

ОД СВЕЗНАЊА ДО НЕЗНАЊА – ПРОБЛЕМ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ *ЈЕДАН РАЗОРЕН* УМ ЛАЗАРА КОМАРЧИЋА

Сажетак: Најпре се покушавамо одредити према неким проблематичним питањима у вези са фокализацијом код хомодијегетичког приповедача. Указујемо на низ могућих потешкоћа и покушаје да се оне превазиђу. У томе се ослањамо на достигнућа Ж. Женета, Д. Кон, В. Ф. Едмистона, С. Четмена и др. Након тога испитивање усмеравамо на сам књижевни текст истражујући како фокализација утиче на различите аспекте романа *Један разорен ум* – како их моделује и усмерава њихово тумачење.

Кључне речи: приповедач, нулта фокализација, унутрашња фокализација, Лазар Комарчић

Проблем унутрашње фокализације

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 ППЛ-ом¹ отварају 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

¹ [приповедачем у првом лицу, прим. Ј. Ј.]

знање сакрије, што за последицу има хиперрестрикцију, али то је већ ствар избора шта ће се предочити и не односи се на ограниченост „знања“ о збивањима.² 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 ограничен, 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. У складу са овом дистинкцијом јесу и типови 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 износећи доста потоњих сазнања. Консонантни приповедач, насупрот 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 износе и стога избегавају потпуну консонанцу. [...] Дисонанца и консонанца су ступњеви, а никако апсолути“ (Edmiston, 1995: 96).

Не учовавајући 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 терминама које предлаже Дорит Кон (Cohn, 1978: 145–161). Самоприповедање које се може протезати од дисонантног до консонантног омогућава нам да учимо све промене у перспективи приликом приповедања у првом лицу.³

Проблем фокализације у роману *један разорен ум*

Имајући све ово у виду, а окрећући се ка проблему фокализације у роману *Један разорен ум*⁴, 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,

² Дејвид Херман, говорећи о непоузданости личних заменица за одређивање фокализације, наводи да нарација у првом лицу може имати елементе спољашње фокализације (2002: 306).

³ Објашњење дисонанце и консонанце даје и Принс у *Наратолошком речнику*.

⁴ Роман је први пут објављен 1893. године, а још у рукопису награђен је на конкурс Српске краљевске академије.

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 једино будуће 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 других⁵. Сваким таквим искоракom улази се у подручје паралепсе. Непотребно је овде говорити о неком вишку знања које има приповедач-лик у ретроспективном приповедању у односу на ограниченења 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 осећа и мисли у равни приче власништво је самог лика. 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, 1981: 148).⁶ 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 ограниченења приповедача-лика у наратив су инкорпорирани директни монолози других, дати у виду писања или гласних преиспитивања који су доступни фокализатору. Зато приповедач-сведок повремено мора да прибегава перспективном воајеризму⁷ и очува своју уверљивост. Тако

⁵ Овакву врсту рестрикције коју намеће хомодијегетичко приповедање Женет назива префокализацијом (1995: 84).

⁶ Због великог броја цитата преузетих из романа, у раду ће бити назначене само странице са којих су они преузимани, без уобичајених података који упућују на библиографску јединицу.

⁷ „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.

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 модерничкој прози (Милић, 2012: 283). Оно што је на овом месту занимљиво јесте увлачење наратера у функцију посматрача, те тако и он сам постаје део фикционалног простора, чиме добијамо дуплирану перцепцију – јунакову *стварну* и наратерову *виртуелну*. Овакво представљање простора „стратегичком кретања“ (Ryan, 2012)⁸, која симулира доживљај наратеровог пролажења кроз дати простор, треба да створи осећај дошљака који запоседа туђе место. Тако је дуплирање, а потом и измештање идентитета дато прво сликом два виса: Прослопа и Бобије, потом удвајањем перспектива: наратерове 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 нестјајање. 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, напред 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 металепсом је у тај исти простор увучен и наратер. То је постигнуто углавном обликом другог лица презенте перцептивних глагола и заменицом другог лица. 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, страном место. Како се осећа у том простору? То је управо оно што треба да попуни празнину између наратера и јунака, и преко њих између читаоца и текста и припреми првог за причу која следи.⁹

Сусрети следећег дошљака (Стеве) показују како је он виђен очима других. То је искључиво кроз физичку сличност са њима блиским Вељом. Најпре наилази на дете које сасвим искрено и „детењом наивношћу“ [како каже при-

⁸ „На пример, стан ће бити описан собу по собу, ако се следи водич који показује стан“ (Ryan, 2012).

