

ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ: (НЕ)МОГУЋНОСТ УКИДАЊА ПРИПОВЕДАЧЕВЕ СЛОБОДЕ

Сажетак: У раду се полази од женетовски схваћеног појма фокализације у приповедном тексту путем раздвајања аспекта приповедног начина (ко види) од аспекта приповедног гласа (ко говори), при чему се издвојени појам везује за прву категорију. Најпре ће бити дат преглед кључних термина везаних за проблем „опажајне и концептуалне позиције са које се посматрају догађаји и ситуације који су приповедани“ (Prins, 2011: 54), али посебну пажњу у раду заокупља проблем унутрашње фокализације као скретање у приповедној стратегији на субјективни, унутрашњи план. Како је управо окретање унутрашњем свету јунака, непосреднији увид у његово психолошко стање једна од важних карактеристика наративне прозе почетком прошлога века, своја испитивања усмерићемо на ствараоце тог периода. У рад су поред Женетових запажања о овом проблему укључени и закључци М. Бал, Ш. Римон-Кенан, Џ. Принса, М. Јана, Д. Хермана и др.

Кључне речи: приповедач, фокализација, фокални лик, модерна

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*² Вељка Милићевића, а кроз однос приповедача као носиоца наративне информације и оних канала који представљају саму селекцију тих информација.

Фокализација је свакако један од важних аспеката који скреће пажњу на модернизацију прозе. То је оно Скерлићево запажање да ствараоци „мање имају интереса за спољашњи, а више за унутрашњи живот човека“, 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“

¹ jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

² Роман је најпре излазио у наставцима у *Српском књижевном гласнику*, 1906. године, а први пут је објављен у целини 1912. године.

(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.

Нас овде интересује однос приповедача према рестрикцијама које условљавају његов исказ. На који начин та рестриктивна снага утиче на исказе приповедача, колико је он вођен и ограничен њима, а у којој мери их и чиме успева допунити. То је она провокативна игра начина и гласа због чега су их многи видели као једно.

За епоху модерне постаје доминантна фокализација која маркира позицију са које се одређени догађаји селекују и као такви долазе до реципијента. Приповедач више нема исти ауторитет и свезналачку 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 приповедача, у роману српске модерне спуштамо до оног потчињеног лику и његовом свету. То наравно отвара многа занимљива питања у вези са појачаним интересовањем за индивидуалне аспекте лика који је носилац перцепције и наглашену субјективизацију израза кроз психонарацију, приповедану перцепцију, монолог, доживљени говор, коментаре из угла јунака.

Оквирна позиција у приповедном тексту указује на непостојање филтера, те изгледа да је роман *Беснуће* омеђен нефокализованим приповедањем. Почетак текста као да 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 зазвекне мамузе; од времена на врјеме, 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“ (7).³

Међутим, већ у првим реченицама примећује се близина описаних елемената самом субјекту опажања. Томе доприноси употреба презенте⁴, али

³ Због великог броја цитата преузетих из романа *Беснуће*, у раду ће бити назначене само странице са којих су они преузимани, без уобичајених података који упућују на библиографску јединицу. Сви цитати дати су према издању из 1982. године.

⁴ Граматичко време овде служи да би се произвео ефекат интензивирања фокуса.

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 нефокализованом 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).⁵ 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 изванредан начин то непознавање, да би га потом био формално представио“ (Ženet, 1995: 81). После описа кафане прелази се на опис Гавре Ђаковића. „**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. Ј. Ј.). Ово је позиција за коју можемо поуздано рећи да припада хетеродијегетичком приповедачу неограниченог знања видљивог преко пружања пуног имена и презимена⁶, 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 доживљени говор 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 приповедачеве нефокализоване позиције чиме он полако губи и 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 после 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.

⁵ О овоме више прочитати и у радовима Ен Банфилд и Монике Флудерник на које аутори упућују.

⁶ Ако употребимо терминологију Роланда Харвега (Roland Harweg) овај почетак могао би се назвати емичким (емским), оним у коме се на почетку, појављује лично име, као знак увођења лика и упознавања с њим.

