе укључује поред саме сликовне представе и афекат и емоцију, те повезује перцепцију и представу, а преко њих биологију и психоанализу. Искуство тела преко такве слике постаје присуство за свест и за сам субјекат у његовом егзистенцијалном јединству. (Rečnik tela, 2010: 411)

Телесни идентитет се пре тога препознавао у очима других, што одмах наводи на питање које поставља, сасвим логично, Вероника Наум: „Како се живи у телу које нисмо видели у танчине?“¹⁰⁴ У тексту романа *Чедомир Илић* примећујемо да огледало украшава многе приватне просторе. Оно ће и учинити да Вишња спозна свој појединачни идентитет.

„Пред огледалом је стајала Вишња у ноћној кошуљи, боса. Као ван себе, гледала је своју слику, слику не ње, него друге жене, не жене него нечије наготе. Њене очи су добијале чудан сјај и упијале се у чипкану кошуљу, у дивна округла рамена, у румену кожу босих ногу.“ (202)

Свесни део њеног бића није јој дозвољавао да се преда страстима и она је губила присуство духа и питала се шта други мисле о њој. „Она је полагала на мишљење околине. Било да се с ким сусретне, било да поразговара, очекивала је из првог погледа подсмех, подозрење, осуду.“ (120) Растући у затвореној патријархалној средини није имала слуха за стварни живот ослобођен тенденциозног обликовања специфичног женског идентитета који се не одликује самосталношћу расуђивања. Хипотетичност, постигнута отварањем могућих питања чији би одговори довели до спознаје личног положаја, показује својом нереализацијом заробљеност у конфликт који је вукао дезинтеграцији.

¹⁰⁴ У имућним класама норме понашања дуго су онемогућавале девојци да гледа себе голу, чак и у одблеску воде. „Крајем [деветнаестог] века ће градска раширеност овог двосмисленог комада намештаја дозволити организовање новог телесног идентитета.“ (Корбен, 2003: 341)

„Њој није падало на ум да се запита: какве су оне, те жене, те девојке од којих се бојала, јесу ли оне чисте и толико колко она, каква је та грешка коју је чинила и, најзад, ко саставља то поштовано јавно мњење?“ (120)

Огледање представља успостављање модерног индивидуализма који Питер Брукс објашњава као идеју о приватном простору у коме појединац поставља захтев за интроспекцијом, а путем заштите и тајности. „Модерни појам индивидуе обухвата и концепцију приватности као места на коме особа може да се ослободи захтева друштва и култивише несводиво индивидуалну личност. Оно што се најчешће јавља као најспорније, најзанимљивије и најмучније унутар тог приватног простора јесте тело.“ (Bruks, 2000: 267) Овај чин се стога може тумачити као симболички улазак у најскривеније просторе сопства, који Вишњу води у катастрофу.

Важан у контексту завршнице јесте сан који претходи „игри“ пред огледалом, а у коме пробија упорно потискивано несвесно. У том свету Вишња је коначно потпуно сједињена са вољеним човеком. Читање фрагмената ума откривеног у ониричком јесте улазак у ослобођени свет, који јунакиња није способна да освести. Још увек у стању полусвести, изузетно надражених чула, спознаја пред огледалом само је наставак простора виртуелности као могућег света који је желео да изађе, да се оспољи и осведочи своје постојање. На овом месту психонарација потврђује своју често оспоравану моћ да „тренутно досегне дубине“ залазећи у „најмутније пределе менталног живота“ (Cohn, 1978: 52)¹⁰⁵ Овај облик приповедања, према томе, спада у кључне технике модернистичких наратива обезбеђујући ликовима когнитивне привилегије у односу на приповедачево гледиште.

Вишња креће на пут модерног схватања онда када почиње искрено да воли, а бива сломљена онда када је свака нада у остваривање те љубави уништена. Зато је не треба посматрати само као тип жене једног времена за коју је био тежак, готово немогућ прелаз

¹⁰⁵ „Приказивање свести сневаоца унутар сна може имати разне облике, али се сан у целини најчешће приказује психонарацијом. Пошто се ставља у оквир контекста трећег лица, често се јављају облици ‘Те ноћи имао је страхан сан’ или ‘било је то док је спавао у зори свог сна’ [...] који указују на подизање и спуштање завесе сањане представе.“ (Cohn, 1978: 51) Образложење за психонарацију као најадекватнији облик представљања сна погледати на стр. 87, на којој се налази наставак наведеног цитата, преузетог из студије *Transparent Minds*.

из патријархалне у сферу модерног схватања живота. Њена борба иако иницирана спољним утицајем много је више одраз саме личности. Као и у случају Чедомира и донекле Беле, Вишња преживљава унутрашњу драму чији узрок лежи у просторима индивидуалног. *Чедомир Илић* пре свега је психолошки роман. Тако га виде и многи критичари. Деретић запажа да „није само роман личности, роман пораза, него и социјални роман“ (1981: 243) где се, очигледно, примат даје првом типу. Душан Матић бележи да се критика друштва у роману повлачи пред Ускоковићевом осећајношћу којом слика појединца (1963: 23,24), а Марко Недић, покушавајући да дело жанровски ближе одреди, изнад друштвеног, љубавног, романа идеја, ставља његову окренутост унутрашњем свету појединца, „много више од тога Чедомир Илић је роман карактера, роман о судбини појединца у одређеном друштвеном и интелектуалном контексту“. (1981: 227) Тако социјални план романа постаје само позадина захваљујући којој се боље разуме појединачна судбина.

Након првог сусрета Чедомира и Вишње девојка проживљава немирну ноћ у слатком полусну. Осећа нешто истовремено „тешко“ (непознато, дубоко и фатално) и „пријатно“ (познанство, разговор, дах будућности). Њена мисао цртала је будућност „као неку широку реку са зеленим обалама и небом пуним звезда. На таласима, који се стално љушкају, плови њен чамац с разапетим једрима и води је непознатим путем ка бујним предгорјима неке нове земље.“ (30) Метафоричну слику Утопије ствара њена заљубљеност, а не идеолошко убеђење које јој сервира Чедомир. Она, само захваљујући младалачкој страсти коју осећа према младићу, његову опијеност материјализмом, слободом избора и демократијом новог грађанског поретка прихвата као сопствено убеђење. Не само због тога што је жена с почетка XX века, већ пре свега што је таква природа, она постаје потпуно потчињена вољи једног мушкарца. На то је у почетку упозорава другарица Каја, чије ће се речи у свести јунакиње поновити после много година, као знак који је требало пратити:

„Има створења која уђу у наш живот једног дана, заузму га и помету; због њих променимо своје навике, укусе, идеје, планове, потпаднемо под њихов утицај, они постају наши саветодавци, управљају нама, заповедају нам“ (33, 158)

Фокус једног лика преузима други, додајући: „Како су се чудно испуниле те готово пророчке речи.“ (158) То је моменат када Вишња, коначно, схвата да је поражена.

О преласку са друштвеног на индивидуални план, осим спуштања на ниво субјективног „опажања“, сигнали долазе и од самог приповедача који се труди да што боље објасни своје ликове: Вишња је „од оних простодушних бића која иду право и чија судбина не зависи од њих самих, већ од оних које ће срести и који ће их учинити срећним или несрећним“ (26). Добивши свог вођу она је кренула у борбу за остварење Чедомирових идеала, верујући да тако постаје неодвојиви део њега. Она се много мање колеба и спремна је да поднесе огромну жртву за своју љубав. Код ње не постоји чедомирска неодлучност у ономе шта жели, зато готово мазохистички прихвата борбу против патријархалног у себи, иако је често свесна слабости Чедомировог идеализма; у току једног преиспитивања она поставља питање: „Докле иде та свемоћна слобода?“ (38) Идеје земљака Радоја Остојића много су јој ближе, али наклоност је вуче у другу страну. Можда најбољи пример да код ње не постоји суштинска промена у схватањима јесте приповедачева опаска да Вишња жели брак са Чедомиром – то је њена водиља:

„Иначе, у свему другом мењала са ка идеалу који јој је Илић открио...“ (70) „Ах, тај олтар!... Поред свега социјализма, он је постојао, он је био примамаљив, велики, са својим златним вратима, мраморним стубовима, мирисом од тамјана и воштаних свећа. Он је постојао овде, у Београду, као тамо у Чачку... кад је била мало дете и кад се молила свесрдно богу за своје лутке и болесну мачку.“ (99)

Када је свака шанса за њим изгубљена, Вишња напушта борбу и повлачи се у бол и патњу, суштински одбијајући да живи. Еротска игра показује „колико је Вишњино претходно разумевање и прихватање трагедије било у суштини трпљење и очајање“ (Недић, 1981: 231). Много интензивније могао се доживети лик да се мање излазило из оквира унутрашње фокализације. Приповедачева потреба да допуни и објасни Вишњине поступке преобратила је делимично лични свет у спољашњи план. То се додатно појачава у оним моментима када наратор своје мисли и ставове претаче у Вишњине речи. Лик у тим моментима губи своју уверљивост. Осим тога, како примећује Марко Недић, приповедач се одлучио да многе догађаје везане за Вишњу преприча уместо да их прикаже и пусти да се саме одвијају пред читаочевим очима. Да је у овим тренуцима писац-

приповедач другачије поступио „Вишњин лик могао би се поредити са најостваренијим женским ликовима у новијој српској књижевности“ (Недић, 1981: 231).

Откривање Чедомировог ума путем унутрашње фокализације показује да и његова заокупљеност питањима брака и еротског такође клизи између модерног и патријархалног у покушају да се пронађе. Млади интелектуалац, у складу са прихватањем материјализма, овако на почетку тумачи брак:

„Ја сам одсудан противник брака уопште. Он је неприродан и неморалан. Неприродан јер се у органском свету не зна за такву везу; неморалан, јер се обавезујемо за нешто што није у нашој власти. Брак ствара силом од људи хипокрите, установљава једну врсту ропства. Идеална веза између човека и жене постоји, за мене, једино у слободној љубави.“ (83)

Дубок конфликт који настаје у Чедомиру Илићу илуструје већ податак да сам јунак иза себе оставља један безуспешан брак и спреман је да закорачи у други. На крају се све разрешава самоубиством. Откључавање његовог простора приватности управо треба тражити у тој тачки. Опет долазимо до тела као централног места приватности. Овде је то чин уништавања и борбе против сопственог тела. Оно постаје прогонитељ из кога избија нагонско и неукротиво, па према томе омражено и непожељно. Мирон Аза у *Речнику тела* објашњава самоубиство као насиље уперено против сексуално одређеног, свемоћног и прогонитељског тела. „Кроз насртај на тело, самоубиство се може схватити као последњи покушај да се поново успостави сталност и чврстина угроженог идентитета и угроженог самопоштовања, будући да је у игри телесни интегритет.“ (Rečnik tela, 2010: 395)

Чедомир Илић човек је који на првим страницама романа оставља утисак интелектуалца спремног да се до краја бори за постављене циљеве. Острашћени противник свега противприродног, он је за потпуно ослобађање човека од свих стега наметнутих писаним и неписаним законима који урушавају интегритет личности. У складу са тим и љубав треба да је слободна, неспутана конвенционалним браком. Ипак, Илић стаје на пола пута не успевајући да до краја изведе своју животну филозофију, откривајући успут да је сам највише изневерава. Мислећи да се бори за сопствену слободу, приватност, он је све више гуши, а себе поробљава управо оним конвенцијама од којих је бежао.

Развој конфликта најбоље се уочава праћењем његовог односа према Параскеви Бели Матовић - ћерки гимназијског професора а потом и министра у Влади, и према

студенткињи Вишњи Лазаревић. И у једном и у другом односу треба пратити раскол између изговореног и учињеног, с једне, и прећутаног, с друге стране. Оно што је овим девојкама гласно упућено кроз Чедомирове реплике готово је увек оно што јунака највише удаљава од себе. Вербалним оспољавањем јунак покушава или да покаже јачину своје борбе за нови животни поредак, или попуштање пред друштвеним, моралним и културним обрасцима свога времена. У оба случаја реч је о привиду. Оно што је кључно је чињеница да изговореним увек изневерава себе. Према томе, у репликама упућеним другима не можемо тражити трагове Чедомировог приватног живота. Они леже у неизговореном – израженом кроз приповедану перцепцију, унутрашњи монолог или представљени „говор“ тела. Ове приповедачеве наративне стратегије помоћи ће нам да допремо до приватних простора Илићевог лика.

У центру приватног, као покретач, налази се узбуђење које он осећа према обема девојкама с којима долази у контакт. Еротски нагон Илић задовољава са Белом. На почетку све делује као куртоазна наклоност према хромој девојци. Међутим, и у тим првим погледима и речима осећа се обострана младалачка жеља за допадањем. Испитивачки поглед младог Илића открива лепоту Белиног тела:

„Њено данашње одушевљење давало јој је израз пуноће, савршенства. Са заокруженим раменима, која су се погађала под лаком материјом летње блузе, и нежним лицем девојке, чија хромост није допуштала честе изласке на отворено поље и сунце, она се учини младићу слатка и мека као та воћка коју му је нудила.“
(16)

Зато ће одмах након тога уследити и први позив на блискост преко, како приповедач прецизно коментарише, једног „нехотичног“ комплимента. Са не мањом пажњом младић прати и тумачи Белине поступке, који разоткривају наклоност према њему. У тим моментима напушта се нулта фокализација и преко доживљеног говора прелази на унутрашњу. Младић се пита: „Јер нашто онда онај њен задивљен поглед и нервозно угризање усне кад би га слушала како објашњава Младену какво правило из математике? И нашто оно њено подигравање којим је хтела да сакрије своју сакатост пред младићем?“ (17) Илићева опијеност Белиним телом ескалира у тренуцима његове дистанцираности од Вишње. Он примећује њену голу руку коју откривају широки рукави хаљине, млечнобело лице; слободан округао, маљав врат, очи које откривају узбуђење,

беле зубе који нервозно гризу један крај усана. Све је тело. Само треба што пре до њега доћи и задовољити онај осећај „који није могао тачно одредити“. Зато Илић спушта своју уздрхталу шаку на онај меки део испод лакта¹⁰⁶, а Бела прихвата додир и потпуно му се предаје. Присност на каучу у дневној соби почетак је непрестане глади младићеве за женом – не њом целом, већ њеним телом.

„Он осети поново њене усне на својим устима и њене груди утиснуте у његове. Он је стеже снажно, грчевито, не мислаћи ништа. Под његовом руком увише се витке слабине девојкине. [...] Хтео је да опет под руком осети њено тело, да се утопи у разблудни осмејак њених усана, да се заборави и преда њеном загрљају меком, по потиљку, само оним што је голо од руке, да осети њу целу, обешену о њега.“ (91)

Иако непосредно после тога Чедомир води разговор са собом питајући се „Шта је? Шта је теби? Куд си нагао? Ти губиш главу.“ (92), он неће стати. Интимни чин временом је претворен у сурову размену у којој је свака страна остваривала свој интерес. Девојка се безрезервно и потпуно подавала, а за узврат добијала лажне изјаве љубави, које су замагљивале свест о непривлачности и одбачености због хромости. Изгледа у тим тренуцима да се Илић окреће оном старинском, да напушта своју слободу, јер зна да девојци након пољубаца треба изјавити љубав, уделити комплимент, обасути је пажњом.

Ипак, не сме се пренебрегнути егоизам, јако изражен код младог човека. Једина особа којој се искрено и отворено поверава је Зарија Ристић, јер је убеђен да га он може разумети. Зато му једне вечери открива своје тежње:

¹⁰⁶ Овде је занимљиво указати на кратак текст Ивана Соловјова „Ручни зглоб“ (објављен у књизи Михаила Епштејна, *Филозофија тела*): „Јер је крај њеног рукава – почетак њене скривености, она граница где видљиво и отворено прелази у недоступно. И ето, дође ти да паднеш, да се усрдно молиш на тој граници, као на кућном прагу; да се уснама, лицем, свим својим телом приљубиш уз тај чипкасти крај рукава, где се спајају тајно и јавно, где је плот већ полускривена, али се назире. И сама та чипка – какав сплет видљивости и скривености, каква заводљива варка, очаравајуће ништа и узмичуће све! [...] Лудо желиш да мазиш ту чипкицу, која покрива ручни зглоб – у њој је још толико забрана и већ допуштеног, то је мучна и срећна црта... Док стежеш ручни зглоб и играш се њиме, све већ предосећаш, о свему слутиш, о свему што волиш, чврстом, еластичном и издашном. Пред тим превојем прво осећање, које расте а не троши се, остаје у стању вечитог првенства.“ (Соловјов, 2009: 246, 247)

„Мој живот тек почиње. Он се тек пење врхунцу. Ја хоћу да он буде вредан... [...] Мене чекају велика дела... Не знам тачно каква, али велика несумњиво. [...] Мене чека живот необичан, јак, велики. Он мора доћи. Ја имам времена. Ја не смем живети обично.“ (113, 114)

Као идеални егоиста који је од живота тражио све, није био спреман да се одрекне било чега што му је доносило угодност и задовољење. Није себе могао да спозна као жртву која носи крст окрњеног живота. У његовом неискреном односу према Бели зато не треба тражити обзире или сажаљење, већ страх да му се на путу не испречи хрома девојка - ћерка министра који ће му обезбедити услове неопходне за лични успех. Его нагон представља његову злу коб. Дубок несклад који постепено разграђује интегритет личности најбоље је приказати кроз неусклађеност његових мисли, с једне, и поступака и говора, с друге стране, а остварене у просторима приватности.

Чедомирово обраћање Бели:

„Мени је тако лепо овде, у вашој кући, с вама...“ (89)

„Кад разговарам с вама, чини ми се да присуствујем неком концерту, где хиљаде пријатних и хармоничних гласова звоне око нас.“ (89)

Чедомирова осећања према Бели:

„Пре свега јасно му је било да не воли Белу... не бар оном љубављу, чежњивом и стидљивом, коју је догле осећао према Вишњи.“ (94)

„Међутим, мучио га је сукоб његових осећаја: његове љубави према Вишњи и љубакања с Белом“

Тај антагонизам исказан је и у тренутку кад их госпа Клеопатра, Белина мајка, затиче саме у девојачкој соби. Своју разуданост Бела покушава да оправда љубављу, па и од Чедомира тражи потврду.

„Било му је јасније него икад да не воли ту девојку, па ипак он превали:

-Да!

Та се реч чу једва; он се напреже и рече поново:

-Да, да.“ (129)

До истог закључка доћи ћемо ако сагледамо шта Илић изговара и како поступа по питању брака, а шта заиста о њему мисли.

Изговара:

„Ја на то питање нисам мислио. [...] За мене брак не постоји као питање.“ (84)

Поступа:

„[Мајка]Узе двоје младих за руке, приближи им главе, на нешто драмски начин, загрли их обоје и рече весело, као да је наручивала нову хаљину:

-Нека сте благословена, децо моја! Ја не марим што ћу одсад бити баба.

Илић се осмехну кисело.“ (129)

Мисли:

„Ја сам одсудан противник брака уопште.“ (83)

„Илић осети да је сад дошло оно велико, оно страшно, језиво што је очекивао.“ (128)

Значајно је, осим тога, пратити кроз Илићево испољавање у просторима приватног и промене које настају у лику. У браку са Белом потпуно нестаје онај слободарски дух младог човека. Прихватајући старомодно институцију брака, он са њом прихвата и сва важећа правила. „Читао је да жена треба да слуша мужа. То му се увртило у главу и није хтео за длаку да попусти, као да би се огрешио о један принцип.“ (169)

Овај део књижевног текста открива и ставове према испољавању сексуалности на прагу XX века. Илић и Бела крију своју везу од очију других. Младић осећа непријатност и у једном тренутку размишља да „преступ“ открије Белиним родитељима и након тога да отказ. Стид ће осетити обоје и када њихову везу разоткрије госпођа Клеопатра. Њој ће то послужити као јак аргумент да их назове вереницима и да уговори венчање. Све ово говори да је предбрачна сексуалност у овом периоду још увек табу.¹⁰⁷

Изречено, као оно што ствара сенку у процесу откривања приватног простора, изражено је и у Чедомировом односу према Вишњи. Добро је опет кренути од момента

¹⁰⁷ Чак је и вереништво искључивало сексуалне односе као нешто што припада искључиво браку. Овако схватање доводило је до раскорака између ране полне зрелости и касне женидбе оних који су желели да изграде грађанску каријеру. То је даље условљавало девијације у полном животу, које су становници паланке заобилазили раном женидбом.

самооткривања Зарији Ристићу¹⁰⁸ и у том светлу тумачити Илићеве поступке према студенткињи коју је искрено волео.

Жудња за пуним и великим животом о коме је маштао, замагљивала му је слику среће која је настајала пред њим. „Али Илић, као и сви људи који траже од своје судбине више него што она може дати, бежао је од своје среће, мислећи да трчи за њом.“ (108) Та срећа приказана је кроз генезу осећања која се јављају између Чедомира и Вишње.

Речи упућене Вишњи испуњене су (готово без изузетка) савременим схватањем живота. У њима се откривају погледи на породицу, брак, жене. Међутим, све те речи временом постају обесмишљене погледима, додирима и осећањима које младић гаји према овој девојци. Заступајући тезу о слободном, неспутаном и природном животу Илић, потпуно парадоксално, све више од њега бежи. Оно што је осећао све више се бунило против онога што је говорио и мислио да жели. А мислио је да жели пролазну љубав која ће му на тренутак осветлити пут, а касније га пустити да се потпуно неспутано креће ка личном успеху¹⁰⁹. Себичност која њиме потпуно овладава натераће га да занемари оно суштинско - љубав и разумевање које је градио са Вишњом. Зато он од почетка бежи од осећања наклоности и пожуде која расте при сваком новом погледу на девојку. Немир срца и тела највећи је непријатељ оном за чим тежи као једином исправном – мислити само на себе, полагати испите и ослободити се свих слабости. На плану текста то се најбоље одсликава упоређивањем перципираног – као нечега спонтаног, природног; и поступака – као тежње јунака да потисне и уништи све што представља претњу на путу ка задатом циљу.

¹⁰⁸ Видети цитат на стр. 236 (Ускоковић, 1981: 113,114)

¹⁰⁹ „Он није хтео да склапа озбиљније везе, он није тражио у њој звезду пратилицу, он је хтео да она буде једино метеор, који ће се појавити на његовом небу, осветлити га чаробно за који тренутак, па се после изгубити, остављајући студента да иде својим путевима. Она је била само нешто пролазно... само један ступањ у високим степеницама уз које се пео.“ (76)

<p>1(a): „Коса јој је падала заводљиво преко лица. Ветар се играо са скутовима њене кратке хаљине и откривао ногу до колена, ногу младу а развијену, ногу танку а заокругљену, извајану као од неког божанског уметника, лепу, лудо лепу, најлепши облик који је икада створен на земљи. [...] Цело његово биће вукло га је у том тренутку далеко од науке, тамо у ту сивину, ка његовој другарици, у њен заборав.“ (35,36)</p>	<p>1(б): „Он јој предаде шешир врло учтиво, и рече хладно, готово опором: — Хоћемо ли да се вратимо?“ (36)</p>
<p>2(a): „Чедомир прекиде пољубац у једном тренутку, зајелевши да види своју драгану[...]. Она је лежала, као дете, изваљена на његову мишицу. Прамен плаве косе падао јој је преко лица. Њене бистре очи биле су широм отворене, гледале радозналом безазленошћу у једну утврђену тачку, као у неки сан...“ (107)</p>	<p>2(б): „— Опрости, опрости, Вишња. Ја не знам шта радим. [...] Ја често не господарим собом. Ја нисам начисто са собом. [...] Није прошло ни неколико минута, а он је већ био на улици, сам.“ (108)</p>
<p>3(a): „Али шта је она [светлост] била према блеску који пуче пред очима младићевим кад угледа своју драгану! Све се изгуби [...] пред сликом девојке скромне, лепе, стидљиве и природне. Та је слика препоручивала молитву, давала опроштај, угушивала себичност...“ (67, 68)</p>	<p>3(б): „Он је толико очекивао ову девојку да јој каже колико је воли, да јој открије поред царсва мисли, скровиште осећаја. [...] Али, ево већ неколико часова како су једно с другим, а он не успева да јој каже једне речи која долази из срца. Ћутали су.“ (69)</p>
<p>4(a): „Њена плава коса очешљана на раздџак, правила је врло згодан оквир њеном лепом лицу. Њене очи миловале су као свила. Једно дугме на блузи било је откопчано, те се видела кожа бела, истачкана златним маљама.“ (179)</p>	<p>4(б): „Она узбуди цело његово срце, он хтеде заборавити садашњост, притиснути је на груди, рећи: ‘Моја Вишња, моја лепа, моја стара Вишња.’ Али се свлада па настави говор о политици...“ (179)</p>

Све (не)учињено у непосредној је вези са оним што младић опажа а што га нагони да поступи у складу са оним што осећа његово тело. На основу наведеног можемо закључити да само додири и погледи јесу оно што демаскира Илића и открива дубоке

слојеве његове приватности, а да сви остали поступци и гласно изговорене речи јесу оно што је сенчи.

На крају романа остају два нага тела као покушаји ослобађања јединки од друштвених и културних кодекса, ради освајања простора личног и неспутаног, па према томе усклађеног са јединим правим законом – законом природе. Слика два обамрла тела – једног беживотног у физичком смислу, другог пронађеног у огледалу, али потпуно исцрпљеног – упућују на тешку битку која се води на простору јединке жељне слободе, а у сукобу са оним што је у њој формирала средина.

Висок степен перцептибилности и своју позицију поузданости приповедач ће увек искористити да коментаром укаже на личне ставове, који су у складу са имплицитним аутором. На многим местима образложења поступака умањиће естетску вредност дела, али ће, с друге стране, омогућити јаснију слику поимања појединих аспеката приватности, не остављајући реципијентима довољно простора да сами долазе до одређених закључака. Оно што је одузето естетском пружено је сазнајном. С друге стране, унутрашњи живот ликова остварен интраменталном фокализацијом показује могуће последице, које на појединца могу оставити манифестације и схватања одређених модела понашања у области приватног.

3.4 Како се са модерног склизнуло у тривијално (*Опсене* Вељка Милићевића)

Функција фокализације у роману *Опсене*¹¹⁰ проистиче такође од доминантног нефокализованог приповедања. У њему приповедач има велику слободу, јер информациони канал није омеђен само опажањем јунака. То за последицу има и перцептибилног приповедача, што узрокује видљивији расцеп између слоја приче и приповедања. Он овде није пуки „бележник“ онога што види, чује, осећа и зна лик, већ онај који бира чије ће „виђење“ изнети, пошто доток информација није везан за једну тачку. Такав приповедач ће се врло често поигравати са, по природи, радозналом

¹¹⁰ Роман је објављен 1922. године у издању *Српске књижевне задруге*.

наративном публиком¹¹¹, трудећи се да јој одржи пажњу. Међутим, често баш тај одабир информација, иако он неретко задире у најдубље тајне и осећања ликова, лишава јунаке осе комплексности. Они остају на нивоу равних – плjosнатих ликова¹¹², служећи пре свега динамичности радње, која доминира над светом јунака. Више су типови, који сваким поступком, осећајем и мишљу потврђују наглашену страну карактера. Тиме се, упркос многим моментима у којима се пре свега преко доживљеног говора и цитираног монолога спуштамо у свест јунака, не интензивира особени свет, већ се њима потврђује оно што се одвија на спољашњем плану или бива превредновано приповедачевим честим коментарима. Врло далеко су ти монолози од света субјекта, његовог удвајања – карактеристичног за прозу српске модерне. То је знак да се проза и код истих писаца „колебала“, покушавајући да нађе нов правац свог кретања. Одличан пример за то је управо роман *Опсене*. Осећајући нови приповедни поступак као идеалан за окретање ка унутрашњим световима – опробан у *Беснућу*, али и у неким приповестима („Мртви живот“) - Милићевић га је обилато користио и у *Опсенама*, али је ефекат сасвим другачији. Ниједан лик не осећа и не живи довољно интензивно свој унутрашњи свет да би отворио питање његовог смисла и постојања. Он је, напротив, само део свеукупне „објективне“ слике тог света. Док је у *Беснућу* свет оно што сам субјекат ствара, у *Опсенама* је тај свет већ створен, он постоји, само га треба представити. Тако коришћење исте технике приповедања није дало исте резултате. У једном случају имамо прозу која иде напред, а у другом је то враћање, или боље рећи искорачење у тривијално.

Занемарујући све слабости *Опсена*, којих нема мало, кључна разлика два романескна текста истог аутора лежи у (не)доследности унутрашње фокализације. Док се у случају

¹¹¹ „Прозна дела имају и другу врсту публике. Иде се чак до те мере да је роман имитација неког књижевног облика попут биографије, мемоара, историје, тако да је наратор (било да је драматизован или не), заправо имитација самог аутора; и попут актуелног аутора који пише за своју хипотетичку ауторску публику, тако и наратор увек пише за ‘наративну публику’ која третира наратора ‘реалним’.“ (Rabinowitz, 2012: 140) Поставља се питање разликовања наратора и наративне публике. Принс дистинкцију објашњава на следећи начин: „Разликовање наративне публике и наратора већ је проблематично, али се тврди да докле год потоњи остаје ‘тамо’ у тексту и различит од стварне публике, дотле је наративна публика улога коју текст намеће стварној публици.“ (Prins, 2011: 117,118)

¹¹² Форстерова подела на плjosнате и округле ликове (Форстер, 2002: 58 – 67).

Беспућа „репродукујући продукује“ свет, код *Опсена* је унутрашња слика само допуна спољашњој - изнад света лебди приповедање о свету.

Већ на првим страницама романа који почиње приповедачевим ироничним коментаром „То је био прави урнебес“ (Милићевић, 1922: 3), из различитих углова гради се слика вереника – Анке Рајић и др Бранка Завишића, адвоката и јавног бележника. Како би пренео што потпунију слику читаве ситуације, приповедач одлучује да најпре понуди сам исечак из новина *Славонац*, које су објавиле вест о веридби, а онда и мишљење средине о главним актерима догађаја. Међутим, пре тога требало је у кратким цртама представити јавно мњење које је имало улогу оцењивача: „стратешке маме, безазлене госпођице, љубоморни такмаци, завидљиви конкуренти“. То нас наводи да са већим опрезом тумачимо коментаре дате из њиховог угла. Реципијент је припремљен да ништа не прихвата здраво-за-готово и да се у тим моментима пре окрене слици паланке о себи¹¹³, неголи грађењу портрета вереника. То је потенцијал који је могао да се развије у реалистичку слику паланке, и прикључи традицији већ опробаним поступцима. Фина доза ироније, која ствара расцеп између наратора и имплицитног читаоца, овде је отварала простор за слојевита тумачења колоритне паланачке средине. Овај потенцијал, међутим, остао је готово потпуно у сенци, јер се приповедач убрзо населио у унутрашњи свет главних актера приче. Нажалост, избор је био погрешан, јер ту није успео да достигне домете остварене у ранијим делима, посебно у случају грађења главног јунака.

Занимљиво је да на крају романа стижемо до тачке од које смо кренули. Када се пропрате приповедни поступци који нас везују за фокус главног јунака, а који су много мање преиспитивања, а много више подстрек на акцију, може се закључити да лик није понудио готово ништа. Све наводи само на закључак дат на почетку поступком колективне фокализације „да је Др. Бранко морална пропалица и пробисвет“ (3). Читалац не успева да сазна узроке тог неморала и природу зла које је лежало у Завишићу, јер његов унутрашњи свет ту је да би потврдио и допунио оно што се дешава споља. Нема овде ре-креације света, трагања за идентитетом, удвајања субјекта – све већ постоји, само је питање како ће бити представљено. Свет виђен кроз његову призму исти је онај свет који постоји и мимо њега, а у коме он активно учествује. Нема ни трага од безвољних антијунака српске модерне прозе. Како закључује Слободанка Пековић: „У једном случају, Милићевић је

¹¹³ Интерментални ум Алана Палмера; у овом случају ум паланке.

одступио од антихероја и покушао да створи негативног јунака. Бранко Завишић из *Опсена* је велика студија безосећајног човека. [...] Завишић је раскалашан интелектуалац који са пуном свешћу и намерно чини зло. Сваки његов корак је промишљен и прорачунат. Када долази у мало место, решен је да успе, да се обогати. Он ствара свој лик и чврсто га се држи. Прорачунато се удвара богатој и нелепој наследници, чак и сам верује у своју промену. Његова пропаст настаје када га понесе страст, када не може да одоли изазову да освоји жену која га презире.“ (Пековић, 1989: 124) Многи монолошки пасажии само наглашавају једно питање ка коме је лик опсесивно усмерен: Шта је најбоље за мене? Многобројне дилеме које стоје пред њим никада се не односе на преиспитивање себе - властите моралности, вредности, припадности. Завишић не може и не уме да осећа. Има у његовом лику обриса оног егоизма који је присутан код Ћоровићевих дошљака, али он остаје у сенци због пренаглашеног, тривијално датог љубавног заплета, коме се јунак сав предао.

Посебно други део романа не оставља простора за удаљавање од површне игре између заводника и жртве. То тешко иде уз чињеницу да баш у том другом делу преовладава чиста унутрашња фокализација, уз потпуно повлачење приповедача захваљујући форми писама. Нажалост, она су потпуно подређена тривијалном љубавном заплету, откривајући својом садржином и стилем потпуно удаљавање од онога што бисмо могли назвати продором у просторе модерне. Нови поступак је оно што писац одлично осећа, али што у *Опсенама* не уме да искористи. То ће у свом осврту на овај роман запазити и Радован Вучковић: „Ова врста психолошког романа, вешто вођених заплета и интересантних перипетија, подсети, у занатском погледу, на тип добро скројених позоришних комада, у којима духовите нијансе и љубавна игра засењују проблеме личности при преласку из једног начина живљења у други.“ (1990: 437) Тако у центру остаје радња чија доминација није спутана честим упливима у унутрашњи свет ликова; напротив, подстицана је њима.

Остали бисмо недоречени ако не бисмо приметили да обресе модерног у овом роману можемо открити спуштањем на фокус једног женског лика – Анке Рајић, која готово нестаје са сцене оног тренутка када се интересовања главног лика преусмере на другу жену. Било би много боље да се у преломним тренуцима писац окренуо њеном унутрашњем свету, а занемарио испразна љубавна надметања и патетичне изливе страсти и очаја. Непрекидним понављањем њених врлина (датих из угла других ликова, па и

коментарима самог приповедача) готово сасвим бледи утисак који се ствара о Аници на почетку, пре свега поступком унутрашње фокализације. Иако је уведена емички, преко личног имена који је знак упознавања са дотад непознатим ликом, она наратеру брзо постаје блиска захваљујући сужавању визууре. Њен свет много је богатији и комплекснији од света главног јунака. Она у почетку неодољиво подсећа на потпуно отуђене ликове опседнуте душевном патњом због неуклопљености у постојеће токове, и због неразумевања законитости живота којим је окружена. Зато јој се све чинило „бледо, убого, безначајно, као да је живело животом алга и нижег биља. То је био живот у неким загушљивим подземним, тамничким дубинама, вазда у неком мраку, у некој невидици, невеселој, без светла које уноси боје у ствари и у душу.“ (12) У многим часовима она се преиспитује:

„Често јој се чинило да је њезина душа сувише ледена, да је њезино срце сувише тромо, да замире у некој безосећајности и да се камени у недокучивој пустињи, да га нестаје у некој чами и да само од себе вене и суши се: да нико неће сазнати за његове чежње, да ће хиљаде проћи поред њега да га не запазе, не чују, не осете.“ (13)

Често она бежи од света, јер јој је туђ и несхватљив; сумња у све што долази споља и мало тога чини да постане део стварности.

„Њено срце бегаше од стварности и затвараше се у слатке и невероватне сањарије које и чињаху да јој стварност и живи људи изгледаху тако мали и тако бедни, тако далеко од свега што је она и сувише живо себи представљала.“(14)

Аница интензивно осећа снагу свог отуђења, па се зато и пита: „зашто да друго срце зажели њено кад је оно било безосећајно на домаку другог?“ (14) Све у шта погледа обојено је сивилом, маглом, неповерењем, опсеном. Она није у стању да свет посматра другачије, па се зато чврсто везује за Бранка, јер је он једина нит која успева да је одржи међу људима. Везавши се за њега она не чини ништа како би прихватила друге, и кроз њих спознала себе. Читав свет у стању је да посматра само Бранковим очима:

„[О]на је постала његов рефлекс и његова сенка. Она се потпуно изгубила као јединка, и чинило јој се да њена крв тече кроз његове жиле, да куца у његовом срцу, да дише кроз његова плућа и његовим дахом.“
(130)

Приповедач због тога њену љубав дефинише као очајну, опасну и вратоломну. Изгубивши је, јунакиња потпуно нестаје без икакве шансе за поновни покушај да се пронађе у реалном свету. Према томе, било би нетачно сву трагику Аничиног лика приписати Бранку, како се на први поглед чини, пре свега због начина на који је изграђен његов лик (са пренаглашеном цртом непоправљивог егоисте). Узроке треба тражити у самој јунакињи, у сумњи која доминира њеним погледом на свет. Ако се пажљиво прати њен доживљај света и себе у њему, лако се може приметити да она у све сумња. Никада није мирна, јер оком неверника посматра све чиме је окружена. Када сазна да је у паланку стигао нежења са којим госпођа Лазих жели да је упозна, она већ унапред има слику о непознатом мушкарцу.

„Уображен, леп и мушки тип, који сматра да су све женске његове као воћке којих има само да се маши руком па да их узбере. Пробира или не пробира – према расположењу. Љубазан и отужно слadak као сахарин. Блазиран, јер мисли да је неодржив. Наметљив и дрзак према потреби. Човек који се не да збунити, помести, застидети; који иде право своје циљу. Немилосрдан у гоњењу своје жртве, без начела, без поноса, без части.“(16)

Без обзира на сву пажњу коју јој Завишић поклања, ненаметљиво и лукаво придобијајући њену наклоност, она се непрекидно пита, са огромном дозом болесне осетљивости, да ли је његова љубав права. У стању је да исти догађај види из потпуно различитих углова, који ће је од потпуне опијености одвести у крајњу меланхолију. После сусрета са Бранком Завишићем, који јој помаже да се одбрани од заједљивих коментара средине, она осећа поплаву осећаја „који су узбуђивали њезину душу и који су били јачи од ње“ (33). Међутим, врло брзо ту почетну занесеност прекидају питања пуна сумње:

„Зар то све има да буде једна вешто одиграна комедија и добро осмишљена шала?[...] Питање је само да ли је он од своје стране схватио целу ствар као умешно вођену игру. Зар није метнуо у њу ни трунке искреног осећаја? Да ли је све била намештеност код њега? Да ли му је срце који пут задрхтало? Да ли му се која реч отела право из срца? А ако није, зар није она била смешна у његовим очима кад је видио да она

озбиљно узима једну ствар коју је он можда сматрао за лакрдију? [...] Ако је тако, онда су они имали право: она ће ипак остати само нелепа богата кћерка некадашњег бакалина. [...] Ако је тако, понављаше она, онда се и он [Бранко, прим. Ј.Ј.] у ствари придружује њиховом мишљењу. И онда је она један часак задовољене таштине платила тако скупо, да буде још стоструко више унижена, увређена, ојађена. [...] [П]о плећима осећаше хладноћу и у души једну језу пред којом се разбегло оно све што је у једном часу тако топло испуњаваше и загреваше.“ (33, 34)

Анка није у стању ни себе да доживи као јединку коју тај страни свет може да прихвати. Непрекидно се преиспитује тражећи разлоге специфичног односа с њим. У том смислу врло је занимљив ефекат огледала којим се приповедач послужио да покаже Анкин доживљај властитог изгледа не излазећи из њене свести, чиме је слику учинио аутентичном:

„[П]огледа се у огледало према себи. О заиста са тим погребним лицем, са подбулим очима од плача, она је луда, невероватно и смешно луда, ако мисли да може некоме да се допадне. Треба да се с тим помири и да према томе подеси свој живот и понашање, ако жели да избегне, кад већ не може жалости, а оно бар сувишна понижења.“ (34)

Такав психолошки склоп припремљен је и образложен болешћу њене мајке, која и умире у душевној болници. Девијација узрокована „нечистом крви“ појачава уверљивост лика у потрази „за изгубљеном садржином душе“¹¹⁴ (Палавестра, 1986: 393). Слично примећује Слободанка Пековић: „Млада Аница је унапред обележена и њено исклизнуће у мук и некомуникацију, унапред је припремљено. Зла судбина се наднела над њом и јасно се најавила када јој је мајка полудела.“ (1989: 100) Иако је и овај лик грађен са пуно сентименталне сладуњавости, стилем популарних љубавних романа, у њему можемо наћи трагове вредног милићевићевског модернизма. Иако је писац желео да подиђе укусу широке читалачке публике, није могао сасвим да се ослободи праве књижевне снаге коју је носио у себи и коју је допуњавао помним праћењем високе европске књижевности.

¹¹⁴ Искоришћени навод у Палавестриној *Историји модерне српске књижевности* односи се на Гавру Ђаковића.

Тешко прихватање блискости са светом¹¹⁵ као и сумња у сваког ко покуша да јој се приближи, нагони Аницу на предострожност и пажљиво посматрање, које не измиче пажњи њене околине. То се најбоље види у двоструко обликованом наративу (према Милосављевић Милић, 2013г: 365) у коме се путем Завишићеве свести преноси садржај Анкиних мисли:

„У последње време примећивао је на њој неку тугу, неку сумњу која је мучи; њене очи су га испитивале, трудећи се да продру у његову душу да сазнаду што он о њој мисли и што уопште мисли. Она је почела да копка из његових лепих речи и љупких осмеха и да се пита да ли им не треба приписивати већег значаја осим срдачне учтивости и пријатељске наклоности.“(59)

Након потпуне сигурности с којом се преносе јунакињине мисли као саставни део онога што осећа јунак који је само посматра, приповедач почиње да користи облик „морала је“ у значењу претпоставке која са великом дозом поузданости, али без апсолутног знања обелодањује њена унутрашња превирања. „Морала се без сумње питати... Морала је претресати у памети... То ју је морало болети... Морала га је упоређивати... Морала је закључивати...“ (59) Тако читалац остаје да се колеба између Анкиног и Завишићевог садржаја свести приписујући обома представљени доживљај. Овај облик поред тога што садржи несигурно епистемско становиште, сигнализира и модалност сумње, јер пребацује фокализацију на Анку која само хипотетички перципира, осећа, доживљава. Овде се ради о, Хермановим речником говорећи, слабијој верзији директне хипотетичке фоклаизације, јер је приповедач виртуелне чинове фокализације приписао стварном лику, „уместо да се ослонио на једну или више виртуелних фигура/ликова које би извршиле исто тако виртуелни чин фокализације“ (Herman, 2002: 315) Овакав поступак моменат је расветљавања двоструке свести, јер се једна огледала у другој. Занимљиво је да након вештог преплитања унутрашње фокализације игром прелажења са једног на други лик, кад више нисмо сигурни коме шта припада, приповедач пасаж завршава питањем на

¹¹⁵ Следећи цитати указују на отуђеност јунакиње: „Наумила је да полако прекине све везе и да се ни са ким не дружи.“ (35) „Дошла је Госпођа Лазић. – Опет! рече она у себи. Красна је, добра је, знам да ме воли, али досадна ми је.“ (35) Када јој Завишић шаље цвеће, она од радости грли маћеху, што у жени изазива дубоку потресеност, јер од Анице није навикла на такве изливе нежности: „Место одговора, она јој се баци, **први пут** у наручја и сакри главу на њене груди.“ (43, подв Ј.Ј.)

које - иако свезнајући – ни сам не даје одговор. Тиме подстиче радозналост наратора да остане уз причу не би ли дошао до одговора.

Исти поступак понављаће често, одржавајући тензију до самог краја романа. То је уједно знак дестабилизације приповедачевог ауторитета, јер он често није у стању да изведе закључак који лежи ван спознаје самих ликова. Његова несигурност изражена је питањима која некад имају карактер реторског, те се иза њих може ишчитавати иронија, али неретко је то права запитаност која не може да понуди одговор:

„Његово мишљење о нашим женама и девојкама није било ласкаво, или је то било зато што му је то воће већ постало отужно?“ (49)

„Слобода и независност била му је мила. Да ли зато што му под кожом, прикривен, притајен, живљаше онај стари лакомислени, пусти човек који се само привремено ућутао и пристао на један неизбежни и неплодни компромис, и који чекаше да буде награђен за своје стрпљење, жртве и самоодрицање?“ (55)

„Је ли то била драж новости – до сада никада није озбиљно прегао на посао – или задовољство што је кадар да покаже шта може?“ (56)

„Дакле, би ли имало смисла да се жени и да се окује једном за вазда?“ (58)

„И на то гробље дошао је његов творац, да са лажним саучешћем и извештаченим пиететом посматра своје грешно и злочиначко дело?“ (68)

„Да ли се је у дубини душе, плашио самога себе да не учини какву нову лудост или будалаштину?“ (73)

„Госпођа Клајнберг се у себи мало стресе. Да ли се згадила или је била љубоморна?“ (114)

„Маргита се смејаше, избежумљена, - да ли Бранку Завишићу, да ли своме мужу, да ли себи, или свима заједно?“ (198)

Те тачке у тексту су често и преломи између два погледа – унутрашњег и нерестриктивног, те провоцирају и друго, важније питање: ко је у дилеми, лик или приповедач? Занимљиво је запазити да је овај тип питања фреквентнији у првом делу романа, када је читалац још у недоумици како да прихвати ликове. У другом делу она готово потпуно ишчезавају, јер ликови немају више шта да понуде - нема неизвесности, њихови ставови и поступци постају сасвим предвидиви. Оно што је у почетку обећавало провокативни продор у подсвесне токове и вртлоге ума, на крају се изродило у патетични клише јевтине прозе.

Примећујући да је склизнуће у кич и пад у баналност била стална претња писцима с почетка двадесетог века, Предраг Палавестра покушава да образложи узроке појаве литерарног кича. „Тада још нису биле довољно учвршћене модерне књижевне норме, а

стил и форма били су у сталном превирању. Захваћени журбом и брзим ритмом културних промена, многи писци су се трудили да што једноставније и лакше изиђу из сеоских дворишта и да прекораче завичајне забране, не водећи увек рачуна да им нова храна на коју нису навикли може пасти тешко и помутити свест.[...] Ишли су у сусрет публици која још ни сама није знала шта хоће и губили се у вртоглавицама нових идеја које су их опијале. [...] Убрзан развој приповедачког стила остављао је неравнине у реченици и шупљине у прозним структурама, грубе поремећаје у композицији и стална огрешења о добар укус и осећање мере.“ (1986: 383) Међутим, како је показано управо на примеру *Опсена*, тривијалну књижевност није добро сасвим занемарити, јер су се у њој налазиле и назнаке путева којим се кретала проза тог времена. Сасвим је у праву Палавестра када тврди: „Мада невешто и неспретно, у том слоју књижевности откривао се ипак један нов свет – простор града и историја модерног човека који је тражио душу и начин да оствари своје послање.“ (1986: 383) Један од путева који је водио откривању душе, можда и најважнији, била је доминација унутрашње фокализације. Ако ни због чега другог, овај роман завређује пажњу проучаваоца због уступања улоге „посматрача“ самим ликовима.

3.5 *Нове* као нови начин испољавања хибридности идентитета

Новине унесене у један начин приказивања могу да отворе нове путеве истраживањима духа или да открију нови романескни свет.

Жан Русе

Доскора потпуно у сенци, од недавно у центру пажње пре свега феминистичке критике¹¹⁶, роман *Нове*¹¹⁷ Јелене Димитријевић својим приповедачким поступцима проширио је и обогатио подручје српске модернистичке прозе. У поговору обновљеног издања овог дела Биљана Дојчиновић наводи поред реалистичких особина (фабулативност, миметичност, документарност) две изразито модернистичке – приповедни поступак

¹¹⁶ Светлана Слапшак (Slapšak, 1998), Славица Гароња Радованац (Гароња Радованац, 2010), Биљана Дојчиновић (Дојчиновић, 2012), Магдалена Кох (Кох, 2012).

¹¹⁷ Роман је први пут објавила *Српска књижевна задруга* 1912. године. Јелена Димитријевић добија и њихову награду за најбољи роман године.

окренут унутрашњем свету ликова и подвојеност јунакиња и представљеног доба (2012: 275). Друга произлази из начина обликовања прве. Иако је текст, посматран као целина, грађен без фокализације у строго женетовском смислу, наратор често своје приповедање усмерава ка догађајима и доживљајима филтрираним свешћу неке јунакиње, а понекад и јунака. Због тога неретко наилазимо на различите врсте представљања мисли и говора који се међусобно укрштају правећи спој манифестног и скривеног. Важан сегмент оваквог укрштања чине исповедне форме: усмене исповести јунакиња, писма, дневници, песме. Инкорпорирање ових форми није новина у књижевном стваралаштву, али је њихова функција посве модернистичка. То нису сегменти који су у служби фабуле, напротив, они је еродирају правећи међусобно неосвојива мисаона острва. Уместо умрежавања (што неки од набројаних жанрова својом природом имплицирају), сви ови интимистички облици места су прекида у комуникацији појединца са средином, чак и са наизглед сродним ликовима. То их чини блиским другим романескним јунацима с почетка XX века.

На овом прекиду који је доминантан, чак и онда када се симулира дијалог као тежња за успостављањем консензуса, граде се сви семантички слојеви обрађивани у родним, постколонијалним и новоисторијским студијама. Посебно је занимљиво пратити тај прекид у уоквиреним наративима са приповедачем у првом лицу због специфичне унутрашње фокализације која у себи често садржи добро „замаскиран“ поглед *другог*, али и због апелативне форме која призива одређеног наратора ради успостављања комуникације, до које, на жалост самих учесника, прекасно или никада не долази. Сваки јунак остаје заробљеник свог света без шансе да на време спозна властите заблуде, што му, ако не потпуну срећу, може бар обезбедити животни смисао. Тако се овај роман с тезом, проткан отужном сентименталном нотом и са често неуверљиво мотивисаним и предимензионираним поступцима јунака, захваљујући добро осмишљеним исповедним формама као местима директног продора у сферу унутрашње фокализације, преобраћа у модернистички наратив који ће најавити и неке теоријом много касније дефинисане феномене.¹¹⁸

¹¹⁸ Мислимо, пре свега, на проблем хомогенизације, оријентализма/балканизма и субалтерације, који су дефинисани у студијама Едварда Саида, Хомија Бабе, Гајатри Чакраворти Спивак, а које је у својој студији о Јелени Димитријевић објединила Зорица Бечановић Николић (2011).

Облик писама (као и дневнички записи) посебно су интересантни у погледу фокализације. У том светлу, веома је важна доминација облика садашњег времена. „[И] аутор и личност проживљавају, из дана у дан, отворену судбину чији им је крај непознат; они познају своју прошлост, али не познају своју будућност; њихова садашњост је права садашњост, живот који се управо ствара, нека воља или ишчекивање, нека нада или страх окренути ка још безобличној сутрашњици.“ (Русе, 1993: 109)

Оквирни приповедач, делимично ћемо искористити Русеово запажање, овде нестaje – одустаје од приповедања. „Догађај, овде, то су саме речи и дејство које треба произвести помоћу тих речи; то је начин на који су изговорене, затим прочитане и протумачене; догађај, то је још размена и распоред писама, редослед дат документима у досијеу.“ (Русе, 1993: 114) Адресант пише о себи и открива себе, покушавајући најпре да сам себе разуме. Када се прати хронологија предочених писама, прати се развој личности – то је „портрет у покрету“ који бележи сваку промену у тренутку њеног настанка. Све до сада наведене карактеристике приближавају природу писма поетици модерног романа. Међутим, многи ће се запитати шта је са комуникативношћу коју писмо призива усмеравањем ка спољашњем – адресату, у извесном смислу га удаљавајући од модернистичког наратива. Оно је увек усмерено ка неком примаоцу, некоме је намењено и као такво оно представља и средство акције: „[У] писму човек прича о себи и себе испитује, али пред другим и за другог. [...] Она стална примаочева присутност на хоризонту, мења монолог у дијалог, исповест у акцију, а коренито преиначује свест коју човек има о себи као и начин комуникације.“ (Русе, 1983: 111, 112) Специфичност коју у технику писама уноси текст романа *Нове*, јесте укидање толико подразумеване комуникације, а што као последицу има затварање ликова у индивидуални свет.

„Ми смо *нове*, а оне су Европљанке.“ (Димитријевић, 1912: 4) Ова реченица истргнута из контекста романа, а уз напомену да их изговара млада Туркиња Емир-Фатма, у доброј мери може објаснити комуникациони шум који влада дијегетичким простором. У оквиру наратива чијег приповедача морамо приближити женском роду, с обзиром на то да недостају индиције које би га ближе одредиле, а следећи правило Сузан Лансер, смештен је поглед српске жене¹¹⁹ на солунски харем почетком XX века. У њему се расветљава онај

¹¹⁹ Говоримо о погледу српске жене, јер испод свих гласова чујемо женски који говори/пише на српском језику без додатних образложења и без потребе да преведе оно што је исприповедано. Са друге стране, увек

појам *другости* виђен кроз припадање *другој*, нехришћанској нацији, али занимљиво је и то да се проблем *другог* грана у роману кроз више слојева: раскол између новотуркиња и старотуркиња, Европљанки и Туркиња, старотурака и новотурака, Истока и Запада, новотуркиња и старотуркиња међусобно... Поред *другог* виђеног са позиције хетеродијегетичког приповедача, присутно је и *друго* које формира актуелна друштвена и културна свест у оквирима света приче. Роман нуди широк спектар виђења *других* сталним премештањем фокуса на различите приповедаче-ликове у крајње персонализованим формама. Захваљујући овако комплексно компонованом делу, у које се утквају дневници, писма, исповести, добија се колоритна слика стања живота турског харема у додиру са цивилизацијским токовима Европе почетком XX века.

Отварајући у роману сасвим ново, модерно интересовање за друге народе и друге просторе (вероватно у складу са тада већ сасвим раширеном праксом путовања), списатељица отвара и сасвим нов, ексклузиван приповедни простор. Нараторка је поред улоге преносника и коментатора приче добила и врло комплексну улогу преводиоца. Наиме, ниједан лик ни за тренутак не проговара на српском језику – језику којим је написан цео роман! И то не би било од великог значаја да управо језик, начин комуникације не игра кључну улогу у тексту, на шта непрекидно скреће пажњу сам приповедач.¹²⁰ Роман као „превод“ отвара широко поље тумачења, које се креће од откривања нових култура до питања поузданости наратора.

Субјективним формама приповедања преносе се говорне конвенције других нација, како Истока тако и Европе. Читалац сазнаје на који начин су комуницирале пре свега жене изван познатог, домаћег терена. Познатог и домаћег за нараторку и имплицитну ауторку, а онда и за реципијенте које текст апострофира својим преводом. Тако, на пример, обиље

када се појаве француски, енглески, турски изрази они ће у фусноти, парентези или на неки трећи начин увек бити „преведени“ на српски. „Чињеница да је роман написан на српском који није језик ниједног лика у роману даје му и нијансу ‘превода’“, примећује Биљана Дојчиновић. (2012: 279) Занимљива су и њена запажања о роду приповедача.

¹²⁰ Велики је број коментара који скреће пажњу на језик на коме се представљена комуникације одвија: „и почеше да се разговарају, француски“ (3), „*Don't speak so foolishly* узвикну Мерсије озбиљно и имитујући потпуно њину енглеску учитељицу“ (4), „и мада су говориле француски“ (6), „пишем ти француски“ (65), „ја ти пишем француски“ (68), „И на енглеском језику отвори се готово интиман разговор.“ (74), „писаше крупним енглеским словима“ (201), „На писму адреса прво француски, после турски“ (278) итд.

надимака и деминутива које користе Туркиње може упућивати на потребу ових жена за блискошћу, али и на емпатију са себи блиским судбинама. Нараторка има вишеструко тежак задатак: да преведе са турског језика говор харема, трудећи се да се што више приближи аутентичној природи те конверзације; поред тога истовремено је посредник који бележи начин на који Туркиње користе француски и енглески. Она успева да региструје чак и пребацавање говорних манира из једног језика у други укрштајући тако различите друштвене и културне контексте.¹²¹

„Превод“ доводи у питање и нараторкину поузданост, јер она је супериорни преводилац и тумач свега што се догађа у роману. Све написано тиме добија карактер симулације која интензивно дестабилизује миметичност, показујући немогућност „објективног“ приповедања. Читалац гласове никада не добија непосредно – то је симулација гласова, јер све је дато у преводу, посредовано приповедачем, који путем превода управља целом причом. Свесни смо да је све семантички „померено“, преобликовано већ самом чињеницом о тексту као преводу. Широки дијапазон интерпретација које произлазе из овако конципиране наратије представља праву модерност романа *Нове*.

У средишту пажње је живот младотуркиње Емир-Фатме одрасле на европским романима, музици и моди, коју отац жели да уда по старим турским обичајима. Девојка се опире болешћу и успева да озваничи своју љубав венчањем с „турским ‘Европљанином’“ Џемал-бегом. Кад настану проблеми у новом дому изазвани порочним животом младожење, Емир бива принуђена да се, поштујући стари турски обичај, врати родитељима. Упорна у намери да оствари своју љубав, а истовремено задовољи крута морална правила, девојка пристаје да је одведу непознатом младожењи из чијег дома се убрзо враћа, јер свесно крши правила покорвања жене у новом дому. У тренуцима нервног растројства супротставља се оцу и одлучује да побегне с Џемалом у Париз. У туђини јој се потпуно руше илузије о остварењу среће у новом – слободнијем,

¹²¹ „Ова млада жена личи на лотосов цвет, рече Ариф, [...] а једна Францускиња се насмеја и изусти: ‘Тако упоређење умела је наћи само једна Ориенталка.’“ (259). „Она [Францускиња Ана Жабуле, прим. Ј. Ј.], научила од нас, па мени: ‘Душо, срце, јагње, око моје.’“ (289), „Ниједна стара [Францускиња, прим. Ј. Ј.] не рече ми ни ‘кћери’, а камо ли ‘душо’ и ‘очи моје.’“ (291)

толерантнијем свету. Умире, а за собом оставља малу Емир-Фатму онима од којих је побегла.

Појам *другости* често прераста у виђење *нас* као мере свих ствари у поређењу са њима који су нам стална претња у сфери могућег губљења властитог интегритета. Тако се *наше* противставља свему што је страно и друкчије. Нараторка превазилази такво схватање различитости, јер не види користи од бесмислене тежње да се остане „свој на своме“ одбацујући *другост* као претњу јединственом ентитету. Због тога у њеном сликању живота турских жена нема предрасуда које стварају стереотипи. Она ознаке Србин – Турчин, хришћанин – муслиман оптерећене нетрпељивошћу због разлика које носи *другост* заборавља, те у свет турског харема улази као просвећена неострашћена интелектуалка која с пуно толеранције и разумевања посматра и вреднује њене чланове. Посматрањем *другости* међу припадницима одређене, њој другачије нације, она жели указати на хетерогеност присутну у разним слојевима и на различитим нивоима у оквиру једне културе и једног друштва, која оваплоћује превазилажење идеја о *нама* као јединству које се огледа супротстављем њима. Једна од порука романа може се пронаћи у овако схваћеном појму *другости*: „Опстанак је, у ствари питање веза међу стварима, или како је Елиот једном рекао: стварност не може бити лишена ‘других одјека који испуњавају врт’. Перспективније је – макар и теже - мислити конкретно и са осећањем, контрапунктуално, о другима без покушаја да се они класификују или хијерархијски сврставају, а пре свега без непрестаног понављања како је ‘наша’ култура или наша земља прва и најстарија. За интелектуалца и без свега тога има довољно вредних ствари да се чини.“ (Said, 2000)¹²²

Роман покушава да расветли и објасни различитост унутар *другог* света у којима обитавају индивидуалне судбине. То открива нараторку као космополиту спремног да заборави све предрасуде створане о Оријенту као непријатељском, мање вредном, тајанственом и егзотичном. Он је све то помало, али у оној мери у којој га као такав

¹²² Магдалена Кох разлоге занемаривања романа у време када се он појавио види у историјским околностима. „Наиме, роман *Нове* бави се средином Туркиња из Истамбула и Солуна, а објављен је за време Првог балканског рата, чији је Краљевина Срба била активни учесник. Рат је вођен у циљу коначног протеривања Турака, вековног окупатора и непријатеља Србије – са Балкана и читаве Европе. [...] То што је православна Српкиња представила исламску турску културу у форми романа, уз то врло ангажовано и одушевљено, са феминистичким заносом, морало се Скерлићу учинити неподобним.“ (2012: 109)

покушава да види око приповедача, занимајући се можда највише за виђење *другог* у сфери полних предрасуда. С обзиром на велики број феминистичких студија који се бавио искључиво овом темом, наше сагледавање текста биће усредсређено и на *другост* у оквирима нација, те ћемо овом приликом покушати да објаснимо и тај сегмент широко постављеног појма.

И овом приликом полазимо од проблема фокализације истражујући како се кроз вибирање појединачних умова одсликава комплексна мрежа међуодноса и међуутицаја стварајући, пре свга код главне јунакиње, хибридан идентитет¹²³. Код Емир-Фатме хибридно ствара конфузију, неприлагођеност како домаћој – турској, тако и страном – европској средини, па представља „хендикеп“ који ће довести до трагичног исхода, а који антиципира стара Шехназе-ханума: „Коран и романи, решетке и европско учење, мени се чини, сине, не иде.“ (21)

Значајан део романа заузимају писма¹²⁴ којима се обавља кореспонденција између ликова у оквиру фиктивног света приче са тачно одређеним наративним аудиторijумом. Овде је присутно за епистоларну форму карактеристично померање фокуса с једног на другог актера. Информације које добија читалац потичу из различитих извора што се постиже игром преображавања пошиљаоца у примаоца и примаоца у пошиљаоца. У неким писмима види се тежња Европљанки да учврсте, подуче и покрену *нове* да из корена мењају свој несрећан харемски живот. Оне се постављају супериорно, претпостављајући своју културу заосталом и примитивном турском животу. Друге, неспособне да изврше процену, желе да пошто-пото побегну из застарелог света заљубљујући се у све што долази са Запада, па су им прве љубави управо гувернанте путем којих сазнају о лепоти и

¹²³ За шире објашњење овог појма видети књигу *Смештање култура*, Хомија Бабе (2004) и студију Зорице Бечановић Николић (2011)

¹²⁴ Роман садржи једанаест писама, која пишу четири жене и један мушкарац: Емир-Фатма, Мерсије, Ана Жабуле, Ариф-тејзе, Мурад-Џемал. „На тај начин истакнут је дијалогички карактер и књиге и самог жанра. [...] Треба напоменути и то да су најчешће писана на страним језицима: каткад на енглеском, али превасходно на француском. То пак сазнајемо из коментара самих јунака или наратора у трећем лицу, пошто је одмах испод сваког дата и српска, преведена ‘верзија’.“ (Кох, 2012: 154) Са овом последњом констатацијом не можемо се сложити, с обзиром на то да ниједно писмо није дато на оригиналном језику, те је читаоцу доступан искључиво српски превод. То никако не искључује значај симулације, али и коментара који упућују на оригинални језик писма.

толеранцији другог света. Међутим, међу њима има и оних које су на путу да спознају да очување и изградња идентитета не лежи у одрицању од свог и припајању другом, већ у коегзистенцији различитости. Хибридноста идентитета као спој културних различитости, уколико је неосвешћена, води дестабилизацији, што ће се најбоље показати у лику Емир-Фатме.

У кореспонденцију, додуше само у улози адресата, укључен је и Ибрахим-Хасан-бег као представник националне културе која се труди да очува своју егзистенцију тежећи хомогенизацији заједнице, и то путем потпуне контроле и спутавања понашања жена. А то је управо она полазна тачка у којој се у антагонизму према женама огледа напад на *друго* које је саставни део „екстремног национализма“. (Yuval-Davis, 2004) Овде указујемо на могућност откривања значењског слоја праћењем односа у оквиру муслиманског света, и то између двају поимања *другости*, што као последице има две тенденције - проевропску и протурску. Полове мири стара Шехназе-ханума која открива грешке једних и других у борби за очување и проналажење идентитета. Њена порука зараћеним странама могла би се илустровати реченицом којом је сународнице описују: „Боже, Боже, колико нам је вера лепа, а колико су је наружили неразумни!“ (65)

Роман нуди потпуно разбијање илузије о Истоку као хомогеном свету супротстављеном свим савременим цивилизацијским токовима, али и о Западу као земљи сигурне среће. Индикативне су речи Туркиње Ариф, бескомпромисног борца за женска права, упућене младој Емир: „[Ш]то мање илузија, то слабије разочарење.“ (150) За нараторку бољи и лепши свет не налази се на другом месту, већ само у окриљу свога, побољшаног и хуманизованог народа; одричући се лошег у своме не смемо се одрећи свог, јер то води потпуном губљењу идентитета. Нараторки је ово послужило и за мирење двеју другости (Европе и Турске), јер да је којим случајем Емир-Фатма пронашла срећу у Паризу, књига би се сврстала у роман с тезом, који могућност стварања властитог идентитета налази у супротстављању „оријенталном“ *другом*. Идентитет, међутим, не лежи у заборава, већ у препознавању властите друге прошлости, свеобухватном сећању на прошле догађаје и прихватању континуитета (Ивановић, 2000: 216). Отуда код нараторке толика наклоност и разумевање за жене оријенталног света. Своје познавање тог света она је приближила другима и учинила га приступачнијим и привлачнијим за оне који су у

њему видели само опасност и негативност, као и разарајућу силу у напорима да се одржи властита *дух и суштина*.

Кроз писма на која наилазимо у роману, а која на уверљивији начин представљају свет управо због приповедача који у њему обитава, огледа се богатство виђења других. Истичући епистоларну форму као вид „генолошког пакта“ женског писма, Магдалена Кох скреће пажњу на велики потенцијал који је могао бити занимљив и ствараоцима модерне. Међутим, о тој модернистичкој могућности писама, бар у случају романа *Нове*, ауторка мало говори. У њима види троструку функцију: служење фабуларности, исповедање љубави и есејистичко-публицистички значај. (2012: 155) Ипак, с аспекта приповедања, не успева да у писмима препозна оно што је специфична одлика модернизма. Све набројано налази се и у књижевним текстовима реалистичке прозе.

Прво писмо инкорпорирано у текст романа пише Емир-Фатма својој васпитачици-Европљанки, Ани Жабуле. Већ у њему се открива дубок конфликт који стварају погрешно схваћени савети с намером да ослободе ропства свет муслиманске жене. Прича о канаринцу који је, побегавши из кавеза, умало завршио у мачјим шапама, завршава се коментаром адресанта: „Да је умела говорити [птица, прим. Ј.Ј], зацело би рекла: ‘Вратите ме у затвор, јер ја не умем у слободу...’“ (27) Оне делују пророчки и трагично када се зна цела прича несрећне девојке која и није знала у слободу, јер је имала погрешну представу о њој. Она је схвата као бекство од свега што је део прошлости и старог света, као искључивање свега што је везано за стари систем вредности. Потпуно опијена чињеницом да је смело погледала непознатог мушкараца у очи, мисли да чини важан корак ка остварењу личне и среће свих будућих Туркиња, које ће у Европи (у сновима види себе у Паризу или у европски намештеној кући) пронаћи одговарајући им идентитет. Због тога се хвали управо Европљанки верујући да је она најбоље може разумети, а потпуно превиђајући јаз који постоји међу њима због наслеђа, поднебља и година пресудних за формирање личности.

На моменте Емир-Фатма се боји толике опијености коју осећа. Да није потпуно сигурна у оправданост својих мисли и поступака сведоче обраћања адресату: „И сад се сетих ваших предавања..., Ви сте ми предавали..., тако сте ми предавали..., Ви сте ми толико пута казали..., Ви сте ми пред полазак поручили...“ (1912: 27, 28). На основу овако конципираних конструкција може се закључити да млада Туркиња догматски прихвата све

што долази од слободне жене Запада и није спремна на компромис два света. Зато јој је непрекидно потребна потврда да је све што чини управо у складу са таквим ставовима. У неким коментарима дословно одзвања дух страног света: „Јадне, јадне ми!“ Толики осећај инфериорности и безизлаза није могућ код осамнаестогодишње девојке која још није осетила несрећу харемског живота, тим пре што су се и жене из њене најближе околине мириле или прилагођавале њему (баба и мајка). Ово, према томе, није индивидуални фокус јунака, већ „поглед“ преузет од странкиња које су пролазиле и посматрале овај, њима стран и зато мрачан и несрећан свет. У првом писму исказано је оно што Емир-Фатма верује да мисли, а што ће каснија писма и дневник приказати другачије. Коментар који Емир-Фатма усваја прекорачење је онога што може бити део личног искуства. Корисно је овде укључити појам субалтеритета, који означава подређеност¹²⁵. У том светлу жене турских харема, дакле и сама Емир-Фатма, вишеструко су потиснуте и маргинализоване. То се одлично види из наведених сегмената писма упућеног Францускињи (на њеном језику и њеним стилем¹²⁶).

Овде је видљив не само однос Туркиње према Европљанки, већ и обратно. Западноевропске феминисткиње покушавају да артикулишу ћутање оријенталних жена, те постају говорнице „у нечије име“. Ефекат је – изненађујуће – негативан, јер тиме заправо само продужавају инфериорно ћутање. „Оне говоре у име жена из друге културе, не схватајући да им заправо позајмљују глас и тиме их онемогућавају да саме артикулишу сопствену ситуацију.“ (Бечановић Николић, 2011: 5) „Глас“ се овде користи и

¹²⁵ Изворно појам потиче од Антонија Грамшија (*Белешке о италијанској историји*), а разрађује га Гајатри Чакраворти Спивак. Историјат појма даје Зорица Бечановић Николић у поменутој студији. (2011: 5)

¹²⁶ „Пошто је стил писма један од елемената портрета личности, у начелу биће онолико стилова колико и личности. Одатле аутори извлаче двоструку предност: они, на тај начин преносе на личност бригу око сликања њеног портрета, што им је тешко да начине сами, пошто су приморани [...] да одустану од својих ауторских повластица да представе своје особље; а, с друге стране, остварују свој стални циљ који се састоји у томе да утанчају и разуде анализу живота духа и срца. **Ту, за оне најсавесније, постоји средство богатих могућности.**“ (Русе, 1983: 125, подв. Ј.Ј.) Русе сасвим тачно примећује, а што је важно за карактеризацију Емир-Фатминог лика, да важни ефекти произлазе из поступка мењања стила писања истог лика у различитим тренуцима. Он чак наводи цитат из литературе где адресат примећује код пошљаоца утицај *другог* на основу стила самог писма. („Сетите се писма које сте ми писали пре месец дана; ту сте се предали својој природној тежњи. *Како вам се стил изменио!*“) „Нов начин казивања одаје нов начин битисања“, додаће Русе. (1983: 126)

метонимијски, изражавајући вишеслојност која подразумева, пре свега, хегемонију становишта западне културе.

До низа несрећних околности долази управо због неразумевања *других* и неспремности да се прихвати нешто што је непознато и другачије. Због оних који свет *других* посматрају искључиво као супротан и протистављен свом, страдају невини које та струја успе да заведе. Емир-Фатма се труди да види свој живот онако како га виде други, али је премлада и недовољно зрела да се према свему критички постави. Зато се љути на себе кад машта о покорности будућем мужу. „Па зар овако мисли она која сања о равноправности мужа и жене?“ (1912: 28) Брзо се правда речима: „Не може се разорити за дан што се зидало вековима.“ (1912: 28) И ово су речи које прекорачују сазнајне моћи адресанта. Сваки свој поступак она тумачи користећи ставове странкиња приспелих у турске забити с амбицијом да их потпуно преокрену, али и ставове припадница своје нације које су се налазиле на различитим странама. Сазревајући између једних и других, приклања се струји која обећава слободан и неспутан живот, не спознајући велику могућност пораза. Зато Емир-Фатма жури да се што пре ослободи баласта прошлости који прете да јој угрозе срећу. У тај контекст одлично се уклапа коментар „Леп!!“ дат младићу обученом у европске хаљине и с фесом на глави. Ово је антиципација догађаја која побуђује интресовање читалаца: на који начин ће доћи до страдања јунакиње неспремне да схвати да је свака промена процес нераскидиво укореењен у менталитет као саставни део личности. Комуникацијски канали су прекинути, јер су извитоперени. Иако писмо пише Емир-Фатма, перспектива није њена; то је фокус Европљанки које су желеле да начине *нове*. Све изгледа као формула пренета на конкретну судбину – нема разумевања за лично и човека. Потпуно опијена лепотом страног и *другог*, које је нудило безусловну срећу, млада Туркиња не види да не воли само човека, већ и његово одело и његову различитост чији део жели да постане одмах, како би прекинула ланац несрећног живота својих сународница. Према томе, Емир Фатма је само медиј за испољавање туђих ставова.¹²⁷ Она је то могла бити, јер је млада и неспособна да се дистанцира и критички осмотри положај жена у турском харему, као и да увиди могући начин да се он побољша. Ако се осврнемо на све коментаре присутне у писму, видећемо да они не долазе из срца заљубљене осамнаестогодишњакиње, већ из главе острашћеног борца за женска права. Погледамо ли

¹²⁷ „Нико није слутио да је она аутомат нових...“ (1912: 225)

и коментаре који се односе на приповедање, приметимо да се Емир-Фатма труди да стил прилагоди и усклади са узорима. „Писмо је писала дуго, прочитавала, брисала, исправљала, преписивала; јер њена Госпођица обраћала је велику пажњу на стил, изговарајући: ‘Стил је човек’.“ (28)

Писмо Ане Жабуле, које представља одговор на пређашње, покушај је отрежњења. Просвећена Европљанка сасвим је свесна колико погубна може бити опијеност слободом девојке одрасле на сентименталним романима, а заробљене оковима ригидног муслиманског света. Због тога пише: „...него ми је за чудо што си се заљубила у човека кога не познајеш: само зато што ти се лепо поклонио, уопште јавио! [...] Мислећи на Европу, ви се често уљуљкујете обманама.“ (66) Дакле, читалац је привилегован да исту ствар види из различитих углова захваљујући кореспонденцији која се одвија између жена два супротстављена света. Али, занимљиво је да ова Европљанка, увиђајући неслободу турских харема, нимало не велича свет коме припада¹²⁸. Са дистанце и потпуно трезвено, са пуно разумевања за све припаднике тајанственог и затвореног света Истока, она жели да поручи да лепота не лежи у суманутом бежању од свог. Зато и покушава да врати Емир-Фатму на прави пут. Чак и када критикује чланове турског харема, она покушава да критику ублажи проналазећи сличности са друштвено прихватљивим концептом.

„Ти немаш своје Ја ни у избору хаљине, а камоли у избору мужа. Хаљину ти бира мајка, мужа ће ти изабрати отац [...] На послетку, [...] ни у Европи не иде све онако како ви на Истоку, нове муслиманке, замишљате [...] Ни овамо девојка из добре куће не удаје се увек за онога који јој се ‘лепо јавио’. И овде је родитељево искуство уз кћерино неискуство.“ (66)

Ако се уопште може говорити о склоности имплицитне ауторке неком од својих приповедача, то је онда Ана Жабуле. У кругу где се на супротним половима налазе Емир-Фатма и њен отац, равнотежу успостављају Ана Жабуле и Шехназе-ханума – не случајно једна припадница европског, а друга турског света. То много говори и о намери списатељице да не буде искључиви заговорник и пропагатор једног, већ да у сваком открива добре и лоше стране - оно што верује да тај свет заправо *јесте*.

Трагедији главне јунакиње води њена слепа заљубљеност у имагинарну слободу Запада, коју је изградила узимајући од својих васпитачица само оно што је годило њеном

¹²⁸ По томе се она разликује од свих осталих Европљанки представљених у роману.