⁹ 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).

поведач] 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 јесте Вељина мајка која га 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 Вељиног 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 очевину¹⁰, 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 познатиком види шансу да се потпуно оствари. Добија породицу, родитеље (Вељину мајку ословљава са „мајко“), жену, будућност. Он, иако то жели да прикрије, несвесно врло радо прихвата понуђену игру. 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. „И онда пред собом видиш једно самоставно брдо, одвуд голо, без шуме, а озго,

¹⁰ У *Речнику тела* овако се објашњава статус бескућника: „особе 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).

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 Љубовића, „огреботина“ на Прослопу, дели ово брдо на две поле, и јунак покушава да разуме сопствену располоућеност. 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 слева 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 које му помаже да надогради оно што му недостаје. 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 отржењења 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 у ствари 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 могућ-

ност 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 божје! Ми смо један на другом 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 другом налик“ (67). „Сви се конци ове жалосне драме укрштају у једној јединој тачки: у томе што ја и Веља у свему један на другом 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 другом 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 Степа веома пажљив и осетљив посматрач. На то указују многи облици перцептивних глагола: *опазио сам давно* (59), *ја га погледах* (60), *лепо сам опазио* (69), *то се могло познати* (71), *ја већ разговетно видим* (85). 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.

Из многобројних примера у тексту 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. Ако се пажљивије погледа медицинска литература¹¹ у Вељином лику могу се непогрешиво уочити сви симптоми хебефрене шизофреније (МКВ - 10, F20.1).¹² То је најрадикалнији облик болести који се јавља

¹¹ Нпр. С. G. Davison, J. M. Neale, D. Кесмановић.

¹² 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).

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. Дијагностикује 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, губитак идентитета. Особа осећа да између ње и околине нема никаквих граница. Болесник 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. Болест почиње у време младости. Трагајући за тешко докучивим тајнама поретка света јунак се окреће филозофији. 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, мопсановског типа (1990: 129, 130).

Болест се разгранав 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.¹³ 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 Стева 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 претима 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,

¹³ „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).

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.¹⁴ 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).

Вељин говор већ првим реченицама након сусрета са Стевом постаје не-сигуран. У фигури ретиценције, која постаје све доминантнија, присутна је „реторика одгађања“, којом се лик брани од надолазећих сумњи. Занимљиво је што су паузе у говору, недовршеност изражавања мисли, присутни и код другог јунака. Степа, 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, та 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.¹⁵ О томе сведочи и његова рефлексивна 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 Степа, одабравши да сам говори о прошлости, оградио простор опажања, он ће себи допустити нека искакања, која више него о представљеним ликовима говоре о 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 наратив у моментима грана према виртуелном. На то најчешће упућују често понављане конструкције: *као да ми је хтео рећи, чинило се да ми шапоре, као да је знала, као да ми је хтела полетети у наручја, као да би хтео ногом да лупи о под, као да...* Понекад ће ову несигурност заменити убеђеност наратора да запоседа свест другог, те тачно зна шта се у њој дешава. У овим моментима потпуно

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

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. За сваки Роксин гест, покрет или поступак Стева покушава да пронађе одговор. То су она одгонетања која оправдавају њега и његову глад за приврженошћу, која треба да доведе 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 приповедача (Kohn, 2000: 307–316), због чега ће сама нарација, „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 у токове мисли којима је заокупљен Веља приповедач-лик потпуно сигуран, јер је његов двојник. Ради илустративности наводимо неколико примера. „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). 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 овакав исход. Ново 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.