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. С тим у вези закључује Снежана Милосављевић Милић: „То је отуд место које је укинуло субјекат, које га поништава иронизацијом саме наративне логике“ (Милосављевић Милић, 2012: 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 одредбама „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 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). 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 (етском) почетку, јер је експлицитно представљање поступком *tracking shot*⁷ 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 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, 1982: 157). Такву сажету и непотпуну скицу града он примећује и на самом

⁷ Термин преузет из теорије филма.

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, 1982: 127).

Говорећи о модернизацији српске прозе путем приповедања које лежи 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, 2012: 283). Како би потврдила субјективност, она се посебно осврће на други део сликања кафанског простора у коме доминира упућивање на визуелну перцепцију јунака: „И његове очи гледаху са запрепашћењем сав овај свијет у кавани“ (подв. С. М. М.). Додаћемо: иста лица, која улазе у кафану у исто време, седају на иста места он је „научио да виђа“; „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 мирeње са стањем духа као отклоном од трагања за идентитетом, што доводи до тога да сав спољашњи свет почиње да доживљава искључиво као туђ: „њeга 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 виђење прошлости кроз виртуелни наратив као некада 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 уздржаношћу од коментарисања поступака и просуђивања – доприноси да на крају сам субјекат поништи свој идентитет без обзира на бесомучно трагање за самопотврђивањем. Приповедач тако 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, фрагментатан или стран. [...] у Милићевићевом роману таква сугестија се стандардизује на нивоу цјелине дјела, као нова конвенција. Готово да смо на прагу парадокса модерне: правац оријентисан на естетско-интимно служи се моделом механичке рецепције. Наиме, збивање је обесмишљено/ 'неосвијешћено', обездушено (десемантизовано). Свијест се поставља у улогу механичког регистратора (ефекат камере): тако је тек књижевност модерне достигла оно што се тражило на почетку реализма: фотографичност, механичност, само без јунака који би држао апарат у рукама. Јединка је постала машина. Перцепција је изгубила, или ће изгубити, сазнајну вриједност, привилегију коју је имала током реализма“ (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)⁸, али 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.

⁸ „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, 2012: 283).

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 нерестриktivно 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, Гавровог брата, аутор уводи кроз фокус главног лика, крећући од извештаја до психонарације, приповедане перцепције и доживљеног говора.

„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 оквиру, 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 укрупњеним, пуним, дјетињим лицем; са безазленим, озбиљним очима, у кадетској униформи; то је био он на кога тако дуго није мислио, кога није препознао; како смрт одрађа!“ (21, 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.⁹ Осим тога, последњи опис механичко је бележење изгледа, без бојења у изразу који би се могао тумачити као *mind style*.¹⁰

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

⁹ Овде мислим на Женетову опаску да унутрашња фокализација у строгом смислу искључује сваки поглед споља на фокализатора.

¹⁰ Израз који ће предложити Roger Fowler у књизи објављеној први пут 1977. (1989: 76).

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 „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 јунак у свом писму жели да прикрије не промиче оку пажљивог читаоца. Остатак писма Миланова је исповест, поентирана доживљеним говором и графички неиздвојеним директним унутрашњим 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 само 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 која представља чист доживљај јунака. Централно место заузима простор кафане с почетка романа, као и Уна, јаблан, природа, кућа и беспуће, који представљају огледала самог субјекта. Зато и места која нуде више од онога што би сам приповедач могао у датом тренутку да зна треба најчешће тумачити као намерне повреде у виду паралепси истицањем важности да се одржи фиксна фокализација, која ће управо у тим 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 Гавровога 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 Гавровога 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 кућу, 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 закрављене 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 невјероватном 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 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, Ј. Ј.] поспрдну слику свога живљења, нити је примећивао [могао је приметити, Ј. Ј.] тај нијем подсмјех живота, који пролазаше полагао 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 обрађаше пажње на људе који смицаху с главе своје црвене капице поздрављајући га, ни на жене, ни дјевојке које му се уклањаху с пута и шаптаху нешто за њим“ (76). Тако спој хипотетичке и „усвојене“ фокализације формира различите модалитете виђеног 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.