младом духу. Она живи романе које чита, а који јој отварају егзотичне и примамљиве просторе безграничне, вечне љубави. Путем јаусовске асоцијативне идентификације (1978: 235 – 238) Емир-Фатма, али и њена сестра Мерсије, развијају идентитет који нема много додира са реалношћу. Читајући европске романе, оне из њих уче и појме, сасвим погрешно, европски живот. Мера свих ствари постаје европска лектира. „У толиким модерним француским романима, она на то не наиђе. Тамо све стварно, стварно...“ (29) Као последица долази ампутирање свега што буди из очаравајућег сна о слободном живљењу. Због тога Емир-Фатма из писма које јој шаље Ана Жабуле с намером да је отрезни, ишчитава само оно што жели:

„Благо мени! она ме не грди, слатка моја учитељица! Она се само боји да није Грк, или Јерменин, и чак Јеврејин! да није из рђаве куће, из просте. Муслиманин је, моја пријатељице; од добре породице, из отмене куће, господске; богат... све што мој отац тражи.“ (67)

Читалац је помало затечен Фатмином интерпретацијом писма. Као да пред собом нису имали исти текст. Кореспонденција између „турске“ Парижанке и „евро“-Туркиње кида комуникациони ланац и показује парадокс хибридне субјективности: код Ане Жабуле то је предност која јој омогућава „толерантност и отвореност за сваку другост“¹²⁹ због садејства три културе (француске, турске и (помало) грчке); за младу Емир-Фатму она има негативан ефекат, јер је чини туђинком како у средини коју одбацује, тако и у оној за којом је чезнула.

У одговору на писмо француској гувернанти сасвим се разоткрива неразумевање које постоји унутар наизглед исте стране. Емир-Фатма је усредсређена на реализацију своје љубави, не видећи могућу заблуду и последице опијености представом коју ствара њен ум. Страсна и предана, она подсвесно открива занесеност немуслиманским:

¹²⁹ Зорица Бечановић Николић предност мултикултуралне хибридности открива само код појединих савремених интелектуалаца („а и данас само у појединим деловима света, и само у појединим личним егзистенцијама, најчешће високообразованих особа“ (2011: 9)). Нама се чини да је типичан представник позитивног ефекта хибридног идентитета Францускиња Ана Жабуле, а преко ње оквирна нараторка и имплицитна списатељица. Отићи ћемо и корак даље придружујући списку и саму Јелену Димитријевић.

„Напоследку, он је муслиманин само по вери и по имену, иначе не, јер у Европи је одрастао, живео до пре две године. Ја не знам ни да ли зна турски. А знам да зна француски, енглески, немачки... Енглескиња га васпитавала, била му гувернанта, као ви мени, и друкчије, јер с њим није била мајка... Мени је све сута причала. Он је као Европљанин, а личи на арапског принца, принц је.“ (70)

У писму нема ни трага разумевања прекора које јој упућује гувернанта („ви ме не грдите, ви ми тако лепо пишете...“); оно одише ведрином, снагом и вером у испуњење свега што се потајно прижељкује.

Треће писмо Емир-Фатме упућено Ани Жабуле нешто је другачије природе. Функција му је иста: и оно, као и претходна два, јасно указује на међусобно неразумевање, продубљујући неспоразум који се интериоризује унутрашњим конфликтом. У њему адресанткиња на моменте освешћује своју природу формирану пореклом и васпитањем: она је муслиманка.

„[Н]аучила сам да се савлађујем: нене ме учила. Досад нисам знала да сам оваква муслиманка.[...] Ја мислим да ћу довека бити муслиманка;“ (101) „Побуњена хоћу да се убијем; муслиманка ми руку задржава, меће револвер у футролу, оставља га; она верује у живот после смрти...“ (103)

Заједно са тим осећајем расте у њој побуна којој су је научиле Ариф-тејза и њене истомишљенице са Запада.

„А сад, сад бих се њој придружила, и чини ми се да бисмо нас две биле у стању побунити све жене, женске милионе у пространој турској царевини.“ (104) „[Ј]а у мислима загрлим само вас, а после ону милу Мадам што оде у Каиро, и Мадам Аристид и Мерсијину гувернанту, и ако је одавно отишла, и духовиту Мадмоазел Дарно, коју ви толико волите, и све оне Францускиње што нам, слободне, говорише о слободи и да и ми имамо право, не само дужност.“ (106)

Хибридно субјективност, коју стварају Исток и Запад, млада јунакиња не може да хармонизује како би јој послужила као предност у односу на једнострано сагледавање. Њу је та мултикултуралност збунила производећи неусаглашеност бића, те погрешне судове и одлуке које ће је касније сасвим поразити. Тежина неразумевања свих укључених актера прелама се најупечатљивије кроз Фатмину судбину, али и страдања Мерсије и Ариф-тејзе. Треће писмо има кључну улогу, јер у њему је кроз личну исповест зачет унутрашњи

конфликт, у коме ће се даљим током приче само огледати и потврђивати узроци његовог настанка.

Комплексност положаја, у коме се налазе девојке које су кренуле за новотуркињама, Фатмина сестра Мерсије артикулише као бол. У постскриптуму другог Фатминог писма упућеног Ани Жабуле стоји: „Мерсије ме молила да вас поздравим и да вам кажем ово: ‘Наше учитељице Францускиње створиле нам бол.’ Ја то пишем, мада се с тим не слажем.“ (70) Исто ово, али много касније, схватиће и сама Емир-Фатма. Скоро до краја романа читалац је заведен коментаром младе Мерсије, као и поступцима њеног повлачења и ћутања након сестрине удадбе. Све делује помало извештачено, јер је неочекивано од осамнаестогодишњакиње – у почетку врло отворене и ведре. Читалац се мора питати колико је она способна да сагледа парадокс положаја у коме се турске девојке, европске васпитанице налазе. Реченица, коју Мерсије упућује преко Емир-Фатминог писма супериорнијим културама, једно је од мисаоних тежишта романа. Уочавајући на почетку несклад између поруке и њеног носиоца, у тренутку када схвати прави узрок неме побуне, реципијент је готово затечен вештином компоновања дела. Мерсије се из потпуно истих разлога као и њена сестра од стрица заљубљује у Мурад-Џемала. Њена патња је велика, јер јој је ускраћена могућност да икоме призна свој „грех“ и да покуша да достигне сањано. Реченица, која се расветљава захваљујући рекурзивности¹³⁰, објашњава Мерсијин лик и накнадно добија психолошку мотивацију. Побуна читаоца због привидног несклада преображава се у одобравање промишљеном приповедном поступку, којим се начиње још један прекид комуникације оних „са исте стране“. Пишући (после трауматичне просидбе) из Цариграда својој гувернанти, Емир-Фатма помиње сестру и њена писма: „Ја не знам зашто су њена писма некако чудна, замршена; видим да има нешто да ми каже а не може [...]“ (102) Нарастајући током наратива до тачке у којој показује своју праву природу, рестриктивност комуникације открива сложеност положаја свих јунакиња уплетених у „побуну“.

¹³⁰ Термин у наратолошке студије уводи Мери-Лор Рајан: „У рекурзивној шеми [...] мале приче су структурална компонента веће целине, којој оне доприносе. Обележје ове шеме је осећај прекидања: свака нова прича се убацује на ниво незавршених прича и по њеном завршетку она даје информације које су неопходне за наставак на оквирном нивоу.“ (Ryan, 1999: 122)

За разлику од Емир-Фатме, чије ставове (због припадности затвореном свету и због неискуства) треба прихватати са резервом, напоменули смо да се као ауторитативна нараторка/адресанткиња поставља њена учитељица, која много трезвеније посматра ствари и, трудећи се да им разуме узроке, покушава да их објасни, преобликује или промени. Али да се књига задражала на трезвеној жени Запада говорили бисмо о нетолерантном посматрању других, где позитивне струје долазе само из немуслиманског света што би можда било много лакше и лепше прихваћено. Овде се, међутим, паралелно с једном Европљанком јавља и Туркиња која можда и боље од прве разуме суштину промена коју треба да донесе борба младотуркиња. Њу у свом писму с пуно поштовања призива Францускиња: „Онај који би тражио да проговори твоје срце, то је твоја баба. Али та паметна жена у очима твога оца само је жена, а ти знаш шта то значи.“ (66) На крају писма, у поздравима, Ана Жабуле и експлицитно изражава велико поштовање према старој жени („Изјави старој ханум нени моје одлично поштовање.“ (66)). И остале јунакиње је у својим писмима увек помињу са посебном пажњом и уважавањем.

То је зато што Шехназе-ханума схвата суштину проблема: реформа харема лежи у унутрашњој, а не спољашњој промени муслиманки. Не случајно она је описана као жена одевена у традиционалну муслиманску ношњу¹³¹, али жена којој се диве и коју прихватају (без изузетка) све сифражеткиње – и оне најрадикалније, попут Ариф-тејзе.¹³² Својим саветима покушава да помири сукобљене стране и укаже на грешке једних и других. Обраћајући се новотуркињама које журе да што пре из корена промене живот својих сународница, а потпуно свесна околности у којима обитава муслимански свет, рећи ће:

„Као деца [...] Јеси ли видела децу: међу капу на главу, па оно што је напред они окрећу натраг. Кад проходају, сваки час падају, а кад проговоре има речи које ништа не значе. Полако, кћери моје, ко хоће с прве степенице на четврту, лако може сломити ногу или разбити главу. А ви морате као Бог. Он у пролеће да древету лист, па цвет, па род.“ (56)

¹³¹ „Али једна од њих, мршава, висока старица, у белој памучној антерији је, и с кратко подсеченом сребрном косом. Осим те старице, све у собу одоше с ципелама.“ (2)

¹³² „Шехназе-ханум, то је она права *нова* у турским харемима. Најчешће је замишљам у оној њеној дугачкој антерији емир-боје, с њеним сребрним аврапама...“ (65)

Примећујући да једна група жена просперитет види у одрицању и негирању свог, а кроз некритичко прихватање европског/*другог* као мере свих ствари, она настоји да укаже на заблуде таквог нефлексибилног и искључивог прихватања *другости*. Ариф ту *другост*, којој жели да се приклони, види као супротност несавршенству живота жена у својој земљи. Зато безрезервно воли Мадам Аристид – Францускињу. Њену љубав према странкињи Шехназе-ханума тумачи овако: „Да је Мадам Аристид оваква иста, а да је Гркиња или Јерменка, она је не би волела. Наша Ариф воли видело.“(60) Да кроз речи старе Туркиње проговара нараторка види се касније кроз готово идентична запажања, али дата кроз коментар хетеродијегетичког свезнајућег приповедача.¹³³

Способна да са неким својим јунакињама (Аном Жабуле и Шехназе-ханумом) види хетерогеност муслиманског света, нараторка, с друге стране, скреће пажњу и на антитетичну позицију коју постављају Европљанке угошћене у турским харемима. Поред жена способних да схвате различитост, међу гошћама се налазе и оне које све што је другачије од *свог* виде као девијантно, непримерено. „Не треба наглашавати да се из те позиције стално генерирају стереотипи у којим људи одувјек мисле о другим расама, о другим народима, о другим друштвеним групама, о женама. [...] А као што свједоче још античке комедије, такви стереотипи постоје од вајкада: људи одувјек виде *друге* уз помоћ учвршћених, стереотипних слика; они чак поистовећују друге са тим својим стереотипима, и онда, у антителизи према њима, граде слике о себи.“ (Lešić, 2000) Због тога су странкињама жене које сусрећу у турским харемима „одвратне“, личе им на „црне домине“ и „маске“; склоне су да их оговарају и да им се подсмевају; сцене којима присуствују приликом харемских весела за неке од њих су „dreadfull“ и „terrible“. Због тога дубоко пати и Ариф-тејзе:

„...шта је она? Туркиња. Може бити врло културна, културнија од много њих [странкиња, прим. Ј.Ј.] овде, па ипак ништа: Туркиња. У њену културу гледа се с неповерењем; или, њена култура прима се с резервом. [...] Чепркају по делима турских жена, и налазе ‘чулност’, а свака од њих порочна...“ (258)

¹³³ „Да се пре срела са којом другом Францускињом, она би зацело и ту заволела, и то исто овако, лудо,начинивши од жене, као онај лончар од земље, бога...И тврдо верујући да је права европска жена оваква, савршенство [...] Она није била свесна ничега, зато што се готово без свести бацила у некакву струју коју је носила неком необичном силином, не слабећи ни за тренутак.“ (113,114)

На супротном полу налази се старотурчин Хасан-бег. Видећи у свему што долази из немуслиманског света опасност за егзистенцију своје нације, он нема нимало разумевања за право на љубав и срећу сопствене кћери. Он стоји чврсто на страни национализма који тежи хомогенизацији. Његов нарцизам укључује „самоподразумевајућу идентичност култура које себе схватају као целину, а заправо их увек конституише мањак који тражи допуну (суплемент) из сфере другог (друге културе)“. Он је својствен како колонијалном тако и антиколонијалном дискурсу. Овај други огледа се у верском фанатизму, национализму, истицању сопствене расе. (Бечановић Николић, 2011: 3) Жена има улогу биљке: вредна је само док рађа и васпитава у традиционалном духу потомке који ће одржавати и обнављати заједницу. Индикативне су речи францускиње Мадмоазел Дарно о турским именима.

„Људи им се зову Шемси, Арслан, то јест сунце, лав, јер целој кући светле, јер цела кућа дршће од њих; а жене: Зумбрит, Јакут, Ђул, Замбак, то јест смарагд, рубин, ружа, крин: да њини мужеви драго камење употребе за прстење или дугмета на кошуљи, и кад им изиђе из воље да га замене другим; да цвеће метну за појас или у рупицу од капута, па кад увене да га баце попуњавајући његово место свежим. Мис Пирсон! Немојте мислити да се турској женској деци имена драгога камења и цвећа дају случајно! У њих ништа није случајно: о свему су мислили, размишљали њини људи, брутални егоисти!“ (129)

Уважавајући само отоманску расу, Хасан-бег није спреман на компромис. Док Емир-Фатма у *другом* види срећу и спас, он види опасност и пропаст. Заслепљен националним духом као јединством које је супротстављено свему што долази споља, он се чврсто држи лажне слике о вечности националног бића. „А онда долази оно најгоре и најпогубније: тако се, наимае, та ‘наша’ култура нужно протиставља свему Другом као нама страном и друкчијем; тако та јединствена ‘наша’ култура нужно ствара своју ‘другост’, као вањски простор с којег долази стална пријетња ‘нашем’ хармоничном свијету.“ (Lešić, 2000) Видећи опасност која лежи у искључивању и игнорисању других светова у односу на свој, Шехназе-ханума покушава да освести сина:

„Кад си је хтео удавати по муслимански, зашто си дао да се дружи с Европљанкама, што си тражио да учи европске језике, што си допустио да ти се по харему разлеже пијано? Друкчије се мисли уз деф, а друкчије уз пијано.“(90)

У овом светлу не чуди што се до краја романа не остварује комуникација између оца и кћери. Чак и кад говоре, они се међусобно не чују, јер свако има своју (лажну) представу о савршеном свету. На крају су се, врло болно, обе идеје преобратиле у своју супротност. Да су обе стране, можда касно, али ипак пронашле нит-водиљу види се у поруци коју Емир-Фатма упућује оцу, шаљући му своју кћер „уместо себе“. У њој тражи опроштај, али и прекорева због себичности. Хасан-бег прихвата унуку дајући јој име жртвоване кћери, уз сузе као знак „како је постао човек“. Важно у писму упућеном Хасан-бегу јесте то што оно доноси отрежњење успостављајући први пут спону између супротстављених страна. Ово је уједно прво писмо написано на матерњем (турском) језику. Емир-Фатма писмо почиње молбом за опроштај ономе кога никада није признавала за правог родитеља и од кога је бежала, против кога се бунила. Тражени опроштај није тренутак слабости, већ поступак дубоко проживљен и промишљен. У њему има искреног кајања због личне заблуде, али и опомене оцу који мора признати део греха.

„То што ви толики богати муслимани чините (једва неки из љубави према просвећености, сви из сујете), прерано је. Прерано је за нашу мрачну земљу, за наше потпуно непросвећено друштво. Отац, ви зидате кућу од крова. Ви приносите браду пламену. У мутну реку ви изручите крчаг воде с бистрога извора, и река је, наравно, опет мутна. *За просвећење својих кћери ви дајете златне лире, а за просвећивање туђих кћери ви не дате ни бакарне аспре.* Кажњавате се за себичност...“ (280)

Опроштајни тон прелази у љутњу позивајући на преокрет свести. Свесна тежине својих погрешних одлука она им проналази узрок, оптужујући једнако и Исток и Запад због своје нетолеранције. Испод прекора оцу крије се и прекор свим заслепљеним побуњеницама због радикалног раскидања с традицијом, дубоко наталоженом у свести Туркиња. Емир-Фатма их најстроже кажњава поступком тражења опроштаја од њиховог највећег непријатеља инкарнираног у Хасан-бегу, Грому. Писмо је важно за једну и другу страну, јер га пише заједничка жртва. У њему нема потписа, те прераста у глас испод кога се коначно чују гласови оних који у сударима култура највише страдају. Субалтеритет у овом моменту прелази у алтеритет. Харем не жели и нису му више потребни гласови који ће га заступати – ни женски западњачки, ни мушки оријентални. Субјективно виђење умножава се, прерастајући у програм, манифест новог доба. Зато ће Хасан-бег први пут

гласно изговорити „Сад видим да и жене нешто знају“ (280), показујући да их је први пут заиста чуо и схватио део своје кривице. Комуникација је успостављена.

4. Плурална фокализација

4.1 Од појединца до колектива и назад (*Нечиста крв* Борисава Станковића)

Одавна сам схватио шта је моја тема; та тема је муцавост, коју ја непрестано савлађујем уз помоћ једног вештачки сазданог језика (морам изједно да говорим наглас док у устима држим камичке); отуда потиче усиљеност; као и потреба да се досегне усиљена тишина.

Андреј Бели

Колико је за Стнковића важно и комплексно питање фокализације види се већ на почетку његовог најчитанијег романа – *Нечисте крви*¹³⁴. Новица Петковић у својој исцрпној студији посвећеној овом роману највише простора посвећује управо овом проблему. Осећајући да Станковићеве синтаксичке „грешке“ у значајној мери доприносе квалитету дела путем потпуно модерног поступка, он се труди да детаљно, посебно анализом прве реченице, образложи такав закључак. У ту сврху „поиграва“ се различитим варијантама почетка, што га доводи до констатације да је замислио писца да све буде представљено из Софкиног угла. Колебање најављено иницијалном реченицом проширује се на цео наратив: „свуда Станковића налазимо пред одлуком: продужити опис изнутра (из доживљаја лика) или га заменити описом споља (из ауторовог¹³⁵ погледа). И то се у начелу односи на све: протицање времена у роману [...], на опажање и организацију простора, на опис лика, његове околине или на опис целог догађаја.“ (Петковић, 2009: 71) Отуда они

¹³⁴ Роман је први пут у посебном издању објављен 1910. године у издању Нове штампарије – Давидовић у Београду. Прва верзија објављена је у нишком часопису *Градина*, 1900. године, у бр. 5, 6, 7 – 8. Друга, такође недовршена верзија, штампана је у београдском часопису *Дело*, 1907, XII, књ. XLII, бр. 1, 2, 3; XLIII, бр. 1. Сви цитати у овом раду, уколико то посебно није наглашено, наведени су према издању издавачке куће *Драганић* из 1998. године.

¹³⁵ Рекли бисмо „приповедачевог“. Узгред, ово се не подудара са нашим схватањем фокализације, чију основу преузимамо од Жерара Женета.

Демостенови каменчићи у устима који рефлектују задржану, згужвану, муцаву и спутану мисао. Дакле, то није језик, већ „виђење“ изражено језиком. Зато и Станковићева реченица сада може постати савршена, без обзира на крупна огрешења о различита синтаксичка правила;¹³⁶ управо таква, она даје најпоузданије информације о преламању догађаја кроз одређену свест. Много труда уложио је Петковић да покаже како се на фону трећег лица откривају трагови субјективног „виђења“.

Посебно је интересантно његово тумачење природе доживљеног говора, који он (по угледу на Успенског) зове „неправим управним говором“, скрећући пажњу и на синтагму „слободни неуправни говор“ Ива Франгеша. „Укрштање управног и неуправног говора“ мора да остави простора за доношење одлуке коме поверити фокус, па се зато „синтаксичке грешке“ јављају као сигнали. „Добар број одступања [...] изазива, што се и могло очекивати, прелазак са управнога на неуправни говор, заправо преношење првога у форми другога, што условљава неизбежну интерференцију. То је, наравно, облик преузимања туђег говора, што је иначе један од средишњих поступака у Станковићевом роману; штавише, његова синтакса је добрим делом сложена и замршена зато што је густо премрежена конструкцијама с туђим говором. А изгледа да су најучесталији следећи видови одступања: анаколут схваћен као синтаксичка неусаглашеност, са ређим оштријим

¹³⁶ Међу онима који су критиковали Станковићев језик налазе се Јаша Продановић, Јован Скерлић, Јован Дучић, Бранко Лазаревић. Од ретких који су га хвалили издвојићемо двојицу: „А како је све то речено, како је то написано! На један начин који је јединствен у нашој књижевности! Само што тај начин дуго времена није био разумеван, а не схвата се као што треба, често, ни данас. Говори се да Станковић није имао велику културу и да је био неписмен. Истина је у томе да он није био књишки човек, и да није прочитао брдо свакојаких књига. Он је знао велике Русе, све најбоље наше писце, и неколико најкрупнијих француских романсијера. За њега и његов таленат је то било доста. Он је имао један стил који је био савршено адекватан његовом начину осећања, а то и јесте стил. Измените ред речи код њега, додајте *је* где га нема, и ви ћете покварити сав утисак. Ствар је можда у нечем другом. Станковић није писао академски, ни фелџонски, ни журналистички и пословно, и по томе је, уистину, штрчао у свом добу, у свој својој генерацији, као што ће се он, по томе, још дуго издвајати. Он је најрафинованији стилист кога ми имамо.“ (Кашанин, 1998: 202) „Најзад, да поменем оне грубе и рапаве речи, без којих не можемо ни мислити на Бору. Те су речи, у ствари, речи од стида, речи речене испод стида. Он се тим речима бранио као смоковим лишћем. Није хтео да призна: да мисли и сања само о великој, занесеној поезији. Он се тим речима, ето, бранио од немиле радозналости људске: да људи не проникну у његову тајну, не разгласе, и тиме је не обесвете.“ (Винавер, 1998: 204)

прекршајем каква је поменута силепса, али и са чешћом зеугмом, за коју су раније навођени примери [...]; затим инверзије као разнолика одступања од уобичајеног реда речи, и уопште инвертовани синтаксички пореци; на крају – а вероватно је она и најчешћа – метабола схваћена као општи назив за разноврсна понављања у виду сувишних (на изглед плеонастичких) гомилања.“ (Петковић, 2009: 73,74) Поред синтаксичких померања Петковић скреће пажњу и на прозодијску мобилност: „распоред пауза, кретање тона, размештај експираторног притиска, говорни темпо, издвајање интонационих целина, као и кретање интонационе кривуље у целини“ (2009: 90). На овакву основу мора се додати данас широко изграђена теорија „представљања говора“ у коју се уклапа и слободни индиректни стил, коме припада Петковићев „неправи управни говор“¹³⁷.

Својом анализом *Нечисте крви* Новица Петковић показује да „‘муцавост’ изван књижевности није што и ‘муцавост’ у књижевности“. (2009: 61) У њој се огледа Станковићева вештина да унутрашњу свест јунака доведе сасвим близу приповедача, те се фокализирани објекат преокреће у субјекат фокализације: опажање у самоопажање, осећање у самоосећање, критика у самокритику; то је она чувена „двогубост“ Софкина. Приповедачка вештина Борисава Станковића постала је знатно видљивија уверљивим образложењем како је „[с]тара приповедачка реченица затреперила [...] под његовом руком друкчијим звуком, уздигла се у дотад недосегнуте висине и допрла до језгра душевне галаксије модерног човека“. (Палавестра, 1986: 412)

Трагом ове анализе која је после много времена отворила скривени простор Станковићеве *Нечисте крви*, први пут образлажућу на прави начин његову модерност, дошло се до места која под утицајем нових књижевнотеоријских сазнања покрећу нова питања. Пишчева потреба да створи готово невидљивог приповедача чије „око“ може да прескочи високе врањанске капије и зађе у строго чувани простор јунакове свести, али без могућности да из тих простора излази олако и враћа се на раван дискурса где ће супериорно коментарисати и судити, морала је да разбија строге реалистичке конвенције на којима је почивала разлика између типова фокализације. Петковић, који је потпуно усредсређен на Софкину фокализацију, ипак примећује, додуше само узгред, да се

¹³⁷ У својим закључцима у вези са унутрашњом фокализацијом и за њу у овом роману чврсто везаним слободним индиректним стилем, Новица Петковић се ослања превходно на студије Волфганга Кајзера, Франца Штанцла, Бориса Успенског.

почетном реченицом, између осталог, „тачно означава извор знања на који ће се аутор делимично ослањати све док у средиште не дође сама јунакиња: то су породичне предаје и кућне приче у вароши (истицање да се у вароши ‘знало и причало’)“ (Петковић, 2009: 51) Новија наратолошка истраживања показале да је Станковић направио још један крупан преокрет у историји српске књижевности преко приповедних поступака, који га све више удаљавају од атрибута регионалисте, обезбеђујући *Нечистој крви* статус универзалног. Ово се може додати следећем Палавестрином закључку: „Мада површном оку може да изгледа као регионалан и провинцијски српски писац, Станковић је светска уметничка појава, аутор велике људске драме пуне непомирљивих судара и кобних разрешења.“ (1986: 413)

Од велике важности за схватање проблема фокализације у *Нечистој крви* јесте проблем *психонарације* (инициране најчешће глаголом *знати*) – категорије која се у анализама често занемарује и стоји у сенци *доживљеног говора* и *цитираног монолога*. О томе Алан Палмер врло опширно дискутује.¹³⁸ Као један од проблема употребе категорија говора он види привилеговање миметичких типова у односу на „незанимљиву категорију мисаоног извештаја“. „Велика количина бриљантних, маштовитих и суптилних увида је изведена у области слободне индиректне мисли и директне мисли, а јако мало се радило на мисаоном извештају. Само је Дорит Кон у својој првобитној, а још увек интересантној студији *Transparent Minds* дала исту тежину и мисаоном извештају упркос чињеници да он представља најзначајнији модел у смислу опшега коришћења. Речи којима се наратори служе говорећи о улози наратора, а самим тим и мисаоног извештаја, углавном су негативне, попут ‘прекида’, ‘упада’, ‘ометања’ и ‘дисторзије’. Примери мисаоног извештаја често се анализирају као слободна индиректна мисао. Одломци наратива обележени као унутрашњи монолог или ток свести често садрже доста од мисаоног извештаја који теоретичари обично не препознају.“ (Palmer, 2004: 57)

Ако упоредимо облик глагола *знати* (о чијој смо употреби у *Газда Младену* детаљно расправљали), који недвосмислено имплицира субјекат фокализације видећемо како он на

¹³⁸ Погледати део рада који се бави питањима психонарације.

релацији *Газда Младен – Нечиста крв* клизи од личног ка обезличеном. А колико је он самом писцу важан, говори велика фреквентност у оба поменута текста.¹³⁹

Говорећи о обезличеним реченицама Живојин Станојчић прави разлику између безличних реченица формианих од безличних глагола и „реченица са безличном конструкцијом“. У првом случају не подразумева се постојање неког носиоца ситуације, док се у другом случају – с обзиром на то да су реченице формиране од личних глагола – подразумева постојање вршиоца радње. Обезличене реченице увек треба посматрати у односу на одређене субјекатско-предикатске реченице, јер су оне само њихова обезличена варијанта. Значење које ове конструкције носе Станојчић објашњава: „[О]дговор на ово питање треба тражити у ономе што их разликује од субјекатско-предикатске варијанте: у обезличеним реченицама се не исказује вршилац радње. Пошто се вршилац радње означава термином *агенс*, ефекат обезличених реченица се назива *деагентизација*, тј. формално ‘одстрањивање’ агенса (вршиоца), који наравно у стварности и даље постоји.“ Таква *деагентизација*, закључује Станојчић, често се употребљава „и да би се имплицирао *колективни вршилац*, тј. за колективно приписивање“. (1989: 238, 239)

Коришћење обезличене конструкције у роману *Нечиста крв*, а посебно наглашено на његовом почетку, у комбинацији са унутрашњом фокализацијом која лута у затвореном простору врањанске средине, наводи на размишљање о присуству плуралне фокализације одређене аутохтоне заједнице.

Иако Јован Деретић констатује сукоб „појединца“ и „анонимног мноштва“ , као и појаву да се у позадини симетричних „породичних квартета“¹⁴⁰ налази „углавном неиздиференцирана маса коју чини шира породица јунакиње, односно јунака, заједно са представницима социјалних група којима припадају две породице“ (Деретић, 1981: 213),

¹³⁹ Димитрије Вученов помиње да се у *Нечистој крви* глагол *знати* помиње преко двеста пута и да најчешће упућује на „угао из кога се сагледају догађаји и збивања, људске судбине и проживљавања“. Честу употребу овог глагола он шире образлаже: „Тиме он [Станковић, прим. Ј.Ј.] не указује само на извориште причања него и на то да из тога произилази битно виђење живота и људских судбина које нам писац слика. Има, разуме се, и друкчије, не толико пресудне, приповедачке употребе облика овога глагола, па је његову употребу и значај могућно уочити у роману у скоро двадесетак изнијансираних модалитета.“ (Вученов, 1981: 192)

¹⁴⁰ Овде се мисли на Софку, газда-Миту, Годору и Магду у хаџијској породици, односно Софку, газда-Марка [касније Томчу], Стану и Арсу у сељачкој породици.

он не уочава да се контраст појачава и променом перспективе која полази од обезличеног мноштва да би се тек касније спустила у појединачну свест.

Димитрије Вученов, без обзира на данас анахроно теоријско полазиште које је поистовећивало категорију гласа и начина, нуди сјајна запажања у вези са фокализацијом. Оно што је у књижевнокритичкој литератури слабо образлагано, а узроковано вероватно теоријским токовима, јесте проблем „опажања“ у I и XIII глави *Нечисте крви*. Али без обзира на празнину због неразвијене теоријске апаратуре, добар читалац и добар познавалац литературе уме да препозна и осети пулсирање књижевног текста. „Причање, наратија, у првој глави препуштено је, дакле, прилично неодређеном наратору, који се крије иза онога: знало се, памтило се, причало се. [...] У глави првој из угла сагледања многих, целе једне вароши, али не само у једној хоризонталној временској него и у временској вертикали. У нашој тадашњој широкој средини, која је имала тако развијен ‘слух’ за предање, за легенду, за усмену хронику, овај пишчев поступак личи на танано ухваћени одјек којим бруји прошлост.“ (Вученов, 1981: 194)

Иако је глас приповедача одвојен од фокализације коју користи, није безначајна последица коју собом повлачи прво лице као учесник у причи. У том смислу није сувишно поред анализе глагола *знало се* и *памтило се* поменути и глагол *причало се*, који се користи у појединим поглављима *Нечисте крви*. Ако кренемо трагом језичких истраживања и онога што је Вученов уочио, онда смо најближе претварању ових обезличених конструкција у облик првог лица множине, који знатно мења модалитет приповедања носећи у себи „и елементе објективне визије и елементе субјективне визије“. Зато бисмо у првој реченици, која због своје јаке позиције има моћ да значајно усмери начин пријема текста, у првом делу могли почетне глаголе изменити и добити следећи исказ:

„Више смо знали и причали о њеним чукундедама и прамдедама него о њима самим: о оцу јој, матери, па чак и о њој – Софки.“

Као резултат оваквог читања добија се ефекат лутајуће фокализације која се налази на размеђи унутрашње и нулте. Проучаваоци тврде да се „ми“ некада наговештава и онда када се експлицитно не наводи у равни приповедања¹⁴¹. Оно често алудира на *неку* аутохтону заједницу која може бити и *одређена*. У овом случају то су причања Врањанаца,

¹⁴¹ О лутајућој фокализацији опширно је писано у уводном делу посвћеном проблему фокализације.

али и шире околине, можда је најпрецизније рећи јужњачких крајева Србије. Када се сеже у сећање о Софкиним прецима, онда су то углавном Врањанци, мада се и ту круг „множине“ која представља фокализатора шири, на шта упозорава приповедач: „Већ за прамбабу јој, за чувену Цону, не само по вароши, него и по околним варошима знало се и причало.“ (13) Колективна свест, постављена је и у XIII поглављу. Она се разликује од претходне, јер је ужа. То су сада углавном досељеници из пчињског краја одакле је и фамилија газда-Маркова. Причу о прошлости ове породице могли су пренети само земљаци, те се сада „виђење ‘множине’“ помера ка њима. Да остали варошани нису део тог колективног фокализатора наговештава се већ на почетку поглавља

„Али, као да нису ни живели, тако се за њих овамо горе, око цркве и у правој вароши, мало знало, као за цео тај њихов крај доле. Знало се само да је испод цркве, да води на друм, и да поред текије и преко винограда излази на границу.“ (93)

Поређењем исказа из I и XIII главе, као и поређењем онога што после њих следи, постаје јасно видљиво да у питању није свезнајући приповедач, већ да све што стиже до наратора/читалаца припада једном затвореном кругу.

Оно што је посебно интересантно за први исказ, формални почетак романа, јесте што се у њему сучељавају колективно и индивидуално виђење. Новица Петковић покушаће да објасни преко подробне језичке анализе, а користећи као аргумент и верзије које претходе коначном облику романа, да је и I глава – сећање на Софкине претке – испричана из индивидуалног угла. У другом делу реченице он непогрешиво проналази доживљени говор, који се сасвим прецизно оцртава као Софкин:

„Више се знало и причало о мојим чукундема и прамдема него о нама самим: о оцу ми, матери, па чак и о мени – Софки.“

Превођењем реченице у управни говор нестају сва синтаксичка одступања неминовна у неуправном говору који тачно жели да изрази субјективни угао „опажања“. Петковић сада слободно може да закључи да је почетна реченица несавршена и нескладна „зато што су се у њој укрстили управни (јунакињин) и неуправни (ауторов) говор“. (2009: 70, 71)

Одличан доказ за овакве закључке аутор проналази у ранијим верзијама најаве приче о прецима:

- У првој верзији сећање на претке јавља се на крају наратива, када је јунакиња „мислила о себи, мајци, оцу, деди. – Деди, хаџи-Арси, који је био први, чувен, у бисагама пара доносио, имао толике чивлуке, њиве, винограде“. (Станковић, 1982: 221)
- У другој верзији завршно поглавље почиње реченицом: „Како Софка, тако у родбини и по комшилуку и у целој вароши више се знало и памтило о њиховим чукундедама, прамдедама него о њима који су сада били живи, о њеном оцу, о стричевима.“ (Станковић, 1982: 241)

Овим примерима Петковић покушава да докаже Станковићеву почетну замисао, коју је временом само усавршавао: да све проистиче из Софкиног сећања, знања, из њеног угла посматрања. Тако и онда када сећање није почетни импулс, из синтаксичких ишчашења (било да је то метабола или силепса) стиче се утисак да исказ проистиче из јунакињине свести.

Не може се тврдити да Петковић није био у праву, али је у свом истраживању застао на пола пута. Разлог је томе, вероватно, што је потпуно занемарио закључке Вученова, иако помиње његову студију „Ко прича причу о Нечистој крви и како је прича“.¹⁴² Да је својим запажењима прикључио она на која сасвим оправдано пажњу скреће Вученов, српска књижевнотеоријска мисао стигла би до места где се у науци дошло крајем XX века. Здружена мисао изродила би реченицу управног говора:

„Више смо знали и причали о својим чукундедама и прамдедама него о нама самим...“¹⁴³

¹⁴² „У првим главама то ‘знало се и причало’ појављује се више пута, уз варирања. [Овај извор знања први је описао Димитрије Вученов у свом раду *Ко прича причу о ‘Нечистој крви’ и како је прича?*] Напоследку, кад се пажљивије погледа, види се да је наговештен и посебан однос према главној јунакињи: за остале ликове једноставно се каже да се ‘знало и причало’, док се за Софку употребљава [...] толико јака допусна синтаксичка фраза: ‘па чак и о њој[!]’ А то је, наравно, стога што се касније у тексту и сама Софка појављује као извор знања. И више од тога: знање до аутора долази преламајући се добрим делом кроз њено сећање.“ (Петковић, 2009: 51)

¹⁴³ Ни у једном тренутку не треба превидети да једноставно превођење из индиректног у директни дискурс није једини сигнал слободне индиректне мисли („заблуда директног дискурса“). „Ако реченица сугерише фигурално читање (нпр. када се на основу контекста изражавање ставова може приписати само одређеном лику – не и приповедачу), настоји се да се пренесе у директни дискурс, те се долази до изјаве коју је карактер

У дубинској структури овако преведене реченице крије се пун потенцијал модерности Станковићеве прозе. На овај начин посматрано, писац је, остављајући и Софку као фокализатора, ипак желео да у исказу ублажи њено (само њено) сећање и да га приближи и усклади са колективном свешћу. Само преко колективног опажања она је и знала о свом „необичном“ пореклу. Занимљиво је што, са друге стране, и сама припада тој плуралној свести. У једној реченици може да се клизи од „ми“ до „ја“, јер се лутајућа фокализација и налази између сада више не тако строго оделитих типова нулте и унутрашње фокализације. Право је место да се запитамо да ли се на почетку романа индивидуална свест прелама кроз колективну или колективна кроз индивидуалну. Ова ситуација ствара ону „напетост у вези са идентитетом, говорном ситуацијом или знањем које се приписује ‘ми’ гласу“. (Richardson, 2009: 144) Како Јури Марголин примећује, а што се такође препознаје у карактеристичним одломцима *Нечисте крви*, „ми“ може да мења идентитет, опсег, величину, и темпоралну локацију. (према Richardson, 2009: 147) Временска промена, или боље речено, дуг временски континуитет у коме опстаје колективна фокализација *Нечисте крви* повлачи за собом све остале промене.

Занимљиво је погледати како се временски премешта фокализатор:

Када приповедач објашњава како су мајке хаџи-Трифуну претиле синовима, додаће: „И то је помагало, застрашивало, јер знало се [знали смо, прим. Ј.Ј.] шта чека тога.“ (7)

У друго време премештен је фокализатор за кога се каже: „знало се [знали смо, прим. Ј.Ј.] да су одвајкада били тако богати“. (5)

Први од два наведена примера показује да је фокализатор много ближи времену приповедања, али је елемент плуралне фокализације на који се исказом скреће пажња истовремено непостојанији, јер ће ишчезнути са генерацијом која је страховала од хаџи-Трифуна. Чини се да када постојанији фокализатор уђе у неки сегмент прошлости, колективну фокализацију препушта савременицима. На овај начин плурална фокализација показује своју динамику и огромну флексибилност. Наратив користи тај њен потенцијал. Тако вишегенерацијски глас који се протеже деценијама уназад ствара ауторитативно колективно памћење, које ће се интегрисати у Софкину свест и утицати на развој њене

могао изговорити (нпр. у разговору са самим собом), што даље доводи до закључка да реченица ‘мора бити’ слободни индиректни дискурс.“ (Fludernik, 2005: 276) Новица Петковић својом анализом показује сву комплексност трансформације.

личности. Заједница је власник приче и она може бирати начин на који ће је испричати; она поседује „свевидеће око“. Напетост читања, усвајања приче, састоји се у непрестаним одлукама које читалац треба да доноси између правог и фигуративног заједничког виђења. Тако „ми“ непрекидно балансира између субјективне свести и колективног знања растежући скалу когнитивних искустава од минималног, преко делимичног, до потпуног знања. Парадокс ове приповедне ситуације је у томе што фокализација при свим тим променама остаје фиксна, сабијена у „ми“. Тако својим дијалектичким карактером пробија оквире миметичности као критеријума за њено тумачење.

А да „ми“ није прикривена нулта фокализације показује се и у самом тексту *Нечисте крви*. Колективном фокализатору нису дотупна сва знања. То је видљиво већ на почетку романа: „Њихова је кућа била стара. **Изгледа** да од када је варош почела постојати [...]“, „**Не зна се** који је од предака баш саму кућу подигао, али **се знало** да су одвајкада тако богати.“ (5, подв. Ј.Ј.) Са друге стране, њоме се може заћи дубоко у унутрашњи свет појединца: „Знало се да он никоју, кад по имену зове, не зове за какво добро. Сигурно муж њен нешто згрешио. Или новац што је узајмио од њега за радњу није вратио; или није га ни уложио у радњу, већ га слагао и за нешто друго потрошио.“ (7) Друга и трећа реченица дате су у облику доживљеног говора којим се изражава сумња и страх жене због мужевљевих преступа. Због првог исказа у коме се налази сигнал колективне фокализације, све након тога речено припада и појединцу и заједници – тачније, налази се на размеђи.

Посебно су занимљиве ситуације где се моћ и немоћ „опажања“ сударају: „Мужеви **као да** нису смели првога дана преда њ, а **знали су** да ће он, шта би за њих имао, преко тих њихових жена поручити им и наредити.“ (7, подв. Ј.Ј.) Овде се са спољашњег плана директно прелази на унутрашњи, што код наратора/имплицитног читаоца ствара семантичку нелагодност због неповерења које расте према наратору. Прекорачење је још драстичније, јер унутрашња свест саопштава оно што по логици не би могла са сигурношћу да тврди. Да је исказ гласио „а знали су да ће он, шта би за њих имао, **вероватно**, преко тих њихових жена поручити им и наредити“, наратор би са много мање препрека открио природу фокализатора. Али та природа била би много другачија од оне коју оригинални текст открива. Контраст између првог и другог дела реченице (између *као да* и *знали су*) открива нелогичност, због селективног залажења у свест групе. Приступ

ономе што су знали, а истовремена рестрикција приступању ономе што су осећали. Да ли је могуће одвајати познавање једног без другог дела свести? Изгледа да јесте. И то се може образложити на два начина. Прво објашњење маркира колективног фокализатора изван групе мушкараца до чије свести жели да допре. Делимично у томе успева, јер са њима дели исто време и исти простор. Не може поуздано знати шта су „мужеви“ осећали, али нека знања са њима може да подели, јер их формира иста друштвена средина у којој сваки догађај узрокује тачно одређену последицу и где се за сваког појединца зна кад ће како одреаговати. Искакања су ретка и непожељна. Живот се одвија као у „проклетој авлији“, јер је људско биће заробљено друштвеним конвенцијама. Зато је сваки појединац становник „света свакидашњице, покрета, речи који припадају другима“. (Палавестра, 1986: 419) Пребивање у туђим животима, у другима и кроз друге, ликовима омогућава да непогрешиво предвиде шта ће свако рећи или учинити.

Друго, не мање вероватно образложење открива да су мушкарци о којима се приповеда и сами субјекти плуралне фокализације. Због кодекса патријархалног света који није признавао слабости, они страх не смеју откривати пред другима истовремено га потискујући и из сопствене свести. Неупућеност је још једна од многих маски које припадници овог света стално навлаче. Много је страница Станковић посветио притиску средине на појединца и његову слободу, те није ни чудо што га проналазимо и у дубинској структури исказа овог типа.

Утисак лутања с једног на друго место, од једне до друге временске тачке, премештање с једног на другог појединца – ефекат „трачаре“, како плуралну фокализацију сликовито објашњава Закес Мда, појачавају и деиксе: онај, овамо, те, тих, тада, тамо. Оне се задржавају и у каснијем току приче када се фокализација премешта са једног лика на други. Као да су то, с једне стране, рецидиви уводног колективног знања, а на другом крају, опажање које се на тај начин шири, како би у будућности добило облик *знало се*.

Када се формирало, колективно знање могло је да понуди највеће тајне и да приповедање учини живописним и уверљивим. Наратер ниједног тренутка не сме да посумња у аутентичност приче, мада она од самог почетка носи тон усменог предања.¹⁴⁴ У

¹⁴⁴ „ У овом причању то усмено предање допире пет-шест нараштаја унатраг, па може да у себи носи и несумњиво тачне чињенице, али, као предање, као легенда има у себи и наслућивања, а помало и нечег маштом надограђеног, што се само собом наметало јер се о свему у породичној историји ипак и није могло

тренуцима када се приповедање приближава крајње непоузданом и када је реципијент готов да представљене догађаје прихвати као неистините, приповедач ће убеђивати: „Није лаж. Живи људи још причају и куну се.“ (15) Обраћање нараторима с намером да се прича прихвати као истинита тражи уверљиве доказе. Најбољи је свакако у позивању на очевице; „куну се“ значи: поуздано знају, видели су. На тај начин се стиже до самог извора знања, до фокализатора који су сведоци патње једне Софкине бабе, Каваролине жене која је морала да служи љубавнице његове „па чак дошло дотле да и њега, и те женске, заједно, покрива“ (15). Уколико није у питању нулта фокализација ово знање могло је бити доступно још само „виђењу ‘множине’“. Његова моћ лежи у упорном залажењу у најскривеније и најбоље чуване тајне, као вода која увек пронађе свој пут – ако се затисне један пролаз, она проналази други.

„[З]нало се: да они, одувек, што год би се десило у њиховој родбини, све брижљиво крију и таје. Највеће свађе приликом деобе имања, најгоре страсти и навике, као и болести, у тајности су се чувале. Ништа се није смело дознати, ништа видети. [...] А међутим толико је имало да се чује, види и прича!“ (13)

Плурална фокализација могла је да пробије многе тајне, да посведочи многе догађаје, и да тиме истовремено гради свој лик, кроз самовиђење које произлази из интерменталног сагледавања. У „погледу“ Врањанаца осећа се дух средине у којој је присутан антагонизам општег и појединачног, јавног и приватног, идентитета за друге и идентитета за себе, прихватљивог и неприхватљивог. Већ овде видимо, кроз причање које личи на усмену повест, Врање као симбол казамата који заробљава људске животе. „Врање је Станковићу помогло да једном тесном и забаченом куту света, глувој касаби незнаног вилајета, удахне универзално значење уметничког симбола који поред естетског има још и духовно, метафизичко и надисторијско дејство. У том малом простору дешавају се велике космичке катастрофе људског битисања. [...] Затворен простор малог света на рубу цивилизације налик је ‘проклетој авлији’ – он је позорница општечовечанске драме која поред спољашње напетости, реалистичке уверљивости и животне непосредности има своју

знати. Не треба, наиме, никако сметнути са ума да су ту, у тој врањанској средини, присутна и врло жива била два начина живота: патријархални балкански и оријентални турски, и да се утицај оба ова начина живота испољавао и у томе што су се породице затварале пред светом, пред широм јавношћу, пред тамошњом средином, пред целом вароши.“ (Вученов, 1981: 193)

вишезначност и дубину, своје симболично дејство којим се естетски прекорачују оквири истинског света.“ (Палавистра, 1986: 417) Цело Врање, са свим својим противречностима, најбоље је оцртано у *знало се* кроз које одзвања прво лице множине – као хор у античком позоришту који је имао функцију да објасни све што се дешавало иза сцене. Тако долази до одуховљавања „глуве касабe“. Колективни фокализатор, као колективни преносилац онога што се знало и памтило, на специфичан начин преноси историју породица и појединаца у њима. Он се труди да буде уверљив, али и да своју причу прилагоди субјективним уверењима и ставовима, те да у ту сврху понешто дода, изостави, измени или превреднује. Зато те приче нису исте оне које би испричао ауторитативни поуздани свезнајући приповедач. „[О]не се причају онако како су се уобличиле у усменом предању и како су се, са додавањем или одузимањем или променама, преносиле усменим путем кроз нараштаје који су долазили и одлазили у животу и трајању те, оријенталним бојама живљења обојене паланке.“ (Вученов, 1981: 194) Колективно *ја* доживело је кроз деценије извесне промене, онако како су се мењале друштвеноисторијске околности које су снажно утицале на њену метаморфозу. Зато, исто оно што можемо рећи за фокализацију у приповедању у првом лицу, можемо рећи и за фокализацију ми-наратива: она не мења субјекат, већ само временом доживљава одређени преображај, због промене која настаје у самом бићу фокализатора – у еволутивном значењу то би било сазревање нараштаја.

Уочавање и тумачење ми-опажања потврдило је и ојачало поједина значења романа, али и открила нека друга могућа читања захваљујући свом интерменталном, али и интертемпоралном и интерспацијалном карактеру.

Дата на почетку важних одвијања у причи, када са рецепијент упознаје са једном и другом средином у тексту *Нечисте крви*, плурална фокализација наглашава расцеп који постоји између колективног и појединачног, као и притисак који колективна свест ствара код појединца подижући тензију до критичне тачке у којој колизија односи многе жртве. Тек када Софкина судбина добије свој епилог губи се и функција овог расцепа, те последње догађаје може да исприча свезнајући приповедач. „До овога долази стога што Софка од снажног субјекта, чија свест и подсвест одређују и пресудни су за виђење света, догађаја и судбина, постаје објекат, па се и због тога исходиште наратије мора да мења и да од субјективног постаје све више ‘објективно’.“ (Вученов, 1981: 200) Још једна промена перспективе указује на важност коју је она имала у Становићевом приповедању. Када је за

колективним или унутрашњим опажањем нестала потреба, оне су напосто ишчезнуле из текста замењене свезнајућим наратором.

У другој глави романа из колектива се посебно издваја једна, субјективна Софкина свест која у себи садржи и оно заједничко, али и дубоко лично. Појединац је одређен и средином у којој се рађа, развија и живи; у тој средини он мора поштовати одређена правила како би опстао. Због ускраћеног избора, јединка мора да се прилагођава. Свест о прилагођавању интегрише се у лично од најранијег детињства, „откако памти“. То ће условити њен даљи развој личности, која са друге стране поседује ја-за-себе – простор индивидуалности, који се карактерише као простор слободе, јер њиме доминирају нагони. Живот у та два паралелна универзума, која имају другачија правила и другачије прохтеве, повлачи за собом некада трагичне последице по појединца. Сензуалне, страсне, емотивне природе не опстају у свету противречности. То је универзални проблем човека који откривамо у *Нечистој крви* и који далеко превазилази описани простор и време. Овде ће анализа стати, јер су се тиме бавили готово сви проучаваоци Станковићевог дела. Било је важно скренути пажњу да се и путем промене фокализације која иде од плуралне, преко унутрашње до нулте постиже динамика текста видљива као богатство сликања једног изузетно комплексног света.

Враћајући се још једном на важност глагола *знати* путем кога се транспонује садржај свести ликова уз ослабљену видљивост приповедача, занимљиво је пратити како се у њу све дубље залази претапањем психонарације у доживљени говор (оно што Женет зове *слободни индиректни стил*). Та игра густо испреплетаних фрагмената различитих модела представљања фикционалне мисли задужена је за изградњу богатог унутрашњег света јунакиње романа.

Романи 19. века исприповедани у трећем лицу задржавали су се углавном на манифестованом понашању ликова, док су унутрашњи живот јунака откривали углавном директним говором или гестикулацијом. Због тога велики искорак у приповедачкој пракси представља доживљени говор, али и психонарација које Станковић обилно користи како би што ближе пришао унутрашњем свету својих јунака. Колико је писац заиста иновативан у свом приповедном поступку аргументоваћемо запажањем Дорит Кон о употеби и функцији транспонованог дискурса на прелазу између два века. У периоду модерне умањује се значај коментара ауторског приповедача, а пажња се спушта ка размишљању

ликова за које су приповедачи мало били заинтересовани. Ако је било и делимичног скретања пажње на доживљаје ликова, они су више служили као „огласна табла општих истина о људској природи“. Све је било подређено опису одређених друштвених околности, једног времена и простора, а ликови и њихова опажања били су само типични представници. У реалистичком наративу појединачно је подређено општем, те тако доминира приповедачки поступак у коме се, кад има психонарације, она смењује са коментарима, те као резултат проистиче или дидактичка евалуација или слика одређеног типа људи којој припада и сам лик, без детаљног улажења у његове мисли. Реализам поседује углавном оне наративе који путем коментара у разговор о ликовима увлаче читаоце, о чему сами ликови не знају ништа. На тај начин опет се много више представљају морална начела наратора и наратера него индивидуални свет ликова. „Чини се као да ауторски наратор љубоморно чува повластицу да буде једини актер у роману који размишља, осећајући да његово место може бити угрожено ако му се неки ум сувише приближи; јер тај други ум, насупрот његовом бестелесном менталном постојању, припада неком телесном и стога јасно ограниченом бићу.“ (Cohn, 1978: 22 – 26)

У Станковићевој *Нечистој крви* аутор губи пређашњу моћ и ауторитет, а лик више није представник света *других* већ гради властити универзум. За то је било потребно што више прићи јунаку, погледати га изнутра и дозволити му да сам види, осећа, сазнаје и вреднује. Станковићев приповедач из тог разлога учестало понавља глагол *знати*, али и *осећати*, *видети*, *чути*, *мислити*, *предвиђати*. Кад год реципијент урони у причу, потребно је да га неко подсети одакле потиче „слика“ коју види. Ретке су странице које у себи немају тај окидач. Текст наводи на размишљање о односу приповедачевог гледишта¹⁴⁵ и унутрашње фокализације, одн. приповедачевих и фигуралних опажања. „[Ш]то је наратор упадљивији и наметљивији, мање је привржен откривању дубине у психи свог лика, тј. стварању психе која има дубину а коју је потребно открити.“ (Cohn, 1978: 25) У *Нечистој крви* инстинкт потискивања лика присутан код „старомодног наратора“ слаби. Обилним коришћењем *психонарације*, *приповеданог монолога* и *приповедане перцепције* он је све мање ангажовани тумач који се труди да наметне своје судове и ставове; у центар интересовања долази индивидуална психологија јунака. Перцептибилност приповедача радикално је ослабљена, као и његово мешање у свет приче. Никако не значи да је он у *Нечистој крви*

¹⁴⁵ Четменов термин за приповедачеву перспективу.

сасвим нестао, да је дубоко скривен иза фигуралне свести, већ само да је тежиште померено на појединца из света приче. Дорит Кон сликовито објашњава модеран однос приповедача и лика исправљајући Вејна Бута у закључку да „ма које продужено сагледавање изнутра, ма које дубине, привремено претвара лик чији се дух приказује у приповедача“ (But, 1976: 184). По њеном мишљењу ради се о преношењу енергије са приповедача на лик. „[С]вака развијена фигурална свест односи емотивну и интелектуалну енергију која је била сконцентрисана у наратору.“ (Cohn, 1978: 25)

Иако не више тако супериоран, приповедач је у *Нечистој крви* још увек видљиво дистанциран од свести о којој приповеда, те овде говоримо о типу дисонантног приповедача. Он јесте у служби индивидуалне психологије за коју је изузетно заинтересован, али се видно разликује од ње – држи дистанцу стабилног и рационалног усмеривача, без наглашених ауторитативних примедба. Доследност његовог „погледа“ уочљива је посматрањем целине наратива у коментарима расутим по целом тексту. Приметно је да степен дистанцираности варира, те она постаје све већа како се јунакиња мења. Од самосвесне јунакиње способне да види, осећа и процењује она прераста у лик који потпуно губи трезвеност и моћ рационалног промишљања. Софка је отишла у неки „паралелни“/виртуелни свет који више није у стању да самостално сагледа. У помоћ стиже дисонантни приповедач, који не без жаљења и ироније обликује крај Софкине животне приче. Њене касне године удаљиле су је од моћи да сама види каква ју је „слабост“ спречила да уради оно што је требало; њена мисао која се више не да артикулисати види се само по шарама које црта на пепелу. То је оно муракамијевско: „Мисао може све да види у секунди. Може да искуси вечност. Можеш да поставиш и затворено коло, а мисли ће се по њему вртети без престанка.“ (Murakami, 2009: 341) Овим је подвучена сва трагедија Софкиног лика, смештена дубоко у зачараном кругу сећања.

Прекиди између идиома које користе наратор и лик су веома чести, некада врло тешко уочљиви и веома комплексни. У другој глави *Нечисте крви* доминира Софкино сећање на претке и детињство проведено уз оца и мајку. Али оно није једини угао виђења. У то сећање уплетене су приче и догађаји за које јунакиња сазнаје посредно. Не постоји упоришна тачка из које се доследно сагледавају ствари. То ћемо илустровати следећим примером, у коме се објашњава очева приврженост Софки:

„А највише би, међући је на миндерлук, клечећи испред ње узео њене ручице да обавија око свог врата, своју главу да меће у њен скут и да је гледа неким тако широким, чудним и дубоким погледом. Као да му из самих очију сузе иду, уста почну да се покрећу и влаже се. Никако не може да је се нагледа, једнако као у Софкиним очима и устима налазећи и сећајући се нечега. Ко зна чега? Да ли нечега непрежаљеног и ненађеног? Да ли што овако лепа Софка није мушко, његов наследник? Да ли што га њене танке уснице, детиње али црне очи и мало, тамно чело, са већ дугом косом, подсећају на матер, на онак[в]у какву је први пут видео, први пут се њоме занео?

Носећи је на рукама по соби, грлећи је, говорио би:

– Софкице!... Татина Софкице!

И све би је јаче грлио, тако да се Софка и сада сећа његове скоро избријане браде, која би је тада почела по лицу да гребе.

И ако све то његово изненадно расположење, та бујност, не би била прекинута случајним доласком некога или ма чим другим, онда би и матер к себи звао. Тада би заједно вечерали, заједно седели горе, у његовој соби. И Софка не памти слађе вечере од тих.

И сутра настали би тако исто срећни дани. Колима би одлазили у Доње Врање на чивлук.“ (20, 21)

Све почиње из Софкиног сећања, обликом приповеданог монолога који се преплиће са приповеданом перцепцијом („уста почну да се покрећу и влаже се“). Већ трећом реченицом прелази се на приповедачев идиом видљив у нефокализованој констатацији „никако не може да је се нагледа“, али и у смени заменичког облика властитом именицом. Због тога упитне реченице које следе имају двоструко дејство; могу се тумачити као питања приповедача, али и као питања која себи поставља Софка у тренутку када се сећање одвија. Оно што додатно усложњава ствар јесте уплетеност ефенди-Митиног доживљаја. „Овако лепа Софка“ указује на близину онога који посматра објекат, а то може бити само њен отац. У питања је уплетена очева перцепција, могуће, путем менталног воајеризма. Следи збијеност психонарације и приповеданог монолога, који се спушта дубоко у преживљавање јунака, најинтензивније изражено у реченици „И сутра настали би тако исто срећни дани.“ Укрштање, сударање прилога *сутра*, са обликом потенцијала за исказивање прошлости радикално је поигравање језиком у функцији динамике сећања. Оно „пребацује“ фокализатора у прошлост, где нешто што се већ догодило добија облик будућности. Тиме интензитет доживљаја достиже кулминациону тачку. Појединац обнавља не само догађај, већ и емоцију која га прати. Проживљава се оно *сутра* које као да тек треба да дође, као сласт ишчекивања поновљених срећних дана. Осврт на Фројда открива несвесну жељу за временом радости, путем призивања прошлости да пређе у

садашњост: „И сутра настаће тако исто срећни дани.“ Оно што није могуће остварити на нивоу говора, могуће је реализовати у равни ума, за чије приказивање се као идеално средство показао приповедани монолог. Путем њега могуће је оправдати и „поравнати“ све Станковићеве језичке „грешке“.

Важно је напоменути да „силажење“ у тајне просторе психе није строго омеђено на Софкину свест, већ се премешта с лика на лик. Оно што цео наратив дефинише као приповедање дато откривањем Софкине свести, јесте само принцип доминанте. Као илустрација може послужити део у коме се на свега пола стране преплићу нулта, колективна и унутрашња фокализација (која се премешта са једног на други лик):

„Али после ослобођења дошли судови и парнице. Нарочито када се морало са сељацима и чивчијама да рашчишћује, да се зна чија је земља: да ли газдина и турска, да ли њихова. Тада се видело да им, после свега, од њиховог имања неће остати ништа. А што је најгоре било за Софкина оца, још ће поред свега морати да иде пред судове, и тамо он, ефенди Мита, да се заклинје, свађа, и то с ким? – са својим доскора слугама!

[...]

И када је Тоне дошао да то све каже Софкиној матери, она, по његовом лицу, изразу и трептању очима, видела колико је он при томе украо, награбио се. И то он, њихов слуга, кога они однеговали и подигли на ноге!“ (24)

Са позиције свезнајућег приповедача чији поглед обухвата послератно време, већ глаголима *знало се* и *видело се* фокус се сужава на две различите групе. Прву чине сељаци и чивчије („да **се зна** чија је земља: да ли газдина и турска, да ли **њихова**“), а другу породица ефенди-Митина („Тада **се видело** да **им**, после свега, од **њиховог** имања неће остати ништа.“). Реченице следе једна за другом, а присвојне заменице мигрирају из једног колектива у други. Највећи део треће реченице представља приповедани монолог Софкиног оца, да би свега неколико исказа након тога истом техником био приказан унутрашњи доживљај њене мајке. Оваква врста померања присутна је у целом роману, с тим што се динамика премештања мења. Од четврте главе доминира Софкин угао гледања уз повремена премештања на колективног фокализатора или нулту фокализацију. Кад год приповедач жели да опише неки значајнији догађај – Ускрс, свадба – он шири угао гледања, те у тим главама често наилазимо на обезличене конструкције (VI, XV, XVII, XXI, XXIV).

Што је приповедач јачи све је већа и његова когнитивна емпатија. Она му омогућава да прикаже димензије које лик не може или не жели да ода. Посебно је занимљив прелазак са унутрашње на нулту фокализацију у VIII и IX глави. И Софка и приповедач у две узастопне главе размишљају о купцу – само што Софка мисли да је у питању купац куће, а приповедач зна да је купац девојке, али то не саопштава експлицитно. Захваљујући учинку виртуелног наратива (којима се отварају неке алтернативе, док друге остају неактуализоване) читалац се држи у неизвесности, а да притом није извршена било каква врста „повреде“. IX глава почиње констатацијом: „И тај њихов гост, купац, кад је од њих, чак у зору, одлазио, узјахавши коња и пошавши, остаде дуго, дуго пред капијом. Као да је хтео што више њихне а сад већ и своје куће да се нагледа...“ (70) Читалац може да наслути приповедачеву иронију, али још није сасвим сигуран о каквој се куповини ради. Упоређивањем фокализације у наведеним главама које имплицирају виртуелност до изражаја долазе две димензије: истраживање психичких дубина и оцењивање етичких вредности.

Вишеструко огледање догађаја у целом тексту постигнуто је умрежавањем различитих типова фокализације. *Нечиста крв* је стога текст који непрекидно измиче читаоцу при било какавом покушају да га укроти. Доминантна *психонарација*, врло често се смењује са техником *приповедане перцепције*, а ова утапа у *слободну индиректну мисао* или *приповедани говор* све до ретких *директних монолога*. Границе су често невидљиве и порозне – претежу час на једну час на другу страну. Читаоца ће дилеме често враћати на иста места, при чему ће бити приморан да мења пређашње одлуке, а са њима и очекивања. То потврђује Палмерову мисао о испреплетаности модела у представљању фикционалних умова у књижевним текстовима. „Они не представљају само токове директне мисли са прекидима, или пак токове слободних индиректних мисли са наглим упадицама. Једноставно, они су типично комплексни у осликавању фикционалног ума који дела у контексту других умова, јер су фикционална и реална мисао заиста такве. Већи део живота не проводимо у мисаоним присним разговорима са собом. Наратолози то знају[...]“ (Palmer, 2004: 53)

Текст *Нечисте крви* се при сваком читању изнова отвара, не дозвољавајући да до краја буде савладан. То потврђују небројене студије написане о овом роману, као и чињеница да је, упркос њима, остало још много неистраженог простора.

4.2 Интерментални ум и појединац – ум мостарске средине (*Мајчина султанија* Светозара Ђоровића)

Тумачење фокализације у прилично занемареном и недовољно обрађеном¹⁴⁶ роману *Мајчина султанија*¹⁴⁷ започињемо теоријом интерменталних умова Алана Палмера (2010: 83 – 104) тесно повезаном са Ричардсоновом лутајућом фокализацијом¹⁴⁸. Овај аспект проучавања текста откриће комплексан однос ликова колектива и појединца, што је у класичним нараторолошким студијама остало потпуно неистражено, а што ће, у књижевноисторијском контексту, представити овај роман као важну карику у континуитету који води од реализма ка модернистичким наративима. Ђоровић у свим својим романима показује фасцинацију колективним умом, с тим што у прва два обимнија текста (која се жанровски позиционирају између приповетке и романа), *Барону из Дангубице* и *Женидби Пере Карантана*, он у потпуности остаје у равни реалистичке традиције. Стваралачку праксу писац знатно мења у роману *Мајчина султанија*, у коме поступцима полако одмиче од поетике претходне епохе и показује елементе који ће потпуну доминацију остварити код најуспешнијих писаца истог нараштаја, као и код послератне генерације прозних стваралаца.

Захваљујући промени парадигме, те редифинисању, допуњавању тековина класичне нараторологије когнитивном – која своје корене има у другим когнитивним наукама (когнитивној психологији, лингвистици, филозофији) – многи раније „невидљиви“ аспекти текста сада се могу проучавати. Чини се да због тога сасвим површно обрађен текст романа *Мајчина султанија* анализом интерменталних умова добија сасвим нову димензију и валоризацију.

За Алана Палмера интерментална мисао је „спојена, групна, заједничка или колективна мисао“ која се именује и као *друштвено дистрибуирана, ситуирана* или

¹⁴⁶ Новије студије које су захватиле проблем овог романа припадају Бранку Милановићу, Снежани Брајовић и Радовану Вучковићу.

¹⁴⁷ Роман је први пут штампан 1906. године у *Српском књижевном гласнику*.

¹⁴⁸ Погледати поглавље „Плурална фокализација“, као и део рада који се бави фокализацијом у роману *Нечиста крв*.

продужена когниција; па и као *интерсубјективност*. Палмер је види као значајну компоненту фикционалног света, јер у неким романима значајан део менталног функционисања своје језгро има у мањим или већим групама (паровима, пријатељима, породицама, колегама, сународницима итд). Интерментална мисао, према томе, може имати круцијалну улогу у наративу. То је случај и са Ћоровићевим текстом који буквално представља ум Мостара обухваћен осом развојности и комплексности. У њега се уливају мање или веће јединице, показујући своју мрачну страну и огромну моћ утицаја на интраменталну мисао. Заједно са причом романа усложњава се и слика колективног ума чије су особине градијски поређане, како би у коначном фабуларном исходишту осведочила своју демонску природу. У том светлу интересантан је преображај који води од реалистичког ка неонатралистичком до симболистичког.

У првом делу романа показана је слика мостарске средине која своја схватања, етичке и друштвене норме уграђује у појединце чинећи их све више својим интегралним делом. Појединци, постајући све сличнији свом окружењу, почињу да размишљају и понашају се у складу са оним што им се намеће као прихватљиво и дозвољено. Постоје, међутим, и они који својом индивидуалном перцепцијом стварности не могу, не желе или не умеју да схвате свој реални друштвени положај и покоре се захтевима средине. Главна јунакиња романа чини „грешку“, због које је Мостарци сурово кажњавају и проглашавају отпадником. Овај први део рађен је по моделу Сремчеве *Зоне Замфирове*, и да се ту завршио остао би сасвим у оквирима реалистичке праксе својом динамичном фабулом, хетеродијегетиким свезнајућим приповедачем, развијеним мотивацијским системом, реалистички обликованим ликовима као типичним представницима одређених класа, сликањем маловарошке средине с почетка двадесетог века, усмереношћу ка социјалним противречностима, као и регионалним карактером; обликовањем свакодневне стварности и обичног човека.

Померање доноси други део романа у коме почиње да се разоткрива демонска природа средине која не престаје да мучи жртву и онда када јој се покорила и прихватила свој „грех“ и казну. Натуралистичко сликање ниских порива и потребе за бескрупулозним понижавањем жртве који искључују било какву социјално-психолошку мотивацију, показивање митских моћи те зле силе која гура у пропаст, као и крајњи преображај „свијета“ у симбол зла укореван у сваки велики интерментални ум (психологија масе),

приближава текст поетици модерне. „Свијет“ постаје симбол ирационалне снаге зла и немогућности његове спознаје, што му омогућава да доминира и руководи свим догађајима у тексту.¹⁴⁹ На трагу оваквог откривања текста налази се кратак критички осврт Радована Вучковића који, пре свега у Ђоровићевим романима, примећује „колективну хистерију“ мотивисану „ниским страстима и потребом да се другоме чини зло“. (1990: 231) Скрећући пажњу на индивидуалне људске слабости и мане, присутне у *Мајчиној султанији*, он им прикључује „морални и физички лик маловарошког колектива који са злом насладом жели да унизи, осрамоти и физички уништи биће што се огрешило о неке табуизираних представе заједнице.“ (1990: 232) А тај колектив, маловарошка заједница, како примећује Снежана Брајовић, не може се победити. Ауторка, међутим, греша, јер превише истиче индивидуално и лично у оквиру масе. Она тврди да „чаршија није бесловесно оруђе у рукама зле силе“, те да писац у складу са тим ниједан лик не ослобађа личне одговорности. Међутим, чини се да се роман отвара на сасвим другачији начин – колективни лик открива сасвим специфичну психологију, другачију од појединачне, за шта уосталом постоји потврда у многим психолошким студијама. Као аргумент може послужити и податак о постојању психологије масе као посебне гране социјалне психологије. Другачије реагује и доживљава колектив, а другачије појединац – зато су и Ато и Мара, гласноговорници интерменталног ума, могли после Милкине смрти без гриже савести наставити свој живот.

Оно што је занимљиво с аспекта фокализације јесу питања везана за облике интерменталне фокализације присутне у *Мајчиној султанији* којима се сагледавају поједини ликови, као и њихов однос према унутрашњој фокализацији појединаца који излазе из оквира колективног лика. Покушавајући да докучи и донекле уобличи природу интерменталности с аспекта фокализације Палмер, ослањајући се имплицитно на плуралну фокализацију Брајана Ричардсона (2009: 143 – 157), прави трипартитну поделу засновану

¹⁴⁹ Снежана Брајовић одсуство мотивације или недовољну мотивисаност појединих поступака ликова оправдава тезом о судбинској предодређености. „Ако, међутим, заплет и ликове *Мајчине султаније* посматрамо са становишта тзв. ироније судбине или трагичке ироније, многа ће напуклина страсти, многи ће се недостатак показати наличјем који смо навикли да везујемо за писце и дела нашег времена.“ (1982: 281) Трагове тзв. трагичне ироније ауторка проналази у детаљима који најчешће пружају слабу аргументацију. Држећи се тих објашњења роману се одузима значајан део књижевног потенцијала који у том случају остаје нефункционалан.

на бинарним опозицијама: интраментална и интерментална; појединачна и вишеструка; хомогена и хетерогена.¹⁵⁰ Многобројне комбинације ових типова фокализације присутне у интерменталној свести Мостара показују његову комплексност, динамичност, али и утицај који има на дијегетичкој равни.

Већина информација коју добијамо о уму Мостара грађена је причом коју „свијет“ плете око Милкиног живота. Обједињујући ум града садржи у себи низ мањих јединица, које опет, појединачно, имају властиту перспективу у односу на објекат интересовања. У случају *Мајчине султаније* то су удварачи, трговци, породица, наводацике, пријатељи, удаваче, што указује на комплексност интерменталне мисли у роману. Када је тачка гледишта усаглашена у оквиру групе, реч је о појединачној хомогеној фокализацији. Међу припадницима интерменталне јединице у том случају нема различитих и супротстављених ставова, па она постаје јача и утицајнија.

„У инат првој окупише се још неколике комшинице и све сложено нападоше на Милку. Називаху је Швабушом, роспијом, намигушом. Као да су једва чекале прилику да јој могу све у очи окресати, па су се готово надметале која ће бити дрскија и безобзирнија.“ (Ђоровић, 1982: 190)

„Од неких дана, откакао се почела љепше облачити и излазити, толики момци у брк му казали да је вила загоркиња зато nestало што се ниједна не би смјела усудити да изађе и стане пред лице Милкино...“ (201)

„Неколике газдарице којима су шћери стасале за удају, као да су се надметале која ће бити љубазнија и која ће јој се боље додворити. [...] И при растанку свака се љубила с Милком, свака је миловала по образу и нагомила је да се чува сада, док је тешка, како не би презебла, и боже сачувај, разболила се па настрадала као и толике друге које нијесу имале ‘искрених друга’ да их посаветују.“ (216)

„Комшије Савине, које не бијаху навикнуте да им високи, гојазни писмоноша често пута свраћа у дућане, почеше се чудом чудити кад опазише како, од неко доба, поче готово сваки дан доносити Сави покоје писмо. [...] Штавише изгледао им је и некако забринутији и отворено се видјело да има крупњих брига на глави, јер је непрестано силом тражио посла и разбацивао разне ствари по дућану, које су мирно и даље могле остати на свом мјесту...“ (225, 226)

Треба, међутим, рећи и то да интерментални ум Мостара, као и сваки обимнији интерментални ум уопште, није хомоген, већ се у њему увек може очекивати одређен број когнитивних варијација. Због тога је често заступљена вишеструка интерментална

¹⁵⁰ О томе је опширније писано у поглављу „Плурална фокализација“.

хетерогена фокализација, при чему различите интерменталне јединице изражавају различиту перцепцију о објекту когнитивног функционисања. Одлична илустрација за то јесте процена Савиног понашања, прича о Милкиној удадби за Ату, или разматрање трговаца о примереној казни за Милку.

„Ради тога почеше се о њему проносити рђави гласови. **Мушки** су га нападали, говорећи како је то недостојно једног кућевића и како ће тим окаљати добро име своје породице. Једино су га још **жене** браниле, вјерујући тврдо да му је Милка дала некакве мађије, па га пошље немилосрдно одбацила ‘како не би ваљао ни њојзи ни другој’...“ (57, подв. Ј.Ј.)

„А свијету је, опет, доста било да их само неколико пута види заједно, па да одмах испреде и измисли читаве приче. [...] **Дјевојке** и **младе невесте** које су слушале за хаљину уздисале су и завиделе Милки, док су **старије жене** и **бабе** на сва уста грдиле Ату, проричући му да ће на тај начин ‘спирити сву ћаћевину’ и најпошље морати да гладује.“ (53, 54, подв. Ј.Ј.)

„Након причања и препричавања, долазиле су на ред осуде. И све су биле врло оштре. **Једни** су предлагали да Милку узјашу на губаву мазгу – а Шелер да води за јулар – и да је тако покажу свој вароши, као што се радило у ‘старо , сретно вријеме’, кад би каква дјевојка погазила образ макар и са домаћим, а камоли са туђим момком. **Други** су, опет, мислили да је паметније спјевати је у пјесму [...] **Трећи** су били најоштрији и ишли су тако далеко да су тражили нек се Милкино име избрише из протокола крешчајемих, јер ‘неће бити да је она направ крштена, и срамота је да име њезино стоји забиљежено међу именима толиких чесних и добрих ђевојака’. Наравно, **свака** је **група** упорно бранила свој приједлог и никако се нијесу могли споразумјети. Једино је, унеколико, био усвојен приједлог Симана пасванције [...]“ (99, 100, подв. Ј.Ј.)

Динамична и комплексна природа интерменталности условљава одређени ритам лако препознатљив на дискурзивном нивоу. Често ће се генерализација („свијет“) допуњавати, исправљати, ширити интер- или интраменталном варијантом. Интерментална подгрупа коју чине трговци (трећи цитат) означена је именицама „причање“, „препричавање“, „осуде“, које упућују на њихове активности, те општом заменицом „све“ (све осуде су биле оштре). Ово је генерализација интерменталне мисли, која се потом раствара („једни су предлагали... други су, опет, мислили... трећи су били најоштрији“) како би се разоткрила права природа трговачке интерменталне јединице.