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 фокали-

зације). У томе треба пронаћи оно што Д. Иванић назива „општи процес јачања индивидуализма, једног вида модерне отуђености“ (2007: 49).

У светлу свега реченог чини се да је Предраг Палавестра пре свега имао на уму роман *Један разорен ум* 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 изазове 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 пишева иновативност, свакако употпуњава и Деретићев суд. „У њему нема ни трага од замршеног лавиринта догађаја какав познајемо из других његових романа. Тежиште романа је умерено на битније значењске аспекте дела: [...] на откривање узрока и развоја Вељиног лудила [...]“. Након ове опаске аутор ће закључити да се тим текстом Комарчић „највише приближио модерном роману“ (1981: 189).

Тим путем кретало се тумачење проблема фокализације у роману *Један разорен ум*, а с намером да скрене пажњу на огроман потенцијал наратолошких студија у анализи књижевних текстова и да, са друге стране, управо преко проучавања наративних поступака, у већој мери приближи овај роман делима Б. Станковића, В. Милићевића, М. Ускоковића.

Литература

- Abot, H. P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vučković, R. (1990). *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta.
- Gaborio, P. (2010). Beskućnik. *Rečnik tela* (ur. Bernar Andrije, Žil Boeč). Beograd: Službeni glasnik, str. 41, 42.
- Деретић, Ј. (1981). *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит.
- Edmiston, V. F. (1995). Fokalizacija i pripovedač u prvom licu: jedna revizija teorije. *Reč*, br. 8, 95–101.

- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, G. (1983). Типови фокализације и њихова постојаност. *Republika*, br. 9, 114–131.
- Ženet, Ž. (1995). Perspektiva i fokalizacije. *Reč*, II/8, str. 81–84.
- Иванић, Д., Д. Вукићевић. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике.
- Cohn, D. (2000). „Discordant Narration“. *Style*, vol. 34, Issue 2, pp. 307–316.
- Милић Милосављевић, С. (2012). Простори приватности у роману српске модерне. *Филологија и универзитет, тематски зборник радова*. Филозофски факултет у Нишу, стр. 280–294.
- Миловановић, А. (2012). Од перцепције ка рецепцији филмске слике: естетски и психолошки модел. *Лунар*, бр.49/1, XIII, стр. 157–170, http://www.kg.ac.rs/aktuelnosti/lipar/Lipar_49_1.pdf, преузето 16. 11. 2013.
- Пајић, М. (1983). Пројекат двојник. *Градац*, бр. 51/52, Чачак, стр. 5–9.
- Палавестра, П. (1986). *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918*. Београд: СКЗ.
- Пејчић, А. (2011). Измештање идентитета (*Један разорен ум*: Лазар Комарчић), *Philologia Mediana*, година III, бр. 3, стр. 129–139.
- Пековић, С. (1984). „Лазар Комарчић“. Предговор у: Комарчић, Лазар. *Два аманета*. Београд: Просвета, стр. 171–187.
- Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ryan, M.-L. (2012). Space. *The Living Handbook of Narratology*. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space>, преузето 10. 9. 2013.
- Хајдуковић, Б. (1981). Поговор у: Комарчић, Лазар. *Један разорен ум*. Београд: Полит.
- Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska.
- Četmen, S. (1995). Likovi i pripovedači: filter, centar, sklonost i fokus interesa. *Reč*, br. 8, str. 87–94.

Извори

- Комарчић, Л. (1981). *Један разорен ум*. Београд: Полит.

Jelena V. Jovanović

**FROM KNOWING EVERYTHING TO KNOWING
NOTHING – THE PROBLEM OF FOCALIZATION
IN THE NOVEL *JEDAN RAZOREN UM* BY LAZAR
KOMARČIĆ**

Summary: First, we try to specify certain problems considering focalization with homodiegetic narrators. We point out the possible difficulties and the attempts to overcome them, relying on the studies of G. Genette, M. Bal, D. Cohn, V. F. Edminston, S. Chatman, and others. Afterwards, we direct our study to the literary text itself, exploring the ways in which focalization affects various aspects of the novel „Jedan razoren um“ - how it models them and directs their interpretation.