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, Ирину 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 Ирина Гаври прича о својој прошлости – „причаше Гаври Ђаковићу свој живот на одломке: о својој мајци како ју је она запамтила: замишљену са чудним и сјајним погледом у часовима самоће; са равнозвучним 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 Ирина 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 извештаја. Зато без проблема наратор може пребацити фокализацију са Гавра на Ирину. Оно што се у овом тренутку можемо запитати јесте да ли су то сва сећања и осећања која Ирина 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 Ирина 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 Гавровога 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 улази у Иренин унутрашњи свет. 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 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 два лика 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) (подв. Ј. Ј.). 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 „спасио у њезиним очима **пријекор**“ (68). Касније „он јасно видје да у томе погледу бијаше више жалости, више неке **мирне, озбиљне туге** него пријекора“ (68). 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 допуштају да се Иренина свест потпуно ослободи Гавриних субјективних процена омогућавајући непосредан приступ њеном унутрашњем свету. Овакав поступак допринео је употпуњавању ликова и припремио читаоца за Гавров нестанак.

После свега реченог намеће се закључак да је у готово целом роману (у пет од седам глава) присутна женетовски схваћена фиксна унутрашња фокализација. И ако се приповедач било где удаљио од главног лика, то је подстакнуто искључиво његовим чулима и његовим 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, 1982: 114).

Извори

Милићевић, В. (1982). *Беспуће*. Београд: Нолит.

Литература

Витошевић, Д. (1982). „Први српски модерни роман и његов писац“. Поговор у: *Беспуће*. Београд: Нолит.

Вучковић, Р. (1990). *Модерна српска проза: крај XIX и почетак XX века*. Београд: Просвета.

Граси, Е. (1974). *Теорија о лепом у антици*. Превод Иван Клајн. Београд: СКЗ.

Деретић, Ј. (1981). *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит.

Genette, G. (1983). Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. *Republika*, br. 9, 114–131.

Ženet, Ž. (1995). Perspektiva i fokalizacije. *Reč*, II/8, 81–84.

Иванић, Д., Вукићевић, Д. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике.

Jahn, M. (2005). *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> , преузето 14. 5. 2010.

Милосављевић Милић, С. (2012). „Простори приватности у роману српске модерне“. *Филологија и универзитет, тематски зборник радова*. Ниш: Филозофски факултет, 280 – 294.

Nasu, M. (2009). 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.

<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=Jrv1Uc-kGqaC4gTupYHgCA&usg=AFQjCNGzQhTulAxnPvPHBIRjzMX4g21VeA&bvm=bv.49784469,d.bGE>, преузето 28. 7. 2013.

Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*. Београд: Službeni glasnik.

Fowler, R. (1989). *Linguistics and the Novel*. London and New York: Routledge. <http://bookos.org/book/1240852/aafee2>, преузето 12. 8. 2013.

Herman, D. (2004). Perspectives. *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 301–330.

Jelena V. Jovanović

THE PROBLEM OF FOCALISATION: (IM)POSSIBILITY OF DENYING NARRATOR'S FREEDOM

Summary: The starting point of this paper was Genette's notion of focalisation, in the narrative text where the aspect of the narrative way (who is looking) differs from the aspect of the narrative voice (who is speaking) and the notion designated was applied to the first category. The paper first presented the key terminology, connected to the problem of the "focusing and conceptual positions that observe events and situations which are being narrated", but the special attention was given to the problem of the internal focalisation, as a detour of the narrative strategy to the subjective, inner focus. Focusing the inner world of the hero as being the more direct view to his psychological state is one of the major characteristics of the narrative prose at the beginning of the 20th century and, therefore, we directed our analysis to the writers of that period. Besides Genette's views of this problem, the paper also considered discussions of other authors, such as Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Gerald Prince, Porter Abott, M. Jahn, D. Herman.

Key words: narrator, focalisation, focal character, Moderna