Ум Мостара који заступају различите групе може у себи садржати и перцепцију појединачних свести – некада у потпуној супротности једне са другима. У том случају интерментална фокализација садржи тзв. интраменталне елементе. „Није прецизно, а ни занимљиво рећи да свако у једној интерменталној јединици размишља на исти начин, из

истих разлога. [...] Наратор крајње опрезно осликава fine нијансе у њиховим размишљањима. Тако се деликатна равнотежа између интраменталне и интерменталне мисли увек одржава.“ (Palmer, 2010: 93) Сви сукобљени ставови у оквиру групе увек теже усаглашавању осећајући одговорност за њен опстанак и моћ деловања, који се постижу само консензусом, а који сваки члан заједнице прижељкује. Исто оно што примећује Палмер за Елиотов *Мидлмарч*, важи и за Ћоровићев роман: „Оно што се овде дешава јесте да су појединци који се претходно нису слагали почели да се удружују и збијају редове у присуству аутсајдера [...]. Присуство ‘друштва’ са заједничким ставом се експлицитно уочава. Ова група не представља само насумичну скупину интраменталних перспектива; постаје интерментална јединица.“ Због такве природе она је истовремено деликатна и стабилна. Деликатна, јер представља скуп различитих индивидуа које имају властито гледиште о појединим објектима интересовања; а стабилна, због тога што сваку од тих индивидуа уједињује колективна сила, која је (знају то и појединци) „много снажнија од простог збира појединачних делова“. (Palmer, 2010: 91) Овакву ситуацију илуструје састанак Атиних пријатеља пре завере.

„Зато се и опет састао са друговима и одржао читаво ратно вијеће. Питао их је: шта и како да раде, одмах да раде, ‘да се кује гвожђе док је вруће’. Лазар Грачаница [...] одмах је предложио да се учини један јуриш на Шелера, те да му се мало ‘измехрају кости’. Али тај је предлог свечано пропао. Тада је узео реч Стака Перичић, *адвокат* названи, и, наравно, њега сви пажљивије саслушаше. Он напомену како је чуо да Шелеру није мрско вино и како, опијен, воли свашта да прича. Зато предложи нека се нађу двојица који ће га опити и искушати, а пошто им све избрбља, да слошки приступе дјелу, уз припомоћ самог газда-Јована. И његов се приједлог једногласно усвоји.“ (80, 81)

Над свим облицима интерменталне фокализације налази се, као супериорна, појединачна интерментална хомогена фокализација Мостара, у којој је у потпуности постигнут консензус становишта свих чланова заједнице. На тај начин показује се да набројане варијанте увек асимилије обимна интерментална мисао, категорија свеобухватног фокализатора интерменталног ума: „све дућанције“, „читав свијет“, „свијет говори“, „то зна сав свијет“, „свијет чуо“, „пронесе се кроз чаршију глас“, „пуче глас“, „причање свијетско“, „свијетски разговори“, „свак то зна“, „на све стране говорило се“, „Јевропа зна“. Иза метафоричког „свијет“ и метонимијског „глас“ крије се мостарска фокализација, која само у једном тренутку, у хиперболичној интерпретацији појединца,

излази из уских оквира босанске касабе („Јевропа зна“). То показује природу интерменталне мисли, њену моћ и вештину да у себи обједини велики број различитих мишљења утапајући их и прилагођавајући међусобно у скуп чаршијског колективног „виђења“.

Иако некада изгледа да поједини изрази упућују на различите групе, у суштини се ради само о различитом именовању мостарског ума који ствари сагледава на идентичан начин, при чему сваки издвојени сегмент представља допуну или надовезивање на претходни.

„Тако се, на примјер, **по свима махалама** говорило како је Милка већ примила и прстен од Ате и како је свадба на прагу. **Неки** су описивали тај прстен и казивали како је сличан ружи [...]. **Други** су тврдили да је Ато недавно наручио вјенчану хаљину за Милку и наручио је чак у Бечу.“ (53, подв. J.J.)

„Остале **дућанције** највише су досад и осуђивале учитеља стога што није бегенисао ниједноме свратити се у дућан и попити коју ракијицу, као што су прије ‘сви прави и ваљани’ учитељи радили. [...]

- Мени са све чини да ће се сад заплести у нов дуг – говорио је **један**.
- Сигурно му пара треба, па хоће од Саве да измами – додавао је **други**.“ (214, подв. J.J.)

Интерментална фокализација има виталну функцију у изградњи и развоју индивидуалних ликова у *Мајчиној султанији*. Када посматрамо лик Милке примећујемо да је он, на нивоу приче, двоструко грађен: карактеризацијом из угла Мостара и самокарактеризацијом. Гледиште приповедача покушава да заузме објективну позицију показујући све већу наклоност и саосећање према јунакињи. Многи описи Милкиног лика – њеног поступања и деловања – фокализовани су умом града. Врло је занимљиво како се на тај начин лик формира и у којој мери се подудара или опонира са другим поступцима карактеризације. Већина информација која се добија посредовањем интерменталног ума дата је помоћу категорија говора (идиректни говор често субјективно обојен (тзв. стилска зараза) и директни говор).¹⁵¹ Због тога је и најфреквентнија синтагма везана за чаршију „свијет прича“ и „свијет говори“, одакле се извлаче и друге мисаоне активности света који ће створити „дупли когнитивни наратив“ Милкиног живота. Наиме, поред приче коју о јунакињином животу презентује приповедач, јавља се паралелни, потпуно другачији,

¹⁵¹ Користићемо Мекхејлову скалу говорних категорија изнету у делу поглавља који се бави теоријом фокализације.

наратив који испреда чаршија у тежњама да задовољи своје потребе. Тај други, конструисани наратив грађен је готово искључиво према законима виртуелности оствареним путем измишљотина и лажи. Сваки њен рукавац почиње од поступка или речи које потом добијају митске размере сасвим се удаљавајући од реалног. Биланс свега је одбацивање отпадника из заједнице кроз његову демонизацију. Цео роман је конструисан на паралели индивидуално – колективно, како би се што боље приказала природа обе стране. Овде је видљива колизија појединца и групе, уз показивање моћи обеју страна. С обзиром на то да је цео роман заснован на том принципу, издвојићемо само неколико примера.

Након инцидента са Шелером и удаје за Сава, унутрашњом фокализацијом сазнаје се да је Милка љута на све који нису имали разумевања за њене жеље и њену патњу.

„Њу је и сад болило што се на првом кораку, управо онда кад је нашла свог изабраника, грдно разочарала, што јој све наде и сви снови дјевојачки ишчезоше попут дима... И зато се, у потаји, љутила на се, на читав свијет. Рођени њезини, најрођенији, били су јој душмани. Нико је није штедио, нико није имао ни милости према њој, нико осим Николе, мирног, тихог, богом заборављеног Николе.“ (130)

Родбина то тумачи на свој начин, осуђујући је као незахвалну и надмену, па на Милкину дистанцираност одговарају својом љутњом.

„Готово сви сродници који су долазили Милки у походе могли су одмах опазити како је хладна према њима, како их се клони. Неки се почеше и љутити на њу. [...]

–Ја сам вазда говорила за њу да је надута и неблагодарна – зборила је тетка Анђелија готово плачући. – Вазда сам говорила да од ње неће бити ништа и да је Саво пуно... пуно бољег срца.

–Она није ни достојна онаког момка – осијече Аника оштро, прикаскујући уз Анђелију. – Њој би требао какав хероглавац, па да је тојагом научи памети, да јој све махните мисли избије из главе...“ (130)

Поверавајући се брату Николи, Милка открива шта заиста осећа и мисли, а шта јој свет приписује.

„Згрешила сам, веле ми, па треба све да трпим и шутим... А може ли се то?... Може ли?... Па још кад веле да ме Саво из милости узо, да ме из глиба извуко! Требала би', бива, да му за то будем зафална и стопе му љубим...“ (145)

Грех у очима чаршије за Милку није грех – зато и наглашава да јој споља намећу нешто што сама не осећа као преступ. С друге стране, јасно је да Савов поступак није последица милосрђа, већ страсти коју осећа према Милки. То зна чак и чаршија, али у својој суманутој жељи да непрекидно манипулише и поражава појединце док их потпуно не уништи, она перцепцију подешава како јој у том тренутку највише одговара. Алан Палмер, објашњавајући различите начине постојања веза између интерменталних јединица и појединаца ван њих, издваја, између осталих, и теорију приписивања. То је оно што доминира поступком изградње индивидуалних ликова (Милке и Сава) од стране мостарске чаршије. Свет је „фокусиран на изградњу сопственог гледишта о појединцима како би донели коначни суд о њима и негде их сместили“ (Palmer, 2010: 100). Посебно је занимљиво како се конструисање ликова мења у зависности од намере коју средина приписивањем жели да постигне. У почетку је Милка од стране вароши представљена као султанија, „љепша од свих других“, изузетна; „Са неким заносом хвалила је [тетка Анђелија, прим.Ј.Ј.], ваљда по стоти пут, лице, очи, косе Милкине, осмијех њезин и звонки, сребрни глас.“ (39) После преступа са Шелером, исте интерменталне јединице формирају ново лице субјекта, потпуно одбијајући учешће у изградњи пређашње слике лика. „Ми је никад нијесмо звале султанијом.“ (105) Милка за њих сада постаје Швабуша, намигуша, срамотна расипница, роспија, неблагодарна. Све снаге усмерене су дуго ка томе да се изведу такви закључци. Тек пред смрт Милка у очима света постаје страдалница, патница, невино биће страдало због родитеља и мужа. Са друге стране, Саво од наивне, чисте душе постаје бездушник, тиранин и Милкин целат. Преокрети показују варљивост фиксираних, једноструких друштвених идентитета, у овом случају створених од стране мостарског ума. Сваки нови „поглед“ без проблема и било каквих последица по субјекат фокализације брише пређашње „виђење“. Нико од чланова колектива не осећа одговорност због обмана које на крају доводе до страдања оба лика захваљујући дуплим, исконструисаним животима.

Посебно издвојени гласноговорници, попут баба-Станије, Ате и Маре,¹⁵² који служе за презентовање менталног функционисања чаршије, остају некажњени и несвесни

¹⁵² „Баба Станија прва је то изнијела, па сад говоре и други.“ (27), „Је ли шала што прича Ато и другови му?“ (79) „Он [Ато, прим. Ј.Ј.] је управо и открио Милкину тајну.“ (101), „Ато, који је мислио да се никада не

зла које су починили. Они нису могли бити кажњени нити су се тако могли осећати, јер њихови поступци немају искључиво интраментални карактер. Они су мање појединци, „а више скуп градског колективног гледишта “ (Palmer, 2010: 95); њима руководи ум Мостара, с том разликом што су они, супротно Милки и Сави, део тог ума. Зато код њих нема личне кривице и личне одговорности.

„Ато се гиздао онако као и прије и сматрао се за најкршнијег момка у Мостару. У задње доба почело се говорити како је испросио некакву миразачу, која ће га свега златом обасути... Најпошље дошао човјек до увјерења да нема смисла женити се без новаца... А Мара, та поносита ‘шћи најпапетније жене у шехеру’, опет је почела залазити у Савину кућу и уређивати је, хвалећи се како је очистила сву срамоту, па се, ено, ‘блистају и каменови, као што су се и прије блистали’...“ (265, 266)

Све док служе чаршијској, супериорној интерменталној свести они су заштићени и ослобођени сваке одговорности. Њихове намере, поступци, промишљање немају квалитет појединачне свети, већ се увек подводе под интерменталну когницију, без обзира на често сасвим субјективне разлоге за пропагирње конструисаних когнитивних наратива појединаца. Учинак тих конструкција искључиво зависи од интерменталног консензуса. Када „пукне глас“ он се попут пожара шири целом чаршијом, а Мостарци се наслађују и хране невероватним причама својих гласноговорника, које неретко сами допуњавају.

„А било је неких који као да су осјећали чудну насладу у томе ако би могли испоручити Сави Марине поруке. Долазили су му на дућан, испијали кахву и, онако као узгред, причали све што је она говорила, а по обичају, каткад додавали нешто што није говорила.“ (138)

Увек кад се први глас посејан у чаршију прими, гласноговорници постају нека врста институције Мостара. Они су као хоровађе које увек имају подршку хора. Кад се у чаршији изгуби интересовање за издвојеног појединца, утицај гласноговорника слаби и

може достојно осветити, измишљао је сваки дан по неколико новости, чак и најневјероватније, и преко својих другова пуштао их у свијет.“ (127) „Али како је Мара била једна од најјачих противника Милкиних, и како је баш и она причала и измишљала читава чуда о њој и Шелеру, то није хтјела чак ни на свадбу доћи, а камоли да им и доцније обиђе кућу.“ (137) „Ато није ни ову прилику хтио упустити а да не протури глас како се газда Јован разболио због обећаног мираза, кога је Саво сада искао.“ (143) „Мара разврати вилице и поче тапшати рукама. [...] – Причаћемо ми то, душо, причаћемо свакоме...“ (176)

они потпуно губе моћ. Због тога је Мара страшно љута кад јој комшинице не верују, а Ато за тренутак одустаје од освете, свестан да без подршке чаршије не може ништа да учини. „Сад ни свијет неће онако заграјати на њу ко прије јер му додијало...“ (221)

Када се сагледа однос интерменталне фокализације и унутрашње фокализације појединаца искључених из групне свести, добија се суморна слика окрутне средине која нема нимало жеље да „истражујући“ живот Милке и Сава дође до истине. Напротив, све је исконструисано и лажно, постоји само да би се задовољили ниски пориви и потреба за сензационализмом који ће усталасати свакодневицу. Сам приповедач због тога протестује скрећући пажњу на незадрживо зло које избија из сваке лажне приче о несрећним јунацима.

„Свијет, кад се на некога, макар и због најситнијег гријеха окоми, не пушта га лако из шака; он је вољан да своју жртву гњави док је потпуно не уништи и не упропасти.“ (168)

„Свијет је свијет. Што чује, то и прича. А лаж се терезијама не мјери, она се сипље немилице и нико није тврдица у њој!...“ (154)

Зато се сви јунаци с разлогом плаше тог „свијета“. Газда Јован пита: „Хоће ли се том свијету једном зачепити уста?“ Стака жртвује кћер како би кућу заштитила од чаршије: „А ја нећу више да се о мојој кући ружно говори. Нећу!... На главу ову сасула се гомила погрда, па треба једном да престане, јер ћу погинути под њом...“ (181) Мостарци се међусобно застрашују моћима чаршије; баба Станија упозорава Милку кад одбија просиоца: „Ружан ће ти поћи глас, шћерце.“ (36) Митска моћ мостарског ума модификује и мења реалност према сопственим потребама. Она ствара себи одговарајуће ликове који постају њена својина: то су (да искористимо изразе везане за *Мидлмарч*) не Милка и Саво, већ „Милка из Мостара“ и „Саво из Мостара“ који немају много сличности са пређашњим. Њихове могуће егзистенције грађене су виртуелним контрачињеничним наративима. То је отворило пут ка децентрирању њихових актуелних светова покрећући питање „трансветовних идентитета“.¹⁵³ Интерментална свест је толико моћна да је сасвим потиснула њихову реалност и преместила их у паралелни свет који је за све, осим за њих, постао стваран.

¹⁵³ Овде се ослањамо на закључке до којих је дошла Снежана Милосављевић Милић повезујући теорију виртуелног наратива са теоријом могућих светова. (2013б: 90)

Милка, сасвим свесна демонске моћи интерменталне свести, креће у отворено супротстављање, покушавајући упорно да одржи свој идентитет. „Свијет“ јој на крају одаје неку врсту признања, остављајући бар њеном тек рођеном детету право на добру мајку. Већи страдалник и губитник је Саво, који је вечито на граници између интерменталне и интраменталне мисли – идентитета за себе или за друге. И због тога је код њега увек актуелно: веровати – не веровати. Као лак плен он чак и није много интересантан чаршији – она се њиме поиграла да би уништила много јачег непријатеља, Милку. Потпуни парадокс открива се у тренутку када средина којој се Саво покорава почиње да га карактерише као пијаницу, кавгацију, тиранина, разбојника. Онај коме је поклонио своје поверење сада њему није веровао: „Узалуд се бранио, узалуд им се заклињао да ножа није ни видио, није му се вјеровало.“ (259)

Након свега реченог изгледа да је свету одговарало све осим истине. И, како ће закључити Алан Палмер, то не важи само за поједине интерменталне умове, већ има и ширу примену. „Чини се да наратор наговештава да је ово начин на који систем иначе функционише, при чему је прилично ироничан.“ Залажење у туђе животе све је само не потрага за објективном истином. (Palmer, 2010: 102) „Чињенице“ се креирају и прилагођавају искључиво егоистичким потребама групе. Дупли когнитивни наратив је оно што је у другима свет желео да види – и зато их је, супротно опирању, сам могао да створи. Чаршија постаје страшна неман која брише актуелне идентитете премештајући их у себи одговарајуће светове. Окретање дубинском слоју, унутрашњем пулсирању интерменталне свести, која ствара нову реалност откривајући комплексност властитог бића, питање је које далеко превазилази оквире реалистичке прозе.

5. Спољашња фокализација као доминанта – инцидент међу текстовима (*Пауци* Ива Ћипика)

Када се сагледа текст *Паука*¹⁵⁴, другог романа Ива Ћипика, у њему се, с аспекта фокализације не могу наћи она померања која су карактеристична за већину романа српске модерне. Он нову епоху обележава неонатурализмом и симболизмом који спорадично и доста поједностављено избија са страница романа. Критика је детаљно образложила тај аспект његовог стваралаштва.¹⁵⁵ Нулта фокализација својим неспутаним сагледавањем унутрашњег и спољашњег разоткрива превасходно два проблема: друштвену хипокризију и примарне човекове нагоне које се сваки појединац труди да задовољи не размишљајући о моралности учињеног. Тема стара, реалистичка, али начин сликања нов – веристички, ослобођен идеализације јунака и поступака. Радован Вучковић примећује скидање позлате са љубавних и социјалних односа. (1990: 266) Оно што је такође ново, а о чему критика (готово) није писала, јесте доминантност спољашње фокализације, превасходно изражене дијалогом. Узрок занемаривања, вероватно, лежи у изузетности ове појаве у романескном стваралаштву српске модерне, као и у непопуларности нараторских истраживања. Изостављање никако не значи неважност или мању важност. Напротив, спољашња фокализација као део нулте за собом ће повући и у себе уградити мноштво занимљивих приповедачких поступака одговорних за све промене о којима је књижевнокритичка јавност говорила.

У центру приповедачевог интересовања је лик Рада Смиљанића – главног протагонисте романа, који постаје злочинац под притиском неправде нанете од стране зеленаша Јове Костића. Укрштањем са егзистенцијалним невољама прати се и јунакова слобода, животни витализам осликан кроз неспутану страст коју задовољава паралелно код жене и љубавнице. Два аспекта међусобно ће се преплитати и допуњавати растварајући друштвено и приватно у жељи да их прикаже у свом сировом облику. Не мање важни за остварени ефекат текста јесу многи ликови који деле исти простор са

¹⁵⁴ Роман је први пут штампан у посебном издању 1909. године.

¹⁵⁵ Пре свега мислимо на студије Миљка Јовановића и Радована Вучковића.

главним јунаком. Начин на који су они укључени и присутни у наративу утицао је како на традицију реализма, тако и на ток модерне.

Интересовање води ка наративним поступцима коришћеним за слику света дату у роману. Они су у тесној вези са ефектима произашлим из текста, усмереним пре свега на једно време и једно поднебље, али и ширу, антрополошку слику. Како би приповедач, који током читавог текста показује своју надмоћ над испричаном причом, што чвршће „привезао“ наратера, као основно време приповедања користиће презент. Из те временске перспективе изгледаће да се сви догађаји одвијају симултано са самим приповедањем, интензивирајући утисак непосредности. То даље ствара ефекат сликовности, јер у свести реципијента излазе као на платну кадрови различитих ситуација, хронолошки поређани. Све се брзо дешава и један догађај смењује други, а ретроспективне епизоде су углавном кратке и служе најчешће мотивацији основног наративног тока. Речима Јована Дучића, све се снима, ништа се не ствара (2011: 931), те нема простора дестабилизацији миметичких форми. У таквом амбијенту спонтаности и животности нема места ни продубљеној психологизацији ни спиритуалном; унутрашњи свет ликова не наликује лавиринту из кога не умеју да изађу ни лик ни читалац. Изостаје проблематизација аспеката у којима јунак дубоко промишља и покушава да схвати себе и своје отуђење од остатка света. Он је једноставан и сав усмерен ка ономе што му се тренутно дешава. Брине о свом опстанку и задовољењу властитих нагона – и у томе нема никакве поезије, па „поезија“ изостаје и из језика чија је улога да их представи и опише.

Омнитемпоралност и омниспацијалност карактеристична за свезнајућег приповедача готово увек је у функцији пресликавања реалног – огољеног, неулепшаног. Иако ће понекад, како би указао на своју поузданост, наратор оставити отворене неке сегменте приче (најчешће опрезно закључујући о нечему што се није могло видети споља), он ипак разоткрива своју свезналачку природу. Та позиција омогућиће му, последично, да о ликовима и појавама износи закључке, али готово увек се трудећи да их експлицитно образложи. Доминантно место заузимају коментари о причи испод којих се може ишчитати идеолошки став приповедача, јер „приповедачево експлицитно просуђивање увек означава и став према одређеном систему вредности, начину живота, социјално-политичкој оријентацији која је повезана са јунаком као њиховим репрезентом“ (Милосављевић Милић, 2006: 199).

Оно што је врло карактеристично за однос приповедача и ликова у овом роману јесте делимична консонантност која понекад отежава одређивање границе између гледишта приповедача и фокализације лика. „Када између аутора и јунака у оквиру реторски конструисаног контекста постоји потпуна солидарност у оценама и интонацијама, онда реторика аутора и реторика јунака понекад почињу покривати једна другу, њихови се гласови стапају и образују дуге периоде који истовремено припадају и ауторској причи и унутрашњем (понекад, уосталом, и спољашњем) говору јунака.“ (Bahtin, 1980: 158) Све је припремљено доминантним обликом презенте, као и деиксама које указују на блискост приповедача представљеном свету (сада, ено, овдје, сутрадан), а колебању посебно доприносе сегменти у којима се преплићу – на нивоу представљања мисли: психонарација, доживљени говор, директни унутрашњи монолог или, са друге стране – на нивоу представљања говора: дијегетички извештај, индиректна парафраза садржаја/индиректни говор, слободни индиректни говор и директни говор. У такав дискурс често су инкорпорирани ставови и процене за које се не може тврдити да ли припадају лику или приповедачу.¹⁵⁶

„Пред сам сутон падне му напамет да би могао кукуруз продати истоме своме господару – **а зашто не?**“ (Ћипико, 1968: 28)

„Али Илију избивша мисао мори и не да му мира ни дању ни ноћу. Зна да је то што премишља гријех, **али ко је без гријеха?**“ (30)

„Ради срце пуца кад год отац пође у варош. Тог дана ради и за њ, *али која корист*, зна он куда ово води. **Друкчије би он радио да се њега пита, али зар смије он да оцу у чему приговори; док је жив, господар је да ради што хоће.**“ (82)

„Гледајући опази како се газда постарао, подочнице се смежурале, отпуштена му доња усница као да је без крви, лице набухнуло, блиједо као восак, и малоприје, кад се насмија, бијаше опазио да му фале два зуба у горњој вилици... **Али што му то сада пада на памет? Баш сада кад је провалија пред њиме!**

– Пустих ли тефтера и вересије! Пустих ли новаца! – помисли [...]“ (130)

[подв. Ј. Ј.]

¹⁵⁶ До сличног запажања у вези са Матавуљевим романом *Бакоња фра Брне* дошла је Снежана Милосављевић Милић. У њему се тумачења поступака приближавају „позицији јунака и облику доживљеног говора“, па у том случају „није увек лако раздвојити ауторски коментар од дискурса лика“. (2006: 207, 208)

Наведени примери илуструју продор „у два контекста који се пресецају, у два говора: у говор аутора-наратора [...] и у говор јунака[...]“ (Bahtin, 1980: 155) Преплитање приповедачевог и јунаковог идиома ојачава синтакса реченице, њена конструкција, као и особен стил. Динамика смењивања различитих говорних и мисаоних презентација утиче на синтаксичка ишчашења у која се уткивају и гранични искази с аспекта њихове субјективности. Управо они отварају простор за интерполацију двослојног коментара. Овде се не ради само о пробијању једног гласа из другог, већ о клизању гледишта с приповедача на јунака (и обратно). У том смислу посебно су интересантна *реторска питања* и *реторски узвици* који се у оваквим позицијама често појављују у тексту. „Они као да стоје на самој граници ауторског и туђег говора (обично унутрашњег), а често директно улазе у један или други говор, тј. могу се тумачити и као питање или узвик аутора, али, у исто време – и као питање или узвик самог јунака којим се он обраћа самом себи.“ (Bahtin, 1980: 156)

Овако коришћен продор у свест ликова одлично је средство приповедачу који жели да створи илузију објективности, непристрасности и неуплитања у тумачење догађаја и ликова. Међутим, његова двосмерност (ка лику или приповедачу) речит је пример да идеолошка неутралост увек остаје илузија. О томе је опширно писао Михаил Бахтин.¹⁵⁷ Новија теорија показала је и доказала да не постоји приповедач који не заузима одређену позицију у односу на представљени свет. То се можда најбоље огледа у студијама оних наратолога¹⁵⁸ који су под окриље фокализације жели да подведу и увек присутно гледиште приповедача, што их је доводило до тога да закључе како нема текста без фокализације.

Ипак, можемо закључити да идеолошки коментари у *Пауцима*, захваљујући укрштању различитих средстава за спуштање на ниво спољашње и унутрашње фокализације, често остају у сенци промишљања ликова. Идеологизација је у овом тексту углавном препуштена поступцима ликова и њиховој моћи да тумаче, процењују и вреднују, а тек у дубинском слоју читају се приповедачеви ставови.

¹⁵⁷ „[У] језику не остају никакве неутралне, ‘ничије’ речи и облици: испоставља се да је језик сав разграбљен, прожет интенцијама, сав у акцентима. [...] Свака реч мирише на контекст и контексте, у којима је живела својим друштвено напетим животом; све речи и сви облици насељени су интенцијама. У речи су неизбежни контекстуални пропратни тонови (жанра, правца, појединца).“ (Bahtin, 1989: 49)

¹⁵⁸ Видети нпр: Мике Бал, Шломит Римон Кенан, Манфред Јан

За разлику од владајуће праксе у роману модерне, та вредновања углавном су усмерена према другом и према актуелном спољашњем свету, а нису ствар самопроцене и самотрагања. Нема унутрашњих конфликта, већ само сукоба, неслагања и побуне са писаним и неписаним правилима која долазе споља. Јунаци су слободни да из властитог угла тумаче и процењују поједине појаве и ликове. Техника транспарентности ликово-коментатора одлична је подлога за изградњу ироније у *Пауцима*. То је остварљиво у оним сегментима текста у којима долази до јасног расцепа у ставовима између ликова и приповедача, где је уочљива тзв. дисонантност.

Међу најупечатљивије сцене свакако спада расправа зеленаша Јове о моралу. Бунећи се против мађаризације Словака, он ће огорчено узвикнути: „Па зар је то поштено? На рачун других да постанеш великим!“ (80) Једнаком снагом одзвањају и речи свештеника изговорене на ручку код похотног попа Вране. Речи „Поквари се народ!“ угојени фра Јере објашњава: „Био је тада наш народ, штоно ријеч, голубиње ћуди и дјевичанске природе. [...] А и са својим жупником, пастиром, били су умиљати као јањци. И у кући не би се изјело бољег залогаја да не би с њиме понудио свога фра-Јера...“ (100, 101)

Друга, једнако важна линија, којој воде закључци и процене ликова, јесте разоткривање праве природе њихове. Показане су слабости, зло, заблуде, незнање, поквареност. Нема улепшавања ликова; несрећни и потлачени нису поштеђени негативне слике. Илија, Војкан, Петар, Раде, иако страдалници под самовољом газда-Јова, нису идеализовани. Они чак деле исте слабости са својим тиранима. Са друге стране, и најокорелији бездушници нису сасвим ускраћени добра у себи. Идеја о сликању оваквог света садржана је у реченици неименованог јунака: „Нађе се свега код људи: и добра и зла!“ (63) Илија свесно иде у грех користећи сестрића на самрти да брату преотме земљу. Петар из освете нечасно тргује са газда-Јовом. Браћа ће, због ината и пакости, међусобним обрачунавањем у корумпираним судовима значајно утицати на страдање својих породица. Војкана бије глас да је обљубио снају; често пропија позајмљени новац у зеленашевој крчми, а са комшијама је у стању да се суди због баналних ствари. И сам Раде, без обзира на све симпатије које приповедач осећа према њему, није без греха: он без икаквог зазора поред жене живи и са Машом, код чијег ће мужа (онда кад му устреба) отићи да тражи

новац. Са друге стране, најокорелије гуликоже и лажни пропагатори вере приказани су као људи који умеју да воле. Тиме је ублажена њихова демонизација.

Доминантно средство у грађењу сложеног семантичког слоја, који је виђен као неонатуралистички, јесте дијалог¹⁵⁹. Упућеност мисли и говора ка другом од кога се очекује непосредна реакција, однос учесника разговора и предметне ситуације која их окружује, као и смењивање значењских контекста (Mukaržovski, 1981: 264 – 292) – као основне карактеристике дијалогичности – везивно су ткиво свих сегмената романа.¹⁶⁰ Приповедање, коментари и описивање имају улогу контекстуализације без којих би дуги дијалошки низови, често дати у чисто драмском облику, могли остати комуникацијски конфузни. Да је све усмерено ка дијалогу види се и у примени различитих средстава за представљање говора која су му подређена: поред учесталог директног говора, ту је и дијегетички извештај о обављеном говорном чину, индиректна парафраза садржаја и слободни индиректни говор. Они се најчешће користе како би што верније пренели интеракције појединаца присутних у дијалогу, који понекад прерасте и у монологски дискурс. Захваљујући овим сегментима стиче се утисак бележења видљивог из лутајуће позиције унутар дијегетичког универзума. Први пут приповедач заиста подсећа на камермана који може забележити оно што је оспољено: покрет, мимику, и само гласно изговорену реч. Чак и онда када у дискурсу није присутан директан говор, искази упућују на дијалогичност. Полемика у суду поводом тужбе коју Раде подноси против попа Вране углавном ће бити представљена парафразом садржаја и слободним индиректним говором,

¹⁵⁹ Овде имамо на уму уже значење појма којим се означава облик приповедања, што свакако не искључује шире конотације које реч дијалог у себи садржи.

¹⁶⁰ П. Х. Грис дефинише разговор као „заједнички напор“ у коме „сваки саговорник види некакаву заједничку сврху, скуп сврха или макар заједнички прихватљиви правац“ Како би сврха била испуњена потребно је поштовати принцип сарадање који се огледа у испуњавању одређених правила (Грисове максиме). Прво је *квалитет* и односи се на пружање само потребних информација; друго је *квантитет* и подразумева тежњу саговорника да пружи само информацију за коју верује да је истинита; треће захтева *релевантност*; на крају је *модалитет/начин* који захтева јасност, недвосмисленост, концизност, сређеност. Многи разговори у књижевноуметничком тексту (као и у другим функционалним стиливима) често не испуњавају захтеве на којима се заснива принцип сарадње, и управо та одступања јесу места на којима се граде уметнички ефекти. (Grice, 1975, 41 – 58)

уз снажно избијање директног говора који интерпункцијом није јасно обележен, али јесте стилем и синтаксом реченице.

„На расправи, адвокат попа Вране, доктор Пилић, чуди се што се ово догађа у новије доба; тога прије ни у сну није било. У боља времена, кад би млађарија из далека тек назријела свога пастира, дочекала би стојећке, прихватила се руке и почитала га, а ево сада што смо дочекали: да једно голубраче усуђује се тужити свога духовника, челик-домољуба и народног добротвора.

Попу Врани сигурно није било на уму да у божјему храму, у којему је он једини господар, никога срамоти, већ да посавјетује заблудјелу овцу, данашњег тужитеља... Позива се најпосле на законске прописе и моли да суд ријеши туженика.“ (96)

Одломак почиње *извештајем који није „чисто“ дијегетички* – који „донекле предочава уместо да само помиње говорни чин наводећи тему разговора“ (Мекхејл, према: Rimon-Kenan, 2007: 219) Потребно је обратити пажњу на глагол *чини се* који, због слоја експресивности, боји говор и одређеном интонацијом. Од првог интерпункцијског прелаза (тачка запета) *чини се* да представљање говора улази у област слободног индиректног дискурса. Да је уместо тачке запете стајала запета, а уместо облика *тога* (чиме се постиже независност од претходног исказа) односно-упитна заменица *чега*, могли бисмо говорити о субјективно обојеном индиректном говору (речима Мекхејла, *индиректном говору који је донекле миметичан*). Фаза постепеног приближавања миметичном прескочена је у корист бржег прелаза на ниво субјективности, захваљујући лексичко-интерпункцијским сигнаlima који су у склопу једне реченице знатно променили регистар. Следећа реченица чита се, припремљена контекстом, као наставак слободног индиректног говора где се осећа све интензивнији уплив говорника, до тренутка када он и коначно напушта „тело“ свог медијатора исказом „а ево сада што смо дочекали“. Без обзира на презент као полазну коту приповедача, деиксе *ево* и *сада* снажно усмеравају на лик и на актуелни тренутак говорења, те у позадини више нема двогласности карактеристичне за слободни индиректни дискурс. Све до прекида тротачком дискурс читамо као директни говор, прецизније, као слободан директни говор који Мекхејл објашњава превасходно као „типичан облик унутрашњег монолога у првом лицу“ ослобођен конвенционалних ортографских знакова (Мекхејл, према: Rimon-Kenan, 2007: 219) Процес читања вратиће

нас на почетак друге реченице, коју ревалоризујемо као слободни директни говор.¹⁶¹ Овај пример осим што шири опсег слободног директног говора, показује, што је у овом тренутку важније, снажну усмереност текста на усмени говор и дијалогичност. То се види и у последњој реченици одломка преко глагола *позива се* и *моли* – који активирају комуникацијски ланац пошиљалац – прималац – пошиљалац неопходан за реализацију дијалога. Дијалог тражи активног слушаоца, који ће бити спреман да реагује на реплике; подразумева смену акције и реакције говорника и саговорника, „која ствара одређену напетост карактеристичну за комуникацију уопште“ (Јакубински, према: Vadurina, 2012). За разлику од монолога¹⁶², у дијалогу је неопходно смењивање бар два контекста која обједињује заједнички предмет разговора. Онда када пред собом нема отелотвореног саговорника, дијалогичност ће се у *Пауцима* продужавати у унутрашњем говору ликова најчешће инсценираном реторским питањем. Некада је сучељавање контекста¹⁶³ присутно и у оквиру једне реплике, па можемо говорити о дијалогу у дијалогу.

Излагању доктора Пилића, браниоца попа Вране, реплицира Радин адвокат.

„Радин адвокат опомиње свога колегу да се држи ствари. У овоме послу нема посла поп Врана као пастир повјерених му оваца, већ сматра се од суда као сваки други смртник. Је ли или није он својим поступком увриједио тужитеља? Да, јест! То су нам малоприје свједоци исказали и потпуно потврдили наводе у тужби, дакле, прама томе, тужбеник има да се осуди на прописане казне и исплату парничних трошкова.“ (96, 97)

За овај одломак, као и претходни, карактеристичан је индиректни говор који се прелива у слободни директни говор, и не представља ништа друго до реплику на излагање првог адвоката. Оно што је занимљиво у оквиру њега јесте појава унутрашњих реплика како би се нагласио консензус око теме која је окупила учеснике у судској расправи. Њиме се активира група сведока присутна у судници, која је потврдно одговарала на постављено

¹⁶¹ Овде се мисли на значења која проистичу из Изеровог схватања процеса читања: „Ново окружење износи на видело нове аспекте онога што смо били препустили сећању; а ти аспекти, заузврат, бацају ново светло на ново окружење, изазивајући тако још сложеније антиципације.“ (Izer, 1972: 4)

¹⁶² Монолог овде схватамо лингвистички, као „језичку манифестацију са једним активним учесником, без обзира на присуство или одсуство осталих пасивних учесника.“ (Mukaržovski, 1981: 264).

¹⁶³ Овде из разматрања искључујемо увек присутну дијалогичност у повезивању са приповедачем. У овом сегменту фокусирани смо на односе на нивоу приче, дакле само на интеракцију ликова.

питање. Тако се изоштреност повећава наглашавајући постојање различитих контекста окупљених око истог предмета разговора.

Сударање контекста током читавог текста је веома наглашено, што утиче на природу дијалога у њему: ритам је убрзан, врло често се наилази на кратке реплике ослобођене пропратница и коментара, које некада доводе до „оштрих значењских преокрета“. Мукаржовски ову врсту дијалога повезује са стихомитијом: „Што је живљи говор, што су краће поједине реплике, утолико се јасније манифестује узајамно сударање контекста; тако настаје нарочит семантички ефекат, за који је стилистика чак створила посебан термин: стихомитија.“ (1981: 269,270)¹⁶⁴ У тексту *Паука* овакви дијалози су изузетно фреквентни. Водећи до честог преокрета смисла на границама појединих реплика, на ширем плану они творе смисаоно јединство. Посебно је у том погледу значајан дијалог с краја романа. Раде доноси каматару Јови све што је могао да прикупи, како би вратио бар део произвољно одређеног дуга. Иако зна да то није његов прави дуг, већ да је газда решио да га финансијски уништи, Раде се труди да спасе и породицу и себе дужничког ропства у које је упао захваљујући очевом инату и похлепи, и газда Јовиној самовољи. Решен да узме правду у своје руке, покушава последњи пут да однос са газдом врати у стање привидне равнотеже.

„ – Је ли доста?

– Није овдје, брате, ни пети дио! – узврати газда.

– То је све што имам! – говори Раде – Молим те, за остало причекај, прими! Не гони ме... није ти за главу! – сасу све најједном, језиво, испрекидано... [...]

– Је ли доста?

– Није, брате, ни пет пута оволико.

– Баш није?

– Не!

– Теби никад није доста!“ (148)

¹⁶⁴ Стихомитија изворно представља облик дијалога у античкој драми у коме јунаци наизменично изговарају по један стих. „Стихомитија је у ствари једна врста вербалног дуела који се одликује супротним изјавама (антитеза); јавља се обично у најдраматичнијим призорима када се говори живо и брзо, и када се актери у великом узбуђењу и емоционалној напетости, сукобљавају и емоционално разрачунавају.“ (RKT, 1992: 809)

Реплике су кратке, антитетички повезане и показују дубину конфликта међу ликовима. Нема много речи ни са једне, ни са друге стране. Нема вољних да се сукоб превазиђе. Јунаци чврсто заступају своје позиције, а ритам је, посебно у Радетовим репликама изузетно убрзан, на шта указује и сам приповедач коментаром „сасу све најједном“. Поларитет између „ја“ и „ти“ овде достиже кулминацију, која је на синтаксичко-интонационом плану посебно изражена брзим смењивањем питања и одговора. У оваквом дијалогу, усмереном на супротност саговорника, остварује се напетост која се не може везати само за један лик. Због непосредног контакта саговорника, тензија уистину постоји *између* њих; „објективизује се зато као ‘психолошка ситуација’ разговора; ово је могуће упоредити са познатом чињеницом да одређено расположење, макар да је његово порекло у душевном стању само једног учесника у дијалогу, често веома брзо осваја и све остале учеснике у дијалогу и затим одређује природу укупне емоционалне обојености дијалога.“ (Mukaržovski, 1981: 268)

На другом крају налазе се они дијалози који у себи носе клицу монолошког због постизања високог степена сагласности међу саговорницима. Мукаржовски ће приметити да се у тим случајевима губи важна компонента дијалога – вишеструкост контекста. „У таквом случају“, додаје, „дијалог се као целина мења у наизменично изговаран монолог“. (1981: 288) У *Пауцима* су овакве дијаложке секвенце уочљиве у разговору Рада са љубавницом Машом.

- „ – Машо!
- Раде!
- Опет се састасмо...
- Па кад се тражимо – осијече жена.
- Биће да је тако... Жедна си?...
- Пити ћу из твоје руке и да нијесам.“ (43)

Почетак дијалога користи фатичке елементе, што указује да је учесницима најважније да успоставе и одрже контакт. У наставку се једна реплика смисаоно надовезује на другу коју, даље, наредна потврђује. Овде се монолошка тенденција изражава у тежњи ка непрекинутој логичкој повезаности. Раде и Маша спајају се у *једно* (испољено кроз два гласа). Дакле, монологизација је остварена стапањем две фокализације у јединствено

„виђење“. До краја романа њихови дијалози образоваће важан слој обједињен симболом пећине као примарних човекових порива који се неспутано задовољавају. „Да би указао на корене тог нереда чулности, Ћипико уводи архетипски симбол пећине, где се обављају и чин обљубљивања и чин убиства. Човек је, другим речима, остао, као биолошко биће, на нивоу животиње која жуди да задовољи телесну глад.“ (Vučković, 1990: 272) Овај Вучковићев коментар сасвим је ослоњен на золински натурализам, у почетку окренут ка чистом физиологизму, који приказује човека као „животињу“ детерминисану живцима и крвљу. (Зола, 1962а: 60) Начин на који су грађени сусрети и разговори Рада и Маше огољавају нагоне и жељу за њиховим задовољењем без сентименталних излива и романтичарског заклинања на вечну љубав. Све је страст, обоје привлачи чиста телесност. Нема удварања, нежних речи, комплимената. Разговори су очишћени од лиричности, очекиване при таквим сусретима. Посебан утисак остављају грубе Радове речи. Душа је потпуно одсутна, а господари темперамент, физиолошка конструкција.

Нико не помишља да жртвује породичну хармонију, као што ни своје задовољење нагона не сматра грехом. Грижа савести приказује се као „обичан органски поремећај“ (Зола, 1962а: 60). Радован Вучковић пише. „Љубав је анимална и једноставна као дисање и рад. Не постоји ни љубавна предигра: људи се налазе само телом. Тај еротски натурализам *Паука* најсугестивнији је слој романа, иако није довољно развијен. А није то ни могао бити: не постоји у таквим схватањима анималне љубави основа за сукоб и драматизацију, већ само за илустративне слике које би се натуралистичком техником могле ређати у недоглед.“ (1990: 268) Потврду за речено проналазимо управо у монолошкој тенденцији дијалога и спољашњој фокализацији оствареној кроз дијалог, јер тој и таквој љубави нису потребне контемплације, унутрашње борбе, превирања. Све је јасно, видљиво, једноставно, а „чулну анархију“ не спутава никакав финији осећај душе.

Брза смена дијалогских реплика уз примену интерпункције која утиче на њихову озвученост, с аспекта приповедних техника, најдоминантније је средство у роману. Често овакви дијалози носе у себи значењска померања остварена на рубовима реплика, али чак и ако нема (видљиве) заострености, свакако долази до померања значења која собом носе дијалогска секвенца или низ као кохерентне целине у оквиру текста. За та померања одговорно је и укрштање гледишта у појединим репликама, већ припремљено неким граничним ставовима, који се налазе у међупростору – између приповедача и ликова. „Та

за инат Краљевић се Марко потурчио!“ (36), „Чудо је ово да је и по вражјем закону!“ (39), „Их, слатка ли ја туђа жена!“ (45), „[З]а постићи поштени циљ требају поштена средства.“ (80)

Доминација спољашње фокализације, ретко поновљене у српској прози, најбоље се дозива са Хемингвејевим текстовима. У нашој литератури, приметиће Радован Вучковић, поступак у *Пауцима* римејк доживљава можда понајвише у краткој прози *Људи говоре* Растка Петровића, додуше са доста измењеном функцијом. Овај, за прозу почетком века сасвим ососбен приступ у домаћим књижевним круговима, имао је циљ да остави утисак сировости, неуглачаности, изворности. На површини, дијалог, као средство спољашње фокализације испуњава хегеловску концепцију по којој „индивиде укључене у радњу могу открити једне другима своје карактере и своје намере [...] и једнако путем дијалога оне изражавају своја неслагања и тако намећу радњи реално кретање.“ (Hegel, 1970) У Типиковом тексту дијалози теже да представе и нешто више, а то се прецизније може образложити Метерлинковом кованицом „други дијалог“ који подразумева укључивање трећег у класични непроширени дијалог. Тај трећи у *Пауцима* је приповедач.

На основу свега наведеног са сигурношћу можемо закључити да дијалогичност, пре свега у ужем значењу те речи, лежи у основи целог романа и да почиње много пре рашчлањивања на поједине реплике. Она је потенцијално присутна у свим облицима представљања мисли, говора и радњи на шта указује садржина и конструкција реченица, њихова стилско-интонациона обојеност, значење појединих речи и њихова емоционална обојеност.

IV ОКВИР И УОКВИРАВАЊЕ

1. (У) оквир(у) књижевног текста

Корице њихове као лица, формати као људи.

Унутра исто: нека исподвлачена, друга нерасечена, нечитана.

Драган Лакићевић

Занимљива је чињеница да је појму оквира у књижевнотеоријској литератури посвећено несразмерно мало простора у односу на значај и функцију коју он носи у приступу књижевном тексту. Оно што је проучаваоце одвлачило од овог итекако важног питања јесте, с једне стране, његова функција „подлоге“ – што оквир и у морфолошком, и у семиотичком, и у когнитивном значењу јесте за сваки наратив, због чега постаје „невидљив“. Са друге стране, разлог недовољног интересовања је вероватно и велика термиолошка неуједначеност. У књижевнотеоријској литератури наилази се на велику шароликост у дефиницији оквира. Под њим се може подразумевати обиље често сасвим различитих релација. Питање оквира и у српским теоријским истраживањима сасвим је маргинализовано, те су ретке студије које му посвећују посебну пажњу, иако се он имплицитно јавља као база свих приступа књижевном тексту.

Новица Петковић бавећи се природом књижевног текста и његовим односом према околном тексту, говори (ослањајући се на Лотмана) о појави канонизованих оквира „који књижевни текст издвајају из првобитне флукуалности и затварају га у засебну текстовну целину.“ (2006: 26) Помињући безименог и немог младића с почетка и краја Андрићеве *Проклете авлије*, он објашњава појам пребацивача као засебног сигнала који најављује „кад из обичнога прелазимо на допунски уређен текст“, али – стојећи на другом крају текста – такође упозорава кад се треба вратити „на обичну раван описивања“. Овај поступак Петковић објашњава преко аналогије са сликарством: „[...] Андрић отвара и затвара текст, као што сликар танком линијом уоквирава и према спољној белини затвара своју слику“. (2006: 27) На још једном месту проговара Петковић о важности и функцији оквира: „Наслов, почетак и крај чине композиционо јака места, имају допунска својства метатекста; међу осталим, одатле се по правилу и програмира читање романа.“ (2009: 138)

У *Речнику књижевних термина* Драгише Живковића овај појам налази се у склопу одреднице *прича с оквиром*. „Прича или низ прича које су постављене у неки заједнички

оквир одређене ситуације, више или мање развијене и тек назначене.“ (1992: 646) Међутим, Вернер Волф упућује примедбу овом доста суженом схватању оквира који изворно припада Жерару Женету (1980: 227 – 252): „Уоквиравања у оквирним причама (и у сличним *mise-en-abyme* сруктурама које се јављају у комаду унутар комада, филму унутар филма и сл.) представљају заиста учестала и привилегована места за интерпретативно кодирање, али, [...] свакако нису једина.“ (2006: 8)

Обимна студија Снежане Милосављевић Милић *Оквирни облици у српском реалистичком роману* оквир посматра „као морфолошки сегмент приповедног текста“. „Оквир епског дела као структурни сегмент (почетни и завршни) који уоквирује радњу дела повезан је, а понекад се и преклапа, са основним елементима композиције епског дела – експозицијом, прологом и епилогом.“ (2001: 26)¹ Ауторка даје и кратак преглед теорије оквира од стране семиотичара, руских формалиста, француских структуралиста, који су као критеријум за схватање оквира узимали „текстуално устројство и граничност“ : Ј. М. Лотман, М. Р. Мајенова, Б. А. Успенски, В. Шкловски, Ж. Женет, Р. Барт, Ф. Амон.² Њима прикључује и оне ауторе који укључују друге критеријуме за издвајање оквира, те тако износи тезу Волфганга Кајзера да је најлакше уоквирити лик, или схватање жанра који

¹ Ово је једна од ретких студија на српском говорном подручју која се детаљно бави проблемом оквира. Поменућемо још рад Милице Винавер-Ковић *Наративни поступци у Дидроовим романима*, у коме је тежиште интересовања на инципиту и експлициту, као и студију Мила Ломпара *О завршетку романа*, која се бави (што је најављено поднасловом) смислом завршетка у роману *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског. Својим стваралаштвом (*Хазарски речник*, *Предео сликан чајем*, *Унутрашња страна ветра*, *Последња љубав у Цариграду* итд), али и теоријским излагањем („Почетак и крај романа“) Милорад Павић доводи у питање морфолошко схватање почетка и завршетка романа.

² Богат материјал за проучавање историјата схватања оквира налази се и у гласовитој Аристотеловој *Поетици*: „Утврдили смо да је трагедија подражавање неке завршене и целе радње, која има извесну величину, јер је цело и оно што нема никакве нарочите величине. А цело је оно што има почетак, средину и свршетак. Почетак је оно што се само не појављује нужно после нечега другог, него се, напротив, после тога нешто друго појавило или се појављује; свршетак се зове оно што је томе супротно, наиме што се само појављује после нечега другог било нужно било редовно, док после тога ништа друго не долази; [...] Према томе, добро склопљене приче не треба ни да почињу ма чим, ни да се завршавају ма где, него да се користе поменути правила.“ (Aristotel, 2008: 69) Трагови теоријске мисли могу се наћи и у традицији античке реторике. (О томе ће више речи бити у делу који се бави експлицитом.)

функционише као „мерило или очекивање које води читаоца у његовом суочавању са текстом“ (Калер, 1990: 204)³.

Брајан Ричардсон говорећи о значају наративних почетака наводи низ примера из светске књижевности који су остали урезани у свести чак и повремених читалаца. (Richardson, 2008: 1) За српске читаоце мислимо да је то на првом месту „Бескрајни плави круг. У њему, звезда.“, те почетак *Ане Карењине*: „Све срећне породице личе једна на другу, свака несрећна, несрећна је на свој начин.“, или *Странца*: „Данас је мама умрла. А можда и јуче, не знам.“; и опет Црњански: „Јесен, и живот без смисла.“

Онај значај који има морфолошки схваћен почетак једног наратива, за истрајне читаоце, али чак и оне друге – несталне и нестрпљиве – има и његов крај.⁴ Када узмемо у руке неко дело, сам процес читања (који обнавља питање шта ће бити даље) је оно што нас, у ствари, вуче крају. Да не поседујемо свест о завршетку, многа би велика дела остала у полицама. Међутим, ту су ствари мало другачије у односу на почетак. Чешће се, дословце сећамо почетка него краја. За многе читаоце он представља неки финални догађај – у стању су да га парафразирају, да га препричају, али се неће сетити последње реченице дискурса. То, међутим, никако не умањује значај онога што у дословном значењу стоји на крају текста, а што ће се трудити да покаже и даља анализа.

Свему овоме треба додати онај оквир који је од свих нас у једном тренутку начинио „уметнике“ слушања/читања и стварања: „Био једном један...“ и „Живели су срећно до краја живота.“ Показујући да формални крај наратива није истовремено крај приче концептуална уметница Дина Голдстајн направила је серију фотографија „Посрнуле принцезе“ у којима се бави питањем шта се касније догодило са савршеним ликовима бајки. „Почела сам да замишљам савршене принцезе са правим животним проблемима који утичу на сваку жену, као што су болест, зависност, проблеми са самопоуздањем“

³ Како би образложио своје схватање Џонатан Калер наводи следећи цитат: „Управо је та реч (роман, песма) стављена на корице књиге оно што (по конвенцији) генетски производи, програмира или „рађа“ наше читање. Овде имамо (са жанровима ‘роман’, ‘песма’) кључну реч која од почетка умањује сложеност, умањује судар с текстом, чинећи га функцијом типа читања које је унапред имплицитно у закону те речи.“ (Pleynet, „La poesie doit avoir pur but...“, стр. 95 – 6, према: Калер, 1990: 204) У овом запажању откривају се трагови когнитивног схватања оквира.

⁴ У случају тзв. ергодичке књижевности (nonlinear narratives, interactive fiction, hypertext) мислимо на *одабрани* почетак и завршетак.

(Goldstajn: 2013)⁵. Овај „наставак“ бајки отвара други и другачији приповедни свет, који имплицира нова уоквиравања, обнављајући проблем активирања оквира, као и питање наративног потенцијала.



Слика (1): „Снежана и седам патуљака“



Слика (2): „Црвенкапа“

Ротлицова енциклопедија у језичким наративима као полазиште такође препознаје морфолошки оквир којим се увек дефинишу границе наратива. Те границе могу бити

⁵ Извор:

<http://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/511/Zanimljivosti/1442295/%C5%BDiveli+su+sre%C4%87no+do+kraja+%C5%BEivota%3F!.html>

језичке или нејезичке. Како би се илустровала разлика пошло се од нејезичких оквира књига – то су нпр. корице, омот – дакле, другачије су природе од оног што уоквиравају. У говорним наротивима природа оквира и наратива је иста – и оквир и наратив направљени су од истог материјала. Оквири писаних наратива (попут наслова, инципита, експлицита) обављају посао налик говорним парњацима, од којих су највероватније и изведени. *Ротлицова енциклопедија*, међутим, не задржава се само на (пара)текстуалном схватању оквира. Зато бележи да је значење оквира у конверзацији (а књижевни текст данас не можемо посматрати изван тог појма) проучавано у оквиру различитих приступа обједињених називом „анализа оквира“. „Термин *frame analysis* припада Ирвингу Гофману, за кога је анализа оквира приче специфичан пример наше способности да се направи разлика између садржаја текуће перцепције и реалног статуса који им дајемо тиме што их издвајамо у причу или уоквиравамо у процесу перцепције. [...] Теорија оквира преузета из вештачке интелигенције такође је утицала на наративну анализу (видети: когнитивна наратологија; скрипти/сценарија и шеме).“ (Routledge, 2008: 185) Дакле, формални оквир – почетак и крај – у себи садржи појам који је много шири и комплекснији.

Зато ћемо списак дефиниција допунити и прегледом који даје Вернер Волф у студији *Оквири, уоквиравања и гранична уоквиравања у књижевности и другим медијима*. Оквир се понекад односи и на традицију и конвенцију наратива⁶, а у неким случајевима на средства којима се постиже ефекат „олакшања“ у значајним одломцима наратива. За Умберта Ека интертекстуални оквири су „књижевни топоси или наративне схеме“. Филип Амон употребљава термин „cadre“ у значењу „демаркационих апарата“ којима је текст окружен. „Конечно, постоји и употреба која је релативно блиска идеји ‘когнитивних оквира’ у којој овај термин означава ‘опште претпоставке знања као менталне концепте у процесима продукције и разумевања’.“ (2006: 9)

⁶ Ово значење присутно је у дискусији „руптуре/пробијања оквира“ које је у датом контексту синоним за металепсу. О металепси погледати студију Жерара Женета која је 2006. године преведена на хрватски језик. Студија је настала као последица резултата до којих се дошло у Паризу 2002. године, на међународном симпозијуму *Металепса данас*, те представља допуну и ревизију онога што је аутор на исту тему писао 1972. у *Фигурама III* и 1983. у *Новој расправи о притоведању*. (Genette, 2006)

„Током последњих неколико деценија опште је прихваћена идеја да ниједан значајан људски чин, смисаона перцепција, когниција и комуникација не постоје без ‘оквира’ и да се оквири практично свуда налазе.“ (Wolf, 2006: 1)

Следећи ову Волфову констатацију јасно је да је за обухватније схватање оквира у књижевности неопходно укључити достигнућа когнитивне нартологије, која своје полазиште има у когнитивној лингвистици.⁷ Поћи ћемо од „семантике оквира“ Чарлса Филмора (Charles Fillmore). Он је сматрао да су семантичка истраживања погрешно постављена тиме што је сувишно уопште анализирати значење уколико се при анализи искључи човеково схватање света, повезаност са мишљењем и разумевањем, јер језик не пресликава неструктурисане појавности реалног света, већ он намеће структуру на све перципирано и доживљено. „Под појмом ‘оквир’ мислим на било који систем концепата повезан на такав начин да, ако бисте хтели да разумете било који део оквира морате разумети целу структуру у коју се он уклапа; када се један део такве структуре помене у тексту или разговору, сви остали делови постају доступни.“ (Fillmore, 2006: 373) Под овај појам он подводи скуп концепата познатих као схема, скрипт/сценарио, когнитивни модел⁸. Семантика оквира, по речима Филмора, јесте настојање да се разумеју разлози једне говорне заједнице за креирање категорије као одређене представе света, где би објашњење значења речи значило објашњење управо ових разлога. (2006: 374)

За Џорџа Лејкофа „оквири су менталне структуре које обликују начин на који видимо свет.[...] Оквири су оно што когнитивни лингвисти зову ‘когнитивно несвесним’ структурама у нашем мозгу којима не можемо свесно приступити, али знамо њихове последице: начин на који размишљамо и шта се рачуна као здрав разум. [...] Све речи су дефинисане у односу на концептуалне оквири. Када чујете реч, њен оквир (или систем оквира) активиран је у вашем мозгу.“ (Lakoff, 2004: XV)

Неопходно је укључити и већ поменути *Анализу оквира* Ирвина Гофмана (Goffman, 1974) у којој се први пут излаже теорија о оквиру. Реч је о социолошкој студији која

⁷ Никако не треба занемарити чињеницу да трагове когнитивно схваћених оквира можемо пронаћи и у феноменолошком приступу, о чему спорадично пишемо у целом поглављу.

⁸ Наведени појмови често се узимају као синоними оквира, али би требало имати у виду извесне разлике: „Уређен по начелу низа, темпорално сапет оквир је схема; схема усмерена на циљ је модел (план); стереотипан план је скрипт (сценарио).“ (Prins, 2011: 131; видети и одреднице: СХЕМА, ПЛАН, СЦЕНАРИО)

испитује односе текста и реципијента у смислу постојања модела разумевања и референцијалних оквира, који постоје у сваком примаоцу независно од текста. „Анализа оквира“ бави се проучавањем „друштвено предодређене структуре“, односно, испитивањем „организације свакодневних искустава“. „У анализи Гофман почиње од појма примарног оквира (primary framework) који обухвата перцепцију физичке стварности, идеју каузалности и крајње границе културе. Након тога анализира како се на њега примењују различити интерпретацијски кључеви (keys) којима се одређене активности осмишљавају, процес којим ти кључеви подлежу поновном кодирању (rekeying) те како процес кодирања омогућава представе, обмане, искоришћавања, заблуде или ‘разбијања’ оквира.“ (Struna, 2014: <http://struna.ihj.hr/naziv/analiza-okvira/25761/>) Он је посебно заинтересован за анализу апстрактних оквира (издвојених од догађаја) на основу којих, по његовом мишљењу, „посматрачи“ састављају приказане или преузете догађаје као јединствену појаву. (Routledge, 2006: 185)

Моника Флудерник теорију наратива заснива на укрштању три типа когнитивних оквира: „ (1) оних које користимо за разумевање конверзационих наратива, укључујући и наше разматрање њиховог исказног потенцијала и сврхе, (2) оних који следе из нашег искуства о отелотворењима у природном свету – оно што она назива искуственим потенцијалом; и (3) оних које користимо да “натурализујемо” унутар ширих експанаторних шема које у почетку уносе забуну у текстуалне податке.“ (Phelan, 2006: 5) Како би објаснила на који начин читаоци натурализују текстове коришћењем наративних модела, Флудерникова уводи термине *наративизовати* и *наративизација*, а као последица таквог приступа проистиче концепт наративности (који од текста ствара наратију). Његова основа не налази се у постојању приповедача, нити у постојању догађаја, већ у читаочевом отелотвореном доживљају света, онеме што Флудерникова назива искуственим потенцијалом. У складу са таквим схватањем, Флудерникова као најважније делове наратива издваја људске ликове који делују и размишљају, при чему „оквир наративизације омогућава да применимо наративне моделе чак и на приказивање свести које не води ка било каквој промени унутар те свести, нити ка било ком другом обележју наративности“. (Phelan, 2006: 5)

Дејвид Херман, полазећи од већ представљених достигнућа когнитивних истраживања у схватању оквира, детаљно објашњава принципе онога што назива *микро* и *макропланом*

светова приче⁹. Фелан у најкраћим цртама објашњава поменуте концепте којима се бави књига *Story Logic*: „Микропланови подразумевају нашу способност да разврстамо текстуалне податке у стања, догађаје и акције, нашу способност да применимо сценарија на низове догађаја, нашу способност да препознамо различите улоге које ликови играју у тим низовима и нашу способност да обрадимо дијалоге. *Макропланови* подразумевају нашу способност да концептуализујемо наративну темпоралност, простор и перспективу, као и да сместимо свет приче у одређени контекст.“ (2006: 6)

Вернер Волф, полазећи од когнитивне лингвистике и „анализе оквира“, бави се образлагањем оквира и њему сродних појмова, као и функцијама које они имају у интерпретацији књижевних текстова. Појам оквира он третира као „општи појам који се односи на дискурзивне размене у продукцији и рецепцији књижевности и других медија“. (2006: 2) Скреће пажњу и на општу неодређеност овог термина: нејасно је да ли су то појединачни или групни концепти, да ли представљају „метакомуникативне феномене“ или укључују „искуствене“ елементе и „структуре очекивања“; такође је нејасно да ли им треба приступити као статичним когнитивним системима или динамичним активностима. Како би се избегла опасност флуидности у одређењу појма и тиме урушио хеуристички потенцијал, Волф прилази функционалном дефинисању оквира, те разнородне карактеристике везује за интерпретативну функцију (оквири воде и чак побољшавају комуникацију). Потом разјашњава представљене дилеме објашњавајући његову природу „метаконцепта“ (јер је концепт који регулише примену осталих концепата), која мора узети у обзир и статички и динамички пол.

„Оквири су, стога, основна оријентациона помоћна средства која нам омогућавају да управљамо нашим искуственим универзумом, информишу наше когнитивне активности и генерално функционишу као предуслови интерпретације. Као такви, оквири такође контролишу уоквирене појмове. [...] Стога, оквири представљају кључ у апстрактном домену знања, комуникацији и прагматичним ситуацијама, али и у [...] разумевању књижевности.“ (Wolf, 2006: 5)

Поред појма оквира Волф објашњава и појам уоквиравања „као кодирање апстрактних когнитивних оквира који постоје или се формирају унутар, или на маргинама, и у

⁹ Под светом приче (storyworld) Херман подразумева „менталне моделе ко је коме шта учинио и са ким, када, где и на који начин у свету у који се публика увлачи [...] док се труди да разуме наратив“. (Herman, 2002: 9)

тренутном контексту оквирних ситуација или феномена те – попут одговарајућих оквира – имају интерпретативну, водећу или контролну функцију у односу на њих“. (2006: 6) Процесом уоквиравања практично се врши изградња или промена оквира, то је „начин на који се стварају оквири током интерпретације“.

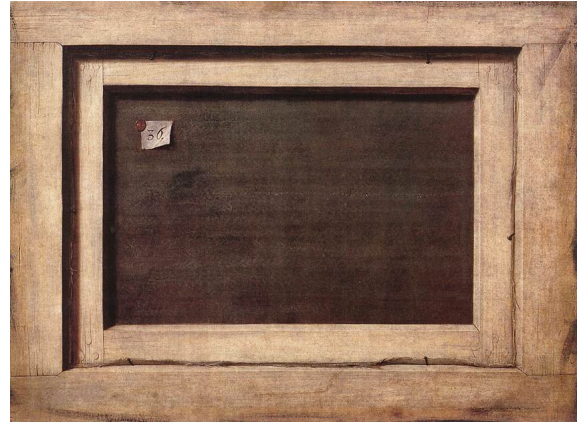
Окрећући се проблему оквира и уоквиравања у контексту књижевности, за нас су од значаја типови уоквиравања који се односе и воде ка интерпретацији књижевних текстова. Обављање специфичне дискурзивне размене у књижевности условљено је природом неколико оквира које ова размена подразумева: *оквир „књижевно дело“* (он подстиче естетски приступ који води искључивању чисто прагматичне перспективе); *генерички оквири* (подстичу очекивања која су сасвим другачија од оних у свакодневном животу); *оквир „фикционалност“* (подразумева специфичну комуникацију попут „игре“ и ствара несигурност или неодређеност која није карактеристична за прагматичну комуникацију). (Wolf, 2006: 13, 14) Како је рецепција књижевних текстова уметнута у „секундарне оквире“ (уп. „примарни оквири“), они захтевају више уоквиравања у односу на свакодневну комуникацију. Друга ствар која утиче на важност уоквиравања у књижевности јесте „пластичност“ оквира – уметничка дела не наводе само постојеће оквире, него имају способност да формирају и нове.

Волф затим издваја седам критеријума на основу којих је могуће издвојити различите типове уоквиравања. Први се односи на извршиоце у које спадају пошљалац, прималац, порука/дело и контекст. Ту се најпре могу издвојити две веће групе уоквиравања у зависности од тога да ли припадају пошљалоцима и примаоцима (у том случају реч је о интерпретативним активностима кодирања и декодирања); или припадају поруци, тексту, контексту (што их истовремено сврстава у интерпретативне сигнале и „датости“). За наше истраживање од посебне важности су „текстуална уоквиравања“ која, с обзиром на своју природу, имају привилеговано место у типологији. Наиме, активности пошљалоца и реципијента зависе од кон-текстуалних уоквиравања; „пошљалачева активност уоквиравања биће заснована на потенцијалним реципијентима и манифестоваће се кроз маркере уоквиравања, док процес уоквиравања од стране реципијента није аутономан, већ је у великој мери одређен текстуалним уоквиравањем, које реципијент треба да дешифрује.“ (Wolf, 2006: 17) Други критеријум односи се на питање опсега/екстензије уоквиравања на основу чега се издваја свеукупно и делимично уоквиравање. С обзиром на

то да ли оквири и уоквиравања припадају истим или различитим медијима издвајају се хомо- или хетеромедијални¹⁰. Ако оквир и уоквиравање творе оригинално и ауторизовано композиционо јединство онда су уоквиравања „интракомпозициона“ или ауторизована, а уколико су модификована и накнадно додата оригиналу реч је о „екстракомпозиционим“ или неауторизованим уоквиравањима. С обзиром на наглашеност уоквиравања као датости разликују се ненаглашена – прикривена или имплицитна и наглашена одн. отворена или експлицитна уоквиравања. Седми критеријум најближи је теорији паратекста Жерара Женета на коју се ово поглавље превасходно ослања. За разлику од Женета, Волф под овим појмом подразумева само текстуална уоквиравања – оно што ће Женет назвати перитекстом: наслове, поднасловe, епиграфе, фусноте и сл. То је саставни део одређеног дела „позициониран на његовим границама, уочљив не само по лиминалној позицији, већ, пре свега, по уводној функцији материјала који чини основу главног текста. [...] Као лиминални феномен, паратекст поседује карактеристичну двозначност: позициониран је између текста и контекста и припада делу, али не правом тексту (тј. презентацији могућег света)“ (Wolf, 2006: 20) За разлику од паратекстуалних, интратекстуална уоквиравања чине сви они елементи из главног текста који представљају сигнал активирања когнитивних оквира, утичући на рецепцију датог дела. Од интратекстуалних уоквиравања посебан значај у смислу интерпретативних инструкција имају уводне и завршне реченице (инципит и експлицит), што директно води до наредне типологије. Као последњи критеријум Волф наводи локације уоквиравања у процесу рецепције на основу којих се разликује иницијално, интерно и коначно уоквиравање. Ова подела превазилази дистинкцију на паратекстуално и интратекстуално уоквиравање (која постоји у односу на текст/поруку), што аутор показује на примеру завршнице која може припадати једном или другом типу (паратекстуални додаци или интратекстуалне напомене попут „живели су срећно до краја живота“). Локација уоквиравања свој пуни значај има током прве перцепције, јер поновљено читање може укинути установљену разлику.

¹⁰ Нпр. вербално објашњење које иде уз слику.

2. Женетово схватање перитекста



Reverse Side of a Painting, Cornelius Gijsbrechts
1670, Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Положај, значај и функције перитекста можда се најбоље могу објаснити преко парергона, појма изведеног од грчког пар-ерго: споредно дело, споредни радови, споредне ствари, споредне фигуре, мањи списи, маргина/наспрам центра – ергона. Првобитно је означавао оне Херкулове подвиге које му Еуристеј није наредио да изврши, а које је он извршио поред својих дванаест главних подвига. Одатле и сва потоња значења. Неки речници наводе: нешто што саучествује у примарном послу или предмету; улепшавање. Жак Дерида напомиње следеће преводе овог појма: „Рјечници најчешће наводе ‘изван дјела’, то је најтачнији превод, али такође ‘помоћни, страни, секундарни предмет’, ‘додатак’, ‘поред’, ‘остатак’.“ (2001: 59, 60)

У књизи *Истина у сликарству* он објашњава парергон као нешто што не означава ни дело у ужем смислу, ни додатно дело. Стојећи на самом рубу, ивици, то је место неодређености, јер садржи све недоумице које ће једном сигурно постати нешто, при чему ће се споредна ствар пар-ерго преобразити у основну ствар – ергон. „Оно што их чини да су *парерга*, то није напосто њихова спољашњост сувишка, напротив, то је унутрашња структурална веза која их спаја са недостатком унутар *ергона*. [...] Без тог недостатка *ергон* не би имао потребу за *парергоном*. Недостатак *ергона* је недостатак *парергона*.” (Derida, 2001: 64) Владимир Бити у *Појмовнику сувремене књижевне теорије* даје објашњење

графта, којим се може расветлити значај перитекстуалних елемената преко парергона. „Калемљење“ Дерида објашњава у *Dissemination* као убацивање нечега страног у постојећег домаћина (према Neel, 1988: 128 – 130), а Владимир Бити наводи: „Појам који уводи J. Derrida да би илустровао начин учествовања оквира у унутрашњости текста – претварање у ‘део који је обухватнији од целине’ – при чему улогу оквира могу преузети нпр. жанр или потпис. Графт обелодањује да оквир ‘учествује иако није дело’, што значи да му је припадност увек двојна. Као парергон слике, с гледишта слике он је део зида, док се с гледишта зида придружује слици. Да би му се дефинитивно одредила припадност, био би потребан нови оквир, али он само обнавља проблем неодлучивости.“ (1997: 31) На тај начин парергон, као отворени дискурс, носи значајан реторички потенцијал.

Ово поглавље бави се управо оним што је праг књижевног текста и начинима којима, у складу са својом позицијом, чини процес уоквиравања. Терминолошки ћемо се у потпуности окренути Женетовим решењима у вези са проблемом перитекста, а чију теорију он најпотпуније излаже у својој књизи која у енглеском преводу носи назив *Paratexts, thresholds of interpretation*¹¹. Наше сагледавање граничних позиција отвара проблем важности пре свега наслова, међуналова и епиграфа као нечега што није, како би Женет рекао, ни унутрашњост ни спољашњост, а истовремено је и једно и друго. (према Macksey, 1997: XVII)

Занимљиво је поменути да се већина перитекстуалних појмова (попут наслова, подналова, међуналова, епиграфа) не налази у *Наратолошком речнику* Џералда Принса, иако је он изашао после чувене Женетове књиге. Можда с пуним правом, јер они не припадају самом наративу, иако су суштински чврсто везани за њега. Али уколико се појмови оквира, описа, аутора налазе у *Речнику*, ми овде видимо потребу за укључивањем и других, за наратив и те како важних одредница.¹²

¹¹ Наслов оригинала је веома вешто назван *Seuils*, по издавачкој кући у којој је књига објављена, а што у преводу са француског значи „прагови“.

¹² У *Ротлицовој енциклопедији (Routledge Encyclopedia of Narrative Theory)* Женетови перитекстуални елементи налазе се под одредницом паратекст: „Свака књига садржи текст најмање једног дела, али, ако текст треба да буде приступачан, књига мора укључити додатни материјал, који је Женет корисно назвао паратекст. Корпус материјала укључених у паратекст је варијабилан, и сваки покушај општег пописа мора остати отворен. Узимајући роман као пример, неки од следећих елемената ће припадати његовом паратексту: наслов или поднаслов [...], посвете, предговори, ауторске стране и омоти. [...] Иако је термин ушао у

На важност „граница“ пажњу скреће и Вернер Волф дефинишући их као „привилеговано место за означавање релевантних оквира¹³“. Како постављање когнитивних оквира он види као кључну одредницу дела, посебно инсистира на проучавању граничних уоквиравања и њихових оквирних функција. У области књижевности то је паратекст (у Женетовом значењу перитекста) уз иницијалне и коначне интратекстуалне елементе. (2006: 22 – 24)

Перитекст, стојећи дословно на рубовима и граничним местима приповедних текстова отвара истраживања о њима, јер је посебно богат двосмисленостима. Он представља интригантну подручје налазећи се између стварног света и фикције. Своју моћ перитекстуални елементи потврђују управо онда кад се њиховим изостављањем текст ослобађа објективних граница, те почиње да лута и плива лишен просторних димензија које одређују и стратегије читања. Та препрека, која нас раздваја од књижевног текста, управо је она „капија“ која за неке отвара текст (уједно их заробљавајући и заводећи својим семантичким потенцијалом), док друге одвраћа од њега. Борхес за предговор користи појам „предворја“ који доста прецизно описује перитекстуалне елементе.

Вратимо се још једном Деридином одређењу парергона како бисмо што ближе пришли проблему перитекста. „Природни смјештај који је изабран за подизање једног храма очигледно није *парергон*. То није такође ни вјештачко мјесто: ни раскршће, ни црква, ни музеј, нити друга дјела која се налазе око једног или другог. Али одјећа или стуб, да. Зашто? То није зато што се одвајају, него, напротив, зато што се теже одвајају, а нарочито зато што би се без њих, без њиховог квази-одвајања, недостатак унутрашњости дјела показао;“ (2001: 64)

Овде треба скренути пажњу и на то да у својим закључцима и прецизним поделама перитекстуалних елемената Женет није сасвим оригиналан, што и сам често наглашава. Некад су његове иновације чисто термилошке природе¹⁴ учињене с намером да боље одсликају саму природу граничног елемента. Са друге стране, он је потпуно свестан чињенице да свака подела, па и она најбоља, носи собом ограничења и несавршености.

широку примену у последњих неколико година, у критикама на енглеском језику највећа пажња посвећена је проучавању наслова.“ (2008: 419)

¹³ Мисли се на когнитивне оквире.

¹⁴ На пример, кад говори о насловима он, у суштини, задржава поделу Л. Хоека (Leo H. Hoek).

Проблему перитекста Женет приступа у оквиру шире – паратекстуалне категорије. Зато најпре одговарамо на питање: Како Женет дефинише паратекст?

Паратекст је оно што омогућава тексту да постане књига и да буде понуђен његовим читаоцима или публици уопште. То су сви они додаци, вербални или неки други продукти, као што су име аутора, наслов, поднаслов, предговор... „И мада не знамо увек да ли треба сматрати да ти продукти припадају тексту, у сваком случају они га окружују и проширују како би га презентовали, и то у најужем значењу овог глагола, али и у његовом најјачем значењу: да би га учинили присутним, да би обезбедили његово присуство у свету, његово прихватање и конзумирање у облику књиге (бар у данашње време). Ови пратећи продукти, који варирају у свом обиму и облику, садржани су у ономе што сам до сада називао ‘паратекст’, задржавајући овај, на француском двосмислени, префикс.“ (Genette, 2001: 1)

Женетово дефинисање паратекстуалних елемената састоји се у одређивању његовог места (питањем *Где?*), датума појављивања и нестајања (*Када?*), облика постојања (*Како?*); карактеристика комуникативне ситуације - ко шаље и коме је послата (*Од кога? Коме?*); као и у одређивању функције коју порука тежи да оствари (*Шта треба урадити?*).

Навешћемо укратко опис тих елемената на основу издвојених критеријума.

На основу места појављивања Женет издваја две групе паратекста: перитекст (елементи који се налазе у оквиру исте књиге) и епитекст (сви они елементи који се, бар у почетку, налазе изван саме књиге).

Ако се као полазиште узме датум појављивања текста, онда се паратекст може појавити као: претходећи, оригинални, каснији, закаснили. Ако се паратекстуални елементи временски одређују на основу живота аутора, онда могу бити: постхумни и антхумни.

Паратекст је најчешће и сам по себи текст; мора се имати у виду да он може бити изражен на различите начине (сликовне, материјалне или потпуно чињеничне манифестације).

Карактеристике комуникативних ситуација у паратексту одређује природа пошиљаоца (ауторски, издавачев, алогографски паратекст) и примаоца (јавни, приватни, интимни); ниво ауторитета и одговорности пошиљаоца (Паратекст може бити само оно за

шта аутор или његови сарадници прихвате одговорност, а ниво одговорности може да варира.); илокутивна снага паратекстуалне поруке (Паратекстуални елемент може да пренесе просту информацију, да објави намеру, или интерпретацију аутора и/или издавача, да наговести жанр, да пренесе истинску одлуку, може да да савет или, чак, да изда наређење ...)

Главно питање је функционални аспект паратекста. Паратекст је увек подређен „свом“ тексту – у томе је суштина његовог постојања; „служи му“ и на различите начине ближе одређује и објашњава.¹⁵ За разлику од свих других карактеристика паратекста, функције, иако најважније, не могу се теоријски унапред описати, јер представљају сасвим непредвидив систем. Оне, осим тога, не подразумевају алтернативни избор, који укључујући једно аутоматски искључује нешто друго. Могућност да се донекле уоквири разноликост праксе Женет види у издвајању *функционалних типова*. Проблем функција паратекста корисно је употпунити Волфовим објашњењем типичних функција граничних уоквиравања¹⁶. Сва гранична уоквиравања, рећи ће аутор, имају једну заједничку

¹⁵ Ово Женетово схватање функција паратекста по коме је он само нешто помоћно, што служи нечему другом него што је он сам (а то друго је текст), Вернер Волф исправља, указујући на самосталну вредност „оквирних средстава“. „Лако се може уочити да ли елементи уоквиравања мање или више доприносе самосталности и наглашености свеукупног значења дела (и тако сами по себи имају велики значај) или се односе на себе као уоквиравања (те тако постају ауторефлексивни). Последњи случај се дешава када се уоквиравања користе како би поставила у први план конвенцију паратекста или како би направила простор за експерименталне ‘игре’ као у постмодернистичким металептичким ‘пробијањима оквира’ и ‘кратким спојевима’ наративних нивоа.“ Аутореференцијалност паратекста он илуструје сликом *Reverse Side of a Painting* објашњавајући да насликани оквир представља медитацију о самој природи уоквиравања, али и најважнији део саме слике изложене без дрвеног оквира. (Wolf, 2006: 30)

¹⁶ То је случај када се уоквиравања појављују у временском и просторном смислу на лиминалној позицији. Информације које представљају „границу“ не морају нужно бити сигнали уоквиравања. „Оно што се често дешава је да у пракси може бити нејасна разлика између обичних информација садржаних на ‘граница’ и кодирања метаконцепта. Ово је, на пример, случај када се у прологу класичне трагедије помиње име јунака које може да изазове добро познат сценарио приче (нпр. референце на неки мит) и тако постави комад у специфичан контекст. [...] [У] овом случају на први поглед једноставна информација о имену може истовремено да подстакне кодирање оквира (мит у коме се помиње име лика, уз све његове детаље и конотације).“ (Wolf, 2006: 23) Мишљења смо да свака информација на лиминалној позицији може иницирати стварање оквира, те представљати одређен случај уоквиравања. При том елементе „границе“ не треба посматрати као датости које су збирно релевантне у процесу уоквиравања. Оно зависи од селекције која ће

карактеристику: као уоквиравања, „усклађивања“ „она помажу рецепијенту да одабере оквире интерпретације или барем оне релевантне за одређено дело“. Полазећи од апстрактног оквира као средства интерпретације, он наглашава да њихова кодирања у процесу уоквиравања служе као ознаке које се нуде на избор рецепијенту. „Уколико су оквири оруђа или водичи у интерпретацији, уоквиравања – а ово се такође односи и на посебне облике граничних уоквиравања – исто тако испуњавају пре свега интерпретативну, али и контролну функцију. Најзначајније је да уоквиравања означавају артефакте и разликују их од околине тако што указују на посебна правила (оквири) која се примењују приликом рецепције.“ (2006, 26) На тај начин, управо захваљујући граничним уоквиравањима, иницира се стварање одређене ситуације у којој конкретни књижевни текст има смисла.

Волф потом врши класификацију ове опште функције према критеријуму доминације уоквиравања ка једном од „учесника“ у дискурзивној размени. Најпре издваја функцију усмерену ка поруци или тексту, присутној у свим елементима који откривају информације о настанку артефакта, темама или релевантним појединачним оквирима интерпретације. Од посебног је значаја када се уочава у граничним уоквиравањима делећи свет текста од бесконачног света. Следећа функција усмерена је ка контексту: „ивица“ текста „не само што раздваја унурашње од спољашњег, већ и посредује између њих“. (Frow, 1982: 28) Примаочева изградња пошилаочевог идентитета (његових веровања, ставова, намере, циљева) путем уоквиравања представља функцију усмерену на пошилаоца. Сваки паратекст садржи и апел за потенцијалним рецепијентима или стратегију настанка или подривања естетских илузија, па је то његова функција усмерености на рецепијента. Коначно, све наведене функције могу имплицирати и аутореференцијалну или метареференцијалну функцију.

У фокусу нашег интересовања је сагледавање функција наслова, међунаслова и епиграфа, али и интратекстуалних граничних уоквиравања, због чега ћемо у разматрање укључити и проблем инципита и експлицита¹⁷, те инкоативне и финитивне реченице.

само некима доделити одређене смисаоне обрасце (уочавајући их као означитеље) и начинити од њих гранична уоквиравања. (Culler, 1988: 224, према: Wolf, 2006)

¹⁷ Неке теорије су у инципит укључивале и наслове, поднасловe, предговоре..., оно што Женет сасвим оправдано сврстава у категорију перитекста.

Тачније, бавићемо се односом ових перитекстуалних и интратекстуалних елемената и њихових носилаца према наративном универзуму. Иницијални и коначни интратекстуални елементи додати су перитекстуу због значаја који имају у процесу уоквиравања. Одличну аргументацију за то пружа Вернер Волф: „Паратекст, према Женету 1987, представља ‘прагове’ главног текста визуелно лоциране на маргинама (иницијално као предговор, интерно као наслов поглавља или фуснота, и коначно као поговор). Међутим, за статус граничног уоквиравања функционални критеријум кодирања уоквиравања у иницијалној (или коначној) позицији важнији је од Женетовог визуелног, и стога су иницијални (и коначни) интратекстуални елементи такође прихватљиви у нашем контексту.“ (2006: 24)

На важност ових позиција у тексту пажњу је скренуо и Новица Петковић, говорећи пре свега о инципиту. „Разуме се да прва реченица у роману [...] не мора сама по себи бити значајна, али јој зато јако, иницијално место у композицији даје ванредну моћ да привуче читаочеву пажњу: њу он најпре види и најпотпуније је опажа будући да га још није понела струја усмереног, па тиме и олакшаног читања. Писац се, извесно, том околношћу може окористити, али и не мора.“ (Петковић, 2009: 47) Сматрамо, да без обзира на пишчеву намеру да „искористи“ или не ту јаку позицију, она (баш због свог положаја) мора неминовно вршити одређене функције, које заједно са осталим перитекстуалним елементима често представљају „кључ“ интерпретације различитих аспеката књижевног текста. Оног тренутка када се стварни аутор одлучио да дело почне или заврши на одређени начин, оквир напушта свог творца и почиње динамичан живот на релацији текст – читалац, у коме се откривају некада сасвим супротна значења и ефекти од оних које је писац желео да постигне.

За наше проучавање перитекстуалних уоквиравања од посебног значаја је питање комуникативне инстанце која се у њима открива. Издвојена перитекстуална места уместо „биографског“ откривају присуство имплицитног аутора (*implied author*) - како би рекао Вејн Бут у својој *Реорици прозе*¹⁸. Оправдање за овакву тврдњу проналазимо у објашњењу Симура Четмена (*Seymour Chatman*): „Оно [мисли се овде на имплицитног аутора, прим. J.J.] нас ћутећи упућује кроз концепцију целине дела, уз помоћ свих гласова и свих средстава које је одабрало да би нам омогућило прибављање информација.“ (1978: 148)

¹⁸У преводу Бранка Вучићевића у Нолитовом издању из 1976. године *implied author* се појављује као *подразумевани писац*. Мислимо да је терминолошки прецизније и адекватније *имплицитни аутор*.

Према томе, сви елементи граничних уоквиравања део су ауторске (мисли се овде на имплицитног аутора) стратегије и начин да се експлицирају неки значењски слојеви дела. Тако они постају неодвојиви сегменти укупне структуре који имају функцију да уведу у проблематику приповедног дискурса. Вернер Волф посебно истиче значај иницијалне позиције. „Јер управо се на почетку планираног процеса рецепције важни референтни оквири традиционално означавају и настају очекивања, а када су оквири означени, то се обично нагласи и односи се на разматрање целокупног дела.“ (2006: 22) О важности иницијалног говори и Снежана Милосављевић Милић фокусирајући се на когнитивно схватање „уводних наративних оквира“ као динамичко уоквиравање. Трагајући у приповеткама Лазе Лазаревића за „речитим и вишезначним елипсама, за скривеним наговештајима која нас већ при првом сусрету са текстом одводе ‘изван’ њега, у предворје приче, као на (и)реално и једино могуће, природно место уласка у свет приче“, С. М. Милић их проналази у „сврховитом почетку“, у коме се открива „феномен *непостојеће претприповести*, одсутног или сасвим експлицитно изостављеног сегмента текста“. (Милосављевић Милић, 2014в: 18)

Свему наведеном треба додати и *mise-en-abyme* као важну особину компоненти граничних уоквиравања. Појам „непрекинуте петље“ или „бездана“ преузет је из хералдике где означава фигуру уцртану у грб на штиту, која представља умањену фигуру целог штита. У књижевност га уводи Андре Жид 1893. године.¹⁹ „У основи, ова појава аналогна је ономе што се може видети на чувеној Матисовој слици која представља собу на чијем зиду висе умањене верзије те исте слике.“ (Kenan, 2007: 118) Џералд Принс објашњава га као минијатурну реплику текста у који је инкорпориран, као сегмент који дуплира, објашњава, одсликава неки конструктиван аспект његове целине. (Prins, 2011: 106). Владимир Бити наводи низ значења полазећи од оног које даје и Принс (а који изворно припада Лисјену Деленбаху (Lucien Dällenbach)). Томе додаје да појам у ширем смислу „обухвата трансгресиван, саморазвлашћујући поступак којим текст или (неуспешно) претвара свој део у целину одн. извија своју унутрашњост у спољашњост или пак промовише своју целину [...] у део одн. увлачи своју спољашњост у унутрашњост.“

¹⁹ „Волим када се у једном уметничком делу нађе тако транспонована, по мери ликова чак и тема дела у поређењу са процесом грбова који се састоји у томе да се други члан укључи у први, а преклапа се са другим.“ (Дневник 1889 – 1939)

(1997: 27) У смислу надређености дела целини, неки проучаваоци (попут Женета или Дериде) баве се транстекстуалношћу граничних делова текста – насловима, поднасловима, потписима аутора – који, иако се често заборављају и чине неважним, „постављају оквир разумевања текста“. „Начин уписивања тих ‘страних тела’ текста у његову унутрашњост, где треба да обаве свој посао аутореференцијалног уоквиравања Ж. Дериде представља/објашњава појмовима калема, графта (greffe), прегиба или набора (pli), односно ‘инкорпорираног цепа’ (poché).“ Тако делови који стоје на ивици, граници, маргини садрже у себи потенцијал за преузимање улоге целине, иако јој никада не припадају потпуно. (Biti, 1997: 27)²⁰

2.1. Наслови о роману и/или Романи о наслову

Наш посао је граница, а граница је мутна вода. Нити јој знаш газа ни богаза, и где мислиш да је лако, ту се често жива глава једва изнесе.

Илија Вукићевић

Ротлицова нараторолошка енциклопедија наводи, као што је већ поменуто, да је од свих перитекстуалних елемената можда највише пажње у енглеској књижевнотеоријској пракси посвећено управо насловима. Слично нешто раније закључује и Ж. Женет скрећући пажњу на постојање тзв. Titology²¹ – „дисциплине која је активнија од свих других (ако их уопште има) које се баве паратекстом“. (2001: 55) Женет чак у својој књизи даје преглед

²⁰ Вернер Волф уводи термин *mise en cadre* објашњавајући да *mise en abyme* „означава нижи ниво елемента или одломак за који је карактеристична сличност са структуром или елементом из вишег нивоа“, док се други појам „односи на више оквирне нивое, тако да има сличности са уоквиреним нижим нивоом“. (Wolf, 2006: 28) Сматрамо да је појмом *mise en abyme* обухваћен и појам *mise en cadre*.

²¹ Женет наводи да је Claude Ouchet дао назив овој малој дисциплини (ако се тако може рећи), а Ђанкарло Мајорино пише да је то 1977. године учинио Harry Levin.

бављења овом проблематиком од 1956 – 1986.²² Иако веће у односу на друге паратекстуалне елементе, интресовање за наслове ипак је само спорадично и често се превиђа. О томе пише и Викторија Гибонс (Victoria Gibbons) која Женетовом списку текстова додаје новије који су се бавили овим проблемом²³. На српском говорном подручју нисмо наишли на теоријску студију која је посебну пажњу посветила проучавању наслова, иако књижевнокритичка пракса показује да је он и те како важан за тумачење текста. Њему, чини се, много пажње не поклањају ни савремени читаоци, вероватно притиснути и преплављени „морем“ наслова на које свакодневно наилазе – од књига, филмова, слика, музичких композиција, до различитих типова забава. Као што смо поменули, велики је број књижевнокритичких радова који су дотакли проблем наслова, али само узгред и више кроз његову окренутост од наративног текста. Нас он много више занима као граница окренута ка унутрашњем свету дела. Ретко се наслови анализирају и приближно опсежно и детаљно као сами објекти које насловљавају. Ж. Женет констатује: „Колико год естетског или идеолошког аутор уложи у паратекстуални елемент (‘предиван наслов’ или предговор-манифест), колико год провокативног или парадоксалног угради у њега, он је увек

²²M. Helin, "Les Livres et leurs titres," *Marche romane* (September-December 1956); Theodor Adorno, 'Titles' (1962), in *Notes to Literature*, vol. 2, trans. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1992); Charles Moncelet, *Essai sur le titre* (BOF, 1972); Leo H. Hoek, "Pour une semiotique du titre," working paper, Urbino (February 1973); C. Grivel, *Production de V inter et romanesque* (Mouton, 1973), 166-81; C. Duchet, "La Fille abandonnee et la bête humaine, Elements de titrologie romanesque," *Litterature* 12 (December 1973); J. Molino, "Sur les titres de Jean Bruce," *Langages* 35 (1974); Harry Levin, "The Title as a Literary Genre," *Modern Language Review* 72 (1977): xxiii-xxxvi; E. A. Levenston, "The Significance of the Title in Lyric Poetry," *Hebrew University Studies in Literature* (spring 1978); H. Mitterand, "Les Titres des romans de Guy des Cars," in *Sociocritique*, ed. C. Duchet (Nathan, 1979); Leo H. Hoek, *La Marque du titre* (Mouton, 1981); John Barth, "The Title of This Book" and "The Subtitle of This Book," in *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1984); C. Kantorowicz, "Eloquence des titres," Ph.D. diss. (New York University, 1986).

²³ H. Adams, 'Titles, Titling, and Entitlement To', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987), 7-21; A. Ferry, *The Title to the Poem* (Stanford, California: Stanford University Press, 1996); J. Mulvihill, 'For Public Consumption: The Origin of Titling the Short Poem', *Journal of English and Germanic Philology*, 97 (1998), 190-205; R. Sharpe, *Titulus: Identifying Medieval Latin Texts. An Evidence-Based Approach* (Brepols: Turnhout, 2003); C. Sullivan, 'Disposable Elements? Indications of Genre in Early Modern Titles', *Modern Language Review*, 102 (2007), 641-53.

подређен ‘свом’ тексту...“ (Genette, 2001: 12)²⁴. Та позиција подређености присутна је у књижевноисторијским, и можда у већој мери у књижевнотеоријским анализама.

Ђанкарло Мајорино (Giancarlo Maiorino) дефинише наслов књижевног текста као „литерарни оквир који нуди уводни преглед етимолошког порекла, семантичке комплексности и литерарних одјека“ (Maiorino, 2008: 1), те у најбољем случају, када је адекватно одабран или издвојен, његова кључна функција је најављивање и тумачење текста. Управо због тога веза између наслова и текста покрива комплексности и контрадикције које се у приступу делу не смеју занемарити. „Кад год се питамо како да дискутујемо о књизи, наслови нам долазе у помоћ, јер су они путокази у заплетима, ликовима, темама и мотивима, који опстају у свету уметности и релевантни су у архивама културног наслеђа. И заиста, наслови стварају трансакцију између читалаца и писаца као и зону транзиције међу литерарним традицијама. Као најразумљивији деноминатори у уметности, наслови подстичу интерпретације, покрећу критике, насловљавају литерарну историју. Док школска пракса истиче да највећу пажњу треба придати тексту, ипак, почела је седамдесетих година двадесетог века да се примећује потреба за студијом која ће се бавити насловима, најпре од стране песника и академика с Јејла, Џона Холандера (John Hollander), а онда и од стране Хелен Вендлер (Helen Vendler), која је као тумач модерне поезије приметила да наслови Валаса Стивенса имају ‘форму натписа који целину хватају у тренутку’. Упркос тако ауторитативним изјавама, критичка пракса остала је опрезна.“ (Maiorino, 2008: 2, 3)

О важности наслова пише у *Лингвистичкој стилистици* и Марина Катнић – Бакаршић. Дефинише га као „текст о тексту“, као његов сажетак, граничник, „мјесто увртања текста“. Посматрајући га као јаку позицију текста, јер представља његов смисаони и стилистички „чвор“, она наводи и низ функција које он може обављати: референцијалну, конативну, експресивну, поетску, метајезичку. „Чак и одсуство наслова може представљати јаку позицију неког текста, јер се у том случају ради о минус-поступку, што обично ствара конотативна значења (упореди пјесме без наслова, у којима први стих неријетко преузима функцију наслова).“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 98)

Занимљиво запажање о повезаности наслова с делом и његовој функционалности у „откривању“ књижевног текста може се извући и из врло комплексног проблема

²⁴ Погледати фусноту бр. 15

превођења наслова. Наиме, у историји превођења много је „промашених“ превода наслова, а преводилац може бити сигуран да је добро превео наслов тек на крају, када је прочитао, проучио, разумео и превео неко књижевно дело, и упознао се са низом околности у којима је оно настало. Он мора водити рачуна о свим детаљима и значењским нијансама како се не би огрешио о само дело, а преко њега о писца и читаоце, који лошим преводом наслова могу остати ускраћени за део који текст семантички додатно засићује. Пример адекватно преведеног наслова јесте и Женетова књига на коју ћемо се у овом поглављу највише ослањати. У оригиналу она носи наслов издавача. У енглеском преводу наслов је преиначен у *Paratexts, thresholds of interpretation*, јер би непромењен наслов, због непознавања контекста у коме је настао, само збунио читаоце који нису Французи.

На почетку своје расправе о наслову Женет креће од дефиниције Лава Хоека, који га посматра као „вештачки објекат, артефакт пријема или коментар, који су читаоци, публика, критичари, књижари, библиографи..., уопште творци наслова (што је свако од нас, бар понекад) арбитарно одвојили из графичке и евентуално иконографске масе на ‘насловну страну’ или омот“ (2001: 55, 56). Потом, упуштајући се у дискусију Лава Хоека и Клода Дачета о његовим елементима, Женет издваја *наслов*, *поднаслов* и *жанровску индикацију* – при чему су прва два елемента дефинисана формално, а трећи функционално. Жанровска одредница може се издвојити и као аутономни паратекстуални елемент, али га собом може обухватити наслов или поднаслов (нпр. *Роман о Лондону*; *Новац, роман из Београдског живота*). Поред дистинкције једноставног и сложеног наслова Женет издваја и појединачни (који се односи на једну књигу) и обједињујући наслов (који се односи на групу дела која чине целину, при чему веза може бити јача (*У потрази за изгубљеним временом*) и слабија (*Људска комедија*)).

Бавећи се проблемом места наслова Женет задире у далеку прошлост када га практично није ни било, осим у случају *volumne* у антици, која је представљала неку врсту ознаке привезане за свитак. Ни појаве првих штампаних књига нису садржале тзв. насловну страну, па се наслов налазио на крају, у колофону где су се налазили и подаци о аутору, писару, штампару, о месту и времену штампања. Касније је наслов померен на насловну страну, а са појавом штампаних корица (које су некад звале *наслов*) постепено је задобио привилеговано место на њима. Данас је наслову обезбеђено место на корици, хрбату, насловној страни и полунасловној страни („која по правилу садржи само наслов;

обично у скраћеном облику). Он се наравно, врло често понавља и на другим местима попут полеђине књиге или хедера.

Када се као критеријум за одређивање наслова узме категорија времена, може се рећи да се наслов јавља при публикавању оригиналног издања. Међутим, многа дела имају своје преднаслов, који (уколико су познати) играју значајну улогу у процесу читања, јер скрећу пажњу на експлицирање различитих аспеката, који су остали у сенци одабиром једног наслова (Дачет је избројао чак 133 предналова Золиног романа *Човек-звер*). Некада наслов настане пре самог дела (претходећи паратекст) и тада најчешће преузима функцију инципита: „када се појави наслов, једина ствар коју треба створити је текст који га оправдава... или не“ (Genette, 2001: 67)²⁵ Занимљива је, и не без значаја и његова промена у различитим издањима дела – тиме се померају путеви његовог тумачења премештањем тежишта са једне на другу раван (понекад, у поновљеним издањима, књига преузима наслов од популарне филмске адаптације). Некада је измена извршена у виду скраћивања наслова: неоправданог (у случају Флоберове *Госпође Бовари*, којој је готово у свим новијим издањима ускраћен поднаслов) или оправданог (пример наслова романа *Робинзон Крусо*²⁶). Издвојени пример супротне тенденције, веома редак у животу књижевног дела, јесте Дантеова *Комедија*, која два века након ауторове смрти постаје *Божанствена комедија*.

Пошиљалац наслова не мора истовремено бити и његов творац – то је случај у коме се издавач налази у функцији творца наслова, при чему аутор, усаглашавајући се са издавачем, преузима сву практичну и легалну одговорност. Међутим, аутор није увек и пошиљалац. Некада издавач постхумно измени наслов дела одређеног аутора, те за нови наслов потпуно преузима одговорност. Подела одговорности између аутора и издавача у

²⁵ Како би додатно поткрепио своју тврдњу, Женет наводи запажања још неких аутора: „Ако напишем причу пре него што пронађем наслов, та прича ми побегне.“; или: „Наслов је потребан, јер је он као застава ка којој правиш пут; циљ који мораш да оствариш је да оправдаш наслов.“ (Genette, 2001: 67)

²⁶ Оригинални наслов из 1719: *Живот и необични и изненађујући доживљаји Робинзона Круса морнара из Јорка, који је проживио 28 година на пустом острву у Америци, близу ушћа реке Ориноко, на чију је обалу избачен после бродолома брода у коме су погинули сви чланови посаде, осим њега, с описом тога како су га на крају спасили гусари. Написао он сам*. Пракса синоптичких наслова нестаје почетком XIX века; након тога они се појављују с циљем да скрену пажњу на везу са традицијом (често су у функцији пародирања таквих наслова). Синоптичке наслове давали су својим делима Балзак, Дикенс, Текери, Ерика Јонг.

погледу наслова можда је највидљивија у уговору који потписују обе стране, а који садржи наслов, а не цео текст одређеног дела. Бавећи се проблемом прималаца Женет дефинише публику као „скуп који је много обухватнији него збир читалаца, јер тај скуп обухвата, понекад веома активно, људе који не морају да прочитају књигу (или бар не целу), али који учествују у њеном ширењу и према томе у њеном прихватању“ (Genette, 2001: 74,75) Појмом публике он обухвата издавачеве представнике у штампи, издавачеве агенте, продавце књига, критичаре и трач колумнисте; људе који само купе књигу, али је никад не прочитају, па чак и оне неплаћене и несвесне „трговце репутацијом“. Примарна улога овако широко схваћене публике, огледа се у придобијању што већег броја читалаца за дела која понекад ни сами нису прочитали. Павећи дистинкцију између публике и читалаца Женет изводи закључак да је прималац наслова публика, а прималац текста читалац, те на тај начин текст постаје „објекат за читање“, док је наслов „објекат који циркулише“²⁷.

Суштина функционалности наслова огледа се у идентификацији дела, указивању на његов главни предмет обраде и промовисању дела.²⁸ Овом одређењу Женет нуди објашњења и допуну. Од три издвојене функције само је прва обавезна, а друге две ствар су допуне и избора, што проистиче из чињенице да се прва функција испуњава и семантички празним насловом који уопште не указује на предмет обраде и не служи привлачењу публике. „Укратко, прва функција може бити испуњена само кодним бројем.“ (Genette, 2001: 76) Идентификација, без обзира на то што је обавезна, није увек строго испуњена, јер одређени хомонимни називи често без одређеног контекста носе знатну двосмисленост. Друге две функције носе собом велики ниво нестабилности, који се у случају одређивања „предметности“ огледа у односу наслова и саме теме дела – он се протеже од најдиректнијег чињеничног именовања до најсумњивијег симболичког односа. Осим тога, функције немају а ригорозни хијерархијски поредак. Најважнију ревизију почетне дефиниције Женет чини допуном/редефинисањем друге функције, јер наслов може, поред указивања на тему, указивати и на форму текста и жанр коме припада. Некада је насловом

²⁷ „Наслов је упућен већем броју људи него текст, оним људима који га неком путањом прихватају и предају, ширећи га на тај начин.“ (Genette, 2001: 75)

²⁸ Женет овде креће од функција наслова које издвајају Чарлс Гривел (Charles Grivel) и Лав Хоек (Leo Hoek) „Сет лингвистичких знакова... који се могу појавити на почетку текста да га именују, да укажу на његов предмет у целисти и да привуку циљну публику.“ (2001: 76)

испуњена само једна од наведене две подфункције, а некада се оне укрштају.²⁹ Зато Женет предлаже поделу на *тематске* и *регатске* наслове, позајмљујући термине из лингвистике и истичући да „избор лежи између алудирања на тематски субјекат и алудирања на сам текст (схваћен као дело и као објекат)“ (2001: 78) Како би што боље објаснио разлику узима за пример Бодлерове *Мале песме у прози*, *Сплин Париза* (1868). „Ако је тема *Сплин Париза*, заиста оно на шта наслов указује (и зарад хипотезе, претпоставићемо да јесте), рема је оно што Бодлер каже (пише) о томе, и заправо оно што он прави од тога, тј. збирка кратких песама у прози. Да је Бодлер, уместо што је назвао дело по његовој теми, назвао дело по реми, назвао би га нпр. *Мале песме у прози*. А то је он такође и урадио, и тиме оклевао, у вези са истим делом (на велико задовољство нас теоретичара), између тематског и регатског наслова.“ (2001: 78, 79)

Тематски и регатски наслови не подржавају опречност две функције, те их Женет обједињује појмом *дескриптивне функције*. Он образлаже да два наведена типа наслова обављају исти задатак, али на различит начин, међусобно се допуњујући³⁰. Тај задатак огледа се у описивању текста „једном његовом карактеристиком, било тематском (ова књига говори о...), било регатском (ова књига је...)“ (Genette, 2001: 89) Без обзира на теоријску опционост ове функције, она је у пракси неизбежна, што се одлично обелодањује већ поменути дефиницијама наслова као „кључа за тумачење“ (Еко, 2011: 543).

²⁹ Лав Хоек семантички ниво наслова дели на „субјекатски“ (који указује на тему текста) и „објекатски“ (који „се односи на сам текст“, „поставља текст као објекат“). Оно што Женет замера Хоековој подели јесте само одабир термина, који могу да унесу забуну. Тако се нпр. Ема Бовари може назвати и субјектом и објектом романа који носи њено име.

³⁰ Когнитивни приступ (у коме тематско призива и регатско, и обратно) не допушта искључивост категорија тематски – регатски, те их и ми нећемо користити у стриктном и статичном женетовском смислу. У категорију тематских биће укључени наслови у којима постоји, али се не истиче метатекстуална компонента, за разлику од регатских у којима је она истакнута. Дакле, когнитивни приступ не усваја однос тематски наспрам регатског, тематски vs регатски, већ тематски уз/из/са регатским, што најбоље показују посебно издвојене категорије мешовите и двосмислене функције – али оне нису (супротно Женетовом објашњењу) опционе, већ општеважеће. Уз ову ограду од појединих Женетових закључака и свест о неопходности њиховог ревидирања, у наставку излажемо његову оригиналну теорију наслова, јер сматрамо да представља солидну основу за рад на тексту и даља истраживања у области тзв. *titology*.

Формулацијом *тематски наслови* може, поред теме, бити обухваћено и место, време радње, лајтмотив, лик... – оно што у строгом значењу речи не представља тему, већ само елементе „дијегетичког универзума“ насловљеног дела. Иза одређења *тематски наслови* крије се важност коју тематско одређење игра у склопу функције упућивања на поједине садржинске елементе дела. Најважнији процес у одређивању тематске функције наслова јесте „индивидуална семантичка анализа у којој интерпретација текста игра кључну улогу.“ Као основни принцип за издвајање појединих типова тематских наслова Женет узима тропологију. Први тип представљају наслови који директно упућују на главну тему дела, неки чак откривајући и његов крајњи исход (тзв. пролептички наслови), други тип представљају наслови у облику синегдохе или метонимије, трећи су дати у облику метафоре. У четвртој групи наслова доминира антифраза или иронија³¹ и то на два начина: или наслов представља антифразу самом делу или показује „провокативно одсуство тематске релевантности“ при чему нерелевантност може бити очигледна и указивати на метафоричност³². Женет наводи и драстичан пример нерелевантности наслова који, како он каже, „на прилично уврнут начин“, исказују дословну истину дела.³³ Свему овоме треба додати да тематске релације могу бити и двосмислене и потпуно отворене/слободне за интерпретацију. Та двосмисленост тематских наслова понекад се

³¹ Антифраза је термин античке реторике за употребу речи, израза или реченице којом им се придају значења супротна њихову правом (лексичком) значењу. Уместо ријечи на коју се заиста мисли користи се антоним, а уместо израза или реченице користе се синтаксичке конструкције које сасвим преокрећу смисао реченога. Курцијус наводи пример имена *Еумениде* (Добронамерне) за богиње освете. (Курцијус, 1996: 684) Често се антифраза користи као синоним за иронију, иако иронија има шире значење, јер се не може свести само на афирмацију изречену негацијом. У *Речнику књижевних термина* антифраза се погрешно изједначава са литотом.

³² Женет овај наслов објашњава на примеру Џојсовог Уликса: „Због тога што се нико у роману не зове Уликс, Налов, који у дословном смислу није релевантан, задобија симболичку вредност, те нпр. главни лик, леополд Блум, мора да је одисејски лик.“ (2001: 83)

³³ У једном филму младић пита писца: „Да ли твоја књига у себи има бубањ? Трубу? Не? Добро: наслов је очигледан: *Без бубња и трубе*.“ (према Genette, 2001: 83)

крије у двосмислености саме насловне фразе, а понекад као присуство дела другог реда у тексту који је преузео његов наслов³⁴.

Укључујући у проблем тематских наслова оне које садрже наслов и поднаслов Женет се бави односом ових елемената као тематских индикатора и назива их душло тематским. Некада у таквим насловима за епонимом следи приказивање теме, а могући су и случајеви у којима поднаслов дословно приказује тему симболично најављену насловом (нпр. *Доктор Фаустус: живот немачког композитора Адријана Леверкина, испричао један пријатељ* или *Огледало од мастила: Реторика аутопортрета*³⁵).

Иако се лако може са сигурношћу закључити да данас тематски наслови доминирају над рематским³⁶, Женет скреће пажњу да историја открива у прошлости другачију, чак сасвим супротну праксу (нпр. *Оде, Епиграми, Химне, Новеле, Есеји, Дијалози, Мемоари, Исповести, Сећања* итд.) Упоредујући ове наслове са рематским насловима новијег времена Женет увиђа неопходност проширивања појма рематски. „У свим овим насловима, рематизам иде путем жанровског обележавања, али други наслови, несумњиво мање класични, захтевају мање рестриктиван тип дефиниције у смислу да имплицирају жанровску иновацију, па се из тог разлога могу назвати *парагенеричким: Медитације, Контемплације, Микрочитања*“ (2001: 86)³⁷ Трећој групи рематских наслова припадају они који су још удаљенији од жанровског одређења, јер описују само форму дела (*Декамерон, Хептамерон, Списи нађени у Сарагоси*).

Дистинкција тематски – рематски не претпоставља однос искључивости што је транспарентно у случају наставака и продужетака. Узећемо као пример *Другу књигу Сеоба*:

³⁴ У таквој ситуацији не може се са сигурношћу тврдити да ли се наслов односи на тематику дијегетичког нивоа (у Женетовом схватању овог појма) или је његова функција да на индикативан начин укаже на дело другог реда.

³⁵ Амерички издавачи овакве наслове, због привлачности и чињенице да се лако памте, називају *catchy*.

³⁶ Женетов став који се из угла когнитивног приступа такође узима као проблематичан, а што и сам Женет неким запажањима показује (нпр. категоријом парагенеричких наслова, или „конотацијским ефектима“ наслова).

³⁷ Уколико би овакви наслови били често понављани за именовање различитих дела могли би, као што је случај са горепоменутих насловима из ранијих периода, прерасти у подстицај за одређену „жанровску формулу“. Ово имплицира и много обухватнију тезу која укључује и преображај тематских у рематске наслове.

да ли је то наставак *Сеоба*, или нека друга књига *Сеоба*. Уколико се у делима објављиваним у наставцима уз епоним користи *крај*, он се може односити како на дело тако и на лик, те клизити између рематског и тематског. „Одређени изрази, заправо, одређују у исто време објекат неког дискурса и сам дискурс.“ (Genette, 2001: 88) Занимљиви су случајеви појединих језика (нпр. енглеског и немачког) код којих се рематизација врши додавањем одређеног члана. Тако се заменом неодређеног члана (*a*) одређеним чланом (*the*) *Реторика у прози* мења у *Реторику прозе*³⁸ (како гласи наслов књиге Вејна Бута).³⁹ Осцилирање између тематских и рематских наслова доводи до питања тзв. *мешовитих наслова*, у којима су присутне јасно одвојене тематске и рематске компоненте (*Портрет једне леди, Оглед о људском разуму*).

Након објашњења дескриптивне као примарне функције тематских и рематских наслова, Женет се окреће и њиховим секундарним, *конотацијским ефектима*, именујући их тако „јер произлазе из начина на који тематски и рематски наслови обављају именовање“ (2001: 89).⁴⁰ Како би објаснио конотативне ефекте тематских и рематских наслова аутор узима наслове авантуристичких романа савременог аутора Жана Бруса *Deroute a Beyrouth* или *Banco a Bangkok*. И један и други наслов обећавају авантуру у егзотичним и опасним престоницама, те није тешко закључити да се ради о тематским насловима. Међутим, хомофонија присутна у оригиналу скреће пажњу на конотацијски ефекат; за мање упућеног читаоца он ће бити садржан у запажању да је реч о аутору који се поиграва са насловом, а у случају компетентнијег читаоца у претпоставци да је реч о Жану Брусу или некоме ко га имитира. Многобројне су конотације које наслови могу призвати, а Женет успева да из мноштва издвоји четири типа уз напомену да се преглед тиме не исцрпљује. „Постоје стилови карактеристични за одређене ауторе⁴¹“, али и

³⁸ Оригинални наслов је *The Retic of Fiction*.

³⁹ Занимљива је с тог аспекта и судбина француског превода Велекове и Воренове *Теорије књижевности*: „Сећам се бројних уредничких расправа када је била превођена књига Велека и Ворена на француски. *Theorie de literature* (дословни превод, али он је већ био искоришћен) био би рематски (ова књига јесте теорија књижевности); *La Theorie literary* је очигледно тематски (ова књига говори о књижевној теорији).“ (Genette, 2001: 88)

⁴⁰ Конотације које подстиче наслов, приметитиће Женет, садрже у себи намеру, али и „ненамераване ефекте“, „трагове индивидуално и колективно несвесног“.

⁴¹ Наслови романа Жана Бруса.

историјске⁴², културалне⁴³ и жанровске конотације. Жанровске су имплицирани у насловима који упућују на неког трагичног хероја (нпр. Камијев *Калигула*), драматизовану особину у комедији (*Мизантроп* или *Тврдица*); суфикс –ад(а) или –ид(а) у насловима епова (*Илијада*, *Енеида*, *Франсијада*, *Хенријада*) чиме се разоткрива рематска индикација.

Трећа функција наслова исказана Хоековом дефиницијом огледа се у његовој способности да привуче читаоца да прочита књигу. Пuteви освајања читалаца су различити: за неке је то „леп наслов“, за друге кохерентан, за треће онај који не открива све⁴⁴, за четврте онај који заваља траг⁴⁵ итд. Не постоји сигуран начин да наслов „узбурка читачеве идеје, а не да их униформише“ (Еко); то зависи од склоности аутора и одређеног објекта, и не може предвидети, као што се не може пронаћи формула која би публику довела у искушење да прочита књигу.

Последње поглавље расправе о насловима Женет посвећује жанровским одредницама, које могу бити „мање или више изборне, и мање или више самосталне“. Уколико постоје њихов је циљ да најаве статус жанра који је додељен делу. Тај статус је званичан јер је, с једне стране, прихваћен од стране аутора и/или издавача који желе да га обелодане, и, с друге стране, експлицитно доступан читаоцу који ту чињеницу не сме занемарити. Без обзира на атрибут званичности, који се увек везује уз наслове са жанровском одредницом, читалац ознаки мора да приступи критички. То се одлично види у неким насловима прозе, који се колебају између приповетке и романа. У њима често долази до индиректног указивања на жанр ознакама попут: живот, историја, прича, слика. О „слици“ као насловној (међу)жанровској одредници пише Душан Иванић у раду „Слика

⁴² Традиција деветнаестог века која често у насловима има пуна имена јунакиња: Евгенија Гранде, Џејн Ејр, Тереза Ракен.

⁴³ Културалне (али истовремено и жанровске) ефекте могу произвести наслови-цитати, пастиш-наслови или пародијски наслови. „Ово су све одједи који тексту пружају подршку неког другог текста, дају му престиж културног наслеђа и то чине исто или чак ефектније од епиграфа и много економичније од њега.“ (Genette, 2001: 91)

⁴⁴ „Наслов не сме бити јеловник“, констатује Лесинг.

⁴⁵ „*Име руже* пало ми је напамет скороо случајно, а помисао ми се свидела зато што је ружа симболична фигура тако набијена значењима да безмало више и нема никакво значење [...]. Пред читаоцем се, отуда, с правом замеће траг, он није кадар да изабере једно тумачење; да нешто и разабере све могуће номиналистичке интерпретације завршног стиха, до њих пристиже тек на крају, након што се већ одлучио за ко зна колико других могућности. Наслов треба да испремеће идеје, а не да их тера у ред.“ (Еко, 2014: 506)

– међужанровска ознака у српској књижевности епохе реализма“ (Иванић, 1990: 301 – 307). Занимљива је теза коју у вези са историјом жанровске одреднице „роман“ износи Женет: „Био би потребан дугачак и напоран преглед оригиналних издања да бисмо могли да одредимо развојне етапе (које би, без сумње, варирале у различитим земљама) које су довеле до тренутног стања и до тријумфа аутономне индикације жанра, посебно жанра ‘роман’, који је данас ослобођен свих комплексности и универзално прихваћен као много боље продаван од сваког другог жанра.“ (Genette, 2001: 97)

2.2. Епиграфи

*Функција епиграфа је да нахрани мисао,
а да неко и не зна која је то мисао.*

Мишел Чарлс

Жерар Женет дефинише епиграф као цитат који се налази најчешће на почетку дела или на почетку поглавља. Карактеристична за епиграф јесте његова независност у односу на текст у смислу да га могу користити различити аутори за своја дела, а може га користити и један аутор за различита дела. Поред епиграфа који се преузимају од других аутора постоје и тзв. алогографски епиграфи, које је написао сам творац књижевног текста.

Што се тиче места епиграфа Женет као најчешће издваја страну непосредно пре почетка текста, мада помиње да има и епиграфа писаних на крају дела за који је уведен и назив метаграф. „Подразумева се да ова промена локације носи и промену његове улоге. За читаоца, овај однос између уводног епиграфа и текста има улогу очекивања, док је значај крајњег епиграфа, пошто је текст прочитан, очигледно у ауторитативном закључку: то је завршна реч иако се аутор претвара да је ту реч препустио неком другом.“ (Genette, 2001: 149) У on-line *Literary Devices* под одредницом епиграф сликовито је објашњена функција метаграфа. После прочитане књиге читалац је понекад толико преплављен причом да је држи близу груди желећи да директно пренесе све што се у њој налази. Замислите да се крећете према крају књиге, на последњој страници мислите да завршавате с читањем, а онда наиђете на епиграф који одражава све што сте управо прочитали.

Време појављивања епиграфа такође може бити различито. Осим оригиналног који се појављује у првом издању, он може бити и закаснио, а може се догодити да је његово појављивање испрекидано. Облик епиграфа је најчешће текст, али може се појавити и у облику слике или мелодије.

На основу комуникативних инстанци које учествују у стварању, одабиру и пријему епиграфа Женет издваја: аутора који се цитира *epigraphed* (*епиграфован*)⁴⁶, онога који бира одн. шаље епиграф *epigrapher* (*епиграфар*) и на крају онога који прима епиграф *epigrapher* (*епиграфер*).

Епиграф је најчешће алогографски, јер припада аутору који није аутор текста који уоквирава. Међутим, та припадност може бити лажна или погрешна. Епиграфар може измислити цитат и приписати га неком аутору (измишљеном или стварном), а може навести и аутентичан али непрецизан цитат. Обично се испод епиграфа налази име аутора или дела из кога је узет. Поред алогографског теоријски може постојати и ауторски епиграф који је експлицитно приписан епиграфару тј. аутору књиге, мада га у пракси (готово) нема. Противтежу алогографском представља анонимни епиграф до чијег се аутора може доћи детаљнијим проучавањем. Важна чињеница коју Женет не наводи јесте и могућност потпуног изостанка епиграфара – он једноставно не мора постојати.

За наше испитивање посебно је важна инстанца епиграфара. Поред тога што се ова улога може приписати аутору, она уједно може припадати и наратору, што свакако зависи од читаоца, али он може остати и сасвим непознат и чак не мора постојати. У тесној вези са епиграфаром је и прималац епиграфа. Уколико применимо Четменов ланац комуникације или шему кинеских кутија која објашњава размену информација на различитим наративним нивоима, јасно је да епиграфар одређује и епиграфера. Уколико се на једном крају комуникационог канала налази имплицитни аутор на другој ће се наћи читалац, ако је пошиљалац наратор прималац је наратор. „Ако је епиграф јасно приписан наратору онда је“, рећи ће Женет, „прималац, сасвим јасно, наратор, што је, опет, читалац; јер типично литерарни акт додељивања одговорности и избор епиграфа (као што је случај и са посветом, или генерално са читавим паратекстом) аутоматски би поставио наратора за аутора (што никако не значи да га треба идентификовати као правог аутора, већ га треба сматрати [...] измишљеним аутором [приповедачем-писцем, прим. J.J.] – то је писац који

⁴⁶ Овде је потребно скренути пажњу да он не мора нужно постојати.

безусловно тражи, и очекује, читаоца.“ (Genette, 2001: 155) У овом случају прималац се може налазити на екстрадијегетичком нивоу⁴⁷ (уколико је нарација првог нивоа), или, ако је епиграф на нивоу секундарне нарације (нпр. „На почетку своје приче предлагем епиграф...“) – читалац је такође на интрадијегетичком нивоу, јер се и сам писац епиграфа налази унутар другог наратива. У другом случају читалац дела би се могао идентификовати са интрадијегетичким потенцијалним читаоцем само ако прочита инкорпорирани епиграф „преко његовог рамена“ . „Укратко, епиграф је увек упућен адресату текста, који није увек његов стварни/прави/актуелни прималац.“ (Genette, 2001: 156) Из ове чињенице, која скреће пажњу на усмереност епиграфа примаоцу, произлази, као једна од кључних, интерпретативна (реторичка) функција епиграфа.

Како се епиграф дефинише као цитат (lat. citatus – позван за сведока), можда је најбоље, ради његовог потпунијег сагледавања, пружити и кратак увид у теорију цитатности која представља врсту интертекстуалности⁴⁸ засновану „на уметничком поступку у коме аутор у властити текст уноси ‘туђи’ текст“ (РКТ, 1992: 107)⁴⁹. Дубравка

⁴⁷ „Испитујући наративне ‘нивое’, Женет уводи још једну групу термина, морфолошки веома сличних терминима којима се послужио да би означио приповедно лице. То су термини екстрадијегетичко, дијегетичко (или интрадијегетичко) и метадијегетичко приповедање. За разлику од прве групе термина изведених од речи ‘дијегеза’, ови термини не означавају статус приповедача према причи (да ли је приповедач истовремено и јунак своје приче), већ његов статус у односу према самом наративном тексту – да ли је приповедач ‘у наративном тексту или је изван њега’. Нешто друкчије речено, термини екстрадијегеза, интрадијегеза и метадијегеза упућују на приповедачев фикционални статус, његов однос према фикционалном свету о којем прича.“ (Marčetić, 2003: 85) Теорију наративних нивоа Женет излаже у *Narrative Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 227-31, и *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 84-85.

⁴⁸ „О интертекстуалности говоримо онда када су туђи текстови постали примарна збиља властитог текста, па се властити текст може разумети само у суодносу са другим текстовима.“ (Oraić Tolić, 1990: 5) Већ из ове дефиниције јасно је да је данас интертекстуалност начин постојања књижевности.

⁴⁹ У књижевнотеоријским расправама појам цитатности појавио се код Виктора Шкловског 20-их година прошлог века, да би у ширу примену ушао 60-их година XX века (В. Марков, А. Флакер, Р. Д. Тименчик, Г. А. Левинтон, В. Н. Топоров) У савремене књижевнотеоријске студије улази 70-их година рецепцијом Бахтинове двогласности. „Научника с израженим интересом за ‘туђу реч’, ‘реч с одступницом’, ‘дијалошку реч’, двогласје, разноречје, слободан неуправни говор, пародију, феномене карневалског итд, Ј. Кристева у то време представља као промотера идеје интертекстуалности. Реч је о идеји која отвара врата и појму ц[итата] у анализи књижевног текста, али разлабављујући његово раније значење. Тако Барт у *S/Z* (1970)

Ораић Толић прави прецизну дистинкцију између сродних појмова: „Цитација или цитирање цитатни су интертекстуални процеси, а цитатност је својство интертекстуалне структуре.“ (1990: 11) Потом детаљно објашњава, а на основу класификације интертекстуалних релација (Луис Прието, Игор Смирнов), кључне термине: цитатна релација, цитат, цитатност.

Цитатна релација представља интертекстуалну везу која се гради на начелу подударана између властитог и туђег текста, а састоји се од три члана: „властитог текста“, „фонотекста“ или „текста консеквента“ – оног који се цитира; туђег цитираног текста – експлицитног интекста⁵⁰ или цитата; и „подтекста“, „прототекста“, „пратекста“, „предтекста“ – туђег нецитираног текста који представља контекст из кога је цитат преузет.⁵¹ Ови елементи међусобно се могу, по аналогiji са Улмановим семантичким троуглом, повезати у цитатни троугао, на основу чијих се релација извлачи типологија цитата. На основу типа цитатних сигнала (спољашњи, унутрашњи) којим властити текст упућује на постојање интекста, разликују се прави и шифровани цитати. Епиграфе препознајемо у спољашњим цитатима. „Најрадикалнији облик спољашње сигнализације цитата остварује се на границама текста: на маргини (цитатни оквир), у позицији мота (горња ивица) или у научним белешкама о тексту претходнику (доња ивица)⁵².“ (Ораић Толић, 1990: 16) По обиму подударана цитата и базичног текста издвајају се потпуни, непотпуни, празни цитати, од којих последњи могу бити псеудо- или парацитати. Цитат, према области којој припада подекст из кога је преузет, може бити интрасемиотички (уколико ПТ и Т⁵³ припадају истој уметности: нпр. књижевност – књижевност), интерсемиотички (ПТ и Т не припадају истој уметности) и транссемиотички (када ПТ не припада уметности).

инсистира на увек-већ-цитатном значају кодова хотећи тиме да истакне неутврдљивост њиховог порекла.“ (Вити, 1997: 32)

⁵⁰ У интертекстуалним односима интекст представља заједнички текст који може бити експлицитни (цитат) или имплицитни (стилизиација, пародија, реминисценције).

⁵¹ „Ако туђи текст схватимо као мисаону појаву, говорићемо о подтексту, а ако га схватамо као реални туђи текст присутан у саставу културе, служићемо се терминима као што су прототекст, текст антецедент и сл.“ (Ораић Толић, 1990: 15)

⁵² Ово би у Женетовој терминологији био метаграф.

⁵³ ПТ – прототекст, Ц – цитат, Т – властити текст

Долазимо до најзначајнијег, али истовремено најнеухватљивијег и најкомплекснијег аспекта епиграфа – то су функције.⁵⁴ Говорећи о њима у оквиру теорије цитатности, Дубравка Ораић Толић издваја референцијалне и аутореференцијалне цитате. „Референцијални су цитати оријенти на подтекст, а аутореференцијални на текст. Први упућују на смисао прототекста из којег су узети, други на смисао текста у који су укључени.“ (1990: 30)

Прва функција епиграфа је његова окренутост ка наслову давањем коментара којим се он појашњава, оправдава, ојачава (дубље или двосмисленије). Ретке су ситуације у којима наслов модификује значење епиграфа. Друга функција коју Женет издваја је улога коментара о тексту, индиректно прецизирање и наглашавање његовог значења. Коментар може бити јасан, али је много чешће загонетан и открива се, најчешће, тек након прочитане књиге. „Релевантност епиграфа у овим случајевима зависи од читаоца, чији је херменеутички капацитет тада стављен на пробу.“ (Genette, 2001: 158) Неки сматрају да он појачава и подстиче мисао, а неки, попут Стендала, да је ту да би покренуо емоције, „а не да даје филозофска мишљења о датим ситуацијама“. У сваком случају, рећи ће трећи, он продубљује интересовање као што предјело подстиче апетит. Женет, такође, примећује да неки писци епиграфе стављају сасвим произвољно, „верујући – исправно – да сваки додатак ствара неко значење, да чак и недостатак значења оставља утисак неког значења који је јако стимулативан и значајан: размишљате, без да знате о чему размишљате – није ли то једно од највећих уживања за ум“ (Genette, 2001: 158). Трећа, скривенија функција, односи се на тежиште епиграфа. Понекад је то мисао изречена њиме, али некада је то име дела или аутора кога цитирамо. Женет у даљем разматрању изводи занимљиву статистику писаца из чијих дела су преузимане реченице за епиграфе. Након кратког прегледа закључује да избор релевантног аутора има везе са књижевном модом која се мења, након чега духовито закључује: „[О]но што је некад било модерно сада није, али точак се окреће и оно што је данас безвредно сутра ће опет пријати нашем срцу. Не бацајте старе

⁵⁴ О функцији епиграфа пише Снежана Милосављевић Милић у раду „Текстуалност дискурса историје – о функцији епских песама у роману“, скрећући пре свега пажњу на интертекстуалну везу текста и перитекста. Ауторка сагледава епиграф и као метакоментар, образлажући да он „тумачи и вреднује догађаје и јунаке о којима се у роману приповеда“. (2008: 227 – 239)

эпиграфе: они ће бити од користи вашим унуцима, уколико буду знали да читају.“ (2001: 160) Најмоћнији скривени ефекат епиграфа је само његово постојање тј. епиграф-ефекат. Проблем његовог (не)постојања сигнал је периода, жанра, карактера дела. Он је и знак културе, „лозинка интелектуалности“. „Док очекује хипотетичке критике у новинама, литерарне награде и званична признања, епиграф је већ, помало, ауторово посвећење. Њиме је он већ изабрао своје друштво и своје место у храму.“ (Genette, 2001: 160)

Свему овоме треба додати и запажања Марине Катнић-Бакаршић која, придајући епиграфу јаку позицију у тексту, укратко расправља о његовим функцијама: од само орнаменталне, до различитих, пре свега семантичких веза које се њиме успостављају. „Нема никакве сумње да је смисао текста, ауторов кредо који га је потакао на писање неког текста, често управо фокусиран у тој позицији. [...] Помоћу епиграфа или мота текст се очигледно смешта и у контекст других текстова, дакле, већ је ту изражена интертекстуалност. [...] Будући да је посебно издвојен, епиграф одмах скреће пажњу на себе, тако да на неки начин антиципира разумијевање и цијелог текста (или дијела текста) који њиме почиње.“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 98) Ове функције директно су повезане са *mise en abyme*, о чему смо већ детаљно писали.

3. О инципиту и експлициту као граничном уоквиравању

*Чехов је будућем писцу поручио: „Ако у првом поглављу кажеш да је пушка на зиду, [...]она мора да опали.“
[М]ожемо смислити хиљаду начина да пушка коју смо увели у првом поглављу никада не опали, и то сасвим успешно.*

Портер Абот

О важности поменутих сегмената граничног уоквиравања већ је расправљано на претходним странама, а ово је прилика да се представи кратка историја ових појмова и укаже на чињеницу да без њих, ма колико често остајали невидљиви, књижевни текст не би био могућ.⁵⁵ Сусрет и последњи контакт са унутартекстуалним универзумом од пресудног је значаја (заједно са паратекстуалним елементима) за формирање когнитивних оквира који ће отворити један од могућих рукаваца света приче. О почетку и завршетку књижевног текста у последње време интензивно се расправља у француским научним круговима о чему сведоче и недавно одржане конференције *Почетак и крај. Критички осврт* (2005 и 2006. године) након којих је објављен online зборник *Почетак и крај. Романи, драме, стрипови, филмови* на сајту *Фабуле*, а чији је главни уредник Андреа Делунго.⁵⁶

У *Речнику књижевних термина* одредница инципит (лат. incipit – започиње) објашњена је на следећи начин:

„Почетак текста латинског рукописа и инкунабула; уз експлицит значајан елемент за датирање и идентификовање старих рукописа и првих штампаних књига. Инципит садржи понекад и податке о писцу и делу. Постоје каталози инципита, па се према

⁵⁵Начело целине/целовитости/конзистентности најопштији је конституент у различито схваћеним појмовима почетка и завршетка.

⁵⁶ Поменути проучавалац превасходно се бави питањем инципита: 1993. године објавио је чланак „О поетици инципита“ у коме је изнео библиографију радова посвећених овом проблему, а 2003. штампа своју докторску тезу *Романескни инципит*.

цитираним првим речима неког дела може открити аутор. Инципит се бележи за рукописе и за књиге старије од 16. века.“ (RKT, 1992: 285)

У *Великом речнику страних речи и израза* Ивана Клајна и Милана Шипке стоји: „[лат. *incipit* (овде) почиње од *incipere* почињати] филол. почетна реч у средњевековним латинским рукописима; почетак текста“ (2008: 541).

Википедија, иако шире објашњава појам инципита, укључујући и област музике, па и савремене технологије, својим сагледавањем не обухвата значење које овај појам има у савременим књижевним изучавањима.

Енциклопедија *Larousse* наводи:

„Почетак у неком делу. Почетак вокалног или инструменталног дела. Почетак црквеног документа [...]“ (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/incipit/42249>)

Појам инципита у књижевна проучавања уводи Луј Арагон у роману *Никада нисам научио да пишем или инципит* (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*), који је објавио 1969. године. Он заправо проширује и реформулише стари латински појам показујући на који начин инципит утиче на значење текста истовремено се и сам мењајући. Захваљујући пионирском раду Арагона данас се изучавањем функције инципита баве студије нартологије, социокритике, као и теорије читања и интерпретације. Иако већина проучавалаца даје за право Арагону, мало је оних који су се детаљније бавили његовим схватањем овог појма. У том смислу посебан значај има студија Едварда Бегена (Edouard Béguin) *Les Incipit d'Aragon: le singulier pluriel*.⁵⁷ Оно што треба исправити окрећући се Арагоновом *Инципиту* јесте занемаривање научне вредности његовог књижевног дискурса. Њему се, како примећује Беген, приписује врло ограничена заслуга, која се састоји једино у излагању и именовању проблема, чиме се потпуно ампутира научни значај Арагоновог романа. „[И]мајући то у виду, онемогућено је третирање инципита као једног стварног концепта или појма, једног чисто идејног својства које, како би било теоријски оправдано, претпоставља општеприхваћену примену [...]“.“ (Béguin, 2002: 2) Бавећи се у

⁵⁷ Питањем Арагоновог схватања инципита бавили су се и Елен Ведрин у студији „Илустрација Арагоновог дела *Никад нисам научио да пишем* или визуелног *инципита*“, (Hélène Védrine, „L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon ou les *incipit* visuels“), Корин Гренује „Инципити: писање и његови митови код Арагона“ (Corinne Grenouillet, „*Les Incipit : l'écriture et ses mythes chez Aragon*“, Мариз Васевијер „Арагон и теорија инципита“ (Maryse Vassevière, „*Aragon et la théorie des Incipit*“).

свом роману феноменом писања, Арагон појам инципита интегрише у своје схватање да се мисао формира писањем („Ја верујем да мислимо полазећи од онога што пишемо.“) Инципит у том контексту има значење идејне речи чији мисао не лежи у приписивању одређеног значења, већ у покретању једне речи у оквиру језичког акта који је поставља само како би јој уступио своје место и коначно нестао.⁵⁸ И сам Арагон, осврћући се на значења која у речницима (*Литреовом* и *Ларусовом*) има инципит, запажа амбивалентност важну за употребу овог појма: „Преокрећући уметност писања у уметност читања, ради се о рушењу устаљене опозиције између старог и новог, о неодвојивости процеса писања и процеса читања, као и о поновном размишљању о структури и о пријему писане речи у једном континуираном процесу поновног откривања значења.“ (Béguin, 2002: 4)

Како би се правилно схватио Арагонов појам инципита потребно је кренути од амбивалентности усађене у схватање односа између писања и читања, а која указује на покретљивост значења. Аутор на једном месту наводи да је увек док је писао „био као читалац“ (Aragon, према Béguin, 2002), док на другом истиче: „Добро схватите ово што вам говорим, не чиним то тек тако, метафоре или поређења ради, ја заиста никада нисам писао своје романе, али их јесам прочитао.“ (Aragon, према Béguin, 2002) Беген с тим у вези закључује: „Амбивалентност овде не представља удаљавање од значења, већ његову покретљивост. Она представља позив да се пронађе значење у пишчевом предлогу – значење које је смештено у процепу између фигуративне интерпретације (која тезу чини прихватљивом, али традиционалну поделу активности на оне везане за читање или писање оставља нетакнуту), и буквалне интерпретације (која поништава ту поделу потпуним изједначавањем те две активности, али која би је одвела ка бесмислу). Између прихваћеног значења и недостатка истог, остављено је место за појаву неког новог значења.“ (2002: 5)

Ослањајући се на почетну амбивалентност у схватању односа писање – читање Арагон је преноси и на појам инципита, код кога се нестабилност огледа у односу стварање/резултат стварања, која се налази у основи схватања књижевног процеса. Низ метафора које у роману аутор помиње у вези са инципитом скреће пажњу на различите

⁵⁸ Арагон настоји да „уведе игру у језик, да поврати покретљивост значења у језгро одабране речи како би исправно изрекла кретање мисли“ (Béguin, 2002: 4).

функције које он има у процесу стварања текста.⁵⁹ Међутим, до праве амбивалентности појма долази се оног тренутка када се постави питање: „да ли је инципит полазна тачка писања, односно, текста који се тек пише, или завршеног дела, односно, написаног текста“. (Béguin, 2002: 5) Наводећи примере из својих дела, Арагон долази до закључка да прве написане речи „нису увек прве речи довршене књиге“. Зато је потребно разликовати два типа инципита с обзиром на (не)подударност првих речи у процесу стварања и почетка коначног текста. „Ова разлика отвара пут двама различитим тумачењима и очигледним несугласицама везаним за појам инципита. Ако је инципит само почетни тренутак стваралачког поступка, онда он игра одлучујућу улогу на плану разраде текста, али више нема повлашћену функцију у створеном тексту у коме, као такав, чак може и нестати. Али, ако је, пак, почетак стварања истовремено и почетак самог дела, инципит више неће имати функцију генезе (јер, у том случају, сама идеја генезе губи своју основаност), али ће играти основну улогу у јединству написаног текста коме осигурава материјални, семантички и структурални оквир⁶⁰.“ (Béguin, 2002: 5) Арагон и у овом случају не нуди одговор, већ тумачење инципита оставља отвореним лишавајући га стабилне одређености. Позитивна страна овог приступа огледа се у томе што амбивалентност инципита води схватању да „књижевни текст има способност да се конституише као језик у покрету, при чему остаје отворен за нова значења“. Та значења отварају се дијалогичношћу између текста и читања. Она руши једносмерно кретање писац → писање → књижевно дело → читалац, већ инсистира на схватању књижевне стварности као компактног процеса који обједињује стварање, текст и рецепцију, те је немогуће компоненте посматрати одвојено, већ искључиво кроз међусобни однос. У том смислу Арагон не прихвата инципит као почетну тачку изражавања значења, јер, по његовом мишљењу, значење настаје само у процесу који искључује уобличавање неке унапред осмишљене замисли. „Ја ниједан роман у свом животу нисам *написао* у значењу које подразумева тај глагол, односно нисам изложио

⁵⁹ Беген наводи неке од метафора које у роману помиње Арагон како би објаснио функције инципита као „улазне реченице“ која усмерава развој романа ка ствараоцу „који га само чита“: „Он игра улогу ‘волана’ који усмерава аутора на ‘неочекиваном путу духа’; он је ‘полазна једначина романа који је написан како би накнадно оправдао ову везу речи’; он представља ‘напредак у продирању у лингвистички простор романа’; то је ‘извор’ из ког потиче роман, а чијом се водом снабдева ‘пре мора свих земаља на које наилази, све до завршне реченице која представља њихову акумулацију’.“ (2002: 5)

⁶⁰ Додаћемо, свакако и, можда, пре свега когнитивни оквир.

ниједну причу, њен ток, како бих уобличио ранију замисао држећи се плана, осмишљеног распореда.“ (Aragon, према Béguin, 2002) За њега је роман анти-писање, а све речено у њему исказано је самим чином „причања“, те зато представља реализацију хипотезе не оним што се жели исказати, већ оним што је исказано. Зато и читање не треба схватити као дешифровање, већ као разговор, а почетак стварања дела као комуникацијски чин: „‘Почети, то значи читати, писати.’ А писати, то значи читати, јер говорник рукописа више нема саговорника прекопута себе, већ се сучељава са текстом. Читање, као успостављање интеракције између текста и читаоца, постаје говорна делатност, уколико се оно посматра као сурогат разговора који повезује учеснике усменог дијалога.“ (Béguin, 2002: 8) Следећи ову мисао инципит се, на трагу семиотичког схватања књижевног текста, доживљава као „значењски кључ“ који представља прелазак из једне у другу стварност (ону „иза текста“). Инсистирајући на дијалогичности самог чина писања, Арагон сматра да се инципитом зачиње разговор усмерен ка свим инстанцама комуникације, те да због такве природе има повлашћену функцију. Читање инципита, како од стране ствараоца тако и од стране читалаца, право је „рађање“ текста.⁶¹ Више се не говори о интенцији аутора и тежњи да се инципитом постигне неко значење, већ о читању као главном узрочнику настанка текста. У тренутку кад писац одабира почетну реченицу, коју у ствари, како тврди Арагон, само чита, „ствара се реакција од које зависи даљи ток читања и рађа се непредвидиво тело, сачињено од никада раније покушаног спајања супстанци, као потпуно ново биће створено у ‘конверзацији’ једног мушкарца и једне жене“ (Aragon, према Béguin, 2002). Како је књижевни текст само оно што се дешава у актуелном контексту комуникације, инципит је сам почетак тог општења. Упоредјујући га са „лингвистичким“ окидачима у језику, Арагон тврди да је инципит одговоран за постојање текста „увођењем“ читаоца у њега. На тај начин долази се до објашњења које одлично кореспондира са когнитивним схватањем оквира, јер наглашава произвођење реакције „од које зависи даљи ток читања“. На тај начин иницирано читање особита је стваралачка делатност, јер активирајући оквире преко инципита као својеврсних сигнала, оно рађа „непредвидиво тело“. Важно је овде нагласити да инципит као такав, једино има смисла због своје „уплетености у целину“. „Прочитати тај исказ значи прочитати га као почетак романа, а прочитати га као почетак романа значи

⁶¹ „Сваки почетак текста, метафорички каже Арагон, јесте ‘раскршће’ између ћутања и говора, он одређује судбину пишчеве мисли, тј. покреће и извлачи дело на видело.“ (Винавер-Ковић, 1997: 11)

сматрати да он, сам по себи, нема значење, већ да га добија тек унутар дискурзивног развоја.“ (Béguin, 2002: 15) Зато је он улаз у дијалогски универзум, који ће иницијалним уоквиравањем одређивати увек другачији пут стварања наративног света.

Допринос теорији инципита је и недавно објављен рад Снежане Милосављевић Милић који се бави проблемом виртуелне претприповести коју омогућавају управо „наративни почечи“. Полазећи од когнитивног схватања оквира (Дејвид Херман, Вернер Волф) и теорије урањања (Мари-Лор Рајан) којом се расветљава приступ наративном као *могућем свету*, ауторка показује вишеструки „когнитивни потенцијал“ инципита. „Густа мрежа потенцијалних скрипти у класичном ретроспективном наративу ће се у већој или мањој мери актуелизовати како се прича буде развијала. Али, редослед је нешто другачији у случају претприповести. Читалац се мора вратити на место које је *стварни* почетак приче и, парадоксално, уронити у свет приче да би изашао из текста, и *vice versa*.“ (Милосављевић Милић, 2014в: 23)⁶²

Арагон, за разлику од инципита, коме додељује функцију значењског кључа, експлициту⁶³ придаје мали значај. То објашњава метафором почетка и завршетка пута: „Заправо, стаза не мора обавезно да има крај, може се и затрти. [...] А обавезно има почетак. [...] Почети, то значи говорити, писати. Завршити, то само значи ућутати. Због тога [...] придајем већу важност почетној него завршној реченици. Докле год нема почетак, стаза није стаза. А стаза која се губи ипак је била стаза.“ (Aragon, према: Milica Vinaver-Ković, 1997) Хијерархија се може преокренути аргументима које ствара поступак поновног читања текста. „Свако поновно читање открива завршетак као почетни акт романа, јер оно

⁶² Погледати стр. 330.

⁶³ Сматрамо да је појам експлицит добро решење за именовање завршних речи/реченица које представљају гранично уоквиравање, јер се тиме избегава неодређеност појмова завршетак и крај због њихове синонимне употребе у српском језику. У преводу књиге Абота Портера *Увод у наративну прозу* у значењу експлицита узима се реч крај. Преводилац дистинкцију објашњава на следећи начин: „У енглеском језику постоје два различита термина који се односе на појам краја у наративу. Реч *ending* покрива значење техничког завршетка неког наратива, што се у српском језику односи на почетак, средину и крај наратива. С друге стране, *closure* првенствено означава различите видове ‘завршавања’ наратива, где се мисли на различите врсте интерпретација, од којих свака даје своје виђење наратива. Будући да у српском језику не постоји адекватан термин, послужићемо се приближним преводом, то јест термином *завршавање*, односно *разрешење* (у зависности од контекста).“ (Abot, 2009: 100)

нужно полази од знања које завршетак доноси. Читалац, дакле, чита из остварене могућности приче, јер у поновном читању непрекидно чита са завршетком у свести. Само завршетак, дакле, омогућава два различита читања: оно што у првом читању најдуже бива скривено, у другом читању постаје путоказ за читаоца. Почетак је, међутим, немоћан за такав ефекат, јер се он други пут чита са сенком завршетка.“ (Lompar, 1995: 254)

Порекло експлицита као књиженотеоријског појма треба потражити у античкој реторици, у значењу које носи перорација (*peroratio*), „завршни део неке беседе, у којем је садржан резиме целог излагања“. „У овом делу беседник се директно обраћа слушаоцима, у патетичном, наглашено реторичном тону, апелујући на њихова осећања. Ако је било више говора, перорација означава последњи говор.“ (РКТ, 1992: 588) Међутим, и реторика је много мању пажњу поклањала том завршном делу говора, сматрајући да он само треба да следи циљеве свих претходних делова („да резимира главне тачке и потом упути апел осећањима слушаоца, тј. да код њега изазове узбуђење или сажаљење“ (Курцијус, 1996: 151)), док је „у уводу било важно да се слушалац учини благонаклоним, пажљивим и спремним да прихвати поруку (*benivolunt, attentum, docilem*)“ (Курцијус, 1996: 119) Иако је и за увод и за крај постојала посебна топка, Курцијус примећује да је у средњовековној књижевности топика завршетка мање фиксирана од уводне. (1996: 136, 151)

У Аристотеловој *Поетици* теорија завршетка полази од начела целовитости радње с једне, и целовитости жанра, с друге стране, не фокусирајући пажњу на експлицит. Прво значење присутно је у већ цитираном схватању „целе радње“ као оне која има почетак, средину и крај. С тог аспекта „свршетак се зове оно [...] што се само појављује после нечега другог било нужно било редовно, док после тога ништа друго не долази“ (Aristotel, 2008: 69) С друге стране, пратећи линију жанровског начела, Аристотел закључује да је већина Еурипидових трагедија добра, јер има крај који одговара прописаним конвенцијама („то је, као што смо рекли, баш правилно“); срећан крај, одступајући од правила жанра, „не развија трагичко допадање, него то пре доликује комедији“ (2008: 77, 78)

Јуриј Лотман и Марија Рената Мајенова експлицит посматрају са позиције семиотичког схватања оквира, при чему је он превасходно сигнал раздвајања књижевне од некњижевне стварности. За њих су оквири у темпоралним и атемпоралним уметностима истог карактера у оном смислу у коме представљају границу уметничког и вануметничког простора. „Рам слике, рампа у позоришту, почетак и крај књижевног или музичког дела,

површине које разграничавају скулптуру или архитектонско здање од простора који је из њега уметнички искључен – све су то различити облици опште уметничке законитости: уметничко дело представља собом коначан модел бесконачног света.“ (Lotman, 1976: 278)

За Мајенову књижевни текстови представљају „целину исказа с тачке гледишта пошилаоца“. Та целина има почетак, средину и крај. „Због тога би требало сматрати да су његови почеци и крајеви некако сигнализирани, тако да прималац зна када пред собом има почетак исказа, а на ком месту се исказ завршава. Такође желимо да проверимо да ли постоје сигнали за почетак и крај текста, а ако постоје да утврдимо какви су.“ (Мајенова, 2009: 269) Овакво схватање оквира донекле замагљује широку функционалност како инципита⁶⁴ тако и експлицита, свдећи их, пре свега, на ниво „пребацивача“. У том светлу посебно је занимљиво запажање Мајенове у вези са завршцима, на које се, сасвим оправдано, критички осврће Мило Ломпар. „Наши текстови, како усмени тако и писани, немају само формализоване почетке већ и формализоване завршетке. И ту треба разликовати често постојећи чист сигнал краја, који нема никакво друго значење осим да сигнализира крај, од фрагмента који мериторно припада истој приповеданој причи и који пружа одређене информације управо о тој причи.“ (2009: 284) Ломпар примећује: „Одсуство значења које демонстрира приповедање на свом завршетку постоји само као ‘завршни сигнал’ тек када се изведе из појма оквира⁶⁵, јер *вишак* приповедања на завршетку романа, који самим постојањем пита о себи, није само завршни сигнал.“ (1995: 291)

Данас се у речницима нуде следећа објашњења експлицита:

„Неколико завршних речи у рукописима и штампаним књигама старијим од 16. в. које садрже податке о писцу, наслову дела и издању. Експлицит је веома значајан јер често открива податке који не постоје ни на једном другом месту у рукопису или књизи (некад ни у инципиту);[...]. Постоје велики речници инципита и експлицита за дела одређених раздобља или одређене врсте.“ (RKT, 1992: 175)

„Завршни део текста у коме се износи закључак, сажети садржај онога што је претходно речено.“ (Клајн, 2008: 423)

⁶⁴ „[П]остоји нешто заједничко свим почелима: сви представљају исказ о будућем тексту, сви садрже информацију коју бисмо желели да назовемо метатекстовном. У том смислу сви су лоцирани на другом нивоу него што су сами текстови.“ (2009: 272)

⁶⁵ Овде се мисли на морфолошки схваћен појам.

Не наводећи извор из кога преузима значење експлицита, Милица Винавер-Ковић објашњава га као појам „симетричан“ инципиту, којим се завршава дело. „Термин потиче од латинског придева *explicitus* (завршен); настао је скраћивањем завршне формуле старих књига: *Explicitus est liber*. Данас означава краћи или дужи завршни сегмент књижевног дела који често суштински доприноси његовом смислу, а издвојен је било тематски, било формално (у посебном поглављу или пасусу, као промена у наративном режиму сличним онима који се јављају код инципита).“ (1997: 10)

Занемаривање проучавања експлицита како у књижевнотеоријским тако и у књижевнокритичким текстовима потпуно је неоправдано ако се узме у обзир његова функција завршног уоквиравања у контексту активирања когнитивних оквира. Чак и Арагон, који му отворено одриче значај, у својој романизираној теорији инципита неизбежно се ослања на експлицит. „Прва реченица је музичка виљушка. А последња, она је њен стоти, хиљадити трептај.“ (Aragon према Béguin, 2002) И у виђењу инципита као извора са кога се напада роман, експлицит је виђен као акумулација свих „мора“ којима наратив „плови“. Експлицит се увек посматра у огледалу почетка који свој финални облик добија у тренуцима коначног уоквиравања у процесу читања.

Одвајајући завршавање од краја Портер Абот бави се пре свега типовима завршавања у оквиру когнитивног приступа наративу.⁶⁶ Он најпре поставља питање важно за теорију експлицита: да ли крај као морфолошка категорија нужно постоји? Као одговор наводи саге, циклусе митова, стрипове, ТВ серије које немају прави крај. Занимљив је, с тим у вези, серијал научнофантастичних филмова *Ратови звезда* који почиње да се објављује од четвртог до шестог дела (оригинална трилогија), да би тек накнадно изашла прва три дела (они су и снимљени касније). Тзв. претходна трилогија садржајно обухвата временски период који следи за временом приказаним у наредној трилогији. Тако је, с једне стране, померен почетак, а 2015. године прича добија и седму епизоду чиме ће се променити и њен крај.

⁶⁶ Иако експлицитно не наводи, утисак је да је Портер у својим закључцима инспирисан Хусерловом (предмет спознаје неодвојив је од „свести која спознаје“ (1975); појам „преинтенције“ (2004)), Ингарденовом (актуализовање и конкретизовање схематизованих аспеката, „места неодређености“ (1971)) и Изеровом (модификација очекивања (2012)) феноменологијом.

Завршавање Абот дефинише „као нешто што ми очекујемо од наратива, као тежњу коју аутори дела веома добро разумеју и настоје да је у значајној мери задовоље или осујете“.⁶⁷ Како би се одржала напетост и постигао ефекат изненађења који дају живот наративу, завршетак се обично одлаже или чак сасвим укида (*одсуство завршавања*). „Наратив нас обично држи у стању неизвесности све до тренутка завршавања, иако има много примера потпуног одсуства завршавања у наративу.“ (Abot, 2009: 102) Ослањајући се на теорију кодова Ролана Барта изложену у *S/Z*⁶⁸ преко којих се објашњава откривање значења приповести у процесу комуникације, Абот полази од проаиретичког (односи се на очекивања и поступке; бави се сукцесивним ступњевима на које се акција дели) и херменеутичког кода (бави се наративним „загонеткама“, питањима које прича поставља и разрешава) како би расветлио *завршавање на нивоу очекивања и завршавање на нивоу*

⁶⁷ Схватање завршетка, које не полази од органске већ телеолошке целовитости, Мило Ломпар проналази код Имануела Канта. „Унутрашње својство романа подразумева, отуд, неко јединство којем је прирођено писање о светском току ‘на основу идеје’. То јединство запањујуће наликује на *архитектонско јединство*, чија шема ‘произлази само из једне идеје’, баш као што би се и роман писао на основу идеје, а тој идеји ‘ум поставља циљеве а *rigor* а не очекује их емпирички’, јер и светска несаображеност сврхама емпиријски не иде у сусрет писању романа на основу идеје. Овде се претпоставља да јединство романа није – у свом одлучујућем моменту – органско, већ телеолошко. Такво јединство подразумева разлику између почетка и краја. Јер, у објашњењу Кантове дефиниције смеха, наглашава се да ‘кад неко приповедње неке приче изазове у нама велико очекивање, а ми при завршетку одмах увидимо њену неистинитост, онда нам то причињава незадовољство’. Неистинитост је овде неистинитост у односу на идеју која омогућава јединство приче. Та идеја је могућа тек ‘при завршетку’, што значи да посебност завршетка унутар јединства целине настаје услед његове адекватности *идеји* целине. Телеолошко јединство, за разлику од органског, не инсистира на граничним својствима завршетка, већ на сврховитости његовог положаја: прича, која треба да изазове преображај напрегнутог очекивања у ништа, не може своју идеју смештену на завршетку преместити са њеног места у причи.“ (Lompar, 1995: 289)

⁶⁸ За Барта текст представља мрежу кодова, подручје њихових непредвидивих смењивања због којих комуникација никада није једнозначна. Читалац не врши поступак декодирања, већ је укључен у процес именовања, те на тај начин текст остаје отворен за измену, допуну, укидање мреже властитих кодова. Барт у *S/Z* идентификује пет типова кодова (проаиретички, херменеутички, семиотички, симболички и референцијални), а касније списку додаје и етнички, научни, социјални код, чиме показује њихову арбитрарност. Наиме, свака реченица књижевног текста може истовремено покренути више различитих кодова. У овој Бартовој теорији кодова можемо пронаћи знаке когнитивних оквира и њиховог активирања и преобликовања у процесу уоквиравања.

питања. Уколико су читаочева очекивања испуњена и одговори на постављена питања пружени, тада наротив има завршетак; у супротном реч је о одсуству завршавања у наротиву.

Завршавање у равни очекивања везано је пре свега за финализацију догађаја на нивоу приче. Ако радња започне на одређени начин, тај почетак активира оквире на основу којих читалац очекује одређени крај. Међутим, не испуњава сваки наротив почетком најављена очекивања. Често у приповестима долази до њиховог изневеравања које се дефинише као изненађење. Абот зато правилно закључује: „Указујући сво поштовање хоризонту очекивања, изгледа да постоје две тежње које нису у савршеној равнотежи: с једне стране желимо да наша очекивања буду задовољена, док с друге стране желимо да она буду осујећена.[...] Да би наротив био успешан, потребно је да његови кодови и формуле буду довољно флексибилни да омогуће свакојак варијације, које се не односе само на елементе који нису од суштинског значаја за причу (окружење и споредни догађаји) већ и оне у погледу конституентских догађаја.“ (Abot, 2009: 105, 106) *Завршавање на нивоу питања* односи се на процес испуњења очекивања у вези са сазнањем које наротив може пружити. Текст стално осцилује између постављених питања и понуђених одговора који немају увек карактер разрешења.

Занимљиво питање које проистиче из „игре“ различитих очекивања и њиховог (не)испуњавања односи се на феномен враћања неким већ усвојеним наротивима: шта је неизвесно и ново у ономе што смо већ упознали? Поновљене реакције реципијента, које свакако постоје и некада су чак и интензивније него при првом сусрету са наротивом, психологија објашњава путем тзв. неприродне неизвесности – осећања неизвесности у ситуацијама када се унапред зна исход. Осим тога, ако преузмемо Изерову метафору о читаоцу као путнику коме неки призори промичу док друге усваја, поновљен сусрет са текстом откриће неке нове аспекте и произвести нове реакције.

Потврду за напред речено проналазимо и у општепознатој тези Умберта Ека о „отворености дела“.⁶⁹ Уколико дело испуњава сва очекивања оно и није уметничко дело. Сам процес читања, схваћен феноменолошки, није линеаран процес. „[У] правим

⁶⁹ Овде ћемо свакако избећи деконструкцијску тезу о незавршетку/завршивости као особини својственој свим наротивима због одлагања „потпуно изведене референцијалности“ које открива „заувек неодлучно оклевање и неодређеност.“ (Kuzniar, 1987: 6)

књижевним текстовима очекивања једва да се икад испуњавају. Ако до тога и дође, онда се такви текстови своде на индивидуализацију датог очекивања, па је умјесно питати се шта се с таквом интенцијом жељело постићи. Зачудо, ми осјећамо да је у књижевним текстовима дефектан сваки ефект који има потврдни карактер, што иначе имплицитно очекујемо од извјештајних текстова, који нас упућују на предмете о којима извјештавају. Што текст више потврђује очекивање које је на почетку изазвао, то ми постајемо свјеснији његових дидактичких намјера, па у најбољем случају можемо само прихватити или одбацили тезу која нам се наметнула. Обично већ сама јасност таквих текстова чини да пожелимо ослободити се њиховог захвата. Реченички корелати књижевних текстова се не развијају тако ригидно, јер се очекивања која они изазивају развијају једно из другог на такав начин да се током читања стално модифицирају. Једноставније речено, сваки интенционални реченички корелат отвара један посебан хоризонт, који се модифицира, или чак сасвим мијења, већ у реченици која слиједи. И док та очекивања изазивају у нама интересовање за оно што ће доћи, њихова модификација у сљедећој реченици имат ће ретроспективно дејство на оно што смо управо прочитали. А то онда може добити друкчије значење од оног које је имало у тренутку док смо то читали.“ (Izer, 2003)⁷⁰ Укључивање читаоца у процес завршавања књижевног текста индивидуализује сам чин: неки читаоци пронаћи ће завршетак тамо где га други не проналазе. Оно што је заједничко свим реципијентима јесте природна тежња ка разрешењу и одговорима, те отуда велика реторичка моћ наговешатаја завршавања у наративу, закључује Абот.

Пребацивањем значајног дела одговорности на читаоца у поступку завршавања, мора се закључити да се оквир формира у крајње индивидуализованом чину, који актуализацијом у текст уписаних шема ствара целину, оно што се назива Gestalt.⁷¹

⁷⁰ Упореди са: (Ингарден, 1971: 31)

⁷¹ „‘Замишљање’ које се остварује у нашој имагинацији само је једна од активности којима обликујемо ‘Gestalt’ књижевног текста. Овдје смо већ разматрали процес антиципације и ретроспекције, а томе сад морамо додати процес повезивања свих различитих аспеката текста, којим се постиже конзистентност коју читалац увијек тражи. Очекивања се могу стално модифицирати, а слике стално проширивати, али читалац, упркос томе, настоји, макар и несвјесно, да све међусобно усклади и доведе у једну конзистентну цјелину. [...] Повезујући написане дијелове текста, ми им омогућавамо да дјелују једни на друге; ми уочавамо правац којим нас воде и онда им придајемо конзистентност, коју, као читаоци, очекујемо. Овај ‘Gestalt’ се нужно одређује у процесу наше властите селекције. Јер он није дат у самом тексту; он се појављује у сусрету

У светлу оваког становишта треба посматрати и редефинисати морфолошки схваћене типове завршних оквира представљене у теорији Виктора Шкловског, Бориса Ејхенбаума, Бориса Томашевског, Џонатана Калера, на које се надовезује и Снежана Милосављевић Милић бавећи се експлицитом српских реалистичких романа. Основне карактеристике експлицита ауторка даје компарацијом са уводним уоквиравањем: „За разлику од комплексне, херметичке структуре уводног оквира, у српском реалистичком роману оквирни крај показује већу схематичност и наративну рационализацију. У основи тога свакако је разлика између улога оквирних сегмената које се састоје у наративном отварању и затварању, као и између проспективног приповедања и приповедачке синтезе. Хронотопска детерминација и портретисање није иманентно романескном крају, већ се уместо тога јавља мотивска финализација, наративни закључак, понекад експлицитно дат од стране приповедача као тенденција, или се услед вишеструког заокруживања може појавити дуплирани рам. Можда се ипак највећа разлика између ова два типа оквира налази у наративној организацији. Док у уводу превагу имају статички мотиви, завршетак карактерише сижејно смиривање, али не и потпуно укидање динамичких мотива који се повезују са наративним уопштавањима, или претходе финалном коментару сентенци.“ (Милосављевић Милић, 2001: 183)

Као фреквентан облик експлицита Томашевски наводи епилог⁷². „За романе великог обима карактеристичан је поступак ‘епилога’ – приповедање се сажима пред крај. После дугог и спорог приповедања о животним приликама јунаковим у извесном краћем року – у епилогу срећемо убрзано причање, и на неколико страница дознајемо догађаје из више година или деценија. За епилог је типичан израз: ‘десет година после онога што је испричано’ и сл. Временски прекид и убрзан темпо приповедања су врло приметна ‘ознака’ краја романа. Помоћу епилога се може завршити роман веома слабе динамике у фабули, простих и непомичних положаја личности.“ (1972: 282) Слично ће закључити и Снежана Милосављевић Милић: „Завршни оквир најчешће је формално композиционо

написаног текста и индивидуалне свијести читаоца, која посједује властита искуства, властито мишљење, властиту перспективу. ‘Gestalt’ није стварно значење текста; у најбољем случају он је конфигуративно значење; ‘...спознавање је чин у којем појединац види ствари заједно, и ништа више’.“ (Izer, 2003: 149, 150)

⁷² У *Речнику књижевних термина* романескни епилошки експлицит је објашњен као „додатак уз веће прозно дело, када се писац осврће на оно што је испричао дајући му смисао (Толстој, Рат и мир)“ (1992: 193).

издвојен и обухвата границе последњег поглавља. Понекад се у уводу овог поглавља налази наративна схема типа уводног оквира [...] што доприноси интензивирању формалне издвојености ‘дела за себе’ и епилошком уоквиравању.“ (2001: 183) Његову функцију објашњава Џонатан Калер. „[Епилог][...], издвајајући се из ланца збивања, затвара низања и показује нам како да их читамо. Опис јунакове ситуације десет година касније показаше нам да ли ланац треба читати као ступњеве у његовом паду, у његовом губљењу илузије, у његовом свођењу рачуна са властитом осредњошћу и тако даље.“ (Калер, 1990: 331) Као пример потребе традиционалних романа за епилошким експлицитом Томашевски цитира речи приповедача на крају приповетке Ф. М. Достојевског „Село Степанчиково“.⁷³

Иако изузетно фреквентна у реалистичком роману, темпорална дистанца – како примећује С. М. Милић – као основно обележје епилошке завршнице, није одлика само реалистичке романескне традиције.⁷⁴ Виктор Шкловски схвата завршетак као оно што детерминише сваки наратив, а то проистиче из његовог усвајања начела затворености, заокружености и целовитости књижевног дела. Поред „нужности епилога“ у степенсто грађеним наративима, као јединог начина његовог довршавања⁷⁵, он наводи за романескни експлицит карактеристичан и „лажни“ и „негативни“ крај.

У складу са оваквим схватањем завршетака, које полази од дистинкције фабуле и сижеа, јесте и запажање Бориса Ејхенбаума. „У роману огромну улогу игра техника кретања, повезаности и спајања разноврсног материјала, могућност развијања и повезивања епизода, стварања разноврсних центара, вођења паралелне интриге, итд. При таквом грађењу крај романа представља пункт ослабљења, а не појачавања; кулминација основног кретања мора бити негде пре краја. За роман су типични епилози, лажни завршеци, резултати који стварају перспективу или који саопштавају читаоцу ‘Nachgeschichte’ главних личности. [...] У роману, после кулминационе тачке, мора

⁷³ „Ту би се могло дати врло много погодних објашњења, али, стварно, сва та објашњења су сад потпуно излишна. Бар тако је моје мишљење. Уместо сваких објашњења, рећи ћу вам неколико речи о даљој судбини свих јунака моје приповетке: Као што је познато, без тога се не свршава ниједан роман, а то прописују и правила.“ (<http://ilibrary.ru/text/60/p.18/index.html>)

⁷⁴ „[О]вај поступак не можемо посматрати искључиво као тековину реалистичке поетике, али се, такође, не може оспорити ни њен конститутивни значај у структури реалистичког романа.“ (2001: 193)

⁷⁵ „Довршити га, ‘згуснути’ га, могуће је само промјенама временских мјерила приповјетке.“ (Šklovski, 1969: 52)

наступити неки пад, а за новелу је најприродније да, кад се попне на висину, остане на њој.
Роман је дугачка шетња по разним местима, која подразумева миран повратак [...].“
(Ejhenbaum, 1972: 70, 71)

4. Завршна напомена

Коначну типологију перитекстуалних елемената, инципита и експлицита врло је тешко (немогуће) извести у неком коначном облику, а то су показале многе структуралистички оријентисане студије, а додатно потврдила истраживања у области когнитивних наука. Због тога се одричемо посла извођења педантне класификације начина на који се може обављати процес граничног уоквиравања, која у поступку интерпретације књижевних текстова увек носи ризик упадања у замку тзв. прокрустовске постеље, што, изнад свега, желимо да избегнемо. Намера овог теоријског увода јесте увођење категорије когнитивних оквира и интеграција традиционално схваћеног појма у појмовни регистар посткласичне наратологије (због чега је било потребно начинити и нека терминолошка разграничења), а што ће представљати основу приступа роману српске модерне. У оквиру проучавања функција граничних уоквиравања посебну пажњу ћемо посветити проучавању наслова, експлицита и инципита, док се функцијом епиграфа, због његове слабе примене у романескном стваралаштву овог периода, бавимо само у роману *Дошљаци* Милутина Ускоковића. Крајњи циљ је уочити како гранична уоквиравања у споју са свим осталим текстуалним уоквиравањима „отварају“ српски модернистички роман. Да ли ће се у том отварању пронаћи додирне тачке са досадашњом историјом читања романа српске модерне, да ли је читање „граница“ добар итинерер тумачења ових текстова и како у њима функционишу наративне инстанце нека су од важних питања на која у наредном поглављу, кроз појединачне анализе, покушавамо да одговоримо.

V ПРОБЛЕМ ОКВИРА У РОМАНИМА СРПСКЕ МОДЕРНЕ

1. Појединац и интратекстуална уоквиравања (*Газда Младен, Нечиста крв, Мајчина султанија, Чедомир Илић*)



Мебијусова фигура: од споља ка унутра и обрнуто

Газда Младен

У српској прози с почетка двадесетог века доста је романа који садрже епоним: *Грофица Агнеша Јанковић, Хаџи Диша, Стојан Мутикаша, Газда Младен, Чедомир Илић*. Некад су они дати метонимијски: *Један разорен ум, Дошљаци, Мајчина султанија*. Окретање унутрашњем свету јунака, као знак модернизације српске прозе, може се пратити и преко наслова, а што је могуће доказати само опсежним истраживањем везе епонима као иницијалне формуле са другим деловима текста.

Врло је занимљиво повезати овај тип наслова са експлицитом преко односа симбиозе, који је најкомплекснији, јер подразумева међусобно дејство. Наслов је увек неко обећање, па не случајно, реципијент ће рећи да је текст бољи/гори од онога што је „наслов обећавао“. Дакле, сваки се писац труди да у експлицит уведе оно што је насловом обећао – било кроз његову потврду или одрицање. И увек се књижевни текстови, захваљујући управо тој вези, читају и уназад, тражећи онај пут који је повезао почетак и крај.

Кључна места испитивања у роману *Газда Младен* Борисава Станковића јесу следећи гранични елементи као јаке позиције текста: Наслов, који је заправо име главног јунака: *Газда Младен*; инкоативна реченица, која се директно надовезује на епоним: „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради.“ (Станковић, 1979: 7); и финитивна реченица: „И потписао се, али не: газда, хаџија, већ само Младен, и ништа више.“ (125)

Ово је прича о губитку, (не)проналажењу идентитета и трагању за њим. Младић, (газда) Младен, након очеве смрти наслеђује сав посао, али и улогу главе породице, а ради очувања њеног угледа и положаја у малој патријархалној средини на југу Србије. То ће одредити пут изградње његовог идентитета, а уочљив и кроз процес именовања који је највидљивији на маргинама текста.

О важности имена – које се налази већ у наслову дела, а које се њиме и завршава – дискутоваћемо следећи теорију Жака Дерида.¹ Поред радова објављених на ту тему, он је на значај овог појма указао и личним примером.²

Његово промишљање о имену разликује се донекле од његовог става да се знак не може досвети у везу са неким прецизним описом. Свако настојање да се значење фиксира унапред је осујећено, јер оно никада не може бити потпуно досегнуто – оно је увек одложено. Према томе, „не постоје коначна значења која заустављају кретање означавања“. (Culler, 1991: 163) Контексти, којима је значење условљено, не могу се

¹ О статусу имена у књижевнотеоријским, лингвистичким и филозофским приступима пише Снежана Милосављевић Милић у раду „Име у књижевнотеоријском дискурсу“ (2011а). У преглед теорија имена и именовања ауторка укључује Платона, Б. Успенског, Л. Долежела, Ј. Марголина, Ж. Дерида, Р. Барта.

² На питање које му је постављено у једном интервјуу: Да ли је променио своје Лично Име, он је одговорио: „Питате ме заправо врло озбиљно питање. Да, променио сам своје лично име кад сам почео објављивати, у тренутку када сам ушао у, кратко речено, простор књижевних или филозофских законитости чије сам ‘добре манире’ упражњавао на властити начин. Увидео сам да Jackie није разборито као лично име за аутора; изабравши оно које је на неки начин полу-псеудоним, али истовремено врло француско, хришћанско, једноставно, морао сам обрисати више но што стане у неколико речи (једна од њих је анализа стања у којем су одређене заједнице – јеврејска заједница у Алжиру – тридесетих година повремено бирале америчка имена, понекад она филмских звезда или хероја, William, Jackie и тако даље). Али никада не бих променио своје презиме, Derrida, које сам увек сматрао прелепим...“ (према Peternai Andrić: 2009, 540)

дефинитивно ограничити – не постоји коначни, крајњи, финални контекст, па тако и интерпретација остаје незавршена и одложена.³

Ипак, Деридин став по питању Властитог Имена донекле се коси са напред наведеном тезом. Кристина Петернаи Андрић у раду који се бави управо тим контроверзама закључује да он донекле „приказује име као унутрашњу бит субјекта, поступа с именом као да се тиче чврстог и прецизног описа или садржаја, тј. одређује га као непромењив, од контекста независан, знак који може послати једнозначну поруку реципијенту. Питање властитог имена за Дериду се испоставља као апоријско питање.“ (2009: 525) Своје запажање ауторка аргуентује освртањем на Деридину анализу *Ромеа и Јулије* В. Шекспира у тексту *Act of Literature*. „Тумачећи Ромеов положај, Дериди наводи да је одвајање имена и његовог носиоца могуће тек након смрти с обзиром да у питању имена није реч о нечему ‘прикаченом’ на њега, него о његовој есенцији, ‘његово име је његова бит. Неодвојиво од његовог бића. (...) Он живи у свом имену’“ (Peternai Andrić, 2009: 532)

Дерида проблему имена прилази из различитих углова доводећи га у везу са првим насиљем, неразоривошћу, потписом, преводом. О имену промишља и са аспекта Платоновог парергона⁴.

Младен најпре прихвата улогу коју носе све категорије његовог именовања. Зато он од младости постаје *унук, син, првенац, чедо, дете, бата, брат, батке, младожења, домаћин, газда, господар, пријатељ, тате, чича*. Само именовање представља део процеса прихватања појединца у неку заједницу, али може представљати и део процеса искључења из ње. Лични идентитет као мултидимензионални феномен изграђује се кроз сложен однос према себи, али и према свету. Поред тога што упућује на осећање појединачности, посебности, индивидуалности („ја сам ја“, „ја се разликујем од других“), он укључује и осећање окружења које има нека очекивања у вези са понашањем појединца. „Од свакога очекујемо да испољи одређену кохерентност и одређену постојаност свога бића, својих ставова и понашања (‘препознајем те добро’...); сувише велика променљивост на том

³ На тај начин треба разумети и често погрешно интерпретирану чувену Деридину реченицу „Не постоји оно изван-текстуално“. (Derrida, 1976: 207) Њоме се само скреће пажња на реконтекстуализацију знака која мења његово значење.

⁴ Погледати стр. 323.

нивоу схвата се као патолошка (непостојаност, идентитетска слабост или многострука личност..).“ (Mark, 2009: 41) Због тога се јединка труди да у оспољавању прикаже кохерентност и сталност. Тако долази до процепа између идентитета за себе и идентитета за другог. У спајању почетка и краја приче о (газда)-Младену тај процеп управо доминира.

Инципит је пример виртуелног наратива чија суштина лежи у ономе „као што треба“. Дакле, Младен све време игра одређену улогу. То није *он* већ неко *други* у кога је прави Младен само маскиран. Овде долази до цепања на две равни: праву и симулирану⁵. Виртуелност је умножена и непрекидно одлаже оно што је стварност и истина на нивоу приче. На питање колико дуго Младен остаје прикривен иза своје маске „газда Младена“ одговор добијамо на самом почетку наратива: „Целог живота, увек“! Ако применимо тросруки критеријум за прецизно одређивање итерација – детерминацију, спецификацију и екстензију⁶ – видећемо да у овом случају са свих аспеката догађаји сежу до крајњих граница могућих/псеудо реализација (детерминација – „целог живота“, спецификација – „увек“, екстензија – „целог живота“). Итерабилност продужава расцеп између нивоа приче и приповедања на цео књижевни текст. Итерације су у овом случају „оно што прича/збивањима даје варљиви легитимитет, што их одржава у међупростору истине и фикције, остављајући латентном располоућеност јунаковог идентитета“. (Милосављевић Милић, 2014г: 106)

Врло занимљиво јесте и питање фокализације почетног исказа. Он начином на који је конструисан прикрива/открива фокус самог лика. У гласу приповедача прелама се иронијом обојен глас самог Младена. Као да јунак на почетку демантује све оно о чему ће касније бити писано. Као да каже : „Ово што следи само је обмана, привид, лаж. Ово што је обећано насловом нисам ја“. Овде посебно треба обратити пажњу на глагол *радити*, преко кога се види да је Младен само на спољашњем плану испуњавао захтеве средине. **Радио је** оно „што треба“, а да ли је то желео и шта је мислио? Имплицитни аутор и приповедач сукобљавају се са самим ликом. Оно што смо у наслову чули од писца и што је

⁵ Овде се ослањамо на закључке до којих је у својим истраживањима о виртуелном наративу дошла Снежана Милосављевић Милић. Погледати библиографију на крају рада.

⁶ Детерминација – „укупни опсег времена у оквиру којег се догађаји или скуп догађаја наводно понављају“; спецификација – „ритам понављања догађаја или скупа догађаја“; екстензија – „трајање догађаја или скупа догађаја који се понавља“. (Prins, 2011: 79, 80, 164)

поновљено гласом приповедача оповргнуће сам лик већ у првом исказу, а на крају и експлицитно показати потписом у експлициту. На тај начин се мултипликују односи различитих инстанци у наративној комуникацији.

Важности инкоативне реченице био је потпуно свестан и сам аутор, па је модификује након прве верзије објављене у часопису *Коло* 1903. године. У првобитној варијанти она је грфички издвојенија од остатака текста и гласи:

„Увек, једино, целог живота, само је оно радио што човек треба да ради.“ (Станковић, 1979: 215)

Занимљива је промена и премештање у оквиру првог дела који указује на итерабилност. Синтагма *целог живота* у потоњој верзији стоји на самом почетку, јер треба да нагласи временску омеђеност антиципације која следи.⁷ А она управо претендује на цео јунаков живот наговештавајући трагику газда Младена. У првој верзији то се желело постићи применом климакса, а онда се као много ефектнији показао антиклимакс. Иако на први поглед итерабилност скреће пажњу и својом хиперболичношћу, текст ће показати да ову прву констатацију наратер/читалац треба да усвоји као потпуно аутентичну.⁸ Веома је важно приметити да у првој реченици нема имена које би упућивало на субјекат радње, а то ни у једном тренутку неће збунити читаоца и оставити га у недоумици о коме се овде заправо ради, што још једном говори о срастању наслова с текстом, посебно са његовим оквирним местима. Имплицитни аутор спустио се до приповедача у коме чујемо и глас самог лика.

Инкоативна реченица се слабо „прелива“ у текст који следи непосредно за њом. Напротив, она се „сама за се односи на целину радње, сама раскрива поглед на сав исприповедани живот главног јунака“ (Петковић, 2009: 48). Након ње приповедање се враћа на јунаково детињство, пратећи га све до „нестајања“ из света приче. „Неоспорно је, према томе, да је писац овој првој реченици наменио посебну композициону улогу. Она у једном потезу износи оно што ће роман широко развити; између ње и осталог текста суштинска се разлика може свести на обим. Ко би, рецимо, желео у десетак речи изнети

⁷ У овом случају ради се о типу унутрашње итеративне пролепсе, јер је њоме обухваћено збивање унутар дијегетичког времена, које ће се непрекидно понављати.

⁸ Погледати стр. 80.

садржај романа, оно што се о Младеновом животу приповеда, опет би најбоље учинио ако би поновио прву реченицу.“ (Петковић, 2009: 49)⁹

Зато се она у различитим варијантама протеже читавим делом, представљајући однос према „другом“ и уклапање у тражене друштвене оквире.

„Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради.“ (7)

„И зато Младен, мада још дечко, још у школу ишао, ипак је све то знао и трудио се, гледао да и он буде као што треба. [...] И Младен је био такав.“ (21)

„Осети нову снагу, задовољство и срећу што је све тако као што треба.“ (70)

„И опет отпоче живот по кући као пре, као што је требало...“ (107)

У томе „као што треба“ сублимирани су захтеви и очекивања средине и процес идентификације с њом. То је онај „праволинијски узлазни пут“ који наводи Жарко Требјешанин описујући процес интеграције у патријархалну заједницу. Ова линија прати изградњу идентитета приближавањем, отварањем и изједначавањем са моделима породице, окружења, културе. Та идентификација је двосмерна и иде од субјекта према моделима, али и супротно – као идентификација коју околина намеће субјекту прописујући му различите норме и нудећи моделе по којима треба да се понаша и којима треба да се прилагоди. „Тај процес се у почетку одвија у породичном кругу. Међутим, како дете расте, његова околина се стално шири. [...] идентификација се ослања на шире групе: локална средина, старосна група, друштвена класа, професионална припадност, [...] национални идентитет...“ (Mark, 2009: 47) Овај аспект изградње идентитета мање је надоградња, а много више стално поправљање услед тежње ка интеграцији. Често на овом путу промене идентитета долази до психичких ломова у јединки која је под сталним притиском друштва коме тежи да се прилагоди и испуни очекивања. Субјекат егзистира тек у интеракцији са другима, у заједници која његово постојање потврђује именовањима. Према томе, заједница је та која ће мењати име и, последично, мењати идентитет лика.

⁹ Ипак, у једном закључку не можемо се сложити са Новицом Петковићем. Он сматра да би се управо због функције сажимања ова реченица могла наћи и на крају „као поентирње“ (2009: 49). Поенту је, напротив, делу дао једнако јак и важан експлицит што ће даља анализа показати. Оваквим сагледавањем могућег краја романа, он не би много изгубио на квалитету, али би свакако умањио композицијску функционалност, експлицирајући поенту која постоји само као сегмент оне до које се може доћи постојећим и, чини се, много ефектнијим крајем романа.

Посматрајући име као есенцију бића, његове мене се прате кроз поступак именовања која га у различитим фазама различито одређују.

Занимљиво је поменути и запажања Бојана Чолака о улози породице и мушкарца у патријархату, које износи у књизи *Роман патријархалне културе*. Дајући преглед теорија које су се бавиле феноменом патријархалног, он о положају мушкарца у њој закључује следеће: „Мушкост су вредновали други људи који су на основу ње одређивали да ли се неко може сврстати у групу ‘правих мушкараца’. Страх од искључења из света мушкараца, од тога да се не изгуби поштовање и дивљење заједнице, да му се не порекне мушкост, достојност родне улоге, узроковало је да је мушкарац чинио све што се од њега захтевало. Морао је бити део тог света без слабости, део света неосетљивог на патњу, нарочито сопствену. Прихватајући круту мушку улогу коју му је друштво наметало, мушкарац је, на неки начин, пристајао на мазохизам. Због свега тога чини се испрвено мишљење да је мушкарац у патријархалном друштву већ рођењем жртвован, и то не живом оцу (пошто он никада не испуњава и не одговара у потпуности очекивањима друштва), већ праисторијском оцу који је идеалан, који је ‘како треба’. Код мушкараца долази до идентификације са мртвим очевима – прецима, јер живи никада нису довољно ‘велики’.“ (2009: 29)

Скрећући још једном пажњу на Деридине закључке да знак не пружа фиксирано значење, те да се творба значења увек мора посматрати у одређеном контексту¹⁰, процес изградње Младеновог идентитета може се управо пратити кроз процес именовања иза којих стоји како смештање у наследни низ и збирну карактерологију, тако и планови и

¹⁰ „Читајући де Сосира, Дерида је деконструисао саму замисао стабилне структуре језика тврдећи да речи немају опште значење и не упућују на предмете који имају неки есенцијални квалитет. Даље, Дерида сматра да размишљамо искључиво у знаковима и да нема значења изван знакова који су заправо облици графичке ‘репрезентације’, међутим, не можемо говорити о значењима или о коначном означеном изван система разлика – свако означено упућује на све остале знакове у систему и само постаје означитељ. Сваком знаку иманентна су многобројна потенцијална значења, укључујући и одјеке или трагове осталих значења из других контекста. Означитељи генеришу значење не у односу према фиксираним предметима, него у односу са другим означитељима с тим да се значење генерише кроз односе разлике. Разлике међу значењима производе симболички системи који се усвајају учењем, а однос између означитеља и означеног није садржан ни у једном фиксном или вечном односу, тако да је само значење по својој природи нестабилно и непрестано исклизавало, односно, значење се може перципирати само у смислу бесконачне одгоде, никада досегнуто.“ (Peternai Andrić, 2009: 526)

предвиђања које му је средина наменила. У патријархалној заједници знало се шта носи име *првенац, батке, домаћин, газда и господар*. У свакој етапи свог живота Младен тежи да испуни захтеве који су постављани називом додатим његовом имену, или боље рећи називом којим је сакривено Властито Име. Зато он увек ради, говори и реагује „као што треба“. Онако како се то очекује од репрезентативног представника заједнице. Станковић у књизи открива управо кроз процес именовања (истовремено пратећи и унутрашњи живот Младенов) нефлексибилност заједнице у процесу остваривања појединачног идентитета и њену искључиву окренутост ка ономе што је оспољено, видљиво – део друштвене (у овом случају патријархалне) „хармоније“.¹¹ Све лично морало је бити подређено колективном. Итерабилност модела од *баба-Станиних* до *газда-Младенових* показује да средина не трпи и не признаје испољавање слабости и посртање пред њима. А слабост је свако окретање себи и удољивавање обичним људским потребама. На врху лествице остају они који су спремни да поднесу највеће жртве. Трагичност доводи судбине у исту раван.

Правих имена овде нема, јер су сви обезличени – једнако мајка и баба, брат, мушкарац и жена. Сви трпе и сви се покорављају. Код Станковића, ипак, живот на нижој друштвеној лествици изгледа повлашћенији од оног који воде домаћини и газде, јер је слободнији у изражавању и показивању унутрашњег идентитета. То изражававање идентитета „потчињенима“ је омогућено и тиме што се налазе искључиво иза великих капија породичних кућа. За њих је резервисан унутрашњи простор, док се баба-Стана и газда-Младен крећу у спољашњем свету, где је свако показивавање унутрашњег непожељно и неприлично. „Спољашње“ искључује „унутрашње“ – нема могућности приближавања, саображавања, коегзистенције. То оспољивавање дато је и употребом имена. Док су Стана и Младен потпуно „изван“, сви остали су „унутра“ - сакривени и у овом случају заштићени њиховим именима. Име је оно што прелази преко, оно што се види и што је на удару заједнице. Оно јемчи вредност, углед, статус читаве породице. Неименовано се не види, па и не процењује. Овде је добро указати на Деридин став о Властитом Имену као

¹¹ Потребно је скренути пажњу на процес именовања образложен у *Поетици композиције* Бориса Успенског. У поглављу „Именовање као проблем тачке гледишта“ давање различитих имена једном лицу тумачи се као употреба различитих тачака гледишта при њиховом означавању. На тај начин идентитет се, праћењем именовања, гради кроз сажимање различитих односа оних који именују са именованим лицем. (1979: 28-49)

првобитном насиљу, које он објашњава коментаришући Леви-Стросов пример из племена Намбикваре где девојчице почињу да откривају имена својих противника, па се могло доћи и до имена осталих чланова племена. Ту забрану откривања Властитих Имена Дериде тумачи као забрану која не погађа Властита Имена, већ чин који саму свест назива Властитим Именом. „Властита имена нису више властита имена, јер је њихово стварање њихово ишчезавање.“ (Derrida: 1976, 146) Властита имена су оно што треба да упути на припадност и друштвену и језичку класификацију, зато се у овој забрани не ради о откривању властитих имена, него о заклањању те класификације на коју оно упућује. (Peternai Andrić, 2009: 528) Она настају на нивоу рефлексije „која огољује природени неидентитет, разврставање као прекршај властитости и идентитет као апстрактни моменат појма“. Властито име је та првобитна сила која особеност лишава своје посебности и изворности. (Derrida, 1976: 151)

На важност имена, у оквиру слике коју пружа *Газда Младен*, указују тачке у роману где се проблем односа према носиоцима Властитих Имена експлицитно помиње у следећим контекстима:

„Споља, све што је било везано за кућу, **за име**, било је исто као и пре.“ (13)

„Баба све и сва у кући. По њој **се** већ и кућа **звала**. По њој и отац, па чак и он, Младен, ‘Баба-Станин Младен’. Тако су га звали.“ (21)

„Зар да он, хација, иоле сумња да ће доцније њихов дућан бити каогод све радње и дућани што их синови од оцева наслеђују, не само рђави него ће и пропасти, бити несигурни, не на добром гласу, прете да ће пасти, - зар би онда он из такве једне радње узимао еспап на позајмицу, уносио га у дућан и продавајући га давао му **име**, глас своје радње, трговине која је била не само прва и чувена код њих него у целој Турској, Бугарској па и Босни...“ (32, подв. Ј.Ј.)

Оно што доноси собом нечије име то је глас. Он се шири и проноси просторима патријархалног света обезбеђујући углед, положај и опстанак. Зато је споља могло продрети само најбоље, најстаменије име, а то је оно које је најнепрозирније и које је било спремно више да прикрива но да открива.

Лако се запажа да у току романа нигде не наилазимо на презиме¹² чак ни на самом крају, у Младеновом потпису. Тиме је јасно указано на девијацију, јер обичајно право налаже да име оца треба да чува син. У патријархалној заједници, чију слику нам пружа Бора Станковић, одсуство презимена и егзистирање чланова породице кроз постојање имена која се генерацијски смењују показују сажимање у језгру једне личности, која треба да понесе личну жртву како би се обезбедила сигурност осталим члановима заједнице. Сви су хаџи-Замфирови, газда-Маркови, баба-Станини, газда-Младенови. Зато и њихове судбине треба гледати као једнаке с аспекта раскола који ће се појавити између онога што треба и онога што се жели и осећа. У том смислу живот газда-Младенов огледа се кроз живот баба-Станин¹³. Њихово место и улога у средини којом господаре пролазе у различитим видовима кроз идентичне етапе до потпуног осамљења и изолованости. Презирући слабости других они беже од сопствених, тежећи ка самопотврђивању које их води до самоуништења. Тај процес деградације креће од тачке када сви постају *Станини*, односно *Младенови*.

„Још седе **баба-Станини!**“ (12)

„По њој и отац, па чак и он, Младен, ‘**баба-Станин** Младен’. Тако су га звали.“ (21)

„Спроћу **Младенових**, на капији газда-Стојанчетовој све његове кћери изашле.“ (49)

„Али доцније пак је била и радосна што може стару навику да продужи. Да је као пре готово сваки час код **Младенових**.“ (73, подв. Ј.Ј.)

На крају Младен жели да се одвоји и покида нити са свима. Одрицањем од низа идентитетских категорија и преузимајући друге, лик ствара нови идентитет. Одвајање имена од носиоца и наставак живота могућ је, али подразумева велику жртву, јер се тиме носилац одриче многобројних веза и односа које су наталожене у имену. Потпуно

¹² Иако је овде реч, пре свега, о кнвенцији, то никако не значи да недостатак презимена не може импликовати и нека додатна тумачења.

¹³ „Међутим, није исправно мишљење да су само мушки чланови породице могли заузимати највиша места. Услед тога што су се мушкарци могли показати неспособни, слаби и подложни страстима, њих су могле заузимати и жене. Тако, Рихтман бележи да иако жена није могла формално бити старешина, да су се могли наћи примери да мајка или нека старија жена управља уместо младога сина и да се уз господара, односно домаћина у пуној снази, неретко осећала снажна личност господарице која је индиректно, али битно утицала на пословање и политику здружене породице.“ (Чолак, 2009: 25, 26)

ослобађање имена кроз Младенов потпис, а на шта јасно указује финитивна реченица, (како Дерида каже) „прилика је да коначно буде он сам, с ону страну имена - прилика да коначно живи“ (према Peternai Andrić, 2009: 533). Вођени даље Деридиним запажањем да се субјекат не може сам, без призива, одрећи свога имена, јер њега и нема без његовог имена, подсећамо на оне призиве који га ослобађају атрибутива *газда*, као и свих осталих именована која се њему прикључују.¹⁴

Говорећи о епониму као својеврсном „дометку“ добро је осврнути се на функције које он има у конкретном књижевном тексту. У том смислу врло су корисна запажања Снежане Милосављевић Милић о његовом значењу у делима *Сељанка* Јанка Веселиновића и *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића која су применљива и у случају *Газда Младена*. „Његова [мисли се на епоним, прим. J.J.], на први поглед, неутрална информативна објективност носи додатни семантички потенцијал који је активиран самим чином насловљавања. Да ли је Анђелија пре свега сељанка или само сељанка? Да ли је Љубица најпре сеоска учитељица па онда све или је нешто друго? На ова питања није лако одговорити јер се читалац налази у процепу који настаје укрштањем усмеривачких стратегија читања – наслов је први путоказ читања, у Изеровом значењу овог процеса (Iser1992:158-178), и сталних ре-конфигурација значењских аспеката наратива, које настају у процесу читања. [...] Будући да су усмерени на колектив и на социјално-професионалну ознаку, ови идентитетски означитељи носе читав скуп имплицитних квалификатива који ће унутар романескне приче бити експлицитно актуализовани и као такви лакше „прочитани“, или ће остајати у простору имплицитног и подразумеваног, што ће од читаоца захтевати далеко већи напор разумевања.“ (Милосављевић Милић, 2011в: 461)

Одредница *Газда Младен* треба да уведе у проблематику приповедног дискурса који представља материјализацију изречену парергоном. Делови текста непрекидно се враћају на епоним потврђујући га, па он у овом случају антиципира велики део приче. То се догађа до оне тачке у којој почињемо да уочавамо процепе између *газда-Младена* и *Младена*, а који врхунац достижу у поруци и потпису остављеном испод њега. Након тога читалац је приморан да се враћа уназад - од потписа ка епониму - тражећи место зачетка конфликта у јунаку, место где је Младену почео нестајати атрибутив *газда*, где се почео ослобађати низа идентитетских категорија наметнутих споља.

¹⁴ О томе је опширно писано у делу рада који се бави проблемом фокализације у овом роману.

Како Младенов потпис стоји иза реченице: „Умрећу рањав и жељан“, анализа нас води и до разматрања суодноса поруке и потписа¹⁵. Сам потпис¹⁶, дакле, није иманентан потписаном тексту, а са друге стране није ни спољашњи елемент, одвојив од текста. Он је нужно на граници међу њима, оно што улази у „игру, граничи, дотиче, додирује, пожурује саму границу и интервенише у унутрашњост само у мјери у којој та унутрашњост недостаје. Недостаје *нешто* и *само себи* недостаје.“ (Дерида, 2001: 62) Интервенција парергона у унутрашњост структуре употпуњава њено значење. Тако потпис Властитог Имена може играти улогу скривеног места, „обложеног“ или „огуљеног“.

Порука коју Младен оставља у свом тефтеру уз његов потпис открива нам дакле, једног сасвим другачијег човека, лишеног жеље за успехом, угледом. Читав живот најбогатијег и најугледнијег газде једном реченицом ће се показати као неостварен и промашен. Зато ће том приликом Младен потпуно одбацили своју друштвену улогу, и идентитет који је кроз њу саграђен, те се на крају и потписује само као *Младен*, што уз остављену поруку треба да посведочи не о газди и хацији него о човеку – Младену. Једино што се овде можемо запитати (опет у деридијанском духу): да ли ово самоименовање ослобођено наноса наталожених кроз друга имена – а, пре свега и на крају, кроз име газде - треба прихватити као изједначавање новоименованог субјекта са већ познатим, јер свако име, било истинито или лажно, да би постојало као такво мора бити оверено кроз интеракцију са другим. Да ли је, кроз потпис дато, „ја ово мислим“ оно што чини једно нестајање или једно ослобађање? Можда најпре – ослобађање кроз нестајање.

И још нешто: Оно што остаје након смрти, а потписника поруке више нема у физичком смислу, јесте име – човек је уништив и разорив, али име је оно што остаје и после живота.

¹⁵ „Важност Деридиног приступа потпису тиче се неопозивог обавезивања које садржи потписивање, одговорност иманентну потпису на шта је упозорио већ Austin. Потпис значи неопозиву обавезу, чак и ако није исказан у облику властитог имена.“ (Peternai Andrić, 2009: 536)

¹⁶ О потпису видети и у: Derida, Žak, „Potpis događaj kontekst“, Delo, god. XXX, br.6, Beograd, 1984, str. 7-36. У њему аутор говори о условима функционалности потписа – о поновљивости, итерабилности и имитабилности. С тим у вези је његово одвајање од просторне и појединачне намере која га производи. Управо истост потписа, нарушавајући му идентитет и појединачност, издваја његов печат. Занимљива запажања на ову тему могу се пронаћи и у књизи *Уликс грамаофон*, у којој Дерида указује да потпис може постојати само уколико написано име значи потврду „то је моје име, потврђујем то, да“, као и обећање сећања на њу. (1997: 34)

Нечиста крв или „Софкин силазак“

Небројено критика бавило се романом *Нечиста крв*, а међу њима је велики број који је полазио од њеног наслова. Такве анализе умеле су, не ретко, да буду „повучене“ управо самим насловом под којим су неки значењски слојеви остали прикривени и несагледани. Новица Петковић, један од сигурно најбољих познавалаца Станковићевог дела, на почетку своје обимне студије о овом роману говори управо о неспретно изабраном наслову. „Постоје дела са срећно и мање срећно изабраним насловом. Борисава Станковића роман *Нечиста крв* спада у ове друге. Не зато што би тај наслов сам по себи био рђав. Напротив. Него зато што смисао који он наговештава није довољно саображен са укупним смислом романа. А то је – једном више, други пут мање – постојано изазивало недоумице већ код првих критичара почетком века и изазива их све до данашњих тумача. Чини се да је у Станковићевој замисли да напише нешто дужу приповетку под насловом *Нечиста крв* била садржана теза – у књижевној прози крајем XIX века прилично помодна – о психофизиолошком одрођавању, и то на двама породичним стаблима, укрштеним у Софкиноме лику и продуженим у њеноме потомству. Приповетка је, међутим, током испрекиданог и очигледно десетогодишњег рада прерасла у роман, а тезу о изрођавању постепено је надрасла, да би је на крају и потиснула злехуда судбина саме јунакиње.“ (Петковић, 2009: 19)¹⁷

Важност коју је Петковић дао наслову, осврћући се и на „последнице“ које он изазива, читаоца провоцира на повратак називу његове студије: Тај *Софкин силазак* као на палимпсесту може се прочитати испод видљиве *Нечисте крви*. Зато критичар не пропушта да то и образложи: „Уместо о нечистој крви, наследном проклатству, написан је роман о

¹⁷ Да наслов није најадекватније изабран мисли и Јован Деретић: „Међутим, иако је у наслову, мотив нечисте крви остао је спорадичан у роману. Он је нешто јасније изражен у првом поглављу где је у најкраћим цртама изнесена хроника пропадања Софкине породице. Он је такође наговештен при крају романа када се говори о знацима дегенерације код Софкине деце. [...] Та социо-биолошка схема више је набачена него што је стварно развијена у фабули романа, она се појављује као хипотеза којом се објашњава оно што се збива изван стварних временских оквира романа, док је судбина његових јунака, посебно главне јунакиње Софке, мотивисана социолошким и психолошким чињеницама, а не фактором наслеђене нечисте крви.“ (Деретић, 1981: 212, 213)

Софки, а највише о удаји њеној, којом она не само да мора прећи из једне у другу породицу, него у исти мах са високога (хацијског) места које јој је припадало у једној варошкој култури **силази на периферију**. Штавише, на тој се периферији јунакиња суровим стицајем околности обрела у њој туђој и за њу погубној сеоској култури. Дакле, драма Софкина, у крајњем изводу, није ни само породичнога, ни само индивидуалнопсихолошкога реда, него се у њој налазе дубља а скривенија померања у култури. Лик се тада већ при блажој промени места осећа несигурним, а при оштрој и наглој – изгубљеним.“ (2009: 20, подв. Ј.Ј.) Изгледа да би дискретно предложеним новим насловом све наведено било обухваћено.

Инкоативна реченица, композицијски издвојена од пасажа који одмах за њом следи, по мишљењу истог аутора, одлично је осмишљен „предњи део оквира“: „Више се знало и причало о њеним чукундедама и прамдедама него о њима самим: о оцу јој, матери, па чак и о њој – Софки.“ (Станковић, 1998: 5)

„Као што почетна формула ‘био једном један цар’ отвара поглед на свет бајке, па у исти мах функционише као део текста и као метатаекст. А са таквим се улогом, разуме се, мора саобразити унутарњи састав реченице, њен склоп: да се у њој као у маленоме сочиву одразе наговештаји основних односа из приповедне фреске коју писац одмах потом почиње развијати.“ (Петковић, 2009: 50) Важност овог почетка Петковић види у отварању простора за даљи ток приповедања, али и за сасвим ново разумевање Станковићевог, годинама уназад, често критикованог језика.¹⁸ Он најављује и главну јунакињу приче. Заменица *о њој*, поред тога што скреће пажњу на властити угао гледања, има функцију да међу свим поменутих ликовима издвоји један. За површно читање овакав увод има статус емичког почетка¹⁹, јер нас приповедач преко имена поступно упознаје са јунаком приче. Ипак, захваљујући сигналу који долази уз име, а то је опет присвојна заменица *њој*, поступност изостаје и прелази се на сасвим други ниво, што ће се показати и након приче о прецима. Софка је неко већ познат, близак и то на један посве специфичан начин: она је повлашћени лик кроз чије сећање и опажање се рефлектују многи догађаји у равни приче. На самом почетку формира се двоструко очекивање: наратив ће допунити оно што је у „причању“ занемарено и то ће бити учињено из специфичног угла посматрања.

¹⁸ О овоме много више у делу рада који се бави проблемом фокализације.

¹⁹ Погледати на стр. 104. фусноту бр. 5.

Ова реченица истовремено је праг који води од наслова ка унутрашњости текста. Кома припада та „нечиста крв“? Да ли је то линија која иде од Софкиних предака до ње и њених потомака, или рачвање настало „силаском“ у кућу газда-Маркову, укрштајући се са онима који су рађали децу „као да су од једнога оца, матере, од једне куће, а не и читавога краја“ (Станковић, 1998: 145). Девидантност као да је долазила са обе стране усађујући се у Софкино тело да би је одвела у аутодеструкцију. Она је отелотворење „нечисте крви“, те отуда нагласак путем метаболе која се налази на самом крају уводне реченице. Занимљиво је то што се оптерећена пореклом и „силаском“ у средину необузданих инцестуозних страсти, у Софкиној свести непрекидно обнавља мисао о „психофизиолошком изрођавању“. Тако се наслов може читати не као одраз имплицитног аутора, већ јунакињиног самоиспитивања у коме одзвања „нечиста крв“ кроз сваки њен осећај и доживљај. Она је та која „хвата“ моменте свог наслеђеног проклетства, које ће само бити појачано удајом за Томчу. Тада јој постаје јасно да не може побећи од онога што су јој преци оставили и потпуно се предаје суровим околностима док је сасвим не унизе и униште. Овако посматран, наслов није ни погрешан, ни преузак, ни обмањујући. Иако је Новица Петковић сасвим у праву када тврди да је романом обухваћено много више од теме најављене насловом, суштина је што сва гранања иду из дубоко усађеног немира „нечисте крви“. О томе Радован Вучковић пише, чини се одговарајући управо на Петковићеве закључке: „[У] *Нечистој крви* поступке средине и главне јунакиње одређују узроци који су примарнијег значења од социјалних и историјских (мада ни ови нису занемарени): биолошко-наследни – мистика нечисте крви, чије се повремене манифестације очитују у болестима, у дегенеративним процесима у скупним и појединачним чулним експлозијама.

Гледано из тог угла, наслов романа, без обзира што је као синтагматска конструкција био често у употреби у натуралистичкој теорији наслеђа, па се подразумевао и у прозним и драмским делима тога времена (Ибзенове *Авети*, на пример), тачно изражава природу једног типа Станковићевог неонатурализма и одређује глобалну структуру дела.“ (1990: 302)

То је видљиво и на супротном крају, у експлициту. Широком и брзим потезима, из перспективе која лик сагледава споља, описана је Софка „осушена“, погрбљена, прљава. Нешто се не уклапа у слику: „само јој уста још онако танка, влажна и свежа“ (Станковић, 1998: 178). И на самом крају наратива поновљен детаљ: „[...] кува кафу и срце полако,

одмерено, облизујући **своје изгрижене зубима и навек румене и влажне усне.**“ (1998: 178, подв. J.J.)

Међутим, образложење о психофизиолошком изрођавању као централном ипак није сасвим убедљиво за све оно што је понудио роман, а што наслов треба да најави.²⁰ У „нечистој крви“ крију се још две једнако важне компоненте. То је „морално проклетство“ које долази као последица кршења неписаних закона како хаџијске тако и сељачке породице. Софкини и Томчини и на тај начин обележени су „грехом“. О првима сазнајемо нашироко, а о другима највише из преступа газда-Маркове сестре која бежи за Арнаута. Као преци и ови садашњи настављају живот у греху. То се види и код саме Софке када себи дозива мутавог Ванка и када касније „живи“ са слугама, који су сви због тога „морали увек бити глувонеми“ (175); код газда-Марка који жели у хаџијски свет; као и код ефенди-Мите, који због одржавања богатства ћерку гура у њиховим нормама страно снохачество.

Нечиста крв у себи крије и једну чисто психолошку компоненту. То је огледање себе у другима и свест о постојању кроз њих. Није то чисто, „слободно“ постојање, већ присилна везаност за друге, који одређују којим путем ће се изградити личност појединца. То је оно нарушавање властитог интегритета онда када Софка примећује да постоји само кроз очево постојање: она је Софка ефенди-Митина. Други су јој у свест усадили мисао о нарушеном интегритету и она мора неминовно да кроз ту свест расте и развија се. Присвојни придев „ефенди-Митина“ као садржај њених мисли редовно је представљен под наводницима, јер то је оно што долази споља и временом се уграђује у психу. Испрва јој не припада, али непрестаним понављањем и калемљењем интегрише се у појединца и постаје његов неодвојиви део. То је још један узрочник страдања Софкиног, за који се метафорички може преузети синтагма „нечиста крв“.

Изгледа да читалачко трагање треба да открије све ове видљиве и невидљиве слојеве који ће се појављивати попуњавањем места неодређености оним што наратив накнадно открива. Изер читање види као калейдоскоп перспектива, преинтенција и

²⁰ „Пресудну важност у томе има пишчева полазна, сасвим натуралистичка теза о психофизиолошком изрођавању у обема породицама, варошкој и сеоској. Невоља с њом није у томе што ју је Станковић нејасно саопштио, него, напротив, што ју је превише истакао. Она је прво добила место у наслову.“ (Петковић, 2009: 137) Да није реч само о тако схваћеној нечистој крви видљиво је већ у првој глави, која осим о психофизиолошком изрођавању говори и о моралним преступима.

подсећања. „ И док [...] очекивања изазивају у нама интересовање за оно што ће доћи, њихова модификација у следећој реченици имаће ретроспективно дејство на оно што смо управо прочитали. А то онда може имати другачије значење од оног које је имало у тренутку док смо га читали. Шта год прочитамо потоне у наше сећање и ту се скраћује. Касније се то може евоцирати и ставити у друкчије окружење, што резултира тиме да читалац добија могућност да успостави једну дотад неслућену везу. [...] Ново окружење износи на видело нове аспекте онога што смо били препустили сећању; а ти аспекти заузврат, бацају своје светло на ново окружење, изазивајући тако још сложеније антиципације. Успостављајући тако међусобне односе између прошлости, садашњости и будућности, читалац даје могућност тексту да обелодани потенцијалну вишеструкост веза. Те везе су производ читаочевог духа који делује на сировом материјалу текста, и оне нису сам текст, јер се он састоји само од реченица, исказа, саосећања итд.“ (Izer, 2003: 145) У читалачкој игри антиципација и ретроспекција налази се потенцијал вишеструкости веза које се могу откривати и у наслову Станковићевог романа. Овим као да је исправљена заблуда оних који су тумачили *Нечисту крв* искључиво кроз призму психофизиолошког, али и Новице Петковића који је тврдио да је наслов недовољно богат да изрази све што је романом речено. А да нису у питању праве заблуде, већ само различита читања подсећа опет Изер констатацијом да је свако читање селективно, а да је „потенцијални текст бескрајно богатији од сваке његове индивидуалне конкретизације“ (2003: 146) Тако у властитом читању не дајући право другима, дајемо га кад сопствено прикључимо свим осталим као کاریку у деценијама дугој и изузетно богатој (често опречној) историји читања ове прозе.

Занимљив је додир инципита и експлицита и на плану ритма, фокализације, као и односа приповедача и наратора. Расцеп између времена приче и времена приповедања најекстремнији је у уводном и завршном делу где су читаве године, деценије сабијене у мало приповедно време. Ти сажети прегледи на ивицама текста само појачавају ефекат средишњег дела приче у коме време понекад потпуно стаје. „Као што и иначе бива у књижевности, случај је хтео да изнуђено скраћење само појача ‘најприроднију’ кривуљу протицања романескног времена: у композиционом погледу функционална убрзања времена на оба краја текста и успоравање, готово кочење у његовој главнини.“ (Петковић, 2009: 42) На значењском плану још један круг је затворен, приповедач ће рећи: „И ништа

се не деси.[...] Све исто као некада и сада се понавља.“(175); и наставиће се децом, унуцима и праунуцима. Софка је само једна насумично извучена судбина која је требало да илуструје све носиоце „нечисте крви“, само што ће у њеним потомцима можда то бити још израженије, јер су се ту сусреле две линије проклетства. Свака даља прича, и у том смислу, постаје сувишна. Нема се више ништа додати, јер је све опет дошло „на своје место“ – „све противречности су развијене“ (Петковић, 2009: 137) Почело се прецима, завршило потомцима. Утисак ширења и чврсте укорееености „дефекта“ појачавају итерације дате на самом почетку и крају: у инципиту кроз глагол „причало се“ чува се мисао о пореклу нечисте крви, да би експлицит, наглашавајући трагику појединца обузетог демоном, на крају истакао силину његове моћи, посебно у оном завршном „[непрекидно, прим. Ј.Ј.] облизујући своје изгрижене зубима и навек румене и влажне усне“. (178)²¹

Проблем фокализације почетка и краја, што показује анализа у поглављу које се бави овим питањем, у центар поставља „лутајућу“ перспективу. Она излази из затвореног простора појединачне свести, али је истовремено ограничена њоме. Почетак ће нам помоћи да дешифрујемо фокализацију на крају романа, с том разликом што колебање у завршници сасвим изостаје.

Овакво уоквиравање дато у виду „извештајно-хроничарског“ пролога и епилога објаснио је Радован Вучовић, уз опаску да је Станковићева композициона решења касније примењивао у својим делима и Иво Андрић. „Станковићева и Андрићева филозофија прожета је источњачком идејом судбине, обједињеном са западном песимистичком антропологијом. Зато је код њих појединачна личност или збивање одређено колективном судбином и увире у колектив остајући тек као памћење у њему. То претпоставља неку врсту обгрљене композиције са прологом и епилогом, која је блиска, на пример, у *Травничкој хроници* и *Госпођици*, *Нечистој крви*.“ (Vučković, 1990: 304)

²¹ Мотив усана посебно је изражен у опису ефенди-Мите и Софке, те се и преко њега употпуњава значење *нечисте крви*. Опис ефенди-Митиних усана: „уста почињу да се покрећу и влаже се“ (20), „влажних уста“ (27), „Једино што су уста била још увек свежа, влажна.“ (62) Опис Софкиних усана: „стиснутим танким устима, тек при крајевима влажним и страсним“ (28), „Чак јој и уста слатка. Сваки час их облизује.“ (35), „као крв руменим устима“ (98), „своју доњу влажну и врелу усну стисну“ (115).

Мајчина султанија

Наслов Ћоровићевог романа *Мајчина султанија* потпуно је у складу са његовом ставаралачком праксом, што запажа и Радован Вучковић, бавећи се пре свега његовим приповеткама: „Ћоровић је усредсређен на лик као објекат реалности, који се у делу претвара у приповедачки документ. Не изненађује стога што већина Ћоровићевих приповедака написаних почетком 20. века, већ у наслову садрже име, презиме или надимак, назнаку занимања личности коју портретише.“ (Vučković, 1990: 243) Практику ће писац продужити и у романима, с том разликом што се у неким од њих испод епонима откривају и немиметичке компоненте. Главна јунакиња *Мајчине султаније* већ насловом добија више верзија свог идентитета. Она је нечија својина, и егзистира кроз „објектив“ другог. Епоним „мајчина султанија“, у коме се преплиће коментар приповедача са фокусом средине која тако именује девојку Милку Радетићеву, промишљена је стратегија аутора, којом се открива сукоб колективног и појединачног идентитета. Крај текста подвлачи јако изражену иронију дату насловом.

Повезивањем синтагме којом је насловљен приповедни текст са инципитом и експлицитом може се сагледати цела путања која иде од општег, полифокалног/интерменталног до индивидуалног. Од „Мајчине султаније“, преко „Швабуше“ до „Милке“ и „Маме“. Круг је затворен призивањем изгупљеног и поново пронађеног „ма... ма...“. Иако осликан са изразито сентименталном нотом, овакав крај, у спрези са иницијалним елементима текста, доноси обиље варијанти за креирање различитих наратива како колективног тако и интраменталних могућих светова, нарочито Милке, Сава и Николе.

На почетку романа, у тренутку када рођаке угледају Милку, једногласно узвикују: „Ево наше султаније!“ (Ћоровић, 1982: 8). Са њима ће се сложити и сам приповедач који каже: „Милка је, међу њима, одиста изгледала као каква султанија...“ (8) Таква представа о њеној изузетној лепоти (виђеној као моћ) грађена је годинама („Барем све тетке и ујне њезине, још откако се задовојчила, пуниле су јој уши тиме како је она љепша од свих других, како је ‘права султанија’“ (стр.11)). Стога и не чуди што је и сама девојка себе почела сагледавати из таквог угла: „...онда се старала да у свему изгледа друкчија него оне [друге девојке, прим. Ј. Ј.], да и међу њима изгледа као *права султанија*.“ (12) Први део

романа показује једнодушну оцену девојчине лепоте као изузетне реткости коју треба чувати и поштовати. Али управо овакво одређење њена је зла коб, која ће је довести до потпуног слома. Чаршија је измислила мостарску Милку, начинила од ње султанију и натерала је да поверује у своју изузетност и илузију да је заиста могуће задовољити је у маловарошкој босанској касаби. Иста та средина потом јој је одузела наметнуту улогу и пустила је да пати и пропада, не прихватајући удео у њеном греху. „Шћела сам се дигнут мимо друге, а он [Бог, прим. Ј. Ј.] ме осудио да патим мимо друге...“ (145)

Њен бол сакривен је у чињеници да јој је ускраћено право на дуго обећавани рајски живот који је толико истицана лепота заслуживала. Иако у преломним тренуцима романа, онда када се „огрешила“ о нека неписана правила, нестаје у свести средине виђење *султаније*, то име њу прогања готово до смрти, јер постаје неодвојив део њеног бића. Милка прихвата улогу коју јој намеће именовање, временом почињући потпуно да живи у њему.²² На питање да ли јој је Швабо био драг она одговара:

„Није ту говор о драгости [...] него је говор о том: колико би ми он више дао него други!... Да сам се за њ удала била би госпоја, којој би се друге клањале... [...] тад бих се ја дигла изнад њих, изнад њихова друштва, и била бих виша...“ (133) „Звали су ме султанијом!... Зар није поруга за султанију кад се није могла удати пуно боље од других, него им је равна, у свему равна, а често и гора од њих!... А то... то... то боли, дубоко боли!...“ (132)

Временом јунакиња открива механизме по којима функционише злурада средина и одлучује да јој се не покори, макар животом платила. Она брани право на личност, покушавајући да помогне и невољеном мужу – заблуделом Сави, који се због слабе природе, захваљујући средини, преображава у махнитог злочинца обузетог патолошким љубомором. Сукоб са паланком жеља је да се прекине ланац сурове игре малограђанске средине, која себи даје за право да кроји судбину појединцима. Њена борба открива да потпуно невина страда. Решење се могло наћи само у смрти и коначном губитку онога што је потпуно унизило и уништило. Смисао се зато открива повезивањем почетног, лажног идентитета и коначног, откривеног кроз прве речи њеног сина („Д... да... ма... ма...“ (266)). Суморна слика налази се у питању колико је уопште могућ опстанак субјективног,

²² Овде има додирних тачака са Станковићевим газда-Младеном.

самосвојног у оквиру заједнице, уколико за собом не повуче отуђеност као неминовну последицу. Због тога је крај оно што боји наслов јаком иронијом.

Заједница својим утицајем формира део личности појединца тежећи да га интегрише, како би јој служио и омогућио даљи опстанак. Колико год безазлено изгледало подилажење младој *султанији*, оно је сурово регрутовање појединаца за заузимање позиција у оквиру стриктно одређених норми.

„Тетке и ујне одвојиле су је од осталих дјевојака, не пуштајући је између себе и не престајући са ласкањем; оне су учиниле да, осим под својим кровом, нигдје нити је тражила нити је могла наћи другарице. Кашње је сама бјегала од њих и готово их презирала, нарочито оне које нису биле лијепе; а ако је, на примјер у цркви, морала доћи у њихово друштво, онда се старала да у свему изгледа друкчија него оне, да и међу њима изгледа као *права султанија*.“ (12)

Милка бива изманипулисана од стране света који ју је, узвисивши је, оставио потпуно усамљену, а потом је натерао да се тако одвојена прилагођава различитим нормама пратећи моделе прихватљивог понашања. Не схватајући шта се од ње захтева и чему да се прилагоди, она у својој свести гради живот *султаније*. Упорност којом тежи да се оствари кроз визуру коју су јој други наметнули (и много година после рушења такве представе од стране оних који су је сачинили), открива позитивну страну Милкине личности, поред с правом наглашаване и оне негативне која је, чини се, на површини, много уочљивија.

Морал маловарошког колектива, који је напушта истог тренутка кад увиди да се девојка не може прилагодити свим његовим захтевима, највидљивији је кроз именовање. Кључно место расцепа лежи у дистанцирању од имена које су јој сами наметнули: „Ми је никада нијесмо звале султанијом!“ (105) Једина особа која је морала признати кривицу за такозвани грех била је Милкина мајка. „Стака је шћела да јој се шћи зове султанија, па је стога 'вако и прошла.“(104) Због тога што осећа део Милкиног греха, мајка предузима све како би га ублажила. Ту се налази решење за атрибут „мајчина“, дат у наслову приповедног текста. Он отвара широко значење истовремено алудирајући на интерменталну свест чаршије, која жели да избегне одговорност за Милкин преступ. Нема у Стакиним поступцима претеране мајчинске љубави и саосећања, већ пре свега жеље за ослобађањем од чаршијских прича које породици могу укинути позицију заузету у

заједници. Мајка, као и сви остали чланови интерменталних подгрупа, жели да се окористи Милкином лепотом – она ће њој и њеној породици учврстити и ојачати позицију повлашћених и супериорних. Стака непрекидно велича и негује кћер како би је што боље „продала“ – девојка има своју тржишну вредност. То се открива у рекурзијама (схваћеним у ширем смислу као низ малих у оквиру великог наратива) које, како сликовито објашњава Рајанова, увећавају детаљ са слике откривајући у њему исти образац на нижем нивоу. (Ryan, 1999: 122) Један од упечатљивих момената јесте клетва којом мајка врши невидљиво, симболичко насиље уводећи наспрам мајчинског антимајчински дискурс.

„Е, почните, ћецо, ако се не бојите материне клетве [...] Из овијех сам вас њедара а пред овом иконом хранила и сад ћу, пред овом иконом, проклет храну што сте из њих посисали...“ (182)

Испитујући улогу клетве у друштвено-културолошком контексту краја XIX и почетка XX века, Лидија Радуловић закључује да су, за разлику од осталих, родитељске клетве прихватане као потпуно оправдане и легитимне. „У том смислу, клетва је с једне стране, васпитни механизам али с друге стране, механизам за успостављање реда у односима између родитеља и деце у којем се поштују нормирани односи и правила понашања по којем је родитељ неприкосновени ауторитет.[...] Родитељска клетва и ритуал ‘проклетија’ су легитимни социјални чиновници којима се узвраћа ‘злом на зло’, кажњава преступник у ситуацијама када не постоје институционални механизми кажњавања; на тај начин, заједница или породица успостављају нарушени ред у социјалним односима а истовремено упућују поруку којом се реафирмишу пожељни обрасци понашања и моралне вредности у заједници.“ (2007: 143, 145) Материнство није више везано за појединачни идентитет, оно постаје једно од најснажнијих конструкција патријархата преко кога он испољава своју моћ. Имајући често и већу снагу од закона, мајчинска клетва спадала је у најтеже изречене клетве. Божја моћ благосиљања и кажњавања преносила се посебно на мајку – „Она која даје живот и одгаја, има право да са њим располаже.“ (Radulović, 2007: 139)²³ Када Милка престане да буде султанија, мајка је страшном клетвом удаљава из дома, јер не жели под својим кровом жену друштвено неприхватљивог морала. Стака у

²³ Питање (анти)мајчинства подстакнуто насловом и инципитом може отворити још низ тумачења посебно занимљивих с аспекта културолошких студија. За дубље истраживање упућујемо на студије Гордане Трипковић, Ане Столић, Маргарет Мид, Пјера Бурдијеа, Мери Даглас.

оквиру заједнице нема права на лични избор – она је до краја морала да испуни задатак који јој је колектив наметнуо: да буде „узорна“ мајка и супруга. То је у потпуном складу са друштвеним контекстом патријархата. „Мајке одгајају ‘народе’ па се од XIX века све већа пажња усмерава ка едукацији жена и прихватању модела по којем би требало да свака жена постане ‘узорна домаћица, супруга и мати’“ (Radulović, 2007: 143) Стака за заједницу мора да жртвује све, па и сопствену децу. Овде се открива још један слој ироније која повезује биолошко, инстинктивно, природно „мама“ и друштвено креирано „мајчина султанија“. Милка је већ својим рођењем преко атрибута „мајчина“ постала својина заједнице.

Након наслова, реченица којом почиње наратив гласи:

„ – Милко! Милко, јеси ли готова? – **као пријекорно** узвикну стара дуговрата тетка Анђелија, дижући се лагано са ниске клупице, гдје је сједило, обучених у чисто, бијело, празнично рухо, још четири-пет страна, ујна и тетака, око којих се разливао слаб, лаган, изнемогао мирис полусвелог босиока, што су га, умотана у јаглуке, држале у рукама.“ (7, подв. J.J.)

Веома је важно приметити да прва реченица почиње именом у коме читалац одмах препознаје султанију из наслова. То је когнитивно предзнање (тзв. прескриптивна мапа (Herman: 2002: 97)) на које ствараоци увек рачунају код наративне публике, а које даје добре ефекте у вези са начином на који се гради наратив на основу текстуалних сигнала. С обзиром на то да инципит има „привилеговану улогу у кодирању когнитивног уоквиравања“ (Wolf, 2006: 5), он носи велики приповедни потенцијал значајан за интерпретацију текста. Већ на овом месту могуће је допуњавање/довршавање недовршених текстуалних сигнала путем скрипти/сценарија²⁴. Читаоцу помаже ментална симулација која га путем феномена урањања пребацује у фикционални свет да га доживи као актуелни. (Ryan, 2001: 103) Уочавајући већ у првом тренутку везу између наслова, апелативне форме и приповедачевог коментара који открива симулацију, читалац на основу активiranог когнитивног оквира, као средства прекорачења прага стварност –

²⁴ Скрипт/сценарио је, да подсетимо, појам из области когнитивне теорије наратива којим се објашњава како функционише читаочево очекивање развоја догађаја, те представља својеврсни оквирни сценарио. (Herman, 2004: 89)

фикција²⁵, може наслутити могуће расцепе и неспоразуме који ће се градити око главне јунакиње.

Оно што је у овој реченици занимљиво, а што ће се врло често понављати током текста јесте симулирани наратив овде дат кроз облик поређења²⁶. Тетка Анђелија зове своју рођаку *као прекорно*, али овде стварне љутње и прекора уопште нема. Виртуелност је умножена и непрекидно одлаже оно што је стварност и истина на нивоу приче (*као љутећи се, такорсе изненађен, превијајући се као у највећим мукама, као не верујући...*). „Виртуелна природа [симулираних наратива, прим. Ј.Ј.] наратива повезана је са стварањем фалсификата, илузије или грешке у односу на аутентичност актуелне приче. За разлику од других подврста, они јесу реализовани као сегмент света приче, али су њене лажне верзије. Услед тога у симулираном наративу више до изражаја долазе мултипликације јунака у облику копија и двојника него што је то случај у осталим подврстама.“ (Милосављевић Милић, 2013б: 91) Улоге у *Мајчиној султанији* (повремено или стално) преузимају, без изузетка сви ликови, јер само тако могу испунити оно што надмоћна средина од њих захтева. Многи од њих остају до краја прикривени иза виртуелног света.

Симулација припаднике интерменталних умова наводи да око себе стварају амбијент и простор за одређене улоге. Они живе у алтернативним световима стварајући га истовремено и другима. Због тога су способни да у недоглед измишљају приче како о својим, тако и о туђим животима. Кад год им се укаже прилика, како би улепшали сопствени актуелни свет, они ће креирати *upward* или *downward* виртуелну верзију.²⁷

Занимљиво је то да у јавном животу сви желе да се њихова прича прихвати као истина, као оно што једино постоји. Увек су спремни да се закуну да не говоре лаж, док, с

²⁵ Мисли се на когнитивне прототипске предлошке (жанровски скрипти/сценарија и оквири/фрејмови). Ову Херманову теорију подстакнута идејом да се објасни процес енкодирања наратива у свести читаоца, детаљно је образложила Снежана Милосављевић Милић у студији „Виртуелна претприповест и феномен урањања“ (2014в: 20) Погледати на стр. 182. фусноту бр. 72, као и теорију когнитивних оквира (поглавље „(У) оквир(у) књижевног текста“).

²⁶ Поређење као стилску фигуру треба разликовати од поређења као облика виртуелног наратива. О томе више у: Милосављевић Милић, 2013б.

²⁷ Подврсте контрачињеница које издавајају McMullen, Markman и Gavanski. „Назвали смо контрачињенице које побољшавају реалност *upward* контрачињенице (‘... могло је бити боље’), а оне које погоршавају реалност (‘...могло је бити горе’) *downward* контрачињенице.“ (према: Dannenberg, 2008: 112)

друге стране, осећају велико неповерење од онога што долази споља. Припадници колективног лика Мостара одлично се сналазе на двоструком егзистенцијалном подручју увек заштићени и везани центрипеталном силом когнитивног центра. Иако свесни да једни друге непрекидно обмањују, никада јавно неће признати да учествују у тој игри међусобног фалсификовања („Не лажем ја ни сад, нит сам кад лагала...“ (120)). Неистине прихватају као део друштвених конвенција – они чак уживају док их изговарају и слушају. Понекад и сами констатују „лаже свијет“, али најчешће да би једну лаж заменили другом. То је поступак којим приповедач гради двоструко виртуализовани негативни колективни лик²⁸, довољно моћан да појединца креира према својој злој нарави.²⁹ „Коме свијет рекне да је паметан, паметан је макар никад не био, а коме рекне да је махнит, махнит је...“ (237) Зато се и наслов *Мајчина султанија* више односи на дупли когнитивни наратив којим Милка постаје „нечија“, увек припадајући више другом него себи.

Иако на почетку изгледа да је цела чаршија омамљена њеном султанијском лепотом, временом се откривају мрачни пориви те опијености. Из туђе лепоте – искључиво физичке – сви желе да извуку само личну корист; она постаје роба око које се отимају сви који могу на различите начине да профитирају (од родитеља, рођака, познаника и удварача). Чак и Саво, преиспитујући свој положај, склон је да примети: „Он има што други нема, има чудо од љепоте у кући, пред којим се свак мора поклонити...“ (201) Право на постојање личног света, личног мишљења и личних избора Милки је сасвим одузето.

На измишљање прича и стварање лажних идентитета огорчено реагују појединци изван интерменталне свести мостарске чаршије – Милка, Саво и Никола: „Лаж, лаж, лаж је све“, понавља непрекидно Саво. Како се осећају у таквој средини опет најбоље илуструје он: „Хљеба не дај, а вјере дај!... Можеш ли ми силом улити?... улити силом, само да вјерујем... Куку ономе ко не вјерује, куку мени, куку и теби и томе ђетету, чим сам ја међ вама неверник!...“ (246) Издвојени појединци свесни су праве тежине последица које обмањивање доноси. Непосредно пред смрт, у последњем разговору са мужем, а како би дете ослободила своје судбине, Милка узвикује: „Оно није твоје!“ Након изговорених речи додаје: „Фала богу кад избавих дијете, макар се и огрешила, макар још једну лаж понела на

²⁸ Они истовремено фалсификују властита и туђи живот.

²⁹ О томе је опширно писано у делу који се бави проблемом фокализације у роману.

души...“ (264) Схватајући да против лажљивог и лажног света мора да се бори њиховим средствима, она не постаје исто што и непријатељска средина.³⁰

У експлициту остају само ликови код којих нема прорачуна и који су способни да воле и буду вољени: то су Милкин брат Никола и њено дете. Никола дечака учи да изговара реч мама. Чувајући сећање на своју сестру (чију је праву лепоту једини био способан да спозна), он гради нову стварност; стварност без *султаније*. Роман се завршава реченицом захваљујући којој, кроз виртуелни наратив, „ураћамо“ у лепши и хуманији свет: „И Николи се чинило тада као да га Милкина рука глади и милује, и, стискајући зубе а грлећи малог, он је плакао све јаче... све јаче...“ (267)

Чедомир Илић

Кретање од спољашњег ка унутрашњем у модернистичким струјањима видљиво је и у промени семантичког слоја која је условљена променом наслова у наведеном роману Милутина Ускоковића, а захваљујући капацитету који носе перитекстуални елементи. Роман је први пут објављен у београдском часопису *Дело* (у периоду од 1911-1912. год) под насловом *Хроми идеали*, а потом у целини у издању Геце Кона 1914. године као *Чедомир Илић*. У периоду од прве до коначне верзије дело је претрпело неке измене, дописивања, изостављања. Резултати тог рада видљиви су у коначној верзији у многим аспектима (композиција, садржај, изградња ликова...). Без обзира на знатан обим промена оне нису имале значај који би суштински изменио идеју дела. Први наслов носи наглашенију метатекстуалну компоненту због призива Ранковићевих *Порушених идеала*, док други припада категорији коју Женет назива тематским насловом. Први наслов *Хроми идеали* указује на много шире постављену проблематику у чијем фокусу се налази посебно наглашен социјално-психолошки моменат у природи јунака. Атрибут *хроми*, персонификујући главну реч синтагме, утиче на оспољавање борбе јунака пре свега кроз раскол са средином и околностима у којима се нашао. Овај наслов може се проширити и на све остале ликове који чине окосницу приче: Белу, Вишњу, Радоја Остојића, Зарију

³⁰ На присуство симулиране стварности којом се гради Милкин свет скренуће пажњу Јован Деретић: „Све је то наравно само привид, глума, извођење улоге која је унапред прописана, коју су обликовали чаршијски језици, а у ствари она до краја остаје недужна, патријархално непорочна.“ (Деретић, 1981: 199)

Ристића - сви су они остали „инвалиди“ у трагању за својим идеалима. На тај начин дискурс се много више усмерава на спољни план сликања друштвено-политичких околности под чијим притиском страдају јунаци. Други наслов пребацује тежиште управо преко епонима на унутрашњи план.³¹ Нема више лутања и тражења хромих идеала у слици времена које сакати ликове. Антагонизам се пребацује у свест самог јунака Чедомира Илића; борба се одвија пре свега на унутрашњем плану. Не случајно, Јован Скерлић ће узвикнути: „ И зато не осуђујмо Чедомире Илиће! Гледајмо у њима жртве мисли и бродоломнике идеала. Не рецимо: хроми идеали, но: хрома, кљастава, кукавна људска природа, створена од блата, и која не може да се дигне изнад блата.“ (2000: 177) Противречности су приказане као природан и спонтан део унутрашњег бића, а не као последица споља наметнутих дилема. „Чедомир Илић човек је који на првим страницама романа оставља утисак интелектуалца спремног да се до краја бори за постављене циљеве. Острашћени противник свега противприродног, он је за потпуно ослобађање човека од свих стега наметнутих писаним и неписаним законима који урушавају интегритет личности. У складу са тим и љубав треба да буде слободна, неспутана конвенционалним браком. Ипак, Илић стаје на пола пута не успевајући да до краја изведе своју животну

³¹ О проблему епонима, његовој функцији и историји писао је А. Портер у *Уводу у теорију прозе* у оквиру поглавља које се бави проблемом карактера у наративу: „Један од показатеља да неки лик доминира делом јесте честа употреба епонима – имена главних јунака и јунакиња у наслову дела. Ова техника се први пут појављује у романима 17. века, као што су *Оринико (Oroonoko)* или *Краљевски роб (The Royal Slave, 1678)* Афре Бена (Aphra Behn) и наставља се кроз читав 18. век у романима као што су *Робинзон Крусо, Памела, Том Џонс, Хамфри Клинкер, Тристам Шенди*, [...], а присутна је и у 19. веку у делима као што су *Ема, Дејвид Коперфилд, Џејн Ејр*, [...]. Оваква дела су бројна и без сумње одражавају савремену опчињеност индивидуалношћу карактера. Међутим, важно је нагласити да појављивање главног јунака у наслову наратива има дугу историју. То није само карактеристично за ренесансне трагедије [...], већ и за грчке трагедије које је Аристотел узео у обзир када је изнео своју теорију у којој се главни значај приписује радњи а не карактерима (*Краљ Едип, Агамемнон, Медеја*). Епоними се ређе јављају у азијској традицији приповедања, иако наслов великог јапанског класика из 12. века гласи *Прича о Генђију*. У срдњовековној Кини је *Прича о Мулан* била једна од најпопуларнијих прича усмене традиције. Учесталост епонима јасно показује да је склоност ка истицању ликова у наративу од давнина присутна у различитим културама.“ (Abot, 2009: 212)

На функцију епонима у неким романима српског реализма указује Снежана Милосављевић Милић у студији „Патнички триптих – јунакиње српског реалистичког романа“ (2013ђ).

филозофију, откривајући успут да је сам највише изневерава. Мислећи да се бори за сопствену слободу, приватност, он је све више гуши, а себе поробљава управо оним конвенцијама од којих је бежао.“ (Јовановић, 2012: 300)

Занимљиво је запитати се и којој инстанци припада наслов. У овом роману у наслову коегзистирају поступци приповедача и имплицитног аутора. Та веза постаје чвршћа ако се има у виду природа наратора. Реч је о перцептибилном свезнајућем приповедачу који максимално користи своју ауторитативну позицију да изрази личне ставове иза којих се откривају ставови имплицитног аутора. Тако је већ првом реченицом наратор (а преко њега и имплицитни читалац) усмерен којим путем треба пратити причу. „У суботу 9. јула 1900. године, Чедомир Илић, главно лице овог романа...“ (Ускоковић, 1981: 9) Обећање дато насловом још једном је потврђено инкоативном реченицом. Чедомира Илића, кога је имплицитни аутор најавио насловом, као главног јунака потврдиће и приповедач који се открива управо као писац романа. Овим се наглашава сагласност две инстанце – те приповедач задобија поверење читаоца, што ће се одразити на целокупну семантику текста. Марија Рената Мајенова одговарајући на питање шта може значити инципит који почиње личним именом, закључује да је то „скраћеница за дескрипцију фиктивне личности“, „вешалица на коју ћемо окачити предикате“. „Наша навика читања романа налаже нам да спокојно сачекамо и сакупимо доста тих предиката.“ (Мајенова, 2009: 280)

Промена наслова пратила је промену и неких делова књижевног текста. У коначној верзији романа нестаје иронично интонирана реченица коју изговара Чедомир Илић кад након сусрета с девојком коју воли, угледа своју жену Белу како храмље: „Моји идеали – насмеја се јетко па се склони у прву капију.“ Она је имала функцију да скрене пажњу на стари наслов. Он се изгубио, па престаје и потреба за оваквим местом у самом тексту. (Недић, 1981: 249) То је, осим тога, сјајан доказ о окренутости наслова интратекстуалним уоквиравањима и њиховој великој међусобној условљености, те о наслову не само као месту прелаза већ и размене (не само транзиција, већ и трансакција).

У прилог овој тези иде и промена у експлициту³². У првој верзији романа као тзв. лажни крај била је дата слика природе: „Сунце се дизало изнад села. На путевима се

³² Експлициту се у анализама приповедних текстова није поклањала она пажња са којом се прилазило инципиту. (Vinaver-Ković, 1997: 10) Илустративан је већ цитирани став Л. Арагона према завршници дела.

видели људи и стока.“ Овај сегмент изостао је са последње странице у коначној верзији. Њега је заменио приказ леша на мермерној плочи београдске болнице. („Заман је Вишња звала свог драгана. Њега није било више међу живима. Остало је само његово тело, које је у том тренутку, наго и покривено платном, као и Вишњино, почивало на мермерном столу у хирушкој дворани београдске болнице. Једна млада, хрома жена успротивила се излишној секцији коју је закон наређивао и тражила одлучно да јој се мртвац преда на сахрану.“ (Ускоковић, 1981: 204)) Све је ту да скрене пажњу на унутрашњи план и пораз ликова. Нема протока времена и обнављања живота у слици коју је понудила претходна завршница. Нема ничега иза и изнад обамрлих и осакаћених тела. Слика упућује на крах после тешке борбе која се водила у ликовима жељним слободе, а сукобљених са оним што је у њима формирала средина. Остала је само смрт као једина опција иза које се ништа не може видети. Тако експлицит директно читаоца враћа на наслов и оно што је њиме најављено и обећано – причу о главном лику наратива, његовом унутрашњем животу, који је борба и пораз.

2. Колективна идентификација и интратекстуална уоквиравања (*Пауци, Нове, Јарани*)

Пауци

Типиков други роман *Пауци* имао је занимљиву судбину промене наслова. Идеја није потекла од самог писца; првобитно је дело насловљено као *Баштина*³³ – прилично неодређено, широко, чини се без претензије на појачавање смисла појединих аспеката дела, за чим писци често у насловима теже. Ако се окренемо детаљнијем сагледавању појма баштина, који је синониман речима дедовина или очевина, он имплицира културно, историјско, национално, биолошко, генетско – наслеђе уопште. О жељи да се називом дела под исти кров стави све набројано најречитије говори приповедачев опширни коментар дат на почетку текста. Трудећи се да образложи поступак свог јунака, он наводи „баштињене Радине наваде и нагоне“:

„Родио се овдје, у овоме крају земље, где три ријечи, у zgodни час речене, исцељују благо и чељад од уједа љуте змије; гдје чарка може да растави двоје најмилијих – цуру од момка, жену од човјека; гдје тајанствено сложени запис боље лијечи од љекарева савјета; гдје плодна земља воли се од рођене мајке, а во хранитељ и побратим од срца, јаче од брата. Јуначка пјесма заноси, и старицама сјакте очи кад се прича о хајдуковању. Освета је јача и слађа од самилости, инат и нагон влада над разумом. И то је подјарено у путу, газећи преко големих јуначких и живинских стопа, утиснутих у живом камену, којима се покољења диве; код грдних планинских провалија, преко којих на коњима прескакаху стародавни јунаци; у дубоким планинским пећинама, гдје хајдуци са ортацима плијен дијељаху.

И лежи то запретано у души, и кад се стакне, избива: и код рођења и у страсти, и у смрти, и испољава се у тајанственом нагађању и гатању, у знаковима, почамши од небеских звијезда до ситне испрекрштане јањеће плећке; наслеђено од коњена до кољена, а изражено у пјесми.“ (18)

Наслеђем су антиципирани сви поступци јунака³⁴, па је уз првобитни наслов, управо цитирани сегмент окосница романа. У том случају и крај (у коме Раде убија зеленаша Јову) добија појачану димензију золинског натурализма који у једној својој етапи

³³ Под тим насловом излази један одломак у загребачко *Савременику* 1908. године.

³⁴ Овде се види одјек Золиног натуралистичког поступка, који поред описивања личности захтева и њихову снажну мотивисаност пронађену у теорији наследности.

спаја расу (виђену кроз херeditарност), социјалну средину и историјски моменат. Ова три фактора садржана у темпераменту јунака воде трагичном исходу. Јасно је да Радом пре свега управљају „крв и живци“, а не слободна воља, те ће финални поступак виђен кроз призму првобитног наслова наглашеније изражавати „типично“ преко „изузетног“. Темперамент је овде постављен као упоришна тачка од које ће кретати развој приче и готово све је подређено томе да се он што боље објасни. Све подсећа на писца-експериментатора који јунака увлачи у одређену средину, а потом само бележи логику развоја његовог живота либећи се морализације и процењујућих коментара (Зола, 1962). Пред њим се по закону узрочности одвијају сви догађаји условљени провереним чиниоцима који утичу на понашање појединца.

Када је Ћипико послао текст *Српској књижевној задрузи* догодило се да уз повољну оцену за објављивање стигне и предлог Марка Цара (са којим се писац сложио) о наслову *Пауци*. Шта се догодило променом наслова? Натуралистичка компонента је ублажена, а до већег изражаја долазе елементи веризма и симболизма, који ће обележити историју читања овог романа. Иза симболичког наслова крије се тип народних тирана виђених у представницима власти (световне и црквене). Чини се, ако посматрамо епоху у којој је дело настало, да наслов исто значење носи и пре отварања књиге. Овај интермецо скреће пажњу на наслов као спону између публике (која никада не мора прочитати дело) и читалаца у одређеном временском раздобљу. Да се којим случајем данас појави књига истог наслова, побудила би асоцијацију на SF, криминалистички или хорор роман. Овде свакако треба поменути да велики значај у тумачењу наслова као спољашње границе књижевног текста има и опус самог писца. У том светлу после социјално обојеног назива романа *За крухом*, сасвим је очекивано да се испод *Паука* појави дело сличних претензија.

Вратимо се унутрашњој граници која отвара проблем засићености значења наслова, које се остварује не само једносмерним линеарним читањем³⁵, већ искључиво реципрочним, које замењује почетак крајем и крај почетком.³⁶ Прва асоцијација јесу она места која експлицитно образлажу симбол *паука*. Не само развојем догађаја у роману и низом упечатљивих слика које стварају мозаик страдања свих актера уплетених у

³⁵ Овде искључиво мислимо на активност прелажења са странице на страницу - од почетка ка крају књиге.

³⁶ Свакако да текст носи у себи и когнитивну компоненту као свој константни чинилац који се увек подразумева, а који читање чини мултидимензионалним.

неразмрсиву мрежу зеленаша, наслову се враћамо два пута и кроз запажање двојице ликова:

„Па му паде поглед на изблиједелу српску тробојну заставу с грбом што је над газдиним столом; газда ју је био, давно, високо у зид прибио за жестоких борба Срба и Хрвата. Повише ње, у углу, паук разапео своју паучину...“ (35)

„И запеше му очи на паучини што се ухватила у углу и пружила до тробојне изблиједеле заставе; и гледајући у паучини уловљене, поређане, бескрвне мухе, помисли: – Многи ли им је паук крв испио?!“ (131)

Прва слика не приказује жртве, већ само предатора који пажљиво плете мрежу у коју ће се хватати будуће жртве; у другој слици види се тежина страдања свих „уловљених“ интензивираним епитетом *бескрвне*; обе прате развој судбине ликова. У тренутку кад Петар одлучи да тргује са газда-Јовом, још нема жртава, али ће их Петрово запажање најавити. Стотинак страница након тога, када се своде трагични биланси судбина окупљених око похлепних представника виших слојева и власти, искрсава и друга слика, која је пандан ономе што се догађа у причи. Сlike се проширују до алегорије у којој се јасно разазнају сви актери, те сугестивно говоре о разарајућој сили социјалне неравнотеже, која једној страни омогућава самовољу до степена тираније над назаштићеним сељаком, док друга, борећи се за сопствени опстанак, губи људскост и саосећање према ближњима. Погледима на паучину претходе готово идентична, рефренска опажања „вертајмоваче“, хартија и тефтера у којима су уписани дугови. Паралелизмом уочених призора оба јунака наратерима/читаоцима стављају до знања да су свесни замке која им се спрема и у коју упадају, али и да не знају како да је се ослободе. То ствара фрустрацију код ликова вођених нагоном, у тренутку кад спознају парадокс ситуације у којој су се нашли. Јунаци којима је поверена ова улога нису случајно Петар и Раде – стриц и синовац. У њима тече иста крв, па ће компонента наслеђа овде имати значајну улогу која одређује трагичну коб. Деда Раде убио је комшију због парчета земље, Петар покушава да пресуди газда-Јови, а Раде испуњава оно што је стриц намеравао. Опет долазимо до Ћипиковог натурализма.

Симболизам наговештен *пауцима* свој најпотпунији израз добија у мотиву сна, којим се тумаче појаве из стварности утиснуте у подсвесно. Овим сегментом Ћипико се највише приближава српским модернистима. Ноћ пре но што ће починити убиство, Раде

сања како је загазио у жуту бару. У тренутку када изгледа да ће се извући, упада дубоко у прљаву воду и почиње да се дави, без обзира на све напоре да изађе на суво. На копну стоји газда-Јова држећи у подигнутим рукама јаја, због којих не може да помогне дављенику. Поред функције рекапитулирања радње и поентирања сукоба (Vučković, 1990: 269), сном се дубоко продире у подсвест јунака, коју није нудила натуралистичка слика. „Ћипиков симбол није тако једноставан као онај који приказује разапету паучину крај тробојне српске заставе у газда Јовановом дућану, већ је и резултат нечег дубљег у људској психи – резултат подсвесног што чини да Ћипиково дело и за данашњег тумача буде од великог интереса.“ (Jovanović, 1980: 304) Тај етерични простор одуховљава свет Ћипикових ликова, делимично дестабилишући миметичност. С аспекта оквира, сан је значајан, јер (чврсто везан за крај текста) обелодањује извесност трагичног чина. Тиме се у наслов поред неонатуралистичке умеће и фројдовска димензија текста.

Отварајуће и затварајуће реченице *Паука* представљају не само улазак и напуштање страница књиге у формалном смислу, већ и улазак јунака у ограђени, затворени простор и излазак из њега. На почетку се налази, смисаоно чврсто припијена уз наслов, слика дућана у коме за столом седи газда-Јова и прима муштерије-жртве: „У то бане у дућан Раде Смиљанић, син Илијин [...]“ (14) Када је прича окончана, Раде „држећи го нож у руци, отвори враташца и, звјерајући очима уоколо, изиђе из дућана“ (148). Мотив уласка и изласка на симболичкој равни може се тумачити као простор социјалног, али и духовног заточеништва и слободе. Лиминални простор је размеђа између *унутра* и *споља*. Преласком преко граничног простора (Бахтинов хронотопа прага) отвара се ново подручје у свести лика. Осећај неслободе понижава, гуши, дезоријентише Рада, који постаје опседнут враћањем изгубљеног простора неспутаности. Сенка газда Јове почиње све интензивније да га прогања, као сенка непознате демонске силе која ће му све разорити. Зато неће одлучити да му спали кућу и дућан, чиме би нестао сваки траг газдиног насиља – он жели да уништи нечастивог којим је запоседнут дух његовог господара. Да овде има померања ка скривеном унутрашњем конфликту види се у сегментима психонарације када јунака, против његове воље, опседају кратки одбљесци мисли:

„Ради у ћутању долазе у памет некакви уломци ситних мисли и одвраћају га од главнога ради чега је дошао; и залуду сили се да их од себе одагна и све мисли усредсреди у једну“. (130) „Остали део дана просједио је код ватре пушећи лулу за лулом и разговарајући испрекидано са женом и мајком покоју ријеч

која би се отиснула мимо главне мисли што му се увријезаваше поступце у мождане.“ (140) „На ивици ливаде стајаше дуго, као да га је шум слапа успавао и, ослушкујући и гледајући воду, главна мисао потајала се и мимо њу сијасет других мисли из дјетиње добе рађу се... Али, заправо, нису то мисли, већ уломци расијаних мисли, као уломци неба, облака, и ведрине, и дрвета, што се у ријеци одразују.[...] Али што је то – трже се – мене обвладало?“ (142)

Све ове мисли воде до оне која се јавља при последњем сусрету с газдом: „Говори, а осјећа у себи да је већ прекасно, и осјећа да се потајна мисао појављује... и пламено чело и слијепе очи обухвата и док допре – сажиге...“ (148) Иако јако изражен конфликт на спољашњем плану као и хередитарна компонента у сликању лика, не може се пренебрегнути сугестивно представљен подсвесни свет јунака. У тим тренуцима Раде нимало не личи на потомка хајдучке, осветничке лозе. Више је то лик новијег доба који покушава да у свест призове оно што подсвесно притиска мисао, како би могао да је до краја спозна и објасни. Када би се ови одломци читали независно од остатка текста, тешко да би читалац створио о Раду слику која је најављена уводним коментаром и често подржавана поступцима јунака. Иако у сенци друштвено-социјалне и натуралистичке слике, психоаналитичка линија није занемарљива и неважна.

Да не занемаримо основни аспект најављен насловом, а потврђен инципитом и експлицитом. На почетку романа за столом седи паук који припрема мрежу за све који уђу у његов простор владавине. У тај простор убрзо улази Раде око кога се плете све гушћа мрежа. Чином убиства на крају текста показано је да се из те мреже не може никуд, јер јунак једну врсту ропства замењује другом. Кључни моменат је први сусрет или *цена првог виђења у роману*, о чијој важности је писао, у нешто другачијем и ужем смислу, Жан Русе.³⁷ Тај сусрет одредио је ток целе приче. Најпре је издвојио два доминантна лика и од њих направио „главни пар“. Парафразирајући Русеа, Марјана Ђукић наводи: „Тај испричани догађај је динамична јединица, јер долази у везе са другим јединицама и започиње систем са скорим и далеким последицама. Дакле, ова сцена по Русеу има уводну и узрочну функцију. Осим што признаје њену функцију, Русе је посматра и као фигуру која има своје место у романескној реторици. Радња ове наративне јединице је другачија

³⁷ Иако он говори о сцени првог виђења љубавног пара, то нас не спречава да уочимо важност првог сусрета других ликова, где атрибут *првог* има значење првог сусрета обухваћеног причом, а не првог сусрета уопште, који се може догодити и пре времена обухваћеног причом. То је случај и са сусретом Рада и газда-Јове.

од свих осталих, јер представља почетак приповести, а и одређује изборе који ће се одразити како на причу, тако и на ликове“ (2010: 145) У првом сусрету који открива простор и положај ликова, важан сегмент јесе Радов поглед. „Његове граорасте очи испод дугих трепавица засјаше, и чисто учини се да је то момче са села донијело у тамни и прљави дућан свјетлост и снагу.“ (14) Светлост и снага испољиће се и при последњем сусрету ликова: „Газда не издржа дуго погледа Радина, и сјети се да су овако, као у Раде, ужагрене очи биле у покојнога Илије [...] Али – помисли – Радине јаче се сјакте...“ (147) Сцене почетка и краја представљају „наративну ћелију“ (myse an abyme) која ће се у унутрашњој структури наратива непрекидно обнављати низом микро-секвенци. Тако ће антиподно постављени ликови Рада и Јова у оквиру, свој одблесак добијати свуда у тексту, непрестано градећи другачији наративни ниво, или делимичним померањем, или потпуним потирањем већ спознатог.

Нове – један почетак и три краја

Својим насловом роман Јелене Димитријевић пре свега подвлачи род, односећи се на младотуркиње – жене које су почетком двадесетог века водиле тиху борбу за укидање/ослобађање харема и приближавање европским друштвеним и културним стандардима. Оне су себе називале *нове* преузимајући улогу иницијатора борбе за праведнији живот турских жена. Њихова побуна састојала се у буђењу свести оних које „сањају чаробни сан Истока“ (64), у пропагирању западних цивилизацијских токова и критици потчињавања жена у својој домовини. Због врло често наглашаване тезе у роману, он повремено прераста у памфлет, проглас, манифест, удаљавајући се од књижевноуметничког, које претеже у тренуцима када се показују унутрашњи ломови ликова уплетених у „побуну“ и сви парадокси које та стихија са собом повлачи. Иако, како примећује Снежана Милосављевић Милић, идеолошка матрица дела лежи у „критици обесправљеног положаја жена у турској исламској заједници и афирмацији идеје о њиховом ослобађању“, она у току текста делимично губи на интензитету, путем разоткривања свих заблуда и обмана које се под њом крију. Идеолошки слој потиснут је снагом појединачних судбина које деконструишу схватање слободе и борбе за њу онако како се развијају у свести прозападно оријентисаних Туркиња. Обухватајући насловом све

жене које су себе називале *нове*, роман добија и иронијски призив, јер у највећој мери управо те јунакиње показују раскорак између онога што пропагирају и онога што заиста јесу. Оне говоре као Европљанке, а у свим кључним моментима поступају и мисле као Туркиње. Током романа, таложећи све што се крије у идентитетском означитељу *нове*, овај назив преобраћа се у неким моментима у своју потпуну супротност (можда је најбољи пример за то Нурије-ханума). На крају, као једини прави борац који уме да схвати комплексност борбе и комплексност проблема нераскидиво везан за културноисторијске околности, представљена је жена која себе никада није назвала именом *нове* – Шехназе-ханума. У наслову читамо гласове и перспективу турских сифражеткиња, али истовремено и (донекле ироничан) коментар нараторке.

Реченица истакнута на првим странама наратива, која актуализује наслов, истиче сличност/истост *нових* са женама западне Европе. „Ми смо *нове* а оне су Европљанке, Францускиње. Шта ми имамо азијатско? Ни говор, ни хаљине, чак ни ход, чак ни покрете.“ (1912: 4) Француске васпитанице (Емир-Фатму и Мерсију) на почетку затичемо у европски намештеној соби испуњеној европским књигама, клавиром и европским гласовима. Разговор намерно започињу и воде на француском прекидајући га повременим енглеским упадицама. Често се у њему осврћу на лектуру коју чине Томас Кемпион, Шатобријан, Ламартин, Ги де Мопасан, Прево, Флобер, како би доказале колико су *нове* и колико је истине у тврдњи да су готово идентичне „слободним“ Европљанкама. Постојаност заблуде у преображај идентитета, који води у обману да спас лежи у забораву *свог* и прихватању *другог* показује нам нараторка током читавог текста. Сужавајући фокус и преображавајући мисли Емир-Фатме у језик трећег лица открива нам, кроз доживљени говор, да обмана доминира до пред сам крај наратива: „Њој (Емир-Фатми, прим. Ј.Ј.) је лако: она зна француски, она је као Францускиња, по свему, и по осећању, по срцу и по души; њена права отаџбина је Француска...“ (273)³⁸

Са друге стране, већ на почетку постоје индиције да нешто омета пролаз до „слободе“ – уз све препреке на које јунакиње наилазе у zostалој средини Оријента, то је, што је много важније, део бића укоренен у њиховом пореклу. Инципит најављује конфликт проузрокован хибридизацијом идентитета. Одмах након констатације о својој сродности са Францускињама, Емир-Фатма и Мерсије започињу песму на матерњем

³⁸ Читати: „Мени је лако: ја знам...“

језику: „[3]аврши гошћа па опет седе у наслоњачу, загрли се са сестром од стрица и удесише, врло тихо, једну сентименталну и монотону турску песмицу, па се засмејаше што певају турски [...]“ (4) Сан о слободи је леп док га не уруши стварност, која не уме да игнорише препреке усађене пре свега у самим сневачима. То је крајња порука текста антиципирана на првим странама, а потврђена троструким крајем.

Рачвање наратива омогућено је допунским хомодијегетичким унутрашњим аналепсама (Женет, према: Prins, 2011: 19). Оне сасвим улазе у темпорални оквир романа попуњавајући празнине и смисаоно засићујући места на која се на нивоу приче темпорално надовезују. Последња глава романа, која долази након сижејног затварања смрћу главне јунакиње, доноси три исповести као поентирање: једну песму у прози и два дневника. У сва три текста садржан је биланс живота три Туркиње целим бићем одане идеалу ослобађања од затвореног понижавајућег харемског живота. Текстови представљају коначно разоткривање сложености пута који води од идеала до циља, који уме да се, и онда кад је достигнут, покаже као потпуно погрешан. Слике су поређане градијацијски.

У првој – песми у прози коју пише Ариф-тејзе – лирски субјекат жали за изгубљеном звездом водиљом. Најгласнија, најенергичнија и најобразованија побуњеница очајава, јер више нема подстрека за борбу. Изгубила је оне за чијом слободом је жудела (Мерсију и Емир-Фатму) и ону коју је због слободе волела (мадам Аристид). Њен циљ је обесмишљен. И морао је бити, јер у својој лудој опијености победом није успела да види да се до ње може само преко жртава и да она не може бити лака и моментална. У појединим тренуцима се пита: „А да ли је добро, да није грех да их пробудимо? *Оне још сањају чаробни сан Истока*. Како ће им бити када се из тог дубоког сна тргну: да се не осете несрећне? да не проклињу онога ко их је пробудио?...“ (64) Али та питања, која су је на тренутак упозоравала да је буђење и освешћивање процес, брзо су ишчезавала у њеној осетљивој природи напрегнутих живаца. Ритмам испеване песме пресликава дубоки душевни немир у коме се непрекидно понавља „Ја“. Оно се губи и нестаје заједно са спознајом о бесмислу побуне у коју је било преточено цело биће. „[Ј]а нисам више апостолица и мисионарка; ја нисам више добра кћи Турске. Ја сам сад само жена чије је срце претрпело катастрофу. Мога куражног и енергичног Ја више нема.“ (286) Роман се завршава смрћу Ариф-тејзе. Она је спречава да до краја изговори обновљени позив на наставак борбе: „Заставу понова узимам и идем да вичем, да будим наше жене, да траже

право...’ Хтеде рећи ‘право сунца’, па не могаде, клону на узглавље и склопи очи...“ (295)
Из последњих речи снажно избија иронија.

Пре анализе наредна два експлицита, с обзиром на то да су дата у облику дневника, добро је подсетити на неке одлике ове форме, важне за тумачење у роман инкорпорираних записа. Жан Русе је износећи теорију романа у писмима често указивао на места у којима се две форме подударaju. Као и писму, и дневнику је својствено прво лице и садашње време. То даље често повлачи за собом „кратковидост, крајњу пажњу, чак увеличавајућу, поклоњену неприметним догађајима, свему што нема значаја за даљински поглед ретроспективног виђења.“ (Русе, 1983: 110) Јунак нема привилегију да у тренутку док прича зна исход онога што ће се десити, он је ограничен стварним незнањем, несвојственим ретроспективном приповедању. Приповедач-лик извештава само о садашњој ситуацији и о свету који му је доступан. Дневнички записи посебно наглашавају излив спонтаности, различитих емоција и противречних схватања. Прелазећи са белешке на белешку, кроз дате фрагменте записане садашњости, открива се промена ликова. Хватање „малих ствари“ и „свакодневних осећаја“ омогућава представљање свих промена, колебања, превирања у ликовима, које се дешавају током времена. Виђење се мења у зависности од положаја и времена у коме се приповедач-јунак налази. Свака нова дневничка белешка подразумева новог, измењеног приповедача, што се разликује од наратора који у даху, из једне временске тачке прича о својој прошлости. Све се види према личној, искривљеној, субјективној оптици, која се из белешке у белешку помера/мења. „Постоји тако велика разлика између оног што сам данас и оног што сам била пре два дана“, цитираће проницљиво Русе. (1983: 107)

Друга исповест је, дакле, дневник Мерсије, коме она сама даје наслов „Мој дневник“. Овако увучен у наративно ткиво међунаслов драстичније одваја запис који уоквирава од текстуалног окружења. Писан је с намером да никада не буде обелодањен. То је нечујни глас девојке, двоструко потиснут чињеницом да је исповест написана на француском. Чак и да би себи признала и артикулисала властите немире она мора да позајми туђи глас, јер свој нема – није се могао развити у мноштву других. Мерсије је „услед друштвених ограничења, норми породичних односа, рођачке увиђавности и самоцензуре сама себи наметнула немост“ (Бечановић Николић, 2011: 10). У дубоко чуваној тајни она ће сасвим сагорети као још једна жртва плуралног идентитета. Реченице

у њеном дневнику пуне су питања, загрцнуте, несигурне и недовршене. Прате њену мисао и покушавају да је уобличе. Директни унутрашњи монолог покушај је да јунакиња изрази своју унутрашњу трагедију. Наравно да до краја не успева и отуда „муцавост“ њених реченица. Кад хоће да себи објасни узрок свог страдања, она призива речи других. У првом дневничком запису, питајући се одакле јој навиру грешне мисли, она понавља шта је чула од Ариф: „Туђе људе не виђамо, па се заљубљујемо у оне који су нам своји.“ (287) Покушавајући да објасни своју патњу, она се присећа баналног примера када њена мајка не успева да од јаке зубобоље опише ту врсту бола. У сваком од пет записа наилазимо на комплексан унутрашњи живот јунакиње прикривен оним што је написано. Забележено највише открива оно што остаје неизречено. Грдећи до краја себе због онога што осећа, а не проналазећи прави узрок, јер не може се све спознати и вербализовати, Мерсије умире изманипулисана једнако старом и новом струјом разумевања положаја жене у харему. Директни дискурс сасвим је немоћан да искаже њена субвербална стања, што читаоца управо нагони да у њеном дневнику пронађе незабележено и неизговориво.³⁹

Мерсије живот окончава љута на себе због помањкања унутрашње снаге да достојно носи име *нове*. Она на самрти узвикује: „О, ја нова!“, остајући у потпуној заблуди о правим кривцима за свој несрећан живот. Дневник није директан, непосредан продор у свест; он је само допуна другим поступцима у грађењу Мерсијиног лика.

Трећи, најобимнији рукавац троструког краја је дневнички запис Емир-Фатме, првобитно назван *Песма*, а касније – подстакнуто новим спознајама – допуњен атрибутивом *суза*. Овако дефинисан тзв. ауторски међунаслов сведочи о преокрету у

³⁹ На овом месту до изражаја долази „заблуда директног дискурса“ у коју су упали многи теоретичари и писци. Овом приликом цитираћемо Русеа, како би била употпуњена скала оних који су, погрешно, сву привилегију залажења у скривене мисли давали директном дискурсу, сматрајући психонарацију прекидом, дисторзијом и удаљавањем од унутрашњих превирања. „‘Могло би се, истина, писати служећи се трећим лицем, он учини, он рече. Да, али како положити рачуна о унутарњим кретањима душе?’ За Стендала као и за Балзака, прво лице је усавршена алатка унутрашње анализе. [...] Наравно, постоји ту добитак у истини, у непосредном сазнању о себи; да би се добро искусила унутарња кретања и да би се то најбоље пренело, нико није боље постављен од самог субјекта; онај који овде говори, то није некакво треће лице мање-више удаљено и одвојено, то је управо онај који живи и доживљава оно о чему говори.“ (Русе, 1983: 112, 113) О овоме је детаљно писано у делу рада који се бави питањем психонарације/мисаоног извештаја.

свести главне јунакиње.⁴⁰ Она је можда чак мање трагичан лик од своје сестре, јер је бар покушала и у том покушају успела да увиди обману којој је дуго и свим бићем служила. Најзад, ту је и њена кћер, мала Емир-Фатма, кроз коју јунакиња наставља да живи – сигурно срећније – јер отрежњена мајка шаље страшну опомену зараћеним странама. Призивајући наратере, она својим дневником подстиче дијалогичност: „Ова *Песма Суза* остаће, може бити, нечитана, нико неће дознати колико је патила у слободи једна ослобођена робинја, немајући коме да се потужи.“ (293) Изражавајући сумњу да ће њен глас остати без одјека, она негацијом подвлачи намеру да се он чује. Томе иде у прилог и чињеница да је писан на турском језику, што екстрадијегетичка наратерка посебно подвлачи. У целом роману страни језици означавају скривање, маскирање, превладавање *другог*. Ово је поред писма, које Емир-Фатма шаље оцу истовремено са настанком дневника, запис који треба да дође до *других*, пре свега *нових*, којима је упућен. Иако у почетку искључује наратере („Све што ми је мило и немило бележићу од данас, те да некад видим како ми је било“ (288)), Емир-Фатма временом мења став, прижељкујући да за њену патњу, којој је спознала узроке, сазна још неко, како би прича одјекнула и опомињала. У другом делу дневника она читаоце апострофира: „Где сте ви, нове“ (292)⁴¹

Дневник представља једну врсту *mise en abyme*, прелазећи још једном већ пређени пут страдања јунакиње – овог пута дат у целости из јеног угла и с намером да оквирни приповедач поткрепи своју причу „документом“. „Пронађени дневник“ доспео до самог приповедача обезбеђује кредибилитет свему испричаном. Није реч о измишљеном већ „стварном“ догађају. Како би рекао Русе: „То је фикција нефиктивног; пронађен је свежањ писама, па се објављује оно што је пронађено“. (1993: 115) Оквирни приповедач губи своју пређашњу, улогу прерушавајући се у приређивача „привидно потчињеног чињеницама које представља“. Маскирајући и прикривајући *приповедачко ја* он постаје јачи, обезбеђујући себи поузданост истраживача који објављује пронађену документарну грађу. Утицај се концентрично шири ка имплицитном аутору, (за Русеа то је романописац), што свакако остварује специфично дејство и на читаоца. „По себи се разуме, фиктивно се искључује фикцијом, а романописац се сакрива да би се боље показао; то је с његове

⁴⁰ „Ја сам свој *Дневник* назвала *Песма*; а сад додајем *Суза*.“ (293)

⁴¹ У Дневнику има још места која призивају наратере, али их овде нисмо издвојили, јер их у раду спорадично цитирамо.

стране једна вештина више: он се прави да се уздржава, да би што сигурније дејствовао, он себе брише пред стварношћу да би измислио нову стварност. А то читалац добро зна, сви то знају, али у читању постоји увек, у различитим видовима, пристанак на илузију.“ (Русе, 1993: 116)

На почетку дневника јунакиња живи своју илузију: далеко, у слободном свету са особом коју воли, узвикује: „Боже, како сам срећна!“ (288) Али и у моментима највеће среће њени дамари трепере неком нелагодом и несигурношћу. То се чита из непрекидног апострофирања мајке, оца, нене, Ариф, Мерсије, свих људи које је оставила; из жеље да се оживи сваки део домаћег простора: кроз одећу, обичаје, језик. Иако прве белешке оспољавају срећу, она није једино што јунакиња у тим моментима осећа, само што још није у стању да освести да је нешто мучи и притиска. Поред жеље за присуством ближњих, Емир-Фатма губитак упоришта у првом делу дневничких белешака показује и путем виртуелног наратива.⁴² Она тежи да оствари комуникацију са неприсутним ближњима, те наслућује њихова питања, усклике, осећаје, мисли. Наративна алтернатива отвара се и кроз хипотетичку фокализацију и негације; првог дана Рамазана Емир-Фатма бележи: „Па ипак, кад бих чула мујезина с минара и топ с града, било би ми теже. Овако, ја ништа не чујем, ништа не видим, ни лупу звекира на капијама, ни жене у чаршафима с фењерима преко дворишта... ни жагор, ни кикот...“ (289) Због положаја фокализатора неостварена могућност (Емир-Фатма је у Паризу), активирајући недоступно, креира повољнију верзију од реалности (*upward*)⁴³. Прерастајући у негацију, виртуелност све снажније дестабилизује актуелни свет. „[С]амо указивање на аспекте наративног света који се нису

⁴² Појам користимо у значењу које му приписује Снежана Милосављевић Милић, полазећи од дефиниције Мари-Лор Рајан: „било који вид предочене приповести која настаје у уму јунака и бива репродукована у свести читалаца тако да унутар наративног света остаје нереализована“ (према: Милосављевић Милић, 2014в). Ипак, С. М. Милић не остаје на овом, доста уско дефинисаном схватању виртуелног наратива, већ га значајно проширује, обухватајући све варијанте засноване на опозицији „актуелног и нереализованог унутар фикционалног наратива“, без разлике да ли припадају нивоу приче или дискурса. Изузетно функционална је и типологија коју ауторка нуди: „Уколико појемо од критеријума актуелизације, виртуелном наративу који обухвата неактуализоване светове припадале би следеће подврсте: 1) периферна могућа прича која одговора Принсовом термину ‘контраприповест’ и чије би подврсте биле контрачињенице и хипотетичка фокализација; 2) наративне негације; 3) поређења; 4) симулирани наративи.“ (Милосављевић Милић, 2013б: 90) О виртуелном наративу видети богату библиографију радова С. М. Милић.

⁴³ Погледати фусноту бр. 27 овог поглавља.

‘остварили’, импликује увођење управо тих истих светова који остају у домену виртуелног. Оно што је ‘одбачено’, није nestало, штавише, може имати итекако важну улогу за ‘аутентизовани’ свет приче.“ (Милосављевић Милић, 2013б: 93) Негирајући доступност далеког дома Емир-Фатма га подсвесно оживљава; што га више оспорава, он јој постаје све ближи, и то јој ствара nelaгоду и дубоко сакривени, али велики бол. На то указује и убрзан ритам постигнут асиндетским и полисиндетским набрајањем, повремено прекинутим ретиценцијом која указује на лутање свести кроз простор напуштеног завичаја. „[Ш]то је више повезаних негација, у низу, то је виртуелна или алтернативна димензија наративног света израженија, односно, сликовитија и конкретнија.“ (Милосављевић Милић, 2013б: 94)

Дневничко садашње време интензивира доживљај јунака, јер се стварност хвата „док је врела“, па „омогућује животу да себе осети и да се изрази у свим својим лелујањима“ (Русе, 1993: 106) Зато важну улогу има презент, аорист, као и изрази „ето га“, „сад“, „ово“, „данас“. Наратер је сасвим близу јунакињи, код које може осетити тренутну промену, и те контрадикторности (изречене на свега неколико страна) уверљивије осликавају промену од ретроспективног приповедача који на лицу места исправља све заблуде и обмане *доживљајног ја*. Нараторка дневника то није у стању да учини због близине догађаја за који су везани утисци као и због нарастања догађаја паралелно са писањем дневника.

Заблуда се градицијски, све експлицитније, открива из записа у запис. Првог дана рамазана Емир-Фатма бележи: „Кад би ме неко питао где ми је отаџбина, ја бих одговорила: тамо где је он.“ (289) Након свега десет дана ту исту отаџбину она назива туђином, брзо се гласно исправљајући: „[Т]ако ми је слатко говорити матерњим језиком у туђини. Али не, где је он, ту ми је отаџбина.“ (289) То делује као огроман напор да свесно одагна мисли које је прогањају. Што више долази у контакт са непознатим светом, она све више открива колико јој је стран – колебање и конфузију у којима је час Францускиња, час Туркиња, час у отаџбини, час у туђини, замењује потпуно уклањање самообмане у новембарском дневничком запису („и шта сам видела? – да сам била у заблуди!“ (290)). Од тог момента урушава се све изграђено француским васпитањем, страном литературом и ослободилачком прокламацијом *нових*. Разлика је све очегледнија: ту су увек „они“ и „ми“. Јунакиња физички пропада под притиском душевног терета који све интензивније осећа.

Наредни записи представљају бележење све веће патње коју јој је донело отрежњење. У њима има много ироније која драстично мења наслов и смисао инципита:

„Где сте ви *нове* што тражите да смо с људима... Ако бисте волеле своје мужеве, гледајући ово што ја гледам, ви бисте умрле. Па и ја полако умирем.“ (292), „Ми нове луде, мислимо да су само у Турској људи људи⁴⁴.“

На самом крају, непосредно пред Емир-Фатмину смрт, као последње записане речи, иронија достиже врхунац у очајничком прекору: „Очи ми се засењују, а ја као кроз маглу видим гробље с отвореним гробовима за *нове* [...] Зар вам је остварење сна гробље? Зар нисте могле...“ (295)

Трећи рукавац завршнице подвлачи снагу различитости коју осећа освешћена новотуркиња у туђем свету: „Ја ни по чему не личим на Францускињу... Ја сам њима туђа, и оне мени...“ (290, 291) Осећајући се најпре Францускињом жељном да одбаци све турско, а онда чистом Туркињом којој западни свет постаје сасвим туђ, стран, чак непријатељски, Емир-Фатма мора да страда. Дакле, нема решења у издвајању полова, већ у прихватању *другости* као одраза у коме се огледа наше *ја*; према томе, свако *друго* је делом *наше*, те се спознаја може остварити тек мирењем различитих *другости*.

То је, уосталом, одлично осетила списатељица, и зато успела да оваквим преокретом опише и сам Оријент другачији од имагинарне представе тог света виђеног готово искључиво кроз еротизовану представу харема.⁴⁵ У слику таквог света уткана је

⁴⁴ Ради бољег разумевања ироније потребно је овај исказ повезати са пемом коју пише Ариф-тејзе турским књижевницима. Први стих гласи: „Дивљаци! жена још је вама *жена*“ (254). О томе погледати више у тексту Биљане Дојчиновић (2012: 271 – 273) и Магдалене Кох (2012: 195, 196)

⁴⁵ „У ње [Јелене Димитријевић, прим. Ј.Ј.] нема потребе, као код српске културне елите окупљене око *Српског књижевног гласника*, да се направи оштар отклон од турског и оријенталног наслеђа које је схватано као ретроградно и супротно западноевропском, нити сматра да је пој булбула мање заносан од поја славуја. Балканском оријенталном наслеђу Јелена Димитријевић је прилазила као постојећој реалности која живи, насупрот настојањима да се зарад стварања српске националне свести турско, оријентално прогласи мртвим наслеђем (које се само као цензурисана жалост за прошлим временима као у Боре Станковића или никад постојећи свет Јована Илића прихватао у српској култури).“ (Пековић, 2008: 127)

свест о хетерогености културе, али и о изразитој индивидуалности израженој кроз тежње, маштања, борбу, наду јунака који чине свет романа *Нове*. Ауторка одбацује интерпретацију културе као есенцијалистичког скупа традиције и обичаја, и пласира концепцију културе као богатог извора пуног инхерентних противречности.

Јарани (Прича као деманти: од намере до истине)

Роман *Јарани* почиње оквирном ситуацијом која евоцира у реалистичкој традицији познат хронотоп окупљене дружине – уз пламен ватре приповеда се о догађајима из прошлости.⁴⁶ То је у директној вези са просторно-временским ситуирањем чина приповедања, чиме се конституише одређена комуникативна ситуација: „она претпоставља улоге *причаоца* (причалаца) и *слушаоца* (слушалаца), те *мјесто* и *вријеме* најчешћих укрштања таквих претпоставки.“ Укључивањем ових чинилаца у дискурс формира се сужејни оквир наратива. (Иванић, 2002: 61) Српска реалистичка проза хронотоп приче и причања реализује присуством свих конструктивних елемената.

У *Јаранима* се на првом нивоу налази на хомодијегетичког приповедача који се на другом нивоу преобраћа у јединог сведока предочене приче, представљајући метонимијску фигуру наративне публике⁴⁷, при чему је његова улога наратора скоро потпуно пољуљана, јер у тексту готово да нема места која га апострофирају путем апелативних конструкција⁴⁸, што се очекивало с обзиром на најављеног наратора-казивача. Тиме знатно слаби карактер дијалогичности најављен оквиром приче. Чини се да је унутрашњи наратив добрим делом фингиран, како би екстрадијегетички приповедач себи обезбедио контекст, важан за постизање ефекта који причом жели да произведе.

„Са друге стране, премда зна да је у српској култури подношљив симболички, а не онтолошки статус турске културе, Јелена Димитријевић остаје при своме напору да потврди тај онтолошки статус.“ (Слапшак, 1998: 141)

⁴⁶ Ни у једном другом модернистичком роману не појављује се овај тип оквира.

⁴⁷ То је улога коју преузима читалац наратива прихватајући свет фикције као стварност (Phelan, Rabinowitz, 2010: 140).

⁴⁸ Једино место на коме се експлицитно упућује на конкретног слушаоца је коментар у коме Сулејман открива своју слабост према новцима по цену да изазове подсмех – „макар ми се [ти] и наругао овом“ (163, прим J.J.).

На овај начин као примарна улога оквира издваја се проблематизовање традиционалне приповедачке ситуације, којом се најчешће оверовљавала аутентичност пренете приче. Оквирни приповедач, потоњи „слушалац“, и сам каже „Оно, што ми је тада испричао, препричаћу сада и ја, старајући се да изнесем и оцртам **отприлике** онако, како сам од њега чуо, **готово** његовим ријечима.“ (10, подв. Ј.Ј.) Због опаске оквирног приповедача да ће се само трудити да пренесе Смајилову причу (што се у почетку усваја само као приповедна конвенција), након прочитаног романа читалац се пита шта у њој припада приређивачу, а шта лику-казивачу. Сам поступак препричавања удаљава од оригиналне приче, па и коментари типа „право да речем“, „стид ме и сад да причам о томе“, „право да кажем“, „треба ли да причам“, због минималне заступљености у тексту, потврђују карактер могуће неаутентичности, јер је комуникативна функција⁴⁹ интрадијегетичког приповедача потиснута у други план. Активирање приповедног времена ни у ком смислу не значи активирање слушаоца, јер он током читаве приче остаје „безгласан“, неперцептибилан, пасиван.

Оно што недостаје унутрашњој причи покушала је да надомести оквирна преко testimонијалне улоге екстрадијегетичког приповедача.

„ – Има ту голема прича – рече. – И ако хоћеш да не спавамо... а мени се не спава... причао бих ти све од почетка, готово половицу свога живота...

– Не спава се ни мени.

И додадох му кахву.

Он спусти филцан на тле, опет напуни лулу и отпоче причати.“ (12)

Међутим, та улога слушаоца више је маска идолошкој функцији. Оквирни приповедач путем Смајила-казивача жели да демантује основну идеју главне приче. Унутрашњи приповедач постаје средство спољашње идеолошке матрице која „прерађује“ сећање ради дезинтеграције испричаног. Раскол између аутентичности и неаутентичности приповеданог прошириће свој диспаратни карактер на све друге аспекте унутрашњег наратива смештајући га истовремено у реалну и виртуелну раван; удвостручавање хомодијегетичности интензивира нестабилност стварносног.

⁴⁹ То је доминација усмерености приповедача ка читаоцу/слушаоцу „у настојању да се с њим установи или одржи контакт, или поведе разговор“ (Genette према: Marčetić, 2003: 96)

Кључни интеграциони елемент, добро припремљен уводом, јесте мотив приче и причања. Захваљујући њему биће амортизоване све неравнине настале стилским, семантичким, поетичким укрштањем, које доводи, без губљења естетичког учинка текста, до ефектних заокрета блиских модерној прози.⁵⁰

Тежиште инципита је у представљању Смајил-ефендије, интрадијегетичког приповедача и главног јунака наратива, као казивача. Већ првом реченицом он је поступком директне карактеризације одређен као сјајан, чувени приповедач („Сви га познавали и сви хвалили.“(9)) Уочава се у том отварању, потпуно у складу са модерном праксом приповедања, и тип етичког почетка – реченица почиње заменицом која указује на приповедача већ познат лик, истовремено померајући почетак приче унапред. „Вируелна претприповест“⁵¹ евоцира и овде мотив групе чије чланове окупља прича. На тај начин умножава се оквирно приповедање постижући *mise en abyme* ефекат: ...неко је причао да је неко причао да је Смајил причао (овоме иде у прилог и заменица *сви* наглашена иницијалном позицијом). Прва реченица најлакше се прихвата као наставак већ започетог дијалога. Њој претходи више алтернативних рукаваца усмерених како на субјекат тако и на објекат унутрашњег приповедања; поставља се питање ко је и за шта заинтересован: да ли доминира приповедачев или нараторов интерес, усмерен на причу или самог Смајил-ефендију. То су оне „речите и вишезначне елипсе“, „скривени наговештаји“, како закључује Снежана Милосављевић Милић ослањајући се на достигнућа когнитивне наратологије „који нас већ при првом сусрету с текстом одводе ‘изван’ њега, у предворје приче, као на (и)реално и једино могуће, природно место уласка у свет приче“ (Милосављевић Милић, 2014в: 18). Карактер главне приче која неутралише улогу слушаоца са ослабљеним знацима усмерености на говор, указује на наглашену идеолошку мотивацију оквирног приповедача коме туђа прича треба да послужи као медиј за пропагирање личних ставова.

Дидактичност избачена у први план оставља утисак везе са просветитељском и романтичарском традицијом; слушалац је пасивни усвајач „истина“.⁵² Водиља целе приче

⁵⁰ Погледати поглавље о фокализацији.

⁵¹ Погледати текст Снежане Милосављевић Милић „Виртуелна претприповест и феномен урањања“.

⁵² „У просветитељству оно што се преноси некоме јесте знање (отуда афористичност стила) и тај неко је најчешће неодређен. Опште назнаке ‘драги пријатељу’ нису битне, јер су поруке универзалне истине које

је мисао коју Смајил-ефендија изговара на почетку, у разговору са оквирним приповедачем: „Свачије нек је башка и свак нек научи својим управљати. Без тога нема среће у кући...“ (12)

На унутардијегетичком нивоу учестали су филозофски коментари којима су пропраћени многи догађаји.

„Пустити некоме да ти сазна тајну која је за чување, значи упола се предати његовој власти, оковати се драговољно.“ (18)

„Узбуђен човјек, под првим утисцима, никад не може све јасно и лијепо испричати...“ (35)

„Брзи и изненадни прелаз из највећег ропства у потпуну слободу свакога залуди помало, одузме му памет.“ (44)

„Има тренутака, када човјек по нагону неком, - макар и не имао јачих разлога за то, - ипак осјети е му са неке стране пријети опасност, те се унапријед, често и преко воље, прибира и спрема на одбрану.“ (70)

„И најпаметнији човјек у неким часовима постане некако лаковјеран, злокобник, гатало [...]“ (127)

Оквирни приповедач карактеришући Смајила као причаоца не пропушта да примети:

„Чак и пословице, које је волио уплетати, каткад и гдје им није мјесто, биле су нове, необичне. Многи су их кашње у разговору понављали и износили као своје.“ (10)

Афористичност његовог приповедања уноси друштвену и моралну ангажованост, а коментар постаје доминантна форма којој прича служи само као егземплар. „У оваквом типу текста, где се наративно са различитих аспеката подређује дискурзивном, прича постаје мотивација за коментар [...]“ (Милосављевић Милић, 2006: 70) Цела Смајилова прича гради се око почетног коментара, а касније, његовим гранањем, често се оверовљава испричано. „Контекст аутентичне стварности успостављао се и путем филозофског коментара када су приповедачи један конкретни, приказани свет, уоквиравали вечним истинама и пословичном мудрошћу да би смисао испричаног био стабилнији.“ (Милосављевић Милић, 2006: 388)

треба било ко било где да усвоји, оне не указују толико на блискост комуникатора, колико су мотивацијски алиби за само писање.“ (Вукићевић у: Иванић, Вукићевић, 2007: 259) Сличном закључаку води и поетика сентименталистичког романа: „Оно што је у роману романескно, само је повод за потврђивање вечних, моралних истина, и зато читав роман постаје својеврсни макро-егземпл.“ (Милосављевић Милић, 2006:71)

Тежња Смајил-ефендије да прича добије форму животне мудрости која ће просвећивати вешто је обликована спајањем иницијалне карактеризације Смајила као приповедача и оних места на унутардијегетичком нивоу која указују на формирање његове причалачке природе. Јунака често заокупља питање причалачке вештине, умешности и ефекта који казивачи постижу код публике. Захваљујући том интересовању често наилазимо на места која разоткривају порекло његове просветитељске речитости. Први у низу свакако је отац. Он није много говорио, али свака његова реч дубоко се урезивала у свест слушалаца и на њих имала огромно дејство: „изгледало је да је он и проговорио само због тога: да их све доведе у забуну, да их утуче и тако и опет покаже, е је и у говору моћнији, јачи, силнији од свију.“ (17) Природни дар уверљивог говорништва дечак је наследио од оца. За разлику од свог претка, Смајил је волео да прича и слуша приче: „Сваки дан, готово, ишао сам тамо [...] и причао приче. Каткад нам је приступала и Шерифа-ханума, сједела поред нас те и она причала.“(71) Његов каснији учитељ, хоџа, био је вешт, уверљив, отворен приповедач чије је казивање носило снажан моралистички ефекат. Својм сугестивношћу издваја се говор одржан агама и беговима:

„Ја ћу говорити – одговори хоџа поносито – да од вас, да од нас свијех, нико ни грђи, ни поганији, ни нераднији, ни махнитији нема и да свако зло, које нас снађе, избија из нас и ни од куда више. Нема зла које само никне; заматак му је баш у ономе, који кука да му је зло. Какав ми је то несретни народ, који се сам с муком диже, с муком се миче, и вазда чека да му други помогне, да га заложи залогајем или да му из неба печени голубови полете у уста!... Какав ми је, бива, народ који јауче за добром, за славом некаквом, за слободом, а сам пјан, дремован, дембеласт, легао насред пута и препријечио им улазак у кућу!... И још има образа да виче како је гладан и како га нестало!... И нико не смије да му рекне истину, да му све каже, откреше!... Аге, бегови, трговци, хоџе, све кука и помаже, кука са фукаром заједно, а узгред јој отима и оно што има, пазарује с њоме!... Сви сте ви, сви смо, хајдуци, пљачкаши, разбојници. И ако нам се ђеца не опамете, и они ће бити исти, а ако били оваки, нек их свијех ђаво носи!...“ (83)

Овај хоџин говор почетна је тачка од које је кренуо Смајил, градећи својом причом бољи, хуманији, племенитији свет будућности, а остављајући прошлости све мане и слабости. За разумевање вештине и начина изградње тог света важно је приметити особине преузетог модела: хоџа је сјајан приповедач чије казивање увек прати зацртани пут окренут ка активизму и напорима људи да „јуначки газе и пробијају путе“. Смајил је често био у прилици да слуша такве приче: „И читао нам је, причао, тумачио по сахат, по два. И

нико, чини ми се, није знао онако причати и онако тумачити.“ (84) Приповедачку вештину, животну филозофију, као и потпуну посвећеност њеном ширењу, наратор је усвајао уз хоџу, као свог јединог правог учитеља.⁵³ Да га је у свему следио најбоље се види кроз самокарактеризацију и поступак преузимања приказаног модела приповедања.⁵⁴ Делећи са учитељем страст према казивању ученик је брзо усвајао важне приповедачке манире и дивио се врхунском приповедачу:

„Кад мене неко похвали да лијепо причам, увијек се сјетим хоџе и увијек уздахнем:

–Ех, да сте њега чули!... Ех, да сте њега чули!...“ (84)

Веза оквирне и уоквирене приче склопила је мозаик који је дефинисао како приповедача тако и његову причу искључиво окренуту потврђивању властите идеологије. Овим карактеристикама роман, путем лако видљивог и експлицираног, остварује везе са традицијом, али је у позадини снажно разграђује представљеним догађајима који одбацују конструкцију. Уочљива је тежња унутрашњег приповедача да у сваком тренутку обезбеди алиби за аутентичност и тако потврди своју поузданост, која стабилизује његов утицај на реципијенте. Грађевина ослоњена на конструкцију филозофских коментара руши се кад учинак приче почне да се опире Смајиловим интенцијама. Кула се урушава, јер је грађена обрнутим путем – од тенденције ка стварности. Ту има места почетној иронизацији приповедача – пословице је волео уплитати „и гдје им није мјесто“.

Изглобљеност идеологије текста из стварности која је трабало да је потврди, пут је којим се креће цео наратив, а што потврђује и његов крај. Разрешење не доноси нова филозофија слободног човека – оно је препуштено појединцу, и то романтичарски грађеном Хасану, који судбину других узима у своје руке. Овај егзистенцијалистички расплет којим се симболично кажњава зло и доноси избављење слабијима истовремено

⁵³ Овде има простора за иронизацију, јер Смајила хоџи доводи Зулфага, инкарнација апсолутног зла.

⁵⁴ Ради бољег разумевања пожељно је указати на једну од прича коју речити хоџа казује младим слушаоцима. Она говори о мудрому цару и нерадном сељаку, који је ленствујући кукао над „лошим временима“. Цар одлучује да га ишибају објашњавајући свој поступак наравоученијем: „Опаки људи [...] који се излежавају, не раде и не мисле, највише и кукају за старим земаном и јаучу за њим. А то смета људима, који хоће напријед, који јуначки газе и пробијају путе...“ (92)

потпуто девалвира идеју-водиљу као утопистички грађену концепцију – слабост од које су патили сви јунаци модерничке прозе.

3. Искорењеност и интратекстуална уоквиравања (*Дошљаци, Беспуће*)

Дошљаци

Перитекстуални елементи посебно су интересантни за истраживање у роману *Дошљаци*, који њима обилује: наслов, међунаслови и епиграфи. Детаљно проучавање ових елемената, њиховог међусобног односа, као и веза које остварују са инципитом и експлицитом, прошириће захват њихових функционалних аспеката, а текст отворити у правцу нових значења.

Наслов *Дошљаци*⁵⁵ у књижевној критици често је оспораван. Пре свих то је учинио Јован Скерлић у *Српском књижевном гласнику*. „Дошљаци нису оно што би се по наслову могло мислити. То је просто историја несрећне љубави песника Милана [мисли се на Милоша, прим Ј. Ј.] Кремића. У овој књизи место тога социолошкога наслова пре би приличио какав поетичан наслов, као што су *Проблематичне природе* Шпилхагена, или *Песник и свет* Крашевскога, или *Сањало* Милорада П. Шапчанина, или на пример: *Песникова љубав!*“⁵⁶ У тексту посвећеном роману *Чедомир Илић*, он предлаже још један наслов „Оба романа су толико сведена на једну личност, да као што се други роман зове

⁵⁵ У основи романа је љубавна прича између песника Милоша Кремића и старије девојке Зорке, која се завршава самоубиством девојке и потпуним душевним сломом младића. Дошавши у Београд из Ужица Милош се осећа искорењено, те покушава на свој начин да се веже за непознато тло. Љубавна веза почиње да му смета у остваривању властитих амбиција. У драми коју он пише јунакиња се убија како би вољеном човеку омогућила успех у животу. Милош тако у смрт гура и Зорку, која ће након одгледане представе (поистоветивши се са ликом из драме) извршити самоубиство. Судбина је јунака ставила на пробу како би открила колико далеко је спреман да оде зарад остваривања својих циљева.

⁵⁶ Скерлић прилично детаљно образлаже због чега треба променити наслов *Дошљака*: „Цео роман је о Милошу Кремићу, и свуда, са сваке тачке и на сваком месту, види се његова личност, његово поетски претенциозно и литераторски сујетно Ја. Остали дошљаци, бледи и у сенци великог Дошљака, заузимају скромна места статиста и хора, долазе само зато да би песник имао више рељефа, да би се над њиховим безначајним личностима јаче истицала његова поетична фигура. Остали дошљаци, као проблем дошљаштва, толико је заборављен и одгурнут у страну, да су *Дошљаци* један *еготичан* роман у пуном смислу те речи.“ (1911: 58)

Чедомир Илић, први би се могао звати *Милош Кремић*.“ (2000: 168) Исидора Секулић пише да је роман, без обзира на насловом најављену тему дошљаштва, тај проблем оставио по страни истурајући у први план „метафизички проблем о сфинги живота, која смрт једног човека оправдава животом другог“. (2002: 98) Јован Деретић закључује исто: „Теза о дошљацима, иако јој је дато достојанство наслова, не игра у суштини тако значајну улогу у значењу романа.“ (1981: 237). Марко Недић, говорећи о Ускоковићевој замени тезе, такође полази од наслова: „[...]он је једну социјалну појаву истакао као основу садржине дела, судећи бар према наслову, а и у самом тексту ју је поменуо само у неколико наврата.“ (1981:222) Очигледно је да је камен спотицања тумачења дела представљао, пре свега, наслов. У праву су сви критичари који су тврдили да он није испунио оно што је обећао – причу о дошљацима, друштвено-социјални роман о београдској средини, који остаје у сенци његове психолошке димензије. *Дошљаци*, истина, подстичу најпре сасвим другачије очекивање, па се и почетни епиграф чита у том светлу.⁵⁷ Међутим, провлачећи се кроз ум читаоца, као што се протеже кроз кичму дела (Maiofino, 2008:1), овај наслов непрестано је демантован текстом, а управо због те чињенице, гради једну занимљиву значењску раван. У њему не препознајемо само имплицитног аутора; он је овде много више коментар самог лика који је приповедач одлучио да пренесе наратерима, како би испунио циљ који је поставио својој причи. А његов циљ је да по сваку цену оправда Милошеве поступке. Због тога се он кроз социјални проблем дошљака који превазилази причу главног протагонисте, пребацује на проблем друштва и тиме Кремићу обезбеђује оправдање за почињени грех. Наратер га због тога може мање волети, може у њега сумњати, може му приписати неуверљивост у одбрани јунака; али све то не би требало посматрати као слабост дела – његове композиције и приповедачких поступака. Бранко Лазаревић оштро критикује: „Овако је овај интересантан роман промашио у ономе што је *nervus rerum*, пореметио је осећање правде и старо правило о ‘трагичној кривици’, а то основно осећање не сме никако бити нападнуто.[...] [Д]оводећи га с последњим главама у роману, у један исти ред са свима осталим личностима, он још непрестано мисли да је Милош какав грађанин Платонове Републике.“ (2003: 223, 225) Јован Деретић је готово љут и на писца и на јунака: „Тешко се отети утиску да нас обојица, и писац и његов јунак, хоће да обману, да неугодну истину настоје прикрити лепим речима, да свесно затварају очи пред оним што је

⁵⁷ Видети цитат на стр. 418 (Ускоковић, 1970: 28) и фусноту 59.

очигледно.“ Утисак да је Милош Кремић један од најнесимпатичнијих и „морално најнеприхватљивијих“ јунака српског романа он ставља на терет писцу, „пишчевом приступу и поступку, посебно у основном становишту са кога су сагледани ликови љубавника, њихови односи и околности у којима се збива њихова драма“. (1981: 238, 239)

Ако се питање пребаци на узроке због којих приповедач на све начине покушава да превиди „трагичну кривицу“ свог јунака, можда се пронађе уверљивост његовог позиционирања. Текст ће нам отворити његову велику саживљеност са јунаковом судбином, па ће преко ње, заправо, тражити оправдање за себе. То најбоље показује проблем фокализације детаљно обрађен у III поглављу рада. Приповедач увек прича с неким циљем. За остварење циља бира различита средства, по цену да заварава, обмане, лажно сведочи, прећути, необјективно коментарише. На наратеру/читаоцу је да открије његову намеру и његову природу – игра тежа, али провокативнија. Увек је отворено ко ће и на који начин изаћи као победник.

Зато мање неадекватно изгледа наслов ако га посматрамо као отргнуту реч коју у делу изговара искључиво јунак, те њему припада више него ма коме. Он је тај који се уживео у улогу дошљака и свој пораз пребацује на проблем друштва, а приповедач га у томе верно следи.

„Остао си дошљак, човек који иде трбухом за крухом, човек који хоће да заузме туђе место, пас који отима комад меса из уста другог пса. И тамо је сиротиња као и овде. Земља је свуда једна. Само, ти си тамо туђ, непознат, без средстава и потпоре. Против тебе су сви, а ти си против свих.“ (215,216) „— Знам шта хоћеш да кажеш... ја сам дошљак. Остало је као и пре толико година, кад сам дошао у београдску гимназију и кад су нас из унутрашњости одвојили у засебне клупе; ви, дошљаци, да видимо шта ви знате!“ (266) „То су дошљаци, то су ја, то су ти, то је цео данашњи Београд, изузев неколико цинцарских и Јеврејских кућа, то је цело наше поколење.“ (324) „То важи за све људе, али нарочито за нас, јер смо дошљаци.“ (325) „Ми смо се постепено мирили са непоштењем, са лажју, преваром, и чекали смо погодан моменат да начинимо онај корак претходних дошљака који нас је дотле чудило и бунио.“ (325)

Имајући у виду да нико осим Кремића не користи реч дошљак, долазимо до закључка да наслов жели да наметне ток његове свести – његово промишљање и виђење узрока Зоркиног и свог страдања. Он не жели да кривицу за самоубиство девојке види у себи, али исти интерес заступа и приповедач, који му свесрдно помаже у прикривању греха. Другачији наслов – окренут личном – условио би другачији крај, а то нису желели

ни лик, ни наратор, ни имплицитни аутор. Они због тога нису заступници моралног, али нису ни неуспели, неспретни, невешти конструкти књижевног текста.

Роман у простору перитекста садржи и пет различитих епиграфа. Један који обједињује цео књижевни текст и остала четири као гранична места испред сваке нове главе књиге⁵⁸. Лоцирани на тим местима они постају неодвојиви чиниоци структуре текста. Помоћу њих имплицитни аутор остварује осцилацију између аутентичног и фиктивног, постиже ефекат преобраћања појединачног, субјективног виђења до нивоа опште перспективе. Они су „идејни, стилски, поетски и интонациони оквир романа. На позицији оквира они врше и уобичајену функцију наговештаја или антиципације онога што долази и тако у извесној мери смањују херменеутички ритам.“ (Милосављевић Милић, 2001: 48)

На то упућује већ први епиграф преузет из *Библије*:

„Њихови кнежеви и племићи били су чистији од снијега, бјељи од млијека; тијело им је било руменије од драгог камења, глатко као сафир. А сад им је лице црње од помрчине, не познају се на улицама; кожа им се прилијепила за кости, осушила се као дрво.“ (Ускоковић, 1970: 28)⁵⁹

Ово је део преузет из „Плача Јеремијиног“ који је вероватно настао око 551. г.п.н.е. као реакција народа на разарање Јерусалима од стране Вавилонаца. То је јадиковка Богу

⁵⁸ Главни епиграф преузет је из *Библије*, а остала четири, којима почиње свако ново поглавље *Дошљака*, потписују Сапфо, Гундулић, Сили Придом, Јован Дучић.

⁵⁹ Не можемо се у потпуности сложити са мишљењем које о овом епиграфу износи Радомир Ивановић, а који уједно превиђа да цитат из *Библије* уоквирава цео текст, а не само његов први део. „Али слабости *Дошљака* потичу са друге стране. Оне се састоје најпре у концепцији романа, у раскораку планираног и оствареног. Библијски стара тема о дошљаштву, одакле Ускоковић и узима цитат за први део романа (‘Плач Јеремије’, 4, 7 – 8), инвентивно је одабрана и замишљена, али је у току њеног остваривања писац постепено одустао од ње, до те мере, да је од ње остала само последња глава „Натраг“ (разговор главног јунака Милоша Кремића и његовог друга Богдана Васића, кога писац редовно уводи да би саопштио неку новост) која представља обол првобитној замисли.“ (1968: 92, 93) Даља анализа довешће нас до нешто другачијег закључка о функцији овог епиграфа, у коме скрећемо пажњу на цео контекст „Плача Јеремијиног“, који је, чини се, шири од онога на шта у својој студији упућује Ивановић. Расцеп не постоји између наслова, епиграфа и експлицита, са једне, и остатка текста, са друге стране. Цитат из „Плача Јеремијиног“, ако не на супротном полу, стоји бар на средини између „конфронтираних“ страна. О томе делимично сведочи и сам Ивановић „У првобитној верзији планирао је писац двоструко самоубиство коме је узрок љубав.“(1968: 107)

над несрећом која их је снашла уз отрежњење да су сами криви за њу. Плач се налази одмах након „Књиге пророка Јеремије“ који је био позван од Бога да укаже народу Јуде на оно што их чека због грехова које су чинили. Јеремија замера свом народу што се узда у погрешно; њихов начин живота је последица уздања у погрешно. Зато не могу избећи неумољив закон свемира, а то је закон узрока и последице. Један део народа не види колико дубоко је пао, а други део имао је проблем да прихвати да ће нешто добро доћи иза тога, те постају жртве свог очаја. Једнима је дакле било потребно отрежњење, а другима је требало улити наду. Узрок свега почива у самом човеку; није се свет окренуо против човека, већ он сам бира да буде губитник: „Греси ваши одбијају добро од вас.“ (Јер. 5,25) Ако се окренемо књижевном тексту (*Дошљацима*), видећемо да се цела прича коју је отворио епиграф отеловила кроз појединачне судбине Милоша Кремића и Зорке. Поред функције да појасни и оправда наслов прецизнијим и дубљим значењима, овде је посебно уочљива његова улога текстуалног коментара; индиректног прецизирања и наглашавања семантичких слојева романа. Међутим, тај коментар у првом тренутку је загонетан и свој пун потенцијал остварује тек пошто се прочита цела књига. Милош Кремић не схвата своје веровање у погрешно које је довело до самоубиства жене која га је волела, али и до властите пропасти. У роману је посебно изражен његов егоизам који му смета да ствари сагледа у правом светлу. Зато је оно што читамо на последњој страни очекивано, а води право назад, до епиграфа:

„Ми смо мислили тако само на себе, трчали за уживањима и тражили срећу на путу који је супротан њој. Уживање није срећа, јер оно престаје бити уживање кад је остварено. Срећа није изван нас. Она је у нама. Љубав, самопрегоревања... ето, то је једина и права срећа. Она не зависи од засићености, каприса, случаја и средстава. То је, бар, моје мишљење, скупо плаћено свима мукма досадањег живота. И ја се сад враћам на тај пут...“ (Ускоковић, 1970: 328)

Јунак постаје свестан жртве коју је принео јурећи нејасан циљ. Као што Бог народ Израилља не оставља без наде ни у најмрачнијим тренуцима, тако Милош Кремић проналази начин да осмисли живот онда када срећу и не тражи и када га она боли. Улазећи у књижевни текст преко епиграфа читалац је већ припремљен за оно што у њему следи. Он у свој приступ уноси мисао изречену пре зачетка приповедног тока, коју ће непрестано понављати и која му постаје једна врста водича кроз „наративну шуму“. Јунак не страда

зато што је дошљак, већ због унутрашње борбе која се одвија између љубави и амбиције. Епиграф нас је на прагу текста усмерио ка таквом тумачењу и разумевању лика. Поред функције да коментарише текст, епиграф може посредно гарантовати квалитет дела. Тако у епиграфу, рећи ће Женет, често није најважније оно што се у њему каже. (Genette: 2001, 159) Некада значајнију улогу има аутор и дело из кога је епиграф преузет који ће пружити подршку његовом квалитету преко сопствене важности и угледа. Осим тога, велики временски распон између реченог у епиграфу и у приповедном тексту нуди широк значењски потенцијал за отварање наратива.

Остала четири епиграфа уоквирују четири издвојена дела романа и у тесној су вези са другим перитекстуалним елементима. Осврнимо се стога и на међунасловне које носи свако поглавље у четири издвојена дела романа *Дошљаци* (тај број није мали - 36 међунасловова). Они су најчешће веома кратки и „та њихова краткоћа треба да делује драмски ефектно као коментар главе која следи“ (Милосављевић Милић, 2001: 48)⁶⁰. Поред примарне функције да најављују и коментаришу догађаје у сегментима које именују, они упућују и на интертекстуално читање; нпр. наслови „Драгана“⁶¹ и „Дунаве, Дунаве, тија водо ладна...“⁶²

Први међунаслов који гласи „С пролећа“ заправо је четврти степен у отварању овог наративног текста. Како бисмо дошли до инкоативне реченице и инципита, морамо прећи четири корака: Наслов – *Дошљаци*; епиграф I - „Њихови кнежеви и племићи били су чистији од снијега, бјељи од млијека; тијело им је било руменије од драгог камења, глатко као сафир. А сад им је лице црње од помрчине, не познају се на улицама; кожа им се прилијепила за кости, осушила се као дрво.“ (Свето писмо); епиграф II – „Девичанство, ти ме остављаш. Куд одлазиш?“ (Са[п]фо) и међунаслов – „С пролећа“. Ова последња етапа има функцију везивног ткива свих наведених карика у почетној фази комуникације, али и улогу затварања, јер уједно антиципира оно што ће се на крају догодити. Док инципит,

⁶⁰ У перитекстуалним елементима Радомир Ивановић открива лиричност коју уочава пре свега у „лирски обојеним насловима“. Ту поетску линију „писац потцртава укусно одабраним и адекватним цитатима“. (1968: 117)

⁶¹ Наслов драме Ежена Бријеа.

⁶² О овој песми сачувано је предање у чувеној књижевној породици Илић. Песму је у земунском збегу, тугујући за вереником, испевала 1813. године Милица Станојловић из Ресника. Касније ју је уметнички обрадио Корнелије Станковић. Познато је извођење Зорке Буташ.

четвороструко удаљен од наслова, губи непосредну зависност од њега, с друге стране чврсто је припијен уз међунаслов. Први епиграф уоквирава целу причу, а други само први њен део. Тренутак у коме почињемо трагати за њиховим смислом јесте управо глава прва, међунаслов први. Није потребно ни померити се од међунасловова, а већ се полако отвара значење епиграфа II. Томе помаже и потпис дат испод наведених стихова. Реч је о песникињи Сапфо чија је поезија излив снажне и страсне љубави. Податак да се бацила с Леукадске стене због неузвраћене љубави може упутити на шире читање прве главе.⁶³ У њој се на неколико места јавља синтагма „болесно фебруарско сунце“. Оно „са собом носи пролетње дане и помисли на самоубиство“. (Ускоковић, 1970: 31) То сунце и то пролеће најјаче утиче на Кремића („[Ј]аче него на његове другове. Осећао је као неко пенушање крви.“ (Ускоковић, 1970: 33)) Дакле, ако повежемо епиграф II, међунаслов и инципит, те све сазнато покушамо да сместимо у почетни епиграф и наслов, успећемо да добрим делом пронађемо кључ романа. Једино што нас заводи јесте та самоубилачка склоност коју откривамо код младог сарадника часописа *Препород*, као и још увек јасно недефинисан појам дошљака. Зато овде, оповргавајући тезу о мањој важности завршнице у односу на почетак, одговор проналазимо управо у експлициту. Откривамо да трагедија Милоша Кремића не лежи у његовој, већ у смрти вољене жене: „Али ово сад...ово је смрт што се издиже преда мном и не да ми напред, а смрт је нешто друго него све тешкоће овога света.“ (Ускоковић, 1970: 322) Читајући текст уназад, на шта нас приморава експлицит, постају сасвим јасни стихови епиграфа, те они које на почетку понавља сам јунак „Љубичица с пролећа се јавља,/ а с пролећа и гроб јој се справља.“ (Ускоковић, 1970: 34), као и вест о самоубиству непознате девојке због несрећне љубави. Ови подаци појављују се као антиципација несреће и смрти која ће задесити главне јунаке, што представља тематску окосницу много јаче изражену од оне најављене насловом.⁶⁴ Јунак жели да

⁶³ Према Женетовом мишљењу релевантност епиграфа превасходно зависи од читаочевих компетенција. У процесу тумачења на испиту је његов херменеутички капацитет. (2001: 158) Иза овог схватања крије се примарна функција епиграфа као граничних уоквиравања, кључних за активирање когнитивних оквира који отварају текст.

⁶⁴ Овде не можемо занемарити и значај податка да је сам писац скончао бацивши се у реку, који на изванредан начин утиче на читање *Дошљака*. Овај закључак изводи Женет у вези са Прустом, а желећи да скрене пажњу и на важност епитекстуалних елемената „На пример, већина читалаца *A la recherche du Temps perdu* [*Трагање за изгубљеним временом*] познаје две биографске чињенице из Прустовог живота: да је полу-Јеврејин и да је

објасни да се смрт испречила управо због нарави дошљака, који су грабећи само ужитак и задовољство мислили да грабе срећу:

„Кад би историчар наших нарави хтео да разуме највиши разлог наших огорчених борби, дивљих мржњи и опадања части [...] требало би да сиђе једнога дана на београдску станицу око четири сата после подне, кад долази воз из унутрашњости. Он би решио ту загонетку кад би се загледао у физиономије, забринуте и одлучне у исти мах. Физиономије оних људи што излазе из воза, вукући свој куфер: ти људи долазе у Београд са онима што имају да нађу оно што хоће. То су дошљаци, то су ја, то су ти [...], то је цело наше поколење. [...] Али... у животу има тако мало срећних људи који имају довољно средстава да остану поштени и не падну у искушење, да не прибегну лажи и непоштењу. То важи за све људе, али нарочито за нас, јер смо дошљаци. [...] Ми смо се постепено мирили с непоштењем, са лажју, преваром, и чекали смо погодан моменат да начинимо онај корак ранијих дошљака, који нас је дотле чудило и бунио.“ (Ускоковић, 1970: 324, 325)

Иако јунак овде проблем дошљака подиже на ниво општег, у самом тексту романа нагласак је умерен на појединачну борбу која се одвија у интелектуалном егоцентрику. Имплицитни аутор покушава да оправда Кремићеве поступке представљајући индивидуално као одраз друштвено-социјалног и долазећи на тај начин у сукоб са наратором коме прича нуди другачију слику. Тако захваљујући вези оквирних нивоа текста долазимо до драгоценог закључка о дискордантној⁶⁵ природи приповедача, који жели да замагли и прикрије егоизам свог јунака.

Додаћемо и то да се последњим поглављем затвара и оквирни временски циклус: „Било је лепо пролетње вече“ и „дувао је лак пролетњи ветар“. Све је повезано и открива кључне тачке наратива. Сада се треба вратити уназад и потражити места расцепа која доводе ликове до утврђених одређишта. Свако од значења урушило би се се променом било ког елемента перитекста.

Гледано издвојено, први део романа са епиграфом и међунасловима, представља историју једне љубави у малом. Она почиње „С пролећа“, прати је „Знак“, који води преко наговештаја („Али једног дана...“) и различитих етапа („Драгана“, „Дунаве, Дунаве тија

био хомосексуалац. Познавање ових чињеница служи као паратекст Прустовом делу које се бави овим темама. Не кажем да људи морају да знају ове чињенице; кажем да људи који их знају читају Прустова дела другачије од оних који не знају, и да свако ко то негира није довољно озбиљан.” (2001: 8)

⁶⁵ Погледати текст: Cohn, Dorrit. „Discordant Narration“. *Style*, vol. 34, Issue 2, 2000, pp. 307–316.

водо ладна...“) до кулминације („Дуг пољубац“), да би се преокретом („Пад“, „Два рањеника“) све вратило у стање привидне равнотеже („Стари пут“). Епиграф смисаоно употпуњава и заокружује први део, уједно га отварајући према осталим главама романа (о чему смо већ говорили).

Као што у сваком међунаслову доминира најавна тема поглавља, тако епиграф најављује и коментарише сваку од четири главе књиге, обезбеђујући читаоцу позицију са које је „пожељно“ тумачити текст који следи. Иако белине упозоравају да повремено излазимо из самог наратива, то привремено прелажење с друге стране/изван текста, уствари нас припрема за дубљи улазак у њега. Белина којом је епиграф окружен упозорава нас да посебну пажњу обратимо на оно што се у њему налази. Друга глава *Дошљака* почиње стиховима из 12. певања Гундулићевог *Османа*.⁶⁶ Враћајући се три века уназад, угледа и величини песника, читаоцу не остаје много простора да се опире стиховима, да у њима тражи процепе који би пољуљали аргументацију за природу ликова коју теже да објасне. Много је вероватније да ће им се повинovati и у њиховом светлу почети да сагледава оно што следи. Стихови, дакле, постају необориви аргумент за све што ће се дешавати унутар текста који уоквиравају. У њиховом је центру промишљање о љубави која има огромну моћ да заслепљује и чини кратковидим оне који јој се предају. Пламен којим она светли стиже и сажиче све који покушавају да од ње побегну. Овај поступак накнадно открива, што је видљиво и у самом тексту романа преко приповедача, намеру имплицитног аутора да заштити и оправда свог јунака. Зато други део романа почиње од општег плана који скреће пажњу на тек свршене студенте који постају „Банкроти“, јер напуштају своје младалачке идеале. Отварање очију почиње од њих да ствара егоисте,

⁶⁶ „Љубав има златна пера,
Златан је и плам, ким све ужиже,
Златним крилим она тјера
и бјегућа срца стиже.

Златни путе, златна врата,
златни кључи ње су двора,
платном веже она од злата
себи и другом очи озгора.“

Иван Гундулић

спремне да жртвују све ради властите материјалне и друштвене добити. Кремићева заљубљеност не дозвољава му да јасније сагледа ствари и на време покуша да поштеди један људски живот. Он на том путу има своје помагаче у ликовима другова (Ранковић, Васић, Бурмаз), али и искусног уредника *Препорода*, господина Стајића. Ипак, сви покушаји остају узалудни и јунак се препушта љубави и страсти, потискујући размишљање о последицама својих поступака.

У овом моменту чак изгледа да је јунак превазишао слабости своје средине, да се уздигао изнад себичних порива и чисте осећаје ставио испред свега. „Унутарњим императивом Кремић се супротставља ономе што запажа као правило друштвеног понашања: сузбијање страсти, способност напуштања и заборављања, савитљивост савести. Кад би се повиновао назорима такве већине, он би Зорку напустио и заборавио; ако тако не учини, он ће се окренути против обичаја и нарави свога времена, своје средине.“ (Ђоковић, 1970: 16)

Конфликта међу приповедним нивоима нема док наратор/ имплицитни читалац не почне да опажа да поступци Милоша Кремића временом снажно почињу да демантују оно што наратор и аутор тврде. На тај начин ће се све више урушавати ауторитет приповедача.

Трећи део романа почиње стиховима Сили Придома:

„Прави љубавни пару, на земљу залутали,
Како је чудно ваше страдање!
Уколико су ваша срца ближа једно другоме,
Утолико се она осећају раздвојена.“ (151)

Они откривају праву природу Кремићевог унутрашњег сукоба. То је оно што неоправдано збуњује Бранка Лазаревића, нагонећи га да се побуни против те „велике мане“ романа: „Ја сам дубоко уверен да он воли Зорку, јер зашто би нам, иначе, то толико доказивао ако није и, у исто време, толико исто сам уверен да је он не воли, јер, иначе, зашто би је слао у смрт ‘с предумишљајем’“ (2003: 223) Много боље психолошку борбу јунака разуме Милан Ђоковић, примећујући да управо она даје и Милошу и Зорки савременији тон. „Обоје осећају да не могу једно без другог, али, исто тако, њих мучи, обоје, осећање притајеног непријатељства, осећање које има укус мржње. Па опет остају заједно, свако са својим страхом од раскида.“ (1970: 17) Они се мрзе због немоћи да се

једно другог одрекну. „Нећемо ли ми бити као два зликовца, везана за један ланац, који се најзад омрзну?“ (227) У откривању и ескалацији тог унутрашњег конфликта налази се срж романа. О томе сведоче и наслови „Ноћни воз“, „Сфинкс“, „Меланхолија“, „Напред, па шта било...“.

Последњи епиграф антиципира крај једне љубавне приче. На то не указују само наведени стихови, већ и наслов и остатак песме из које је преузета прва строфа.

Крај

Хоћу у твом срцу, после тамних јада,
Да оставим једну носталгију дугу:
Па све када прође, да се сећаш тада
Са болом на срећу, с радошћу на тугу.

Хоћу моја љубав, кад све једном падне,
Да у теби умре, као у дан сиви
Што мре грмен ружа: мирис који дадне.
То је болна душа која га надживи.

И кад ови дани засвагда прохује,
И кад опет хтеднеш чути моје име,
Хоћу да се оно у твом срцу чује
Ко шапат пољупца и уздисај риме.

Занимљиво је да су они окренути Зорки. У њима као да је садржана порука коју девојка оставља на расанку. Њен завет је испуњен. Она се жртвује за вољеног човека, а њему оставља поруку:

„Знам да ће твој бол бити велики. Али ти треба да ме заборавиш. Мало-помало, мој спомен ће избледети из твоје мисли. Остаће само неодређен бол једног тешког сна. Нека он остане, Милошу, нека остане тај бол; хоћу да нешто остане од мене у твом срцу. То што остане биће добро и крепиће те на твом стрменом путу ка слави.“ (307)

Кремивћ поступа онако како је у писму заветовано: „ако хоћеш да будем потпуно мирна с оне стране гроба, немој да мучиш себе, немај гриже савести, не пребацуј себи ништа.“ (309) И он остаје потпуно слеп за свој део кривице, коју види и тражи на сасвим

другом месту. То је та замка приповедача коју наратор не може да прихвати. Зато посебно крај открива јаз између приповеданог и учињеног, демаскирајући наратора као бескомпромисног браниоца јунака. Његова објективност је сасвим урушена. Са овим знањем читалац се враћа текту откривајући много другачији смисао свега испричаног. Епиграфи су, образлажући начин на који треба пратити причу, имали задатак да заведу на погрешну страну и тако послуже као помоћно средство у остваривању циља који лежи у одбрани јунака. Они тако откривају и пишчеву свест о значају оквирних сегмената текста.

Овде ћемо, силазећи накратко с пута, а у складу са већ напоменутим Женетовим ставом о утицају епитекстуалних елемената, навести запажање Милана Ђоковића које сведочи о сличности биографског писца и Милоша Кремића. „Главни јунак Дошљака, Милош Кремић, има многе Ускоковићеве црте. И Кремић и Ускоковић су у Београду ‘дошљаци’ и ‘родом из једне пропале ужичке трговачке куће’. Обојица су из Ужица у Београд дошли пешице. Обојица су правници. Кремић је, као и Ускоковић, још у студентским данима стекао лепо име ‘у нашој књижевности’. Обојица су новинари. И један и други осећају силну жудњу да се отисну у неки други, културнији свет. [...] И Кремић и Ускоковић своје савременике виде у огледалу редакције дневног листа, обострано изврнут живот на наличје: занатски патриотизам који се продаје за марјаш наивног читаоца и друштвене величине како преклињу новинаре за једну реч рекламе која доноси глас и углед. Обојица, и Кремић и Ускоковић, имају претежно морални а не идејни приступ средини у којој живе, с којом се не слажу и којој не могу да се прилагоде. Своје незадовољство Ускоковић је пренео на Кремића.“ (1970: 14) Иако овде није реч о аутобиографији, можемо закључити да је аутору властита личност послужила као прототип за изградњу лика у *Дошљацима*. Онако како је видео себе покушао је да пренесе слику колебљивог и неприлагођеног меланхолика. Како Русе у књизи *Нарцис романописац* каже: у сваком приповедању о себи присутна је извесна доза нарцизма. Стога не чуди што је приповедач до краја изузетно наклоњен свом јунаку, не приписујући му грешку која је свим осталим учесницима комуникације сасвим видљива и јасна.

Беспуће

Како бисмо образложили проблем искорењености имплициран насловом, скренућемо пажњу на роман *Беспуће* Вељка Милићевића. Показаћемо најпре његову везу са инципитом и експлицитом, а потом ћемо потражити оно што га спаја са неким епитекстуалним елементима. Подсећамо на тезу да читање тече сукцесивно, али се сазнавање текста одвија у различитим правцима и различитим смеровима. То значи да и она хоризонтална линија коју представља уланчавање реченица не иде у процесу откривања смисла у једном правцу. Управо кад стигне до краја, текст читаоца враћа уназад.⁶⁷ У светлу реченог, наслов као „одјек“ обитава у свести читалаца и нагони га да се враћа на већ прочитано како би се смисао, захваљујући тек сазнатом, могао допуњавати и мењати.

Наслов романа *Беспуће* спада у групу женетовски одређених тематских наслова, јер најављује идеју. Веза наслова који упућује на празнину, непостојање, не-место и не-време у инципиту се огледа у итерацијама које сусрећемо већ у првим реченицама, а обликованим кроз несвршене глаголе. Тај монотони ритам наглашен и асиндетским набрајањем одзвања у свести реципијента као и одредбе „стално“, „сваки дан“, „и опет“, док се читав амбијент не стопи у бесконачну бесмислену пругу. Утисак појачава лични доживљај главног јунака:

„Осећао је у себи нешто сломљено, сатрвено, тјескобно. (...) Тек завитлало се нешто у њему, заиграло, заболило га, стегло га и тјерало га даље, даље отуда из тог бљутавог живота... Он осећаше неодољиву потребу да оде, да утече од њих, да их не чује, не види, не мисли на њих.“ (10)

⁶⁷ Ингарден ће рећи: „Смисао реченица се усавршава и прилагођава смислу претходних реченица. Али не само претходних. И смисао неких реченица које ће тек доћи може саодређивати, допуњавати или модификовати смисао реченице који управо читамо. (...) Али обично се то показује тек *пошто* смо обавили читање једног низа реченица које се настављају једна на другу. У том случају ми се, брзо их обухватајући једним погледом, у мислима *враћамо* већ прочитаним реченицама, чији нам се стварни смисао разоткрива тек у овом тренутку, и експлицитно их поново мислимо у новом, допуњеном или координираном смислу.“ (1971: 31)

Овде видимо несналажење субјекта у простору – тачније: један простор испуњен бесмислом. Пројектованом будућношћу, у форми виртуелног наратива, наговештава се пут који може укинути осећај бесмисла. „Чинило се да ће да одахне кад угледа врлетне планине...“ (10) Али над таквом алтернативом стално лебди питање: „Куд ја то, дођавола, идем?“ (13), а воз „наличи на немирну и несрећну животињу која јури преко мртвих предјела, кроз једну вазда исту ноћ, као да тражи пута кога нема“ (15). На самом крају инципита опет она пруга „једнолика, непомична, непробуђена“ (16).

Снежана Милосављевић Милић на следећи начин објашњава наслов *Беснуће*: „Пођемо ли од наслова, постулирамо тезу да је у роману реч о путу који не води никуда, о месту до којег се не стиже, не слабошћу јунака, већ услед непостојања места самог, о простору којег нема, који то није. Ова амбивалентност једног традиционалног мотива, с једне стране се показује као негација и релативизација његовог статуса у претходном реалистичком типу текста [Реалистички хронотоп карактерише висок степен конкретизације и засићености, али и превласт јавног на рачун приватног простора.], а са друге стране наговештава смисаону, па самим тим и интерпретативну неодлучност која прати рецепцију Милићевићевог текста. Отуд ће наше читање представљати и својеврсни (узалудни) напор да се уселимо, да запоседнемо тај простор, свесни унапред опасности да ћемо само, попут пужа, и даље остати у својој кући.“ (Милосављевић Милић, 2012г: 281, 282) Сам поступак читања који онемогућава усидрење ствара утисак дезоријентисаности, безизлаза и узалудности: осећај који приповедач причом жели да представи.

Прелазимо на затварање наратива: „Писаху неки сељаци кући из Америке да су видели Гавру Ђаковића у Валпарезу.“ (91) Иако је цео приповедни текст предочен из угла самог јунака, последњим реченицама прелази се на нулту фокализацију, јер Гавра више нема „Нико га није видио кад га је нестало из села.“ (90) Дакле, ништа не успева да укине бесмисао и празнину. Потрага за идентитетом остала је јалова. Последња реченица потпуно укида субјекат. Нема места које ће потврдити његову бит – опет смо у непростору и не-времену. Ово је уједно тренутак када се читалац враћа уназад и открива факторе беспућа – оне пукотине, изеровска непопуњена места, сад се могу попуњавати одређеним смисловима.

Осврнимо се на везу перитекста са епитекстом, како бисмо могли да предузмемо и нека интертекстуална укрштања. Наслов је сада граница окренута споља. О њему

размишљамо као о могућем преводу. Због тога је потребно вратити се у 1903. годину. Три године пре објављивања поменутог романа појавила се у Мостару књижица „Орла“ – Мопасанова приповетка у преводу Вељка Милићевића. Уз превод приповетке налази се кратак предговор који понешто открива о Мопасану, али и о аутору *Беспућа* – што је овом приликом у центру наше пажње: артизам, сажет начин психолошке анализе, модерно приповедање у коме се мотиви и тајне душевног живота откривају постепено, ту је на крају и интересовање за тамне стране човековог бића. Милићевић у предговору истиче: „Психолошкој страни Мопасанових прича нема замјерке. Он је вјештак у цртању психолошких момената својих јунака...[...] Једне од најкраснијих и, дозволите ми ову ријеч, најуметничкијих мопасанових продуката, јесу, без сумње, његове психопатолошке ствари. Нико није с тако поразном природношћу оцртао луду-параноика као Мопасан. Једна је од таквих његових најбољих ствари и 'Орла'...“ (Милићевић, 1903: 5, 6) У оригиналу ово дело носи наслов „Le Horla“. Француска реч Орла заправо је неологизам настао слагањем речи *hors* што значи споља, напољу, изван, ван и *là* што значи тамо, те би се кованица могла превести као: негде тамо, недоступно, неспознатљиво, страно, непознато, искључујуће, изузимајуће или, можда најадекватније: БЕСПУЋЕ. Смесови се умножавају ако се има у виду и прича Роберта Шеклија „The New Horla“ објављена у збирци *Uncanny Tales* (2000) која све повезује управо овим фројдовим појмом – *das Unheimliche*, на енглески преведено као *Uncanny*. Долазимо до кључа беспућа као *das Unheimliche*.

Фројд концепт образлаже на следећи начин: *Das Unheimliche*, језовито је „врста оног застрашујућег које потиче из оног дуго познатог и одавно блиског“ (Freud, 2010: 10). Схваћен на тај начин *Das Unheimliche* се директно може повезати са модернистичким поступком интериоризације реалног света, што је видљиво и кроз Милићевићеву симболику простора.

С. М. Милић објашњава физички простор као различита лица субјекта, што експлицира мотив двојништва. Сваки простор у коме јунак борави и који је доступан његовим чулима (актуелни, али и виртуелни простор) одраз је његовог удвајања. Када не успе да стабилизује свој идентитет и потврди своје постојање ни у једној од представљених спацијалних одреница (град, кућа, село, природа, Уна, црква), Гавре

нестаје, одричући се свега кроз шта је претходно покушао да потврди свој идентитет. Тако уништава сва до тада створена различита „лица субјекта“ – двојнике.

И то је управо место где у Милићевићевој прози стижемо до *Орле*, тумачећи *Беспуће* као превод Мопасановог наслова. Да за то има оправдања показују многе сличности два текста. У Мопасановој приповеци приказана је у виду дневника историја једног лудила. Приповедач све инензивније осећа присуство двојника од кога упорно покушава да побегне, док на крају не одлучи да му се супротстави. Предузима све да уништи Орлу, те је због тога затвара у свој дом, који потом спаљује. Приповест се завршава суморном сликом смрти. Приповедач *Орле*, попут јунака *Беспућа*, на крају нестаје.

Ако се преко наслова крене у паралелно отварање оба текста, уочавају се многе сличности. Јунаци све више себи постају страни – губе властити идентитет, те због тога имају сталну потребу за измештањем. И код једног и код другог доживљај куће призива *Das Unheimliche*. Зато непрестано из ње беже, али имају и сталну потребу да јој се врате. То је уствари непрекидно бежање и враћање двојнику, онај „патолошки симптом губљења и поновног проналажења идентитета“ (Милосављевић Милић, 2012г: 283) који се препознаје у лутању простором. Фројд ће, у вези са језом коју изазива двојник, рећи: „Карактер језе може произаћи из тога што је двојник једна од творби које припадају превладаном прараздобљу душе, додуше, која је тада имала пријатељскији смисао. Двојник је постао страшилом, као што богови након пада своје религије постају демони.“ (2010: 29)

„Вратићу се кући прве недеље. . [...] Цијели сам се дан спремао на одлазак; али нијесам могао да одем. . [...] Желим да одем. [...] Ох! Кад бих га могао да оставим! Кад бих могао да одем одавле, да побјегнем, па да се више никада не вратим. Спасио бих се, али не могу. . [...] Онда, у часу, кад сам сио у кочију, хтио сам да кажем: ‘На станицу!’ и ја сам дрекнуо – нијесам рекао, већ сам дрекнуо – и то јаким гласом, да су се пролазници све освртали: ‘Кући!’ “ (Мопасан, 1903: 40, 46, 49, 50)“

Сваки пут кад јунак *Орле* уђе у свој дом, у свести му искрсавају потиснути садржаји – то место је простор његовог удвајања, које он види као имагинарно биће: „Орлу“. Зато је и спаљује, као што и Гавре остаје без своје куће (он је продаје). Не знајући где даље, јер двојник није уништен, Мопасанов јунак бежи у смрт. Мотив тог беспућа, нестајања пута, код Мопасана се јавља и дословно, путем *приповедане перцепције*. Када приликом једне

шетње јунак осети присуство двојника, окренувши се не би ли га угледао, он запажа: „Био сам сâм. Видио сам иза себе само равну и широку стазу с дрвећем, празну, осим високога дрвећа очито празну; а с друге стране губила се она у даљини, једнолично, страшно.“ (Мопасан, 1903: 16)

Сличности јунака проналазе се и у њиховим халуцинантним представама, као и у мотивима „дошљака“ и „искорењености“. Мопасанов јунак своју исповест почиње речима: „Љубим ову земљу и зато волим у њој живјети, јер је у њу урасло моје коријење, оно дубоко и снажно коријење...“ (1903: 7) Видећи у двојнику дошљака, на једном месту приповедач *Орле* ће рећи: „А моје око не може да разабере у мени новог дошљака, што ме мучи.“ (1903: 58)

За обе приповести може стајати закључак који С. М. Милић бележи у свом тумачењу *Беспућа*: „Отуд Гаврино ‘нестајање’ на завршетку романа [...], представља вишеструко поентирање – то је и сижејни и поетички и семиотички и симболички завршетак. Као тип „дошљака“ и „човека без корена“ (Витошевић, 1982: 141), Милићевићев јунак је парадигматична најава модерног субјекта егзистенцијалистичке прозе чији ће унутрашњи свет бити једнако далек и туђ, као и путовања на која ће полазити.“ (2012г: 293)

И Мопасанов јунак одлази, али на другачији начин: „Не... не.. без сваке сумње, без сваке сумње... он није умро... Онда... онда... нема друге, него да се ја сам убијем!...

.....“ (Мопасан, 1903)

Нестајање овде прати и немирни ритам фигуре ретиценције, која открива много, остављајући простор нереченом. *Орла* семантичку засићеност постиже тек „урањањем“ у свет који се отвара након експлицита. Не мање успешан у постизању сличног ефекта је и приповедач *Беспућа* који завршава: „Писаху неки сељаци кући из Америке да су видјели Гавру Ђаковића у Валпарезу.“ (Милићевић, 1982: 91)

4. Егзистенција и интратекстуална уоквиравања (*За крухом, Новац*)

За крухом

У наслову романа *За крухом* не може се јасно ишчитати идеолошки коментар карактеристичан за други Ћипиков роман *Пауци*, у коме је експлицитно изражен приповедачев став и његова идеолошка позиција. *За крухом* указује на чињеницу одлажења Далматинаца преко мора због тешког живота на кршу, али експлицитно не истиче приповедачево позиционирање у односу на саму појаву. Оправдање наслова лежи у скицама из живота сељака, а о напуштању домова говоре и наратор и јунак. Ево како мотив одласка види и коментарише један, а како други.

„ – Ни за сирмака живљење, ваља да ишћемо друге земље! – чуо се опћи глас. И збиља те године у већем броју нагнуше у Америку.

Младост на друго и не мишљаше, него да се дочепа новаца, па да стругне и остави ове нехарне земље. Новац од првашњих исељеника у Америци редовито долазаше и бијаше пошљедња узданица сиромашних породица. Зато полагаху сви ко на пир у тај туђи свијет, остављајући на изгладњеломе кућном прагу своју немоћну чељад.“ (76, 77)

У приповедачевим опсервацијама нема ни осуде, ни жалости, ни подршке одлажењу младих. Он наводи само узроке због којих су се домови све више напуштали. На плану смо реалистичке традиције која се труди да представи стварност.

Савим је другачије мотив осветљен из угла Ива Полића:

„Иво је тужним срцем слушао гласове о исељавању [...]

Бити ће они већ заборавили своје сиромашно село, – помисли младић – гђе их свака невоља гонила, па се подали другоме туђему животу.“ (77)

„И он иђаше све тако полагао за поворком, а из очију му сипао се благословени, благи огањ и повлачио се по тешкој необрађеној земљи, коју остављају њезини раденици, јер их крухом не може да храни... Иде и мисли: како да њих не може да храни, њих – који је муком обрађују и најмање за живот од ње

траже?! А тешка земља мртво се одмара у подзимњем дану и њему се причини – као да жали што је се одричу њена дјеца и бјеже у туђе, непознате крајеве... И онда пожали, што остаје запуштена јер су вриједним трудбеницима незаситни наметници, што никада не осјетише у њезином тешком задаху срећу и објаву истинског живота.

И у тим мислима угледа као пред живим очима њих – двоје исељеника, што биједом гоњени бјеже у свијет, да траже други живот. При тој помисли стегну га у грудима; бијаше му као да су се они срасли с овим крајем и да их ево силом кидају од мајке им земље.

Тако узбуђен стиже у варош.“ (137, 138)

Полић са становишта личног схватања живота и среће посматра одлазак сељака. Он их жали и у њиховом одласку не види могућност избављења, већ искључиво пораз. Истргнути из наручја земље са којом су срасли и која их чини живима, они одласком од ње умиру. То нестајање је јаче од физичке смрти, јер празни душу. Полић их увек жали и ту се види граница коју он не може да прекорачи. Неизмерно воли сељака свога тла, дао би све да му помогне и покушава да га до краја разуме. Ипак, он није тај огрубели Далматинац који измучен морем и земљом жели да их се ослободи. Пантеизам му не дозвољава чак ни да дуже остане у граду. Стално вапећи за природом (у којој проналази одговоре на сва питања) као за нераскидивим делом свог бића, он земљаке види поражене у туђој земљи.

Одломак неодољиво подсећа на Дучићеву Плаву легенду „Сунце“⁶⁸. Ритам и тон је лирски. Субјекат испева своју тужбалицу за онима који одлазе, али он то никада не може разумети. Занимљиво је да се баш у том одломку, у преламању кроз јунакову свест јавља експлицитно образложење наслова. Тако се он може преселити директно на почетак цитираног одломка чиме реверзибилно добија изразито субјективан тон. У том случају *За крухом*, насупрот дубоко утемељеној социјалној димензији коју имплицира, отвара и широко поље субјективног, личног, интимног. Како би се роман добро разумео неопходно је социјалном додати и психолошки аспект наслова као оквира који ће, мењајући читање наслова, померати и читање самог текста – накнадно.

У вези са тим су и инципит и експлицит целог текста који представљају осцилацију између субјективног и објективног нивоа наратива. Роман почиње дескриптивним пасажом:

⁶⁸ Погледати епиграф у тексту „Склад неизмерности и дубине у модерној дескрипцији“ на стр. 194, и књигу *О поезији и поетици српске модерне* Јована Делића (2008).

„Спуштала се ноћ. Блиједа мјесечева свјетлост косимице разасипље се и лелуја по морској пучини; чини се ко да се с ње непрестанце у ваздух дижу блиједи танки пламенчићи, који негђе у висини ишчезавају. Валићи запљускују обалу, море жамори...“ (7)

Не само да смо на граници текста у формалном смислу, већ и на преламању фокализације која води од свезнања до дубоко личних сензација. Читалац који се први пут сусреће са текстом неће имати никакву дилему у вези са перспективом којој треба приписати цитирани опис. Он ће је тумачити као сегмент слике која се уклапа у нефокализовано приповедање. Поглед по свему судећи јесте онај који је постављен изнад призора. Он одозго, из птичије перспективе, сагледава све што се дешава испод њега. Њиме је обухваћена и обала и пучина, и небо и земља; креће се несметано и вертикално и хоризонтално. Према томе, то и јесте класично реалистичко отварање текста, где се слика постепено сужава.

Оно што нагони на ревалоризацију јесу сегменти тог описа: он садржи кључне одреднице Полићеве константне преокупације – море (са својом пучином и обалом), светлост и ваздух. Опис уз то неосетно наротивизује захваљујући глаголима за изражавање радње. То води персонификовању елемената оживљавајући постепено цео описивани простор. Иако се спустила ноћ, нема мировања – све је у покрету. Дакле, све почиње сликом чији ће се елементи у току текста непрекидно понављати у различитим варијететима, одражавајући константним оно што чини његову суштину – оживљеност предела. Зато и можемо тврдити да се иза овог реалистички датог почетка крије клица приповедане перцепције која ће почетком XX века постати доминантно средство залажења у свест појединца. И у роману *За крухом* она заузима привилеговано место. Приповедач је, нема дилеме, желео да наратера наведе да се запита због чега на самом почетку баш та слика и баш тако дата. Након ње три тачке: да ли као пауза или фигура ретиценције. Почетак одлично отвара оно што је доминанта целог текста: дескрипција и преплитање фокализације која је сигнал одвајања социјалног и психолошког.

У тексту су поред овог почетног присутна многобројна отварања која уоквирују поједине сегменте међусобно одвојене белинама. Резултат су различите слике које стојећи рамом одвојене од суседних, са њима попуњавају простор наратива, као особито огледање заједничког наслова *За крухом*. То су минијатуре из живота – колективног и личног.

Колико је опште преточено у лично и колико модерног има у Типиковом делу сведочи и крај текста. Природи замишљеног интелектуалца дубоко укоренењеног у своје тло супротставља се луталачка природа „доктора“. Он се појављује *ни од куда* и одлази *негде*. Онако како се појављује тако и нестаје вукући за собом сенку егзистенцијалних питања. Мири се са животом и потпуно му се предаје да га носи куда хоће. Он не жели потчињеност правилима већ потпуну слободу и неспутаност. Од некадашње чежње остала је неукротива потреба за кретањем – даље, па није важно ни где, ни како, јер живот је свуда једнак и никада не даје оно што се од њега тражи.

„Ја сам се заносио за утопијама, и нисам имао времена да живем; ја сам снатрио... Али што ти то говорим... У себи носим нешто непријатељскога, нешто што ме гони напријед, и не да ми да се смирим.“ (153)

Захваљујући овом лику можемо антиципирати будућност Ива Полића. Обојица у младости сањаре – старији са горком спознајом тајне постојања.

„Теби се чини да у нашој вољи стоји срећа!... Кушао сам да радим, али нисам могао издржати... Не могу да радим оно што ме не занима; сваки час таква рада чини ми се да ми је изгубљен за унутарњи живот, за мисао, за снатрење... И овако најмање трпим, као да се туга расипље по свијету, у неограниченом простору... [...] А што ме на махове мори, то је што се у животу ничега нисам заситио, а већ сам сит и уморан, и што ме ситнице драже...“ (154)

Иво и доктор само су привидно посве другачији, а у суштински допуна један другоме, ликови-огледало. И један и други вапе за неограниченим простором, само се код једног то манифестује као укоренењеност, а код другог као луталачка природа. Један физички, други чулима запоседа далеке просторе. Иво не може без мора, поља, ветра, сунца – живот и простор у његовој перцепцији нераскидиво су повезани. То се јасно види у великој заступљености и саме именице у синтагмама: напуштени простор, празнина мрког простора, неограничени простор, бесвјесни простор, љепота простора, далеки простор. Јунаку је потребна ширина простора да би осетио да је жив. Отуда и тако чврста веза са завичајем који је метафора безграничности простора, а све у њему поприма функцију симбола.

Исту безграничност тражи и доктор лутајући светом. „Јунакова потреба за измештањем јавља се као покушај промене управо тог унутрашњег стања гушења и тескобе.“ (Милосављевић Милић, 2012г: 284)⁶⁹ Немогућност усидрења, постављања одредишта и стицања до њега манифестација је немогућности самоспознаје. Јунак је уморан, али мора да настави да трага. Његове готово идентичне речи изговорене када се први пут појављује и када одлучи да нестане налазе се на самом крају текста. И то није случајно. У њима се болно рефлектује отуђеност појединца од света и дубоки конфликт који због тога у себи носе осетљиве природе попут двојице јунака.

„ – Откуд си дошао! – упита Иво, само да нешто рекне.

– Ето, на! – развика се без разлога доктор. – Ти ко и остали... Сви питате откуд си дошао. Зар кога ја за то питам...“ (147)

„ – А камо ћеш? – упита Иво.

– Ето, на – најести се доктор... – Камо ћу!? Зар ја питам кога што ради, и камо ће!...“ (232)

Простор је интимни свет у који јунак не жели никога да прими. То је прави разлог докторове љутње и одбијања да каже одакле је дошао и куда иде. Са миметичког прелази са на немиметички, субјективни простор (Милосављевић Милић, 2012г: 280), својствен јунаку модерног романа.

Новац

Анализу перитекстуалних елемената у роману *Новац*⁷⁰ давно заборављеног писца Пере С. Талетова почињемо реченицом Бранка Лазаревића, који на маргинама тог романа исписује следећи став: „Писци се углавном деле на добре и рђаве. Пера С. Талетов је на средини: последњи међу добрима, први међу рђавима“. (2003: 79)

Циљ овог рада је да се путем граничних уоквиравања понуди ново читање романа *Новац*. Ипак, ово и не може у правом смислу бити ново читање, јер је текст Пере Талетова остао практично непрочитан. Осим неколико запажања општег типа од стране Бранка

⁶⁹ Ова констатација везана је за јунака романа *Беспуће*, али потпуно пристаје и лику доктора из Типиковог текста.

⁷⁰ Роман *Новац* објављен је у Мостару 1906. године.

Лазаревића, Јована Деретића, Радована Вучковића, Слободанке Пековић неко детаљније бављење овим штивом потпуно је изостало. Зато ћемо се трудити да кроз приступ пре свега наслову и епитексту понудимо једно тумачење, које ће указати на важност овог дела у епохи српске модерне, а преко ње и у историји српске књижевности.

У роману се нуди широка, сирова и сурова слика Београда на прекретници двају векова.⁷¹ Читава прича паралелно прати велики број судбина, али у центру пажње је Ђорђе – убица, окорели преварант и лопов, и његов несудођени таст Сима – сиромашни поштански чиновник. И један и други покушавају да се домогну новца тако да њихови изгреди крећу из исте тачке. Сима у смрти своје таште види добит, јер очекује да га у сламарици испод покојнице чека новац којим ће удати своју кћер и тиме се ослободити дела животног терета. Кад надање буде изиграно, он посеже у државну касу, због чега касније робија. Ђорђе, сироче без корена, који је детињство и младост провео служећи по туђим кућама, бесомучно јури прилике које ће му обезбедити угодан и миран живот – а такав је само онај који је материјално обезбеђен. Зато бежи од Симине кћери Данице оног тренутка кад сазна да мираза нема. Оријентише се према кући богатог ћир Настаса код кога је некад служио и успева да (давећи старца, и женећи се његовом младом удовицом) приграби сав иметак. Убиство које је починио није га сломило, већ му дало снагу да и даље гомила богатство гомилајући зло које с њим расте, јер све што стиче стиче прљавим пословима, из којих се врло виспрено увек некажњен извлачи. Ништа није могло да заустави налет деградације човека. Зато се на породицу Ђорђа спушта природна сила, која је једина била кадра да му се супротстави и казни га за злочинства. Дифтерија ће му уморити тројицу синова, а жену отерати у лудило.

Последња реченица романа гласи: „У Затвору Главне Полиције.“ (Галетов, 1906: 501) Починемо управо с краја. Прво, зато што је крај једно од ретких места у вези са којим се критичари нису сложили. А друго, зато што је као крај романа тумачен део непосредно пре последње реченице, а који је од њега и временски и просторно удаљен. Ради илустративности наводимо опречна мишљења Јована Деретића и Радована Вучковића заступајући тезу другог. „На крају романа улогу кривичног законика преузима на себе епидемија дечије дифтерије која се појављује над грешним градом као бич божји. Кад је епидемија почела да напада не само сиротињске него и богаташке куће, она је тада, како

⁷¹ Ово је имплицирано поднасловом који носи жанровску одредницу „Роман из београдског живота“.

упозорава писац, престала да буде ‘акција безбројних бакцила’ и постала ‘једна врста правде’. На крају романа остављамо главног јунака у стању крајњег очајања и безнађа. Деца су му помрла од дифтерије а жена померила памећу. У том неприродном, исконструисаном завршетку налазимо главни недостатак књиге...“ (Деретић, 1981: 235) „*Новац* је најинтересантнији као покушај да се уведу неке иновације у техници приповедања. Тако на крају романа Талетов уздиже болест дифтерију на разину симбола апстрактно схваћене правде која кажњава подједнако и богате и сиромашне, уносећи пустош и у живот главног јунака. Решење Талетова је блиско експресионистичкој прози, где се апстрахованим и симболичким категоријама даје важна улога активног чиниоца у расплету радње или у свесном усмеравању приче према завршетку који доноси казну, сигналише моралну поуку или утопијски излаз.“ (Vučković, 1990: 181) Прихватимо многе слабости овог аутора, али не и тезу о неприродном завршетку. Таква осуда чини се прејаком чак и за једног писца скромног талента какав је био Талетов.

Сматрамо, опет везано за експлицит, да је огрешење пропустити прави крај који је ту, као јака позиција текста, да заокружи једну причу активирајући нове оквире њеног отварања. Он открива творца оног интрадијегетичког нивоа који је заправо псеудо-писац романа. Уместо потписа обелодањује се само место на коме је дело настало. Стојећи на маргини оно отвара проблем Деридиног парергона – онога што чини оквир чинећи уједно и дело. Оно није споља али није ни унутра.⁷²

Дакле, могуће је да текст има два приповедача – једног на хиподијегетичком, а једног на матрикс нивоу. Док за првог знамо да је хетеродијегетички, за другог то не можемо тврдити јер нам синтакса последње реченице то не открива. Елиптична, без иједног облика који би обелоданио лице, она се може читати: Ово пишем у Затвору Главне Полиција или: Ово је написао Ђорђе, Сима, N.N. у Затвору Главне Полиције... Много је отворених могућности које последњом реченицом покрећу разна питања; управо тај део, вероватно ненамерно занемарен, јесте и те како важан за структуру и значење читавог дела. Позиција му омогућава да улази у „игру, граничи, дотиче, додирује, пожурује саму

⁷² „*Парергон* иде против, са стране и поред *ергона*, учињеног рада чињенице, дјела, али не спада са стране, он унутрашњост операције дотиче и са њом сарађује почињући од нечег споља. Ни једноставно споља, ни једноставно унутра. Као нешто помоћно што смо присиљени да прихватимо на рубу, а *bord*. Он је најприје на рубу.“ (Дерида, 2001: 60)

границу и интервенише у унутрашњост само у мјери у којој та унутрашњост недостаје.“ (Дерида, 2001: 62) Одговор лежи у отворености, а то је прво право отварање овога текста према читаоцу. Једино оно провоцира на комуникацију којом ово дело добија – а морамо признати да је много више простора где губи, те се не треба олако одрицати оних добрих места.

То нас опет доводи до Изеровог „Процеса читања“ у коме он, истичући важност реаговања на текст, подвлачи да књижевно дело треба схватити као арену имагинације у којој подједнако учествују и читалац и аутор. „Ако би се читаоцу дала цела прича и не би му се ништа оставило да сам чини, онда се његова имагинација не би ни активирала, а то би резултирало досадом, кад све добивамо готово. Књижевни се текст мора тако конципирати да активира имагинацију читаоца, како би он учествовао у домишљању, јер читање пружа задовољство само ако је активно и креативно. У том призивању читаочеве креативности текст може или не ићи довољно далеко или отићи предалеко, па се може рећи да с једне стране досада, а са друге стране велика напрегнутост представљају границе до којих читалац учествује у игри.“ (Izer, 2003: 142) Објашњено Стерновим речима: „[Т]ако се ни писац који зна границе пристojности и доброг понашања, не усуђује да о свему мисли. Највеће поштовање које он може да укаже читаочевим духовним способностима јесте да тај посао пријатељски преполови, па му остави да и он са своје стране понешто замишља, као што и сам писац чини.“ (Stern, 2011: 128) Имагинација читалаца покреће се реченицама које само наговештавају оно што долази, али и формирају неко очекивање. Свако испуњење тог очекивања у оквиру књижевног текста схвата се као девијација. „Што текст више потврђује очекивање које је на почетку изазивао, то ми постајемо свјеснији његових дидактичких намјера, па у најбољем случају можемо само прихватити или одбацити тезу која нам се наметнула. Обично већ сама јасност таквих текстова чини да пожелимо ослободити се њиховог захвата.“ (Izer, 2003: 144) На коју год страну кренули кроз текст романа *Новац* реченице ће уместо модификације хоризонта очекивања нудити њихово испуњење, гушећи сваку имагинацију. То је уочљиво у свим аспектима романа. Свака теза је поступком само потврђена, свака најава догађаја у потпуности испуњава најављени епилог, бело остаје бело, црно – црно; нема колоритности која повлачи проблематизацију кроз активирање читаоца. Сви поступци су до крајње инстанце наивно мотивисани и, уз све, непотребно експлицитно појашњени. Ако

негативан јунак напомиње да је старцу потребно дати више морфијума и тиме убрзати његову смрт (чиме се наглашава мисао о извршењу злочина), тај лик ће врло брзо извршити егзекуцију:

„ Дође ми, да му више уштрцам тај отров, него што је потребно, па да се једанпут смирим... Уосталом и за њега би боље било, да што пре умре.’ Он [Ђорђе] начуљи уши и као да очекује од ње оно, на шта одавно мисли.“ (244)

„Брига и жудња за новцем их је острвила и они су постали дрски и сурови, ни за часак не помишљајући на то садашње своје понашање.“ (298)

„ Он још живи. Зар му не може пасти на памет да напише други тестамент?’ “(298)

„ Како је жилав. Неће да умре.’
– ‘Ти му мало уштрцаваш морфијума.’ “(299)

„Ђорђе га ухвати за гушу и почне га стезати.“ (305)

Ако негативан лик у нервном растројству носи у капуту неки скривени предмет (на шта се неколико пута јасно указује), читалац одмах открива да је то она „пушка“ која ће врло брзо „опалити“:

„У једном цепу био је један предмет и јасно се оцртавао на капуту, кад га обуче.“ (212)

„Драгољуб откопчао капут, као да није био рад, да му се види онај предмет, који се на капуту оцртавао, као да је Драгољуб напред имао једну малу грбу.“ (227)

„У часу извади из капута онај предмет и наслони га на уста.“ (231)⁷³

Важно је напоменути да се све догађа на свега двадесетак страница романа. Дакле, мотивација је у оба случаја у стилу тривијалних крими-романа.

Негативац је увек и једино негативац; исто тако потврђује се и мали број позитивних ликова. Монолози откривају само оно што је већ дато приповедачевим коментаром или потврђено поступком. Сиже се готово поклапа са веома развијеном фабулом – наратив прати хронологију догађаја у причи, а они су преузимани из актуелног

⁷³ У питању је бочица с отровом.

београдског живота у коме су владале финансијске афере и добро скриване породичне тајне. Нема неочекиваних обрта и изневерених очекивања којима прича, стварајући празнине, добија на динамици. Шематизованост се огледа у строго издиференцираним токовима радње која доминира над јунацима, типској изградњи ликова, поједностављеном језику, те тако читаоцу преостаје веома мало простора. Имплицитни аутор расветљава сваки сегмент до краја, што је у потпуној супротности са дефиницијом „способног аутора“, који никад неће покушати да пред очи својих читалаца доведе целу слику. Једино место на коме стваралац – додуше у последњем тренутку – поправља слику о себи јесте та последња реченица. Њој претходи преиспитивање главног јунака дато често формом доживљеног говора, чиме се повећава сугестивност проживљеног:

„Ето, он на својим леђима носи грдне грехове, једно убиство и безброј крађа и никоме не пада на памет да га ухвати за јаку. Он већ клеча под тим силним теретом грехова и нико то не види. И зашто је починио све те грехове, зашто на души носи један човечји живот и толику будућност заробљених маркаша? Зашто? Зашто? Док су му деца још била жива, док је још оснивао њихову будућност његова злочинства су још имала некаква разлога. А сада? Сада је пред њиме разјапљен грдан понор пун таме, пун бола и јада. Сада тек појми све оно, што је у својем животу починио зарад проклетога новца, који га пече, сажиже. [...] Он подиже главу и запањено упро поглед у једну тачку. Зар не би најбоље било да оде у Полицију и да исприча сва своја злочинства, да каже, да је убио човека, да је он био главни саучесник у маркашкој афери, а не они бедни људи, који су се користили само бедним отпацама, да каже да је годинама харао државу у договору са угледним чиновницима? То треба, то мора да учини. Треба једном учинити крај недостојној комедији у којој друштво игра главну улогу. [...] Он се одлучно диже. Руком пређе преко дугачке и разбарушене косе. Поче се закопчавати. Руке су му мало дрхтале да, то ће бири најбоље. Бар при крају живота да буде поштен. Кад је целога својег живота харао, право је, да и он испашта, поштено је, да он први докаже, да је законодавац заборавио на велике лопове, који разоравају друштво, на ту страховиту епидемију, која подкопава основе друштвене. Пође да се обуче. Али, наједном, застаде. Цаја се пробудила. [...] На ову јадницу није ни помишљао. Кома да је остави?“ (496-500)

Последња информација коју добијамо о јунацима романа јесте слика два скрхана бића, људске олупине остављене после животне олује коју су сами изазвали. Шта једно другом имају да понуде? Цајино лудило лебди као пробуђена савест која попут авети не да души ни трен одмора. Ђорђева љубав према њој љубав је злочинца коме је она годинама повлађивала, што је чини једнаком убици који је непрестано стајао крај ње. Зато је њено

стално понављано питање „Где су ми деца?“ не само одраз мајчиног бола, већ прекор себи због кривице за толике смрти.

Највећа празнина у тексту налази се управо између краја фиктивног⁷⁴ и правог романа, иако их, занимљиво, дели свега једна елиптична реченица. Тај хијатус нуди следеће одговоре. Ако је писац из затворске ћелије Ђорђе, онда још увек има наде. Тада је преображај могућ, а читав његов роман треба схватити као начин искупљења за учињена злодела. У том случају интрадијегетички ниво је исповест јунака који причом жели да се рехабилитује.

Уколико перо припада Сими (овде је то само метонимијски употребљен назив за сваког ситног преступника), кога у току приче затичемо у тамници, слика Београда у уоквиреној причи постаје још црња. То је онда слика једног од најдубљих кругова пакла из ког је излаз немогућ. Заточеници друштва остају и даље ситни преступници, а велике грехе окајавају само они који их се сами сете. Београд у том случају постаје чувар најмрачнијих тајни и јемац слободе зла које се може ширити и бахатити без страха да ће икада бити обелодањено и спутано. Експлицит је тако само потврда онога што је у роману казано много пута.

Одговор може лежати на обе стране. Ако погледамо цео књижевни текст и у њему „прелистамо“ приповедачеве коментаре, открићемо велику страст са којом кажњава кривце и иронију када тумачи њихове поступке и погледе.

„Богатство, паметно остављено, вечно је као и душа што је вечна, оно ће живити до страшнога суда и онда ће у свом своме сјају, изаћи пред бога и лећи ће крај његових ногу, јер бог, навикнут на богатства и раскош по црквама, воли сјај и богатство.“ (237) „Он је био оптужен због дефицита и био је, наравно, ни крив ни дужан. Само пакост без икаквих стварних доказа, довела га је у затвор“ (272) „Трговачки сталеж треба да буде племство новца, а у чијим је рукама новац, он господари земљом, презирући све будалаштине, као што су уметност, наука и књижевност, Србија, иначе, очекује спас и њезин нови месија не може нико други бити, него трговина, трговина и новац.“ (294) „Крађа, харање, пљачкање, постали су синоними са вредноћом, устаоштвом, бистрином, добрим оком. И зато се више не каже: крађа, харање, лоповлук, не каже се више:

⁷⁴ Унутрашњи оквир завршава се тзв. лажним крајем. Испод прозора чују се весели прапорци саоница. Њихова звоњава покреће звук локомотиве живота, која се, јурећи, не обазире на мале судбине под својим точковима. „Напољу су пројуриле саонице. Њихови прапорци весело звоне и постепено се губе у даљини. Живот је и даље јурио као бесомучна локомотива, који јури и брекће, не устављајући своју тутњаву испред сламчице, зрна песка, травчице или каквог инсекта...“ (501)

лопов, крадљивац, хајдук, него: лифериција, повластица, каже се: спекулант, вредан трговац, лиферанат, финансијер, индустријалац.“ (464)

Овакво двоструко читање на самом крају понудило је рачвање текста управо у тренутку када је то најмање очекивано. Завршна реченица није стваралачки дебакл, већ знак да је талента ипак било. Према томе, своје слагање са Бранком Лазаревићем, који на маргинама текста Пере Талетова често записује „Нема талента!“ (Лазаревић, 2003), бришемо са последње странице романа.

У том светлу врло интересантан је и феномен изостављеног потписа на крају романа који пише непознати стваралац. Уместо њега стоји само ознака места на коме је текст настао. Тај страх од печата, од потврде „ово сам написао ја“ видљив је на неким местима у роману. Посебно су илустративна два сегмента која откривају значење потписа. Први се односи на Ђорђевићев страх при сусрету са потписом покојника коме је пресудио: „Ђорђе, кад угледа потпис ћир Настасов, било на каквој меници или на каквој другој хартији, он пребледи и тај потпис није био више пером исписано име и презиме, него ћир Настас сам...“ (217) Тиме се потврђује она Деридина теза о неразоривости имена након смрти њихових носилаца (Derrida, 1992). Умире носилац имена, али и даље остаје да егзистира његово значење. Зато потпис тако узнемирујуће делује на појединца који покушава да уништи сваки траг постојања умрлог човека:

„Све у канцеларији, што га је подсећало на ћир Настаса, он је избацио и заменио другим стварима. У собу, у којој га је удавио, никад није улазио и Цаја је морала све ствари да испоклања, које су припадале ћир Настасу. Он сам, узео је велику ћир Настасову слику, коју је, у бојама, израдио неки надри сликар, поцепао је у парам парче и бацио је у пећ.“ (317)

Без обзира на сву тежњу да се избрише име, а и сам чин убиства јесте једна од етапа брисања имена, оно не престаје да постоји – то је „преостајање без преостајања“ (Derrida, 1992)⁷⁵. Одласком Настаса са лица земље нестао је носилац имена, али не и само име као

⁷⁵ „Онде је пепео: оно што чува како више не би чувало, предајући остатак расејавању/расипању, и то није више нестала особа што оставља пепео, већ само њено име, али нечитљиво. И ништа не спречава да се мисли да је то такође надимак такозваног потписника.“ (Jaques Derrida, *Feu le centre, Des femmes*, Paris 1987, str.19, према: Peternai Andrić, 2009)

његова бит. Тако се као крајњи циљ бруталног убиства не поставља телесна, већ једино смрт имена.

О важности потписа, у контексту његовог изостављања на крају романа, упечатљиво сведочи и ситуација у судници, где у току судског процеса један од тројице судија, прекраћујући време, вежба свој потпис на празној хартији:

„Пред њиме лежи један табак зелене хартије и непрестано се потписује, измишљајући разне шаре за свој потпис.“ (413)

„Другом судији је, једва једном, испало за руком, да направи лепу шару испод својега потписа. Он накриви мало главу, смешка се и задовољно гледа у свој потпис.“ (418)

„Председник је, са очајним лицем, седео на столици, час је превртао по актима, а час је гледао у адвоката и чудило се, зашто овај адвокат толико говори, кад је све узалуд и кад је он већ одредио казну, коју ће његове колеге потписати, други судија, можда, са новим потписом, који је мало час измислио...“ (429)

Овде се открива сва плиткоумност и неморал људи који су представљали закон, а који вредност свог потписа виде само у лепоти графема. Зато овај чин сликовито илуструје корозију друштва које не уме/не жели дубље да сагледа последице својих недела. Промене потписа као промене/несталност идентитета у зависности од врсте пресуде доказ су (без)вредности особе која тиме даје своју потврду, пристанак, откривајући произвољност свог карактера управо кроз произвољност пресуда које су потписом постале правоснажне. Право лице судије је она зелена празна хартија на којој увежбава своје потписе, који у деридијанском смислу то више нису, јер не садрже потврду као обавезивање. Овакво читање проистиче из тезе Џонатана Калера да потписи леже у срцу самог дела иако су формално изван њих. (Culler, 1991)

Кроз потпис се огледа постојање и опстајање властитог имена, а чега жели да се ослободи псеудо-стваралац романа. Губитак имена је губитак егзистенције. Није смрт та која разара, већ уништавање имена у коме лежи бит субјекта. Овде се путем одрицања од властитог имена жели променити идентитет. Субјекат дакле егзистира тек у додиру *с другима*, у заједници која његово постојање потврђује именом. Друштвена заједница је та која узрокује промену имена, а кроз то и промену идентитета. Фиктивни творац романа одлучио се на самубилачки чин управо поступком брисања свог имена. То је највећа жртва коју је могао да понесе. И док су у току романа ликови преступника у очима читалаца-наратора посматрани као потпуно предвидиви, јер увек испуњавају најављена очекивања,

они на крају делују потпуно изненађујуће. На дословно свим страницама текста они бесомучно беже од својих грехова не признајући их ни себи ни другима. И управо када на самом крају очекујемо казну, која долази споља и која се као таква и реализује, финитивна реченица у стању је да потпуно промени слику о беживотним и исконструисаним ликовима. На читаоца навикнутог да их посматра са свих могућих аспеката као кукавице, неспособне да учине било шта за друге, а стављајући у центар само себе и сопствене интересе и циљеве, овај крај делује потпуно шокантно. Изостављајући свој потпис, своје Властито Име, они коначно беже од себе као злочинаца, прихватајући сву тежину својих грехова. Тако читав роман добија један дубљи и значајнији слој који је немогуће открити и који не би ни постојао без последње реченице. Овим се на сјајан начин потврђује теорија о финитивној реченици као јакој позицији, која је у стању да у великој мери помери и најчвршће стубове једног књижевног текста.

Веома занимљива за проучавање, опет у међусобном огледању наслова и експлицита, јесте и колоритна слика Београда као врста казамата из ког нема излаза. Текст не оставља утисак различитог доживљаја отвореног и затвореног простора. Они делују као концентрични кругови – сви су заточеници једног и другог. Све су то тамнице. У центру се налази Зграда Главне Полиције. Занимљиво је да у затвореном простору увек доминира мрак. Светлост готово по правилу слаби или потпуно нестаје. Слично је и у природи. Боје су углавном сиве са пуно влаге у ваздуху, облацима, грмљавином и ветром. Та цикличност у сликању простора даје устаљени ритам читавом тексту, који потврђује да излаза из зачараног круга зла нема.

„Кандило, које је у углу, пред иконом, стално горело...почело се гасити“ (13), „По небу се почели скупљати тамни облаци... У даљини је потмуло грмело.“ (27), „Грмљавина је долазила све ближе... Небо се све више покривало мрким облацима.“ (33), „Већ други дан како бесни досадни и ужасни београдски ветар. Облаци прашине...“ (62) „Напољу је био густ мрак. Ветар је кидао лишће са дрвећа и лозе.“ (76) „[У] соби... почело је кандило да се гаси и Сими се учинило, да лепо види, како мрак, са свију страна, продире у собу и осваја је.“ (85) „Ветар бесомучно дува, цичи, вришти и фијуче око ове куће...“ (86) „Напољу је падала киша.“ (90) „Мајка... гледа у икону пред којом одавно није запаљено кандило...“ (158)

Чак и ако има светлости, она је мутна, треперава и ликови се од ње склањају.

„Кандило је светлукло пред старом и почађавелом иконом, која се одавна већ није могла распознати.“ (65) „Баба је окретала главу од лампе, јер јој је светлост сметала. Марија тромо устаде, узде једну новину и наслони је на лампу... И Марији је годила та сенка...“ (92) „[Л]ампа је горела и по неки пут трепне.“ (94) „Имала је [соба] само један прозор и он ју је врло штедљиво обасипао светлошћу.“ (149)

Овакви описи простора углавном су у служби метафоричке карактеризације, као и припремања амбијента за несреће и злочине којима су ликови окружени.

Ликови и своје домове увек доживљавају као тамнице, места на којима нема живота и на којима влада само зла коб.

„Он је само једва чекао да изађе из своје собе, која му је личила на тамничку ћелију...“ (169) „Ова грдна кућерина, у коју никад не залута ни један сунчев зрачак, са својим наметљивим богатством, личи на какав град или на какву тамницу у коју сам бачена ни крива ни дужна.“ (192) „Велике и гломазне куће, ти споменици богатстава и варварског укуса“ (201) „Било му је врло тешко у кући, која је постала поприште честих свађа и редовне невоље.“(211) „Ово је проклета кућа.“ (217)

Можемо, дакле, закључити да идеје од којих аутор полази прате савремена кретања у књижевности, међутим много је проблема око реализације пишчевих интенција. То је она примедба Б. Лазаревића: „Није довољно само имати боје у довољној количини и разноврсности. Треба их умети склопити, сложити. Треба имати кичицу.“ (Лазаревић, 2003: 79)

5. Простори фантастичног и интратекстуална уоквиравања

Једна угашена звезда – кад паратекст надвлада текст

Пролог и Епилог јесу путокази који на граничним местима читаоца *Једне угашене звезде* усмеравају на који начин да прати причу. У њима ауторитативни глас сопштава из позиције објективног и поузданог приповедача податке које треба прихватити као чињенице. Он никога не жели ни у шта да убеди, он износи недвосмислену истину:

„Неизмерно крило васељенино то је, у једно исто доба, и колевка и гроб световима, што се непрестано рађају и мру...“ (Пролог, VII); „[В]асељена је [...] само једно вечито постајање и једно апсолутно трајање...“ (Епилог, 225)⁷⁶

Овде је највидљивија намера имплицитног аутора да сви остали нивои буду само илустрација „чињеница“ изнетих у оквиру. На приповедачеву објективност не утиче то што као посматраче укључује и наратере „и саме звезде што их о лепим ведрим вечерима **гледамо**“ (Комарчић, 1902: VII, подв. J. J.). Писац Пролога и Епилога дели стајну тачку са које посматра васиону са бићима своје планете. Они *гледају* исто, али то никако не значи да *виде* исто. Он види и дубље и даље. За њега не постоје ограничења што се тиче знања о свемиру. Његова позиција је зато позиција „Бога или Сиријуса“ коме ништа није недоступно. То што се обратио некоме путем првог лица множине у коме је прикривено и *ја*, и *ти*, и *ви* никако не значи да му је спознаја ограничена. Овај облик глагола само треба да упозори да он дели исти простор са наратерима којима се обраћа, те да лакше прихвате

⁷⁶ Све је додатно осигурано епиграфима које потписују ауторитети: „Целокупно трајање човечанства на земљи – само је *један тренутак* вечности. (Фламарион)“ и „Пред вечношћу сваки је век једнога истог доба. (Ламартин)“. Јак утицај Фламарионовог стваралаштва огледа се и у поступцима изградње *Једне угашене звезде*. Као и у Фламарионовим *Причама о бесконачности* (1872) код Комарчића дијалог воде човек и супериорни дух. „Дух ће човеку објашњавати многе чудесне тајне Васељене, о којима Фламарион прича на основу свог професионалног астрономског искуства, што делу обезбеђује пуну жанровску утемељеност. Књига је доживела велики успех код читалаца, а постала је и трајни жанровски образац по коме су стварали многи потоњи СФ аутори, међу којима и наш Лазар Комарчић. *Приче о бесконачности* појавиће се у проширеној верзији 1887. под насловом Lumen.“ (<http://naucnafantastika.com/scifi-pisac/flammarion-camille/>)

оно што има да им саопшти. Стајати на истом месту и гледати звезде „како су се по небу осуле као златне трепераве кокице“ (Комарчић, 1902: VII) не повлачи за собом последицу ограничења сазнања. То је, како би рекао Манфред Јан, класична замка првог лица. На исту ситуацију наилазимо и у Епилогу кроз облик присвојне заменице *наше* (наше Сунце, наша сунчана система, наша епоха) и показну заменицу *овај* (ова небеса, ова небеска светила). Сада се поред истости места указује и на временску истоветност. На прагу смо да поверујемо да је гледиште преузела „једна виша интелигенција“ (Комарчић, 1902: 12) која је успела да спозна тајну свемира. За њу не постоје временска и просторна ограничења, јер она не борави у тим категоријама – она је у не-времену и не-простору. Дакле, коментар ауторитативног приповедача присутан у прологу и епилогу треба да ослаби сумњу која је присутна код реципијента, јер му се обраћа неко ко зна праву истину о бесконачности и безвремености.

Други ниво („Наше небо“), који се налази између Пролога и главне приче, у основи представља предавање из области астрономије. Предавач износи тезе о уређености свемира, галаксијама, сазвежђима, звездама... На почетку и крају овог дела, којим доминирају једнолична и заморна набрајања небеских тела, налазе се кратке рефлексије, које целом одломку дају субјективан тон. Говорећи о човеку загледаном у звезде, приповедач на њега преноси властита убеђења и осећања. Тај човек, кога при погледу у небо „обузме неко необично осећање“ и који хоће да продре „у дубине небесне“, је сам приповедач. То потврђује рефлексивни коментар:

„Али хај!... његов је поглед још нејак, а вид несавршен, те нису кадри да се унесу у тако неизмерне дубине васељенине.“ (Комарчић, 1902: IX)

Ова аргументација опстаје само уколико се начини смелији помак ка другом тексту и направи веза између приповедача *Једне угашене звезде* и јунака романа *Два аменета* (што је већ учињено у делу рада који се бави фокализацијом). Лако се долази до закључка да је реч о транссветовним идентитетима. О томе сведочи не само истоветна заокупљеност свемиром, већ и немир фокализатора, а пре свега начин на који се саопштавају мисли. Поређење исказа најбоље илуструје наведено.

Два аменета (Љубиша): „Ви као да не знате какво је задовољство: винути се умом у бескрајне просторије васељенске.“ (17)

Једна угашена звезда (приповедач): „Па ипак за човекову душу нема већег и узвишенијег задовољства, него кад се на крилима својих мисли вине у те тајанствене покрајине небеске...“ (IX)

Сумњу у човекову моћ перцепције изражава Љубиша из *Два аманета*:

„Та шта су још кадре да виде ове наше чкиљаве очи? Ништа; јер шта је кадар да види онај мајушни црвић из царства инфузорије, што је на дну нашега свемирског океана? Ништа. Па баш да га каква сила и узнесе на океанску површину, за њ непојамну, и да одатле погледа у бескрајне небесне просторије, шта би његово око могло да види, да уочи, и једно од другог да распозна? Ништа!“ (Комарчић, 1984: 19)

На крају поглавља „Наше небо“ приповедач закључује:

„А колико ли таквих звезданих комплекса још има, што их очи наше не виде и што их никад ниједан умни створ са наше земље, па ни са које друге планете нашега сунца, неће видети?!...“ (Комарчић, 1902: XVI)

У питању су рефлексије истог реда, које припадају само различитим верзијама лика, те се оно што је на први поглед изгледало као објективно сагледавање сада читава као запажање и размишљање смештено у унутрашњи фокус.

Поглед појединца у поглављу „Наше небо“ шири се на поглед кроз призму целог човечанства. Проширивање броја посматрача је у обрнутој сразмери са оним што се види. Милиони очију мање „знају“ од појединца који је приморан да исправља погрешан угао посматрања.

„На први поглед нама се чини да су звезде, што на небу вечно трепере, непомичне; оне нам изгледају као да су приковане за ону плаву куполу небесну, а није, оне се непрестано крећу од истока ка западу. Па и то није: нас наше рођене очи варају!“ (Комарчић, 1902: IX)

Сумња у моћ перцепције појачана је глаголима *чини се* и *изгледа* који указују на опсећеност чула и отварају простор колебању. Наведени глаголи модификују однос приповедача према датом исказу. *Чини се, изгледа да су звезде приковане* указује на неизвесност фактичког стања о коме се приповеда: док су остали посматрачи убеђени у

истинитост онога што виде, приповедач је сигуран да *рођене очи варају*. Он за ту тврдњу пружа и рационално објашњење.

Наредне три целине у оквиру истог поглавља делимично сужавају обухватност посматрача. То су сада становници северне хемисфере. Они *виде*, или прецизније – *би могли видети* у различитим периодима године различите звезде на небу. Учестало појављивање глагола *видимо* (појављује се више од десет пута), *погледамо*, *посматрамо* посебно скреће пажњу на проблем визуелне перцепције. Ако пажљивије прочитамо овај део, видећемо да се нагласак помера ка хипотетичкој фокализацији:

„**Изађемо ли** на отворено место првог априла у 9 часова и погледамо ово исто наше небо, **видећемо...**“ (Комарчић, 1902: XII) „**А посматрамо ли** свод небесни над нама првог јула у 9 часова увече, **онда ћемо видети...**“ (Комарчић, 1902: XIII, подв. J. J.)

Оно што се види, у ствари би само могло бити виђено. Тако је представљени приказ само хипотетички приступачан виртуелним/непостојећим посматрачима. Они онтолошки паразитирају у простору и ситуацијама које заузимају ниво дискурса. „Сведок добија статус лица које је виртуелно у односу на актуализоване ентитете, стања и догађаје...“ (Herрман, 2002: 312) Јака хипотетичка фокализација призива посматраче ван референтног света текста. Нема сумње да ће нешто бити виђено – оно је условљено само перцептивном активношћу („посматрамо ли“). Апострофирани посматрачи сигурно би видели наведена сазвежђа када би били у предвиђеној тачки приказаног света. Све се помера ка „паралелном контексту“ клизећи према сфери могућих светова у којима би било остварено виђење представљених сегмената космоса. Простор хипотетичког попуњава празнину невиђења, указујући да важни аспекти остају непознати из многобројних перспектива. Тиме се још једном изражава сумња у истинитост визуализације која провоцира питање до које мере веровати очињем виду. То је одлично полазиште за рачвање могућих светова настањених путујућим јединкама.

Следећи ниво („Бесконачност васељенина“) коначно сасвим разоткрива приповедача свих оквирних нивоа. То се јасно уочава већ првом реченицом „Једнога

вечера и мене позову[...]“.⁷⁷ Као да је наратер већ имао прилику да се упозна са приповедачем, који од овог тренутка постаје и главни јунак приче. Нема никакве припреме за његово увођење и конструкцијом „и мене“ приповедач прави спој са претходним оквирима. Он као да ниједног тренутка не престаје да се обраћа наратерима. Поглавље „Наше небо“ завршава се трима тачкама како би се створио простор за пребацивање са научног стила. Дакле, прва реченица значи: „Ја, који сам вам до малочас држао предавање о васиони, сада вам саопштавам...“ Мења се само стил и тон излагања; приповедач и наратери остају исти. Етичко отварање (etic opening)⁷⁸ повлачи текст према оквирима дестабилишући њихову „објективност“. Постаје јасно да приповедач-лик наратере свесно води од постављених хипотеза ка њиховом доказивању. Дакле, оно што је у оквирима изнето сада треба аргументовати. Ово је уједно припрема за фантастично које ће уследити.⁷⁹

Након необичног путовања свемиром, а пре Епилога приповедач се „Пробуђењем“ враћа на ниво реалног. На овом месту нећемо детаљније образлагати функцију овог дела текста, јер је то већ учињено у поглављу које се бави проблемом фокализације.

⁷⁷ „У фантастичним повестима приповедач обично каже ‘ја’: то је искуствена чињеница која се лако може проверити. [...] Изузеци су готово увек текстови који се и у многим другом погледу удаљавају од фантастичног.“ (Todorov, 2010: 79)

⁷⁸ Погледати фусноту бр. 5 у поглављу „Унутрашња фокализација и хетеродијегетички приповедач“.

⁷⁹ Овде је реч о „представљеном приповедачу“ Тодорова, што је заправо приповедач-лик, који је (рећи овај аутор) идеалан за фантастично. „Он је прихватљивији од обичног лика, који лако може слагати [...] Али, он је исто тако прихватљивији и од непредстављеног приповедача. Најпре, ако нам такав приповедач исприча натприродан догађај, тада ћемо се наћи у чудесном: нећемо моћи да сумњамо у његове речи; фантастично, као што знамо, захтева сумњу. [...] Фантастично нас доводи у недоумицу: веровати или не веровати? Чудесно остварује то немогућно јединство предлажући читаоцу да верује не верујући заиста. На другом месту, а то се везује за само одређење фантастичног, прво лице које прича најлакше омогућава поистовећивање читаоца са ликом, зато што, као што знамо, заменица ‘ја’ припада свима. Осим тога, да би се поистовећивање олакшало, приповедач ће бити ‘просечан човек’ у којем се сваки (или готово сваки) читалац може препознати. Тако на најнепосреднији начин продиремо у свет фантастичног. Поистовећивање које спомињемо не сме се схватити као индивидуална психолошка игра: то је механизам унутар текста, уписан у структуру. Стварног читаоца доиста ништа не спречава да се задржи на одстојању од света књиге.“ (Todorov, 2010: 80, 81)

За крај треба скренути пажњу на засићеност текста међунасловима и епиграфима.⁸⁰ Сви ти елементи најчешће имају функцију да нагласе тезу коју наратив жели да докаже, те додатно оптерећују често сувопарна поглавља. Још један занимљив начин уоквиравања, мада не најуспешније изведен, јесу у текст романа инкорпориране сликовне илустрације, које такође треба да потврде изнету теорију. Све је додатно уоквирено и жанровском одредницом на почетку: „Илустровани роман“. Али то није све. Роман је уоквирен и списком литературе коју је аутор користио приликом писања романа, посветом Милутину Гарашанину и писмом Јулке Гарашанин Лазару Комарчићу.

Ефекат који постижу набројани паратекстуални елементи, можда је најбоље описати Женетовим запажањем: „[П]роводација или не, паратекст је преносник, и као сваки преносник он може понекад – ако је аутор нетактичан – да отежа или потпуно блокира прихватање текста. Наравоученије: [...] не прскајмо превише парфема на наше руже.“ (2001: 94)

⁸⁰ Петнаест међунасловова и седамнаест епиграфа.

VI ЗАКЉУЧАК

Докторска теза *Наративни поступци у романима српске модерне* експлицирала је на одабраним делима¹ приповедне ситуације које у њима доминирају, с циљем да са тог аспекта осветли особеност издвојеног књижевног периода, али да истовремено испита њихову функционалност у тумачењу модернистичких наратива.

С обзиром на широко поље наратолошких студија које укључују све инстанце комуникативног ланца наратива (од аутора преко приповедача до наратера, имплицитних читалаца и наративне публике) и у оквиру њих различите „приповедне поступке“, било је потребно издвојити референтне области од којих ће се кренути. То су у нашем раду проблеми фокализације и когнитивних оквира. На антиципирано питање због чега баш ова два проблема, одговор лежи у запажању да је унутрашња фокализација доминантна одлика модернистичког романа која је за собом повукла многе формално-стилске особености; истовремено, увођењем појмова интерменталне, лутајуће, хипотетичке фокализације, које су донела новија наратолошка изучавања, женетовски схваћена унутрашња фокализација добија адекватну допуну путем које се одлично може верификовати модернистичка дестабилизација миметичности. У испитивање граничних уоквиравања кренуло се из разлога донекле другачије природе: надовезивањем на досадашње резултате проучавања оквира у српском роману 19. века², омогућен је наставак у испитивању српског романа са овог, на модернистичком роману још недовољно истраженог, аспекта; осим тога, сам појам оквира у књижевној теорији тренутно доживљава преображај увођењем категорије когнитивних оквира, па је њихово истраживање на романима издвојеног периода потврдило хипотезу од које се кренуло – да морфолошки схваћен оквир допуњен

¹ Анализом су обухваћени романи Борисава Станковића (*Нечиста крв, Газда Младен*), Светозара Ђоровића (*Мајчина султанија, Јарани*), Ива Ђипика (*За крухом, Пауци*), Јелене Димитријевић (*Нове*), Лазара Комарчића (*Једна угашена звезда, Један разорен ум*), Пере Стефановића Талетова (*Новац*), Вељка Милићевића (*Беспуће, Опсене*), Милутина Ускоковића (*Дошљаци, Чедомир Илић*).

² Овде пре свега мислимо на студију *Оквирни облици у српском реалистичком роману* (Милосављевић Милић: 2001)

когнитивним значењем представља чворне тачке наратива, те да се и с тог аспекта могу уочити специфичности приповедних поступака у српским модернистичким романима.

Како је посткласична наратологија приступ књижевности који је у евро-америчким круговима тренутно актуелан и у експанзији, а који је класичној/структуралистичкој наратологији поново удахнуо живот, докторски рад је у свом теоријском делу представио теорије фокализације и оквира идући трагом који је кренуо од раних промишљања ових појмова до њиховог редефинисања и схватања у најновијим наратолошким студијама. У првом од два издвојена сегмента („Теорија фокализације“) кренуло се од предженетовских приступа тачки гледишта/перспективи која је издвојене појмове изједначавала са изразом, док Женет инсистира на функцији управљања изразом, те на раздвајању категорија начина и гласа при чему фокализацији припада питање *ко види*³. Тако Женет усавшава теорију Бориса Успенског, Клинта Брукса и Роберта Пен Ворена, Франца Штанцла, Вејна Бута. Његово издвајање нулте, спољашње и унутрашње фокализације, без обзира на одређене слабости (која између осталог лежи и у недоследности критеријума за њихово издвајање), показало се као одличан инструмент који успешно прати динамику књижевног текста, за разлику од приступа Мике Бал, која је својим педантним поделама упала у терминолошки лабиринт из кога је тешко/готово немогуће изаћи. Ипак, њено издвајање спољашње фокализације као гледишта на нивоу дискурса (које, морамо нагласити, Женет не пориче) помак је ка теорији фокализације као когнитивног „прозора“, теорији која претечу има у „кући прозе“ Хенрија Џејмса, а коју је реактивирао Манфред Јан у студији „Windows of Focalization“. На ова истраживања одлично су се надовезали појмови хипотетичке (Дејвид Херман), лутајуће (Брајан Ричардсон) и интерменталне фокализације (Алан Палмер), које исправљају и попуњавају недостатке Женетове теорије. Због специфичности фокализације у романима српске модерне, а како би се показала и измењена функција појединих облика приповедања коју је унутрашња перспектива собом донела, у раду је било неопходно дати преглед представљања мисли кроз издвојене категорије психонарације, доживљеног говора и цитираног монолога, али и скренути пажњу на померање функције описа од објективног репрезента стварности ка субјективној приповеданој перцепцији (од

³ „Виђење“ треба схватити као метафору која обухвата како мисли и перцепцију, тако и став, културну, моралну и идеолошку оријентацију.

транскрипције стварности ка транскрипцији свести). У овом делу рада доминирају теорије Жерара Женета, Брајана Мекхејла, Дорит Кон, Монике Флудерник, Алана Палмера, Ролана Барта, Јануша Славињског, Мике Бал.

Након увида у теорију фокализације, анализа текстова (подељена на поглавља „Унутрашња фокализација и хетеродијегетички приповедач“, „Унутрашња фокализација и хомодијегетички приповедач“, „Под окриљем нулте фокализације“, „Плурална фокализација“, „Спољашња фокализација као доминанта – инцидент међу текстовима“) потврдила је претпоставку о функционалности унутрашње фокализације у српским модерничким романима. Без обзира на то да ли у појединим наративима доминира, или је уклопљена у оквире нулте фокализације, она се показује као кључно средство у готово свим романима. Изузетак представља роман *Пауци* Ива Ћипика.

Дошло се до закључка да је унутрашња фокализација један од важних аспеката који скреће пажњу на модернизацију прозе. То је исто оно Скерлићево запажање да писци „мање имају интереса за спољњи, а више за унутрашњи живот човеков“ (1997: 387), али тумачено на другачији начин. Ту разлику објашњава Душан Иванић, наглашавајући да код Скерлића промена није усмерена на промену „перспективе у наратолошком смислу, већ хоће да каже како догађаје смештене у спољашњи свет смењују догађаји душе/психе, те на место старог тематског слоја долази нови“. (Иванић, 2007: 340) Ипак, промена је овде другачијег карактера. То окретање унутрашњости ликова, заправо има тенденцију дезинтеграције света. Субјекат га више не слика (споља или изнутра), већ ствара – тај свет у пуној мери постаје зависан од њега. На то утиче промена фокализације која више не намеће знање изнад субјекта, већ скреће пажњу на оно што је лично, доживљено и интимно.

Доминација унутрашње фокализације мења природу приповедача. Он више нема исти ауторитет и свезначку моћ, те јунаци не иду за њим него је он врло често приморан да иде за јунацима чији унутрашњи свет прати и којима се мора приближити. Тако се од потпуно слободног, приповедач у роману српске модерне преобликује у оног потчињеног лику и субјективном свету. То утиче и на његову перцептибилност, која знатно слаби. За разлику од реалистичког приповедача, који је доминирао над ликом и истицао се као његов креатор и судија, овде у први план избија лик – тачније ум.

Он се гради најчешће поступцима индиректне и самокарактеризације које често воде до невербалне подвести, непрозирних и непознатљивих унутрашњих простора. Ликови су најчешће некомуникативни⁴, затворени у свој свет који с муком покушавају да освесте и одгонетну. Често су то млади интелектуалци, попут Ива Полића (*За крухом*), Стеве и Веље (*Један разорен ум*), Гавре Ђаковића (*Беспуће*), Чедомира и Вишње (*Чедомир Илић*), Милоша Кремића (*Дошљаци*), јунака-приповедача alias Љубише (*Једна угашена звезда*). Али и онда кад не припадају интелектуалцима то су врло осетљиве, сложене природе, изоловане од средине у коју не умеју да се интегришу (Софка (*Нечиста Крв*), Газда Младен из истоименог романа, Емир-Фатма (*Нове*), Милка (*Мајчина султанија*), Аница (*Опсене*)).

Њихова чула су врло осетљива и они са великом пажњом региструју простор око себе, модификујући га у унутрашњи, субјективни простор, чиме се „актуализује ментална мапа јунака“. Управо захваљујући интраменталној свести, природа хронотопа у поређењу са реалистичким романом се мења, долази до одклона од „миметичке функције приватног простора у роману модерне на рачун јачања његове симболичке функције“ (Милосављевић Милић, 2012г: 280). Зато и тежњу јунака за променом реалног простора треба схватити као тежњу за променом унутрашњег стања дубоке потиштености, несређености, „гушења и тескобе“. Отуда и чест мотив искорењености у српским модернистичким романима. Мењајући реална места боравка, јунаци трагају за унутрашњом укорењеношћу. Интериоризација простора често се остварује преко приповедане перцепције која добија привилеговано место у односу на опис као одраз реалности.

У вези са променом парадигме у погледу представљања простора, мења се и парадигма схватања времена. То је сада само субјективно, психолошко време, најбоље изражено у међупростору виртуелног наратива, „места“ на коме најчешће бораве модернистички јунаци. Оно руши дистинкцију времена приче и времена приповедања уводећи категорију могућег времена захваљујући коме се остварују различити транссветовни идентитети и тиме додатно дестабилизује реалистичка миметичност. „Креирајући сопствене двојнике, измештене у хипотетичку прошлост или будућност, или симулирајући у актуелној

⁴ У овај оквир не уклапају се Степа из романа *Један разорен ум*, приповедач-лик из романа *Једна угашена звезда*, Смајил из романа *Јарани*, Раде Смиљанић из романа *Пауци*.

егзистенцији паралелне улоге, јунаци 'исписују' своје виртуелне аутобиографије. На прелазу из реализма у модернизам управо ће овај потенцијал субјективних аутокреација приповедачи искористити приликом потенцирања индивидуалне слике света.“ (Милосављевић Милић, 2013б: 95) У српским модернистичким романима присутни су сви облици наративних алтеритета: контрачињенице, хипотетичка фокализација, наративне негације, поређења, симулирани наративи. Од темпоралних фигура они активирају, с аспекта учесталости итеративно и репетитивно приповедање, а с аспекта трајања елипсу.

Категорије времена и простора постају субјективизоване. То више нису објективно постојећи хронотопи, не географски простор и историјско време, већ унутрашњи простор и време јунака. Та субјективизација опет је највидљивија кроз проблем унутрашње фокализације, па опис не представља више објективно дату слику простора, већ је то пре свега приповедана перцепција јунака. А време је сведено на време когниције, јер често оно што је производ мисли нема реализацију на нивоу приче, па је реч о атемпоралним пасажима.

Промена хронотопа уочава се и у „селидби“ модерног јунака у градску средину, предграђе или природу као место контемплације. Нису то више социјални простори сељака-тежака, хајдука, ратника, већ простори одуховљени погледима комплексне перцепције појединца. На тај начин модернистички роман врши урбанизацију, симболизацију и спиритуализацију простора.

Кретање унутрашњим просторима укида догађајност којој је потребан узрочно-последични след. Зато је ова проза често фрагментарна, дефабуларизована и састављена од асоцијативно поређаних мисли, које још увек није тешко повезати у целину, али је сигуран пут ка лиризацији израза која ће до изражаја доћи у наредним, авангардним струјама. Фабуларна линија слаби и често се растаче у поетским пасажима који представљају унутрашњи живот ликова, те се све више говори о доминацији ликова наспрам фабуле и о њиховој оси комплексности.

Унутрашња фокализација условила је горе наглашену поетизацију и субјективизацију израза кроз психонарацију, приповедану перцепцију, цитирани монолог, доживљени говор. Потребно је рећи да нарација у српском модернистичком роману доживљава ренесансу преко психонарације која има доминантну улогу приказивања суб-вербалних стања – честих у животу модерног јунака. Теорија психонарације отклониће једну заблуду

доста дуго присутну у књижевнокритичкој пракси, а која је ампутирала важну компоненту модернистичких наратива. Кад год се говорило о унутрашњем свету јунака истицао се монолог, док се психонарација узимала само као место прелаза, прекида, дисторзије. Тај став изменили су Моника Флудерник и Алан Палмер, али пре свега актуализујући теорију Дорит Кон, која тек у новије време, захваљујући истраживањима наратолога у нишком академском кругу добија на важности у проучавању српске прозе. Роман српске модерне значајно је искористио потенцијал психонарације као средства продирања у најдубље и најнепроходније области људског ума.

Интерментална фокализација (као подврста унутрашње фокализације) разоткрива интересовање модернистичког романа за социјалне умове, колективну, интерменталну свест, те се дословно може говорити о уму одређене класе, професионалне, интелектуалне, старосне групе. У том смислу илустративне су анализе колективног лика у роману *Нечиста крв* као и интерментална свест Мостара у роману *Мајчина султанија*. То додатно усложњава однос интраменталне свести издвојене и неуклопљене у интерментални ум који жели да је привуче и асимилије.

Некомуникативност јунака, али и смањена ауторитативност и перцептибилност приповедача условили су и промену положаја наратера, који се често стапа са имплицитним читаоцем. Романи углавном не проблематизују ову приповедну инстанцу, јер се губи интересовање за реални, објективни свет који би актуализовао комуникативну ситуацију са свим својим учесницима.

У докторској дисертација издвојена је унутрашња фокализација као фундаментални приповедни поступак српског модернистичког наратива и кроз њу посматрана сва друга исијавања; улазак у унутрашњи свет јунака није слика тог унутрашњег света, већ новог – ствараног појединачном свешћу. Потпуно је измењен смер „гледања“, јер бисмо у супротном остали на фону реалистичке епохе. Српски модернистички романи као доминанту имају један од три женетовска типа фокализације, али се у готово свим наративима посебно наглашава одражавање, рекреирање и креирање стварности у унутрашњој свести.

Други део докторске дисертације бавио се проблемом оквира издвојеним у две целине: „Оквир и уоквиравање“ и „Проблем оквира у романима српске модерне“. Као што се из наведених наслова види, један део рада посвећен је теорији оквира, његовим различитим

схватањима у структуралистичким, постструктуралистичким, семиотичким и когнитивним приступима. Пошло се од морфолошки схваћених оквира у студији Снежане Милосављевић Милић, која се бавила истраживањима на романима епохе српског реализма. У преглед су укључене теорије оквира Аристотела, Ј. М. Лотмана, М. Р. Мајенове, Б. А. Успенског, В. Шкловског, Ж. Женета, Р. Барта, Ф. Амона, Ц. Калера, В. Кајзера, али и Н. Петковића, М. Винавер-Ковић, М. Ломпара. Потом се прешло на преглед новијих студија које су морфолошко и семиотичко схватање оквира допуниле проучавањем оквира као когнитивног феномена. Основу је дала когнитивна лингвистика и „анализа оквира“, а за теорију књижевности кључне су студије Вернера Волфа, Монике Флудерник, Дејвида Хермана.⁵ У докторској дисертацији посебна пажња посвећена је тзв. граничним уоквиравањима, те смо као рубне сигнале активирања оквира издвојили Женетове перитекстуалне елементе (наслов, међунаслов и епиграф), као и инципит и експлицит.

Полазећи од тезе Вернера Волфа да когнитивни оквири представљају „кључ у апстрактном домену знања, комуникацији и прагматичним ситуацијама, али и у [...] разумевању књижевности“, истраживали смо функцију граничних уоквиравања на издвојеним српским модернистичким романима. Занимале су нас приповедне стратегије које се њима могу открити, као и однос наративних инстанци. Углавном је остваривана веза са интратекстуалним уоквиравањима, али се понегде закорачило и у епитекстуално. Најпре је начињена условна типологија наслова, пре свега због прегледности рада, јер као што се већ из садржаја може видети, због многобројних импликација које наслови носе могуће је и другачије прегруписавање. У наслову су као гранични сигнали уоквиравања издвојени: појединац (*Газда Младен, Нечиста крв, Мајчина султанија, Чедомир Илић*), колективна свест (*Пауци, Нове, Јарани*), искорењеност (*Дошљаци, Беспуће*), егзистенција (*За крухом, Новац*) и простори фантастичног (*Једна угашена звезда*). Овде треба додати да је жанровска одредница, уколико је има, најчешће сведена на ознаку *роман*, али има и наслова који том делу поклањају више пажње (*Једна угашена звезда* (илустровани роман),

⁵ У српским академским круговима когнитивним оквирима баве се Снежана Милосављевић Милић и Дејан Милутиновић.

Новац (Роман из београдског живота))⁶. Своју семантичку засићеност, у којој на почетку доминира женетовска тематска компонента, наслови добијају тек везом са другим уоквиравањима. Овде је видљива доминација епонима, али и његова измењена улога у односу на традицију. Он је откривао разградњу миметичности запоседањем интраменталног простора лика, одакле и треба полазити у тумачењу ових текстова. Томе значајно доприносе инципити у којима је присутан тип етичког отварања (etic opening), јер текстови не почињу увођењем и објашњавањем читаоцу свега што би требало да зна, већ се претварају да је упознат са оним о чему се реферише. Тако почињу романи *Газда Младен*, *Нечиста крв*, *Беспуће*, *Једна угашена звезда*, *Један разорен ум*. Међутим, и код емичког отварања (emic opening) брзо се прелази са основних информација о лику на унутрашњу фокализацију, те је већ у инципиту наративна публика увучена у субјективни простор јунака.

Оно што модернистичке романескне наративе посебно спаја јесте мотивска уједначеност у експлициту. У већини романа на крају се појављује мотив нестајања главних протагониста – то нестајање изражено је физичком смрћу, одласком или лудилом (једино *Јарани* и *Једна угашена звезда* не испуњавају мотивску шематичност краја). Такви експлицити стварају суморну, песимистичку слику света и у вези су са искорењеношћу и идентитетским лутањима протагониста; јунак не проналази упоришну тачку за којом трага, те се губи у не-простору и не-времену, одлази у беспуће. Истраживањем осталих перитекстуалних елемената дошло се до закључка да епиграфи и међунаслови нису били у великој мери заступљени у романескном стваралаштву на почетку двадесетог века. Узрок смо нашли управо у поступцима интериоризације коју би реметило свако додатно гранично уоквиравање.

Наслањајући се на оно што су у својим анализама открили и наслутили досадашњи проучаваоци романа српске модерне, истраживања фокализације и оквира применом савремених наратолошких достигнућа (која су пружила нове аргументе), проширила су

⁶ Било је и оних писаца, попут Ива Ћипика и Вељка Милићевића, који су се колебали. Ћипико, називајући своје дело *За крухом* углавном романом (на једном месту користи назив приповјест) у последњем тренутку одлучује: „Ја мислим да би најбоље било да ви не окрстите моју књигу ни романом ни приповјетком...“ (Ћипико, 1951: 360). Вељко Милићевић у часописној верзији *Беспуће* назива приповетком, касније „краћим романом“, да би у посебном издању овај перитекстуални елемент нестао.

постојеће закључке, изменила нека тумачења и – што је можда најважније – створила простор за полемику, како на пољу теорије, тако и у области критике књижевних текстова, јер на срећу, како Џонатан Калер каже, „још увек разумемо тако мало од онога што читамо“.

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

Бронте, 1954: Šarlota Bronte. *Širli*. Beograd: Rad, 1954.

Гогољ, 2012: Гогољ, Николај Васиљевич. Шињел. *Изабрана дела*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012, стр. 256 – 281.

Димитријевић, 1912: Димитријевић, Јелена. *Нове*. Београд: Српска књижевна задруга, 1912.

Еко, 2014. Еко, Umberto. *Име руђе*. Beograd: Vulkan, 2014.

Комарчић, 1902: Комарчић, Лазар. *Једна угашена звезда*. Београд: Штампариија Д. Димитријевића, 1902.

Комарчић, 1984: Комарчић, Лазар. *Два аманета*. Београд: Просвета, 1984.

Комарчић, 1987: Комарчић, Лазар. *Један разорен ум*. Београд: Нолит, 1987.

Матијасић, 1897: Матијасић, Стеван. *Грофица Агнеша Јанковић*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампариија, 1897.

Милићевић, 1922: Милићевић, Вељко. *Опсене*. Београд: СКЗ, 1922.

Милићевић, 1982: Милићевић, Вељко. *Беспуће*. Београд: Нолит, 1982.

Мопасан, 1903: Мопасан, Ги де. *Орла*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

Мураками, 2009: Murakami, Haruki. *Okorela zemlja čuda. Kraj sveta*. Beograd: Geopoetika, 2009.

Станковић, 1979: Станковић, Борисав. *Газда Младен. Певци*. Београд: Просвета, Слово љубве, 1979.

Станковић, 1982: Станковић, Борисав. *Нечиста крв*. Београд: Нолит, 1982.

Станковић, 1998: Станковић, Бора. *Нечиста крв*. Београд: Драганић, 1998.

Стерн, 2011: Stern, Lorens. Tristram Šendi. Beograd: Dereta, 2011.

Стефановић Талетов, 1906: Стефановић Талетов, Пера. *Новац*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1906.

Ћипико, 1968: Ћипико, Иво. *Пауци*. Београд: Просвета, 1968.

Ћипико, 1982: Ћипико, Иво. *За крухом*. Београд: Нолит, 1982.

Ћоровић, 1982: Ћоровић, Светозар. *Мајчина султанија*. Београд: Нолит, 1982.

Ђоровић, [s. a.]: Ђоровић, Светозар. *Јарани. Светозар Ђоровић, целокупна дела, књига шеста*. Београд: Народна просвета, [s. a.], стр. 9 – 226.

Ускоковић, 1970: Ускоковић, Милутин. *Дошљаци*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1970.

Ускоковић, 1981: Ускоковић, Милутин. *Чедомир Илић*. Београд: Нолит, 1981.

Флобер, 1998: Флобер, Гистав. *Госпођа Бовари*. Београд: Драганић, 1998.

ТЕОРИЈСКА ЛИТЕРАТУРА

Абот, 2009: Abot, H. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Албер, 2010: Alber, Jan, Monika Fludernik. Introduction u: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 2010, str. 1 – 31.

Аристотел, 2008: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2008.

Баба, 2004: Baba, Homi. *Smeštanje kulture*, prev. Rastko Jovanović, Beograd: Beogradski krug, 2004.

Бадурина, 2012: Badurina, Lada. O dijalogu. *Sarajevski filološki susreti II: Zbornik radova (knjiga 1)*, 2012, str. 216-226, https://www.academia.edu/7360171/O_dijalogu [16. 7. 2014]

Бал, 1981: Bal, Mieke. The Laughing Mice, or: On Focalization. *Poetics Today* 2, 2, Winter 1981. <<http://www.scribd.com/doc/25394677/bal-mieke-the-laughing-mice-or-on-focalization>> [26. 7. 2013]

Бал, 1989: Bal, Mieke. Opisi (za jednu teoriju narativnog opisa). *Uvod u naratologiju*. Ur. Radovan Rakin. Osijek: Izdavački centar „Revija“, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“, 1989, стр. 199 – 223.

Бал, 1995: Bal, Mieke. Naracija i fokalizacija (Prilog teoriji pripovednih instanci). *Reč*, br. 8, april 1995, str. 71 – 85.

Бал, 2000: Bal, Mike. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga, 2000.

Банфилд, 1987: Banfield, Ann. Describing the Unobserved: Events Grouped Around Empty Centre. In Nigel Fabb, Derrek Attridge, Alan Durant, & Colin MacCabe (eds.) *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*. New York: Methuen, 1987, 265-285.

Банфилд, 2000: Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, одломак у: *Theory of The Novel: A Historical Approach*, ed. Michael McKeon. London: John Hopkins University Press, 2000, 515 – 536.

http://books.google.rs/books?id=j1MmNkI_fn4C&pg=PA517&lpg=PA517&dq=michael+mckeon+theory+of+the+novel+an+exclusively+%E2%80%98literary%E2%80%99+style&source=bl&ots=FNJQx0koK0&sig=RFexMh7MZkH82FkyHx_5LnLYiU&hl=sr&sa=X&ei=JrmBU7feGKqo0QWYy4HACg&ved=0CCgO6AEwAA#v=onepage&q=michael%20mckeon%20theory%20of%20the%20novel%20an%20exclusively%20%E2%80%98literary%E2%80%99%20style&f=false [25. 5. 2014]

- Барт, 1971: Барт, Ролан. Увод у структуралну анализу прича. *Летопис Матице српске*, књига 407, св. 1, 1971, стр. 56 – 84.
- Барт, 1990: Bart, Rolan. Efekat stvarnog. *Treći program*, god. II, br. 85, 1990, str. 190 – 196.
- Батај, 2009: Bataj, Žorž. *Erotizam*, prevod Ivan Čolović. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Бахтин, 1967: Mihail Bahtin. *Problemi poetike Dostojevskog*, prevod: Milica Nikolić. Beograd: Nolit, 1967.
- Бахтин, 1978: Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Бахтин, 1980: Bahtin, Mihail. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980.
- Бахтин, 1989: Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Башлар, 2005: Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak, Beograd: Gradac, B. Kukić, 2005.
- Беген, 2002: Béguin, Edouard. *Les Incipit d’Aragon: le singulier pluriel*. Extrait de *Faire oeuvre. Le problème de l’invention dans l’oeuvre d’Aragon*, thèse pour le doctorat Lettres et Arts de l’Université Lyon 2, sous la direction de M. J.-Y. Debreulle, soutenue le 5 juin 2002.
- Бекер, 1982: Beker, Miroslav. Priča i njezina obrada: Prilozi suvremenoj naratologiji. *Književna smotra*, 47/48, 1982, str. 15 – 26.
- Бити, 1984: Biti, Vladimir. Od govornog do govorenog događaja. *Treći program*, jesen 1984, str. 41 – 95.
- Бити, 1987: Biti, Vladimir. *Interes pripovjednog teksta*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1987.
- Бити, 1997: Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
- Битор, 1961: Bitor, Mišel. Upotreba ličnih zamenica u romanu. *Vidici*, 60-61, april-maj 1961.
- Bohm, David. O dijalogu. *Quantum21.net*, znanost i umjetnost vođenja, veljača, 2010, str. 1 – 8, <http://www.quantum21.net/slike/src/2010/02/01/126503016702103clanakbohm.pdf>, [16. 7. 2014]
- Бребановић, 1995: Brebanović, Predrag. Dva problema moderne teorije pripovedanja. *Reč*, br. 9, maj 1995, str. 105 – 113.
- Бребановић, 1999: Brebanović, Predrag. Postoje li neizgovorive rečenice. *R.E.Č* 56/2, 1999, str. 205 – 226.
- Бронзвер, 1988: Bronzwaer, W. Pojam fokalizacije Mieke Bal, Kritička bilješka. Prevod: Mladen Kožul. *Putevi*, Banja Luka, 1988, mart-april, knjiga XXXIX, 74–85.
- Брукс, 2000: Bruks, Piter. Telo i pripovedanje, prev. Brana Miladinov. *Reč*, 2000, http://www.b92.net/casopis_rec/57.3/pdf/04.pdf, [23. 10. 2011]

Бут, 1976: But, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976.

Вервек, 2004: Vervaeck, Bart, Luk Herman. Focalization between classical and postclassical narratology. *The dynamics of narrative form : studies in Anglo-American narratology*. ed. John Pier. Berlin: Walter de Gruyter GmbH and Co. 2004, str. 115-138.

http://books.google.rs/books?id=l3aTiNOZPygC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [24. 10. 2013]

Винавер-Ковић, 1997: Винавер-Ковић, Милица. *Наративни поступци у Дидроовим романима*. Нови Сад: Матица српска, 1997.

Волф, 2006: Wolf, Werner. „Frams, Framings, and Framing Borders in Literature and Other Media“, u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi, 2006, str. 1 – 40.

Волф, 2006: Wolf, Werner. „Framing Borders in Frame Stories“, u: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi, 2006, str. 179 – 206.

Волш, 1999: Volš, Ričard. Ко је pripovedač. *Reč*, 56.2, 1999, str. 191 – 203.

Гели, 1992: Gelly, Alexander. Premise za teoriju opisivanja. *Suvremena teorija pripovedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, 1992, str. 372 – 403.

Гибонс, [s.a]: Gibbons, Victoria. *Reading Premodern Titles: Bridging the Premodern Gap in Modern Titology*.

<http://www.cardiff.ac.uk/chri/researchpapers/pgconference/Papers%201%20-%207/1.%20Victoria%20Gibbons.pdf>

Гојковић, 1987: Гојковић, Дринка. „Теорија прозе Франца Штанцла“. Поговор у: Штанцл, Франц К. *Типичне форме романа*. Превод и Поговор Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 133 – 144.

Гофман, 1974: Goffman, Erving. *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.

Граси, 1974: Граси, Ернесто. *Теорија о лепом у антици*. Превод Иван Клајн. Београд: СКЗ, 1974.

Грис, 1975: Grice, Henry Paul. Logic and Conversation. *Syntax and Semantic Speech Acts*, ed. P. Cole. New York: Academic Press, 1975, 41 – 58.

Даненберг, 2008: Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.

Делез, 2009: Delez, Žil. *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon, 2009.

Дерида, 1976: Derrida, Jacques, *O gramatologiji*, Sarajevo: IP „Veselin Masleša“, 1976.

Дерида, 1984: Derida, Žak. Potpis događaj kontekst. *Delo*, god. XXX, br.6, Beograd: 1984, str. 7 – 36.

- Дерида, 1992: Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. New York/London : Routledge, 1992.
- Дерида, 1997: Derida, Žak. *Uliks gramofon. Da-govor kod Džojisa*. Beograd: Rad, 1997.
- Дерида, 2001: Дерида, Жак. Парергон. *Истина у сликарству*. Превод Спасоје Тузулан. Никшић: Јасен, 2001, стр. 43 – 88.
- Дерида, 2004: Дерида, Жак. *Марксове сабласти*. Београд: Јасен, 2004.
- Дојчиновић, 2012: Dojčinović, Biljana. Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa. u: Henri Džejms. *Budućnost romana*. Beograd: Službeni glasnik: 2012, str. 7 – 45.
- Ђукић, 2010: Đukić, Marjana. Žan Ruse. *Teorija romana*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Едмистон, 1995: Edmiston, Viliјem F. Fokalizacija i pripovedač u prvom licu: jedna revizija teorije. *Reč*, br.8. april 1995, str. 95 – 101.
- Ејхенбаум, 1972: Eјhenbaum, Boris. *Književnost*, prev. Marina Boјić. Beograd: Nolit, 1972.
- Еко, 2003: Eko, Umberto. *Šest šetnji kroz narativnu šumu*. Beograd: Narodna knjiga, 2003.
- Женет, 1980: Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin . Oxford: Oxford University Press, 1980. <https://archive.org/details/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod> [12. 8. 2013]
- Женет, 1983а: Genette, Gerard. Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. *Republika*, br. 9, 1983, 114-131.
- Женет, 1985: Ženet, Žerar. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić, 1983.
- Женет, 1988: Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell Univesity Press, 1988. http://books.google.rs/books?id=RBK2NOMAbasC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summa_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [9. 9. 2013]
- Женет, 1995: Ženet, Žerar. Perspektiva i fokalizacije. *Reč*, II/8, 1995, str. 81-84.
- Женет, 2001 (1997): Genette, Gerard. *Paratexts, thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997.
- Женет, 2006: Genette, Gerard. *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Zagreb: Disput, 2006.
- Живковић, 1962: Живковић, Драгиша. *Француски реализам*. Београд: Савремена школа, 1962.
- Заншајн, 2008: Zanšajn, Liza. Teorija uma i eksperimentalna predstavljanja fikcionalne svesti. *Treći program Radio Beograda*, br. 137-138, I-II/2008, str. 184 – 209
- Зола, 1962а: Зола, Емил. Предговор другом издању романа „Тереза Ракен“ у: *Француски реализам*, приредио Драгиша Живковић. Београд: Савремена школа, 1962, стр. 59 – 64.

Зола, 1962б: Зола, Емил. О роману, у: *Француски реализам*, приредио Драгиша Живковић. Београд: Савремена школа, 1962, стр. 65 – 80.

Ивановић, 2000: Ivanović, Nevena. Zaposedanje drugog i manipulacija „ženskim pismom“, prevod: Dejan Ilić, *Reč*, br. 59/5, septembar 2000, str. 199 – 243.

Ивековић, 1995: Iveković, Rada. Žene, nacionalizam i rat: „Vodite ljubav a ne rat“. *Ženske studije* 2-3, 1995, str. 9 – 23.

Изер, 2003: Izer, Wolfgang. Proces čitanja (Jedan fenomenološki pristup) u: Lešić, Zdenko. *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: buybook, 2003, str. 141 – 158.

Ингарден, 1971: Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Београд: СКЗ, 1971.

Јакобсон, 1978: Jakobson, Roman. *Ogledi iz poetike*. Београд: Prosveta, 1978.

Јан, 1992: Jahn, Manfred. *Contextualizing represented speech and thought. Journal of Pragmatics*, 17 : 347-367, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn92a.htm> [25. 5. 2014]

Јан, 1996: Jahn, Manfred. Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style*, vol 30, 1996. pp. 241-67, http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_1996.pdf [5. 4. 2013]

Јан, 1999: Jahn, Manfred. More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications. *GRAAT: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 21 (1999), 85 – 110. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm> [10. 4. 2014]

Јан, 2005: Jahn, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne, 2005, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> [14. 5. 2010]

Јаус, 1978: Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prevod Drinka Gojković. Београд: Nolit, 1978.

Јенч, 1906: Jentsch, Ernst. *On the Psychology of the Uncanny*. http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf [4.3. 2014]

Јувал-Дејвис, 2004. Yuval-Davis, Nira. *Rod i nacija* (Gender&Nation, London: Sage Publication, 1997), prev. Mirjana Paić-Jurinić. Zagreb: Ženska infoteka, 2004.

Јуван, 2011: Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Београд: Službeni glasnik, 2011.

Кајзер, 2004: Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Нови Сад: Светови, 2004.

Калер, 1984: Culler, Jonathan. Priča i diskurs u analizi pripovjednog teksta. *Republika*, br. 2-3, 1984, str. 130 – 143.

Калер, 1988: Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*. Norman, OK/London: Univ. of Oklahoma Press, 1988.

- Калер, 1990: Калер, Цонатан. *Структуралистичка поетика*. Београд: СКЗ, 1990.
- Калер, 1991: Culler, Jonathan, *O dekonstrukciji – teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb, Globus, 1991.
- Катнић-Бакаршић, 1999: Katnić-Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999.
- Катнић-Бакаршић, 2006: Katnić-Bakaršić, Marina. U potrazi za tajnom pripovjednog teksta: Naratologija. *Suvremeno tumačenje književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*.ur. Zdenko Lešić. Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2006, str. 246 – 275.
- Кенан, 2007: Kenan, Šlomit-Rimon. *Narativna proza*. Prevod Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 2007.
- Кон, 1978: Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Кон, 1995: Кон, Dorit. K. Ulazi u zamak: O promeni lica u Kafkinom rukopisu. *Reč*, br.7, 1995, str. 77 – 92.
- Кон, 2000: Cohn, Dorrit. Discordant Narration. *Style*, vol. 34, Issue 2, 2000, pp. 307–316.
- Кон, 2008. Кон, Dorit. Autonomni monolog. *Treći program*, br. 137-138, 2008, str. 153 – 189.
- Кузниар, 1987: Kuzniar, Alice. *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Holderlin*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1987.
http://books.google.rs/books?id=4nz_Dx2wPCYC&pg=PA2&lpg=PA2&dq=Alice+Kuzniar,+Delayed+Endings:+Nonclosure+in+Novalis+and+H%C3%B6lderlin&source=bl&ots=iX2eb5tSVz&sig=7xV6sixOfyz7LkGAjih4vYaqC54&hl=sr&sa=X&ei=ITRyVM7ELsXWao6gvAI&ved=0CDoQ6AEwBA#v=onepage&q=Alice%20Kuzniar%2C%20Delayed%20Endings%3A%20Nonclosure%20in%20Novalis%20and%20H%C3%B6lderlin&f=false [15. 8. 2014]
- Курцијус, 1996: Курцијус, Ернст Роберт. *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: СКЗ, 1996.
- Лансер, 1992: Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, 1992.
- Лејкоф, 2004: Lakoff, George. Reframing Is Social Change. *Don't Think of an Elephant – Know Your Values and Form the Debate*. Canada: Chelsea Green Publishing Company, 2004, стр. XV, XVI
- Лешић, 2011. Lešić, Andrea. *Bahtin, Bart, strukturalizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Лешић, 2000: Lešić, Zdenko. „О постколонијалној критички, о Edwardu Saidu и о другима“, Поводом појаве пријевода Saidove књиге „Оријентализам“. *Novi izraz*, br. 7, Sarajevo, 2000,
http://www.openbook.ba/izraz/no07/07_zdenko_lesic.htm
- Лешић, 2011: Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Лешић, 1986: Лешић, Зденко. Појам развоја књижевности и принцип периодизације. *Теорија историје књижевности: опште претпоставке*. Београд: САНУ, 1986, стр. 51 – 62.

Ломпар, 1995: Lompar, Milo. *O završetku romana* (Smisao završetka u romanu *Druga knjiga Seoba* Miloša Crnjanskog. Београд: Rad, 1995.

Лотман, 1976: Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*, prev. Novica Petković. Београд: Nolit, 1976.

Лукач, 1983: Лукач, Ђерђ. *Pripovedati ili opisivati. Marksizam u kviževnost I*, ur. Milan Komnenić. Београд: Prosveta, 1983, стр. 183 – 188.

Мајенова, 2009: Majenova, Marija Renata. *Teorijska poetika*, prev. Biserka Rajčić. Београд: Službeni glasnik, 2009.

Мајорино, 2008: Maiorino, Giancarlo. *First Pages: A Poetics of Titles*. The Pennsylvania State University, 2008.

Макси, 1997: Macksey, Richard. Pausing on the threshold, predgovor u: Genette, Gerard. *Paratexts, thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, 1997, стр. XI – XXII

Марк, 2009: Mark, Edmond. „Identitetska izgradnja pojedinca“. *IDENTITET(I): pojedinac, grupa, društvo*, прир. Katrin Halpern, Žan-Klod Ruano-Borbalan. Београд: Clio, 2009.

Марголин, 1996: Telling our story: on ‘we’ literary narratives. *Language and Literature*, 1996, 5, стр. 115 – 133.

Марголин, 1997: Margolin, Juri. Jedinke u narativnim svetovima: Jedna ontološka perspektiva. *Reč*, br. 30, februar 1997, стр. 88 – 100.

Марголин, 2001: Margolin, Uri. Telling in the Plural: From Grammar to Ideology. *Poetics Today* 21, 591–618.

Марчетић, 2001: Марчетић, Адријана. Теорија приповедања Жерара Женета. *Књижевна историја*, бр. 113 – 115, стр. 45 – 53.

Марчетић, 2003: Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Београд: Narodna knjiga/Alfa, 2003.

Марчетић, 2013: Марчетић, Адријана. Наратолошка критика. *Књижевна историја*, 2013, бр. 149, стр. 261 – 274.

Мацура, 2012: Мацура, Сања. *Наративни лавиринт – Улазак*. Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 2012.

Мекхејл, 2006: McHale, Brian. Free indirect discourse, A survey of recent accounts. *Narrative Theory, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. M. Bal, London, New York, 2006, 187 – 221.

Мекхејл, 2012. McHale, Brian. Transparent Minds Revisited. *Narrative*, Volume 20, Number 1, January 2012, pp. 115 – 124.

Мекхејл, 2014: McHale, Brian. Speech representation. *The living handbook of narratology*, ed. Peter Hühn, Hamburg University Press, Hamburg, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation> [12. 4. 2014]

Миладинов, 2000: Miladinov, Brana. Brebanović, Predrag. O narativnoj teoriji Pitera Bruksa. *Reč*, 57.3, 2000, str. 269 – 275.

Миловановић, Александра. Од перцепције ка рецепцији филмске слике: естетски и психолошки модел. *Лунар*, бр.49/1, XIII/2012, стр. 157 – 170, http://www.kg.ac.rs/aktuelnosti/lipar/Lipar_49_1.pdf [16. 11. 2013]

Милосављевић Милић, 2011а: Милосављевић Милић, Снежана. Име у књижевнотеоријском дискурсу. Зборник радова *Име у култури Срба и Бугара*, Ниш, 2011а, стр. 303 – 313.

Милосављевић Милић, 2013а: Milosavljević Milić, Snežana. Border(less) Narrative – Liminal Space of Narratology. *Emerging Vectors of Narratology: Toward Consolidation or Diversification?*, The 3rd Conference of the European Narratology Network, Centre de recherche sur les arts et le langage, Paris, 2013а

Милосављевић Милић, 2013б: Милосављевић Милић, Снежана. Виртуелни наратив – парадигма немогућих прича. *Зборник радова са VII међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књ. II, *Немогуће: Завет човека и књижевности*, Крагујевац, 2013б, стр. 87 – 99.

Милосављевић Милић, 2013в: Милосављевић Милић, Снежана. Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности. Зборник радова са научног скупа *Наука и савремени универзитет 2*, књ. 3, *Наука и свет*, Филозофски факултет у Нишу, 2013в, стр. 11 – 20.

Милосављевић Милић, 2014а: Милосављевић Милић, Снежана. Редифинисање наратива у посткласичној наратологији. *Наука и савремени универзитет 3*, књ. 2, *Свет у књижевности – књижевност у свету*, Филозофски факултет у Нишу, 2014, стр. 332 – 346.

Милосављевић Милић, 2014б: Милосављевић Милић, Снежана. Трансфикционални идентитети књижевних ликова, *Наука и глобализација*, Филозофски факултет Пале, 2014, стр. 783 – 793.

Милутиновић, 2014: Milutinović, Dejan. Postklasična naratologija. *Наука и савремени универзитет 3*, књ. 2, *Свет у књижевности – књижевност у свету*, Филозофски факултет у Нишу, 2014, стр. 358 – 369.

Мукаржовски, 1981: : Mukaržovski, Jan. Dve studije o dijalogu u: *Moderna teorija drame* (priredila Mirjana Miočinović). Beograd: Nolit, 1981, str. 264 – 292.

Мукаржовски, 1987: Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Beograd: Nolit, 1987.

Насу, 2009: Nasu, Masaco. From Voice to Unconsciousness: An Analysis of "Empty Centre" in Virginia Woolf's Fiction. *Journal of Humanities and Social Sciences*, Graduate School of Humanities and Social Sciences, Okayama University, 2009.

<http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CCgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fousar.lib.okayama-u.ac.jp%2Ffile%2F15056%2F027_161_172.pdf&ei=JRvIUc-kGqaC4gTupYHgCA&usq=AFQjCNGzQhTulAxpVPHBIRjzMX4g21VeA&bvm=bv.49784469.d.bGE> [28. 7. 2013]

- Нелес, 1990: Nelles, William. Getting Focalization into Focus. *Poetics Today* 11, 1990, стр. 365 – 382. <http://wenku.baidu.com/view/d8f4cb2b4b73f242336c5f88.html> [10. 2. 2014]
- Нил, 1988: Neel, Jasper. *Plato, Derrida, and Writing*. USA: Southern Illinois University, 1988, стр. 128 – 130. http://books.google.rs/books?id=3iUQk5N-0aAC&pg=PA129&lpg=PA129&dq=Derrida+graft&source=bl&ots=CYyr6kRffz&sig=r3CV1RLHwThrEdha7Y-IOI8IDvs&hl=sr&sa=X&ei=E6D8Ur_CGfDR4QTxg4HYBQ&ved=0CCsQ6AEwAQ#v=onepage&q=Derrida%20graft&f=false [5. 8. 2011]
- Нидерхоф, 2011: Niederhoff, Burkhard. Focalization. *The Living Handbook of Narratology. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg*, 2011. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Focalization>, [15. 5. 2013]
- Нининг, 2003: Nünig, Ansgar. Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. *What is Narratology?*, Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter, 239 – 275.
- Ораић Толић, 1990: Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Павић, 2014. Павић, Милорад. Почетак и крај романа. <http://www.khazars.com/biografija-milorad-ravic/rocetak-i-kraj-romana> [2. 3. 2014]
- Павловић, 2007: Павловић, Александар. Проблем приповедног гласа. *Књижевна историја*, vol.39, iss 133, стр. 463 – 487.
- Паларес-Гарсија, 2012: Pallarés-García, Elena. Narrated Perception Revisited: The Case of Jane Austen's *Emma*. *Language and Literature* 21.2 (2012): 170-88.
- Палмер, 2004: Palmer, Alan. *Fictional Minds*. University of Nebraska Press Lincoln and London, 2004.
- Палмер, 2010: Palmer, Alan. Large Intermental Units in *Middlemarch*. *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*, ed. Jan Alber, Monika Fludernik. The Ohio State University Press, 2010, стр. 83 – 104.
- Перић, 2010: Perić, Boris. Das Unheimliche: Kad domaće više nije domaće. Zagreb: Scarabeus, 2010, стр. 49 – 54.
- Перовић, 2009: Perović, Slavica. O slonu i referendumu. *Jezik u akciji*. Podgorica, 2009, стр. 281 – 286.
- Петернаи Андрић, 2009: Peternai Andrić, Kristina. Znak, značenje i vlastito ime: kontroverzna mjesta u Derridaovom diskurzu. *Filozofska istraživanja*, 115 God. 29 (2009) Sv. 3 Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, стр. 525-541, hrcak.srce.hr/file/71359 [11.5. 2011]
- Петернаи-Андрић, (s.a.). Peternai-Andrić, Kristina. Priroda subjekta i tvorba identiteta u naratologiji i postmodernoј teoriji pripovijedanja, *Hrvatski plus*, http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=450:peternai-prioda-subjekta&catid=35:rasprave-koncepti&Itemid=55 [22. 1. 2014]

Петковић, 2006: Петковић, Новица. *Огледи из српске поезике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Платон, 2002: Platon. *Država*. Београд: BIGZ, 2002.

Принс, 2001: Prince, Gerald . A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization. W. van Peer & S. Chatman (eds). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY, 2001, стр. 43–50.

Проп, 1982: Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Београд: Prosveta, 1982.

Пуле, 1955: Poulet, Georges. The Circle and the Centre: Reality and *Madame Bovary*. *Western Review* 19, 1955, str. 245–60

Радуловић, 2007: Radulović, Lidija. Roditeljska kletva kao nevidljivo nasilje: diskurs antimaterinstva u tradicijskoj kulturi. *Етноантрополошки проблеми*, Београд, год.2, св.2, 2007, 137 – 146.

Ричардсон, 2009: Richardson, Brian. Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in “We”-Narration. *Point of View, Perspective, and Focalization* Edited by Peter Hühn, Wolf Schmid and Jörg Schönert. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009, str. 143 – 159. <http://f3.tiera.ru/1/genesis/645-649/645000/cba572d26b98f7682fb4bdc6751f0fc9> [12.1.2014]

Ричардсон, 2008: Richardson, Brian. Narrative Beginnings. *Narrative Beginnings Theories and Practices* Edited by Brian Richardson. University of Nebraska Press, 2008.

Рајан, 1999: Ryan, Maria-Laura. „Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative“, u: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press, 1999, str. 113 – 141.

Рајан, 2001: Ryan, Maria-Laura. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.

Рајан, 2012: Ryan, Marie-Laure. Space. *The Living Handbook of Narratology*. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space> [10. 9. 2013]

Русе, 1993: Русе, Жан. *Облик и значење*, прев. Иван Димић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка Књижевница Зорана Стојановића, 1993.

Русе, 1995: Русе, Жан. *Нарцис романописац: Оглед о првом лицу у роману*, прев. Јелена Новаковић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка Књижевница Зорана Стојановића, 1995.

Русе, 1999: Ruse, Žan. Da li je potrebno govoriti о „narateru“?. *Kako ukrotiti tekst*.ur. Slavica Perović, 1999, str. 413 – 423.

Саид, 2000: Said, Edvard. *Orijentalizam*, Prevod: Drinka Gojković. Београд: Biblioteka XX vek, 2000.

Славињски, 1984: Sławiński, Janusz. О opisu. *Republika*, 6, 1984, str. 99 – 116.

Славињски, 1984: Sławiński, Janusz. О opisu. *Republika*, br. 6, 1984

Станојчић, 1989: Станојчић, Живојин, Љубомир Поповић, Стеван Мицић. *Савремени српскохрватски језик и култура изражавања*. Београд, Нови Сад: ЗУНС, Завод за издавање уџбеника, 1989.

Тодорова, 1999: Todorova, Marija. *Imaginarni Balkan*, prevod: Marija Starčević, Aleksandra Bajazetov-Vučen. Београд: Biblioteka XX vek, 1999.

Тодоров, 1986. Тодоров, Цветан. *Поетика*. Београд: Филип Вишњић, 1986.

Тодоров, 2010: Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevod Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Томашевски, 1972: Томашевски, Борис. *Теорија књижевности*. Београд: СКЗ, 1972.

Торговник, 1988: Торговник, Мариана. Романескни завршеци и епилози. *Градина*, год. XXIII, бр. 2/88, 5 – 22.

Успенски, 1979: Uspenski, Boris A. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Prevod Novica Petković. Beograd: Nolit, 1979.

Фелан, 2001: Phelan, James. „Why Narrators Can Be Focalizers—and Why it Matters“. In: W. van Peer and S. Chatman (eds.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY Press, 2001, стр. 51-64.

Фелан, 2006: Phelan, James. Narrative Theory, 1966–2006: *A Narrative. The Nature of Narrative: Revised and Expanded*. Ed. Scholes, Phelan, Kellogg. Oxford University Press, 2006. [доступно као издвојени чланак ENN, стр. 1- 33]

Фелан, 2012: Phelan, James. Rabinowitz, Peter. Reception and the Reader. *Narrative theory, Core Concepts and Critical Debates*. David Herman...[et al.]. The Ohio State University Press, 2012, str. 139 – 143.

Филмор, 2006: Fillmore, Charles J. Frame semantics. *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Edited by Dirk Geeraerts. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2006, str. 373 – 400.

Флудерник, 1996: Fludernik, Monika. *Towards a „Natural“ Narratology*. London: Routledge, 1996.

Флудерник, 2005: Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. London and New York: Routledge, 2005.

Флудерник, 2009: Fludernik, Monika. Glossary of narratological terms. *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge, 2009, стр. 150 – 163.

Форстер, 2002: Форстер, Едвард Морган. *Аспекти романа*, прев. Никола Кољевић. Нови Сад: Orpheus, 2002.

Фројд, 1979: Freud, Sigmund: Nelagodnost u kulturi. *Iz kulture i umetnosti*. Beograd: Matica srpska, 1979, str. 263 – 357.

Фројд, 1979: Frojd, Sigmund. S one strane principa zadovoljstva. *Psihologija mase i analiza ega*. Beograd: Fedon, 2006, str. 5 – 71.

Фројд, 2006: Frojd, Sigmund. Ego i Id. *Psihologija mase i analiza ega*. Beograd: Fedon, 2006, str. 73 – 125.

- Фројд, 2010: Freud, Sigmund. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada, 2010.
- Фром, 1984: From, Erih. *Bekstvo od slobode*. Zagreb: Naprijed, 1984.
- Фроу, 1982: Frow, John. The Literary Frame. *Journal of Aesthetic Education* 18/2,1982, 25 – 30.
https://minerva-access.unimelb.edu.au/bitstream/handle/11343/34136/66563_00001689_01_Frow091..pdf?sequence=1
 [9. 11. 2014]
- Фоулер, 1989: Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. London and New York: Routledge, 1989.
<http://bookos.org/book/1240852/aafee2> [28. 8. 2013]
- Фроули, 1992: Frawley, William. *Linguistic semantics*. Hillsdale, NJ, Hove and London: Lawrence Erlbaum, 1992.
- Херман, 1994: Herman, David . Hypothetical Focalization. *Narrative 2*, 1994, 230–53.
- Херман, 2002: Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska, 2002.
- Херман, 2005: Herman, Luc, Bart Vervaeck. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln : University of Nebraska press, 2005,
http://books.google.rs/books?id=s7SkiYcl6ZUC&pg=PA92&lpg=PA92&dq=McHale+Brian,+Diegetic+summary,+Less+purely+diegetic+summary&source=bl&ots=NEX3B2F_pt&sig=DCKJks7zShBmD2fZl-EiB6GmY0&hl=sr&sa=X&ei=eBJ6U77BC4bDygOQjYG4CA&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=McHale%20Brian%2C%20Diegetic%20summary%2C%20Less%20purely%20diegetic%20summary&f=false [19. 5. 2014]
- Херман, 2011: Herman, David. Inroduction. *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourses in English*. Herman, David. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2011, str. 1 – 41.
- Хусерл, 1975: Huserl, Edmund. *Ideja fenomenologije*. Beograd: BIGZ, 1975.
- Хусерл, 2004: Хусерл, Едмунд. *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004.
- Четмен, 1978: Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
http://archive.org/stream/StoryAndDiscourseNarrativeStructureInFictionAndFilm/chatman.seymour_story_and_discourse_narrative.structure.in.fiction.and.film1#page/n71/mode/2up [19. 10. 2013]
- Четмен, 1990: Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Четмен, 1995: Četmen, Simur. Likovi i pripovedači: filter, centar, sklonost i fokus interesa. *Reč*, br.8, april 1995, str. 87 – 94.
- Џејмс, 1975: Džejms, Henri. Predgovor za *Portret jedne leđi*. Prev. KrinkaVidaković. *Rađanje moderne srpske književnosti: roman*. Beograd: Nolit, 1975, str. 56.

Шкловски, 1969: Šklovski, Viktor. Razvijanje sižea. Izgradnja pripovijetke i romana. *Uskrснуће riječi*. Zagreb: Stvarnost, 1969, str. 52 – 102.

Штанцл, 1984а: Stanzel, Franz. Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu. *Republika*, 4, 1984.

Штанцл, 1984б: Stanzel, F. K. *A Theory of Narrative*. Translated by Charlotte Goedsche, with a preface by Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University press, 1984.
http://books.google.rs/books?id=Uvs3AAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [24. 7. 2013]

Штанцл, 1987: Штанцл, Франц К. *Типичне форме романа*. Превод и Поговор Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Штанцл, 1995: Štancl, Franc. Novi pristup tipičnim pripovednim situacijama. *Reč*, br.7, mart 1995, str. 86 – 92.

КЊИЖЕВНОКРИТИЧКА И КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић, 2010: Ахметагић, Јасмина. *Треба* – глагол злостављања: *Газда Младен Боре Станковића*. *Књижевна историја*, XLII 2010 142, стр. 537–547.

Бечановић Николић, 2011: Бечановић Николић, Зорица. Парадокси хибридности, оријентализма (балканизма) и субалтерности у роману *Нове Јелене* Димитријевић, *Књиженство*, бр.1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/print.php?text=14> [10. 5. 2013]

Брајовић, 1982: Брајовић, Снежана. Књижевно стваралаштво Светозара Ћоровића. Поговор у: Ћоровић, Светозар. *Мајчина султанија*. Београд: Нолит, 1982, стр. 271 – 297.

Винавер, 1998: Винавер, Станислав. Бора Станковић и пусто турско, [одломак] у: Бора Станковић. *Нечиста крв*. Београд: Драганић, 1998, стр. 204.

Витошевић, 1982а: Витошевић, Драгиша. Један нов поглед на роман „За крухом“. Поговоор у: Ћипико, Иво. *За крухом*. Београд: Нолит, 1982, стр. 235 – 264.

Витошевић, 1982б: Витошевић, Драгиша. Први српски модерни роман и његов писац. Поговор у: Милићевић, Вељко. *Беспуће*. Београд: Нолит, 1982, стр. 95 – 171.

Вученов, 1981: Вученов, Димитрије. Ко прича причу у Нечистој крви и како је прича? у: *Трагом епохе реализма*, Крушевац: Багдала, 1981, стр. 191 – 203.

Вученов, 1998: Вученов, Димитрије. Ко прича причу у Нечистој крви и како је прича? [одломак] у: Станковић, Бора. *Нечиста крв*. Београд: Драганић, 1998.

Вучковић, 1990: Vučković, Radovan. *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta, 1990.

- Вучковић, 2005: Вучковић, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Вучковић, 2011: Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Гароња Радованац, 2010: Гароња Радованац, Славица. *Жена у српској књижевности*. Нови Сад: Дневник, 2010.
- Гароња Радованац, 2011: Гароња Радованац, Славица. Роман *Нове Јелене Димитријевић* као парадигма трагичне побуне жене у оријенталном друштву. *Књиженство*, бр.1, 2011, <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=13> [10.5. 2013]
- Глигорић, 1979: Глигорић, Велибор. Газда Младен, у: Станковић, Борисав. *Газда Младен, Певци*. Београд: Просвета, Слово љубве, 1979, стр. 247 – 249.
- Глигорић, 1956: Глигорић, Велибор. *Српски реалисти*. Београд: Просвета, 1956.
- Голдштајн, 2013: Goldstajn, Dina. u:Živeli su srećno do kraja života?!, <http://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/511/Zanimljivosti/1442295/Ovako+su+%E2%80%9Ezavr%C5%A1ile%E2%80%9C+Diznijeve+princeze....html> [5. 11. 2014]
- Делић, 2008: Делић, Јован. *О поезији и поетици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Денић, 2011: Денић, Сунчица (ур.). *Нечиста крв Борисава Станковића. Сто година после (1910 – 2010)*. Тематски зборник. Универзитет у Нишу, Учитељски факултет у Врању, 2010.
- Деретић, 1981: Деретић, Јован. *Српски роман 1800 – 1950*. Београд: Нолит, 1981.
- Деретић, 1996: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Требник, 1996.
- Дојчиновић, 2012: Дојчиновић, Биљана. „Чаробни сан Истока“ – Стварност у роману *Нове Јелене Димитријевић*, поговор у: Димитријевић, Јелена. *Нове*. Београд: Службени гласник, 2012, стр. 271 – 280.
- Дучић, 2011: Дучић, Јован. *Сабрана дела*. Београд: Партенон, 2011.
- Ђоковић, 1970: Ђоковић, Милан. Роман преосетљивог и неприлагођеног човека, у: Ускоковић, Милутин. *Дошљаци*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1970, стр. 7 – 26.
- Живковић, 1994: Живковић, Драгиша. Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја XIX века. *Европски оквири српске књижевности V*. Београд, Просвета, 1994.
- Иванић, 1990: Иванић, Душан. *Модел књижевног говора*. Београд: Нолит, 1990.
- Иванић, 2007: Иванић, Душан. Вукићевић, Драгана. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Ивановић, 1968: Ивановић, Радомир В. *Милутин Ускоковић*. Београд: Нолит, 1968.

Јеротић, 2007: Јеротић, Владета. Еротско у делу Боре Станковића. *Дарови наших рођака* I. Београд: АрсЛибри, Невен, Задужбина Владете Јеротића, 2007, стр. 153 – 163.

Јовановић, 2003: Јовановић, Јелена. Ниш и Нишлијке у прози Јелене Димитријевић, предговор у: Димитријевић, Јелена. *Писма из Ниша о харемима. Бул-Марикина прикажња*. Ниш: Просвета, 2003, стр. 5 – 15.

Јовановић, 2012: Јовановић, Јелена. Одједи приватног живота у романима српске Модерне (Старинско и модерно Милутина Ускоковића). Зборник радова *Филологија и универзитет* (НИСУН 1), Филозофски факултет у Нишу: стр.295 – 307

Јовановић, 1980: Jovanović, Miljko. *Ivo Ćipiko, život i književni rad*. Niš: Gradina, 1980.

Јовић, 2006: Јовић, Бојан. *Рађање жанра. Почеци српске научно-фантастичне књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006.

Кашанин, 1998: Кашанин, Милан. Борисав Станковић [одломак] у: Бора Станковић. *Нечиста крв*. Београд: Драганић, 1998, стр. 201 – 203.

Корбен, 2003: Корбен, Ален. Тајна индивидуе. *Историја приватног живота*, прир. Филип Аријес и Жорж Диби, Београд, Слио, 2003, стр. 339 – 402.

Кох, 2012: Кох, Магдалена. ...*када сазремо као култура...* *Стваралаштво српских списатељица на почетку XX века (канон – жанр – род)*. Београд: Службени гласник, 2012.

Лазаревић, 2003: Лазаревић, Бранко. *Импресије из књижевности и позоришта. Сабрана дела*, књига I. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Максимовић 2009: Максимовић, Горан. Дјело, судбина и доба Боре Станковића. *Годишњак за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу*, год. XXII, број 9, Филозофски факултет у Нишу, 2009, стр. 215-228.

Максимовић, 2011: Максимовић, Горан. Видови еротског у *Нечистој крви* Борисава Станковића. *Нечиста крв Борисава Станковића сто година после (1910 – 2010), тематски зборник*, Учитељски факултет Врање, 2011, стр. 51 – 65.

Макуљевић, 2006: Макуљевић, Ненад. Плурализам приватности. *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. Ана Столић, Ненад Макуљевић, Београд, Слио, 2006.

Матић, 1963: Матић, Душан. Ускоковић и Београд. Предговор у: Ускоковић, Милутин. *Чедомир Илић*. Београд: Нолит, 1963.

Матовић, 2007. Матовић, Весна. *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.

Милановић, 2011: Милановић, Бранко. Живот и дјело Светозара Ђоровића. *Студије из српске књижевности*. Пале: Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“, 2011, стр. 15 – 153.

Милићевић, 1903: Милићевић, Вељко М. Ги де Мопасан, Предговор у: Мопасан, Ги де. *Орла*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

Милосављевић Милић, 2001: Милосављевић Милић, Снежана. *Оквирни облици у српском реалистичком роману*. Београд: Чигоја штампа, 2001.

Милосављевић Милић, 2006: Милосављевић Милић, Снежана. *Модели коментара у српском роману XIX века*. Ниш: Филозофски факултет, Просвета, 2006.

Милосављевић Милић, 2008: Милосављевић Милић, Снежана. *Прича и тумачење*. Београд: Филип Вишњић, 2008.

Милосављевић Милић, 2011б: Милосављевић Милић, Снежана. Наративне стратегије у „Швабици“ Лазе Лазаревића у: ред. М. Аћимовић Ивков. *Приповедна уметност Лазе Лазаревића*. Шабац: Библиотека шабачка, 2011.

Милосављевић Милић, 2011в: Милосављевић Милић, Снежана, „Патнички триптих - јунакиње српског реалистичког романа“, *Српски језик, књижевност, уметност, зборник радова, књ. 2: Жене: род, идентитет, књижевност*, Крагујевац, 2011в, стр. 461-475

Милосављевић Милић, 2012а: Милосављевић Милић, Снежана. Виртуелни наратив као знак модернизације српске прозе на почетку 20. века. Зборник радова *Иво Андрић у српској и европској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане*, МСЦ, Београд, 2012а, стр. 817 – 827.

Милосављевић Милић, 2012б: Милосављевић Милић, Снежана. Историјско време и наративни темпо у роману српске модерне. *ВРЕМЕ И ИСТОРИЈА СЛАВЈАНСКЕ ЕЗИЦИ, ЛИТЕРАТУРИ И КУЛТУРИ. Сборник с доклада од Единадесетите национални славистички четенија 19-21 април 2012, Том II – ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ. ФОЛКЛОР*, Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2012б, стр. 359 – 365.

Милосављевић Милић, 2012в: Милосављевић Милић, Снежана. Паралелни наративи у Чеховљевим кратким причама. *МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА, ЕВРОПА ЧЕТЕ ЧЕХОВ*, Велико Търново, 2012в, стр. 124 – 135.

Милосављевић Милић, 2012г: Милосављевић Милић, Снежана. Простори приватности у роману српске модерне. *Филологија и универзитет, тематски зборник радова*. Филозофски факултет у Нишу, 2012г, стр. 280 – 294.

Милосављевић Милић, 2013г: Милосављевић Милић, Снежана. Наративни алтеритети и дестабилизација реалистичке мимезе у српској модернистичкој прози. Зборник радова *Наука и традиција*, том I, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет, 2013г, стр. 359 – 371.

Милосављевић Милић, 2013д: Милосављевић Милић, Снежана. *Отпори и прекорачења (Поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет, 2013д.

Милосављевић Милић, 2013ђ: Милосављевић Милић, Снежана. *Фигуре читања*. Београд: Службени гласник, 2013ђ.

Милосављевић Милић, 2013е: Милосављевић Милић, Снежана. Хронотоп града у роману српске модерне. *Време и пространство в културата на Българи и Сърби, Време и простор у култури Бугара и Срба*, Велико Търново, 2013е, стр. 291 – 308.

Милосављевић Милић, 2014в: Милосављевић Милић, Снежана. Виртуелна претприповест и феномен урањања. *Philologia Mediana*, бр. 6, Филозофски факултет у Нишу, 2014, стр. 17 – 37.

Милосављевић Милић, 2014г: Милосављевић Милић, Снежана. *Швабица* или реторика одгоде у: Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић. *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет, 2014, стр. 95 – 110.

Недић, 1981: Недић, Марко. Поговор у: Ускоковић, Милутин. *Чедомир Илић*. Београд: Нолит, 1981, стр. 207 – 247.

Недић, 1981: Недић, Марко. *Чедомир Илић* према *Хромим идеалима* у: Ускоковић, Милутин. *Чедомир Илић*. Београд: Нолит, 1981, стр. 248 – 256.

Павићевић, 2007: Павићевић, Александра. Брачни и породични живот. *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, прир. Милан Ристовић, Београд, Слио, 2007

Пајић, 1983: Пајић, Миленко. Пројекат двојник. *Градац*, бр. 51/52, Чачак, 1983, стр. 5 – 9.

Палавестра, 1986: Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892 – 1918*. Београд: СКЗ, 1986.

Пејчић, 2011: Пејчић, Александар. Измештање идентитета (*Једна разорен ум: Лазар Комарчић*). *Philologia Mediana*, година III, бр. 3 (2011): стр. 129 – 139.

Пековић, 1984: Пековић, Слободанка. Лазар Комарчић. Предговор у: Комарчић, Лазар. *Два аманета*. Београд: Просвета, 1984, стр. 171 – 187.

Пековић, 1989: Пековић, Слободанка. *Књижевно дело Вељка Милићевића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989.

Пековић, 1987: Пековић, Слободанка. *Српска проза почетком двадесетог века: формално-стилске и тематске иновације*. Београд: Просвета, 1987.

Пековић, 1997: Пековић, Слободанка. Фантастика душе у причама Станислава Пшибишевског и српских модерниста, у: Матовић, Весна и Слободанка Пековић. (Све)словенске идеје у српској књижевности почетком XX века. *Зборник Матице српске за славистику*, 1997, iss. 53, стр. 181 – 189.

Пековић, 2008: Пековић, Слободанка. Путописи Јелене Димитријевић као могућност виђења Другог. *Књижевна историја*, година XL, бр.134/135, 2008, стр. 117 – 135.

Перо, 2003. Перо, Мишел. Предговор у *Историја приватног живота 4*, прир. Филип Аријес, Жорж Диби. Београд: Слио, 2003.

Петковић, 2009: Петковић, Новица. *Софкин силазак (Нечиста крв Борисава Станковића)*. Београд, Лесковац: КИЗ Алтера, Задужбина Николај Тимченко, 2009.

Секулић, Исидора, 2002: Секулић, Исидора. Милутин Ускоковић, Дошљаци. *Домаћа књижевност II*. Београд: Stylos, 2002, стр. 97 – 102.

Скерлић, 1911: Скерлић, Јован. „Милутин М. Ускоковић: Дошљаци. Роман“. *Српски књижевни гласник*, 1911, XI, књ. XXVI, св. 1, стр. 53 – 62. <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/wb/?action=getbook&bookkey=30186#page/72/mode/1up> [17. 1. 2014]

Скерлић, 1997: Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: ЗУНС, 1997.

Скерлић, 2000: Скерлић, Јован. *Писци и књиге I, Прикази и чланци*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.

Скерлић, 1964: Скерлић, Јован. *Писци и књиге V*. Београд: Просвета, 1964.

Слапшак, 1998: Slapšak, Svetlana. Naremi, nomadi: Jelena Dimitrijević. *ProFemina*, 1998, 15/16, str. 137 – 149.

Соловјов, 2009: Соловјов, Иван. Ручни зглоб, у: Епштејн, Михаил Наумович. *Филозофија тела..* Београд: Геопоетика, 2009.

Стојановић, 2006: *Јелена Димитријевић, Живот и дело*, Зборник реферата са научног скупа, Ниш, 28, 29. октобар, 2004, ур. Мирољуб Стојановић, Ниш, 2006.

Требјешанин, 1991: Требјешанин, Жарко. *Представа о детету у српској култури*. Београд: СКЗ, 1991.

Ћосић, 2012: Ћосић, Бранимир. *Десет писаца – десет разговора*. Београд, Службени гласник, 2012.

Хајдуковић, 1981: Хајдуковић, Божур. Поговор у: Комарчић, Лазар. *Један разорен ум*. Београд: Нолит, 1981.

Чолак, 2009: Чолак, Бојан. *Роман патријархалне културе*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.

РЕЧНИЦИ

Андрије, 2010: Andrije, Bernar. *Žil Boeč. Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Вујаклија, 1986: Вујаклија Милан. *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета, 1986.

Живковић, 1992: Živković, Dragiša. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.

Принс, 2011: Prins, Džerald. *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Херман, 2008: Herman, David. Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. *Routlrdge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and Naw York: Routledge, 2008.

Клајн, 2008: Клајн, Иван. Шипка, Милан. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2008.

БИОГРАФИЈА

Јелена В. Јовановић рођена је 10. маја 1974. године у Приштини. Природно-математичку гимназију завршила је у Нишу. На Филозофском факултету у Нишу дипломирала је 2000. године и стекла звање Дипломирани филолог за српски језик и књижевност. Постдипломске студије уписала је на Филолошком факултету у Београду, где је 2008. године одбранила магистарски рад *Наративни поступци у романима Драгослава Михаиловића* под менторством др Јована Делића, ред. проф. Филолошког факултета Универзитета у Београду. Као студент радила је у редакцији нишких *Народних новина*, а потом као аутор и водитељ емисије на нишкој телевизији. Након дипломирања радила је у ОШ „Учитељ Таса“ у Нишу, а од 2002. до 2009. година била је запослена као наставник српског језика у ОШ „Свети Сава“ у Нишу. Од 2009. године ради као асистент за ужу научну област Српска и компаративна књижевност (*Теорија књижевности, Тумачење књижевног дела*) на Департману за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу. Учествовала на многим домаћим и међународним научним скуповима. Објавила је већи број књижевнокритичких и књижевнотеоријских радова, као и књигу *Лице и наличје Петријине приче*, Ниш, 2000. Приређивачки рад: Јелена Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима; Ђул-Марикина приказња*, Ниш, 2003. Члан је истраживачког тима на пројекту *Поетика српског реализма*, чији је руководилац др Душан Иванић, ред. проф. Филолошког факултета у Београду. Мајка дванаестогодишњег дечака.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Вуловић, Јелена. 2000. *Лице и наличје Петријине приче*. Библиотека семинарских и дипломских радова, коло III, књига 11, Студијска група за српски језик и књижевност, Ниш: Просвета.
- Јовановић, Јелена. 2002. У лавиринту греха (Драгослав Михаиловић, Треће пролеће, ДМБ, Београд, 2002). *Слава*, година I, број 1: стр. 144–147.
- Јовановић, Јелена. 2003. (приређивач): Димитријевић, Јелена. Писма из Ниша о харемима, Бул-Марикина приказња. Ниш: Просвета.
- Јовановић, Јелена. 2003. Ниш и Нишлијке у прози Јелене Димитријевић. Предговор у: Димитријевић, Јелена. *Писма из Ниша о харемима, Бул-Марикина приказња*. Ниш: Просвета, стр. 5 – 15.
- Јовановић, Јелена. 2004. Без извесности (Зоран Пешић, Добровољно губљење времена, Народна књига, алфа, Београд, 2003). *Књижевни лист*, година III, број 19.
- Јовановић, Јелена. 2008. Од приповетке ка роману. Поетика прозе Драгослава Михаиловића. *Наше стварање, часопис за књижевност, уметност и културу*, Лесковац, година LV, број 3-4: стр. 21–30.
- Јовановић, Јелена. 2009. Сказ у делима Драгослава Михаиловића (Једна могућност обједињавања Ејхенбаумове теорије сказа и женетовски схваћених наративних модела). *Градина, часопис за књижевност, науку и културу*, НКЦ, Ниш, година XLV, број 29-30: стр. 333–340.
- Јовановић, Јелена. 2009. Ново рухо старих српских песника. *Philologia Mediana*, Годишњак за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу, година I, број 1: стр. 269–276.
- Јовановић, Јелена. 2009. Кроз поезију исповести и молитве. *Школски час српског језика и књижевности*, година XXVII, број 5: стр. 106–108.
- Јовановић, Јелена. 2009. Песник у путопису. *Philologia Mediana*, Годишњак за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу, година II, број 2: стр. 380 – 385.
- Јовановић, Јелена. 2009. Подразумевани писац у сказу Драгослава Михаиловића. *Philologia Mediana*, Годишњак за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу, година I, број 1: стр. 119–144.
- Јовановић, Јелена. 2010. Предности и ограничења сказа на примеру Чизмаша Драгослава Михаиловића. *Годишњак за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу*, година XXIII, број 10: стр. 177 – 186.
- Јовановић, Јелена. 2010. Лицем у лице с Петријом - наратор и наратори у Петријиним венцу Драгослава Михаиловића. *Велькови дани 2009*, зборник саопштења, Сомбор: стр. 77 – 92.
- Вуловић, Јелена. 2011. Име као оквир разумевања књижевног текста (Властито Име у роману *Газда Младен* Борисава Станковића). *Зборник радова Име у култури Срба и Бугара*, Филозофски факултет Ниш: стр. 227 – 236

- Јовановић, Јелена. 2011. Приповедач као заточеник (особине казивача у роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића). *Philologia Mediana*, Годишњак за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу, година III, број 3: стр. 181-191.
- Јовановић, Јелена. 2012. Прилог наратологији (Џералд Принс, *Наратолошки речник*, Службени гласник, 2011). *Philologia Mediana*, Часопис за филолошке науке Филозофског факултета Универзитета у Нишу: стр. 329 – 330.
- Јовановић, Јелена. 2012. *Они и ми* у свету других Јелене Димитријевић. Зборник радова *Срби о другима - други о Србима*, Филозофски факултет Ниш: стр. 263 – 272.
- Јовановић, Јелена. 2012. Одједи приватног живота у романима српске Модерне (Старинско и модерно Милутина Ускоковића). Зборник радова *Филологија и универзитет* (НИСУН 1), Филозофски факултет у Нишу: стр.295 – 307.
- Јовановић, Јелена. 2013. Двострука темпоралност приповедног текста – „игра“ времена приче и времена приповедања“, Зборник радова *Време и простор у култури Срба и Бугара*, Славена, Варна: стр. 278 – 290.
- Јовановић, Јелена. 2013. О полицијској књижевности – прилози из часописа Полицијски гласник (1901 – 1904). *Philologia Mediana*, Часопис за филолошке науке Филозофског факултета Универзитета у Нишу: стр. 561 – 577.
- Јовановић, Јелена. 2013. Расветљавање традиције – Ново читање романа *Новац* Пере С. Талетова. Зборник радова *Наука и традиција*, том 1, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Пале: стр. 537–548.
- Јовановић, Јелена. 2013. Приповедач-лик: Љуба Шампион у роману *Кад су цветале тикве*. Зборник *Матице српске за књижевност и језик*, књ.61, св.1: стр. 193 – 209.
- Јовановић, Јелена. 2013. Проблем фокализације: (не)могућност укидања приповедачеве слободе. Зборник радова *Наука и свет* (НИСУН2), Филозофски факултет у Нишу: стр. 47 – 59.
- Јовановић, Јелена. 2014. Улазак у фантастични свет Лазара Комарчића - о роману *Једна угашена звезда*, *Philologia Mediana*, Часопис за филолошке науке Филозофског факултета Универзитета у Нишу: стр. 199 – 2011.
- Jovanović, Jelena. 2014. Na granici književnog teksta (Primena teorije parateksta Žerara Ženeta). Zbornik radova sa Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani, Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, 2014, str. 271 – 281.
- Јовановић, Јелена. 2014. Фигуре читања – модели тумачења (Снежана Милосављевић Милић, *Фигуре читања*, Службени гласник, Београд, 2013.), *Књижевност и језик*, год. LXI, бр. 1 – 2, 2014, стр. 163 – 169.
- Јовановић, Јелена. 2014. Од свезнања до незнања – проблем фокализације у роману *Један разорен ум* Лазара Комарчића, Зборник радова *Свет у књижевности – књижевност у свету*, Филозофски факултет у Нишу, 2014, стр. 158 – 170.



Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

Наративне бисернице у романима српске модерне

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација, ни у целини, ни у деловима, није била предложена за добијање било које дипломе, према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

У Нишу, 17.12.2014.

Аутор дисертације: Јелена Јовановић

Потпис докторанда:

Јелена Јовановић



Прилог 2.

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКЕ
ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Име и презиме аутора:

Јелена Јовановић

Студијски програм:

Наслов рада:

Наративни појединци у романима српске модерне

Ментор:

др Светлана Милошевић Мишић, ванредни професор Филозофског факултета у Нишу

Изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

у Нишу, 17.12.2014.

Аутор дисертације:

Јелена Јовановић

Потпис докторанда:

Јелена Јовановић



Прилог 3.

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да, у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

Наративни подаци у рачунарском срединском окружењу

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да подвучете само једну од шест понуђених лиценци; кратак опис лиценци је у наставку текста).

у Нишу, 17.12.2014.

Аутор дисертације:

Јелена Јовановић

Потпис докторанда:

Јелена