

Снежана Милосављевић-Милић¹

Филозофски факултет у Нишу

Департаман за српску и компаративну књижевност

ОДЛИКЕ ФОКАЛИЗОВАНОГ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИПОВЕЦИ У *НОЋИ* БОРЕ СТАНКОВИЋА

АПСТРАКТ: У раду се анализирају облици приповедања са унутрашњом фокализацијом чији је носилац Цвета, главна јунакиња приповетке *У ноћи*. Указује се на поетичке новине које најављују почетак српске модерничке прозе и раскид са реалистичком поетиком, а које су садржане у употреби персонализоване психолошке наратије, доживљеног говора, у симболизацији поетске слике и еротског доживљаја.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фокализација, приповедање са унутрашњом фокализацијом, доживљени говор, психолошка наратија, говор тела, симболизација

Према сазнањима које пружа савремена наратолошка теорија, термин *фокализација* увео је у теорију приповедања француски структуралиста Жерар Женет да би њиме означио посебан угао, позицију са које је предочено оно о чему се приповеда. Иако је Женетова иновација више термиолошке него теоријско-методолошке природе,² она је скренула пажњу на динамику приповедних модалитета и на однос приповедача, коме припада *глас* и *начина* посредовања који се тиче фокализације.³

Женет разликује три типа фокализације: унутрашњу, када приповедач збивања у причи предочава са позиције неког лика, спољашњу, када приповедач не казује ништа о унутрашњем животу ликова, већ само описује њихове поступке и нулту фокализацију када се чини да приповедач не спроводи никакву рестрикцију у погледу информација које саопштава, односно, када је он најближи такозваном свезнајућем приповедачу. Тако дефинисана, нулта фокализација (која се може означити и као „нефокализовано приповедање”), припадала би традиционалној наративној прози, док су остала два типа „фокали-

¹ snezana.milosavljevic.milic@gmail.com

² Теоретичари пре Женета (П.Лабок, Х. Цејмс, Ц. Тодоров, Б. Успенски), указивали су на „тачку гледишта” или „перспективу” кроз коју се прелама приповедање.

³ Глас се односи на оног ко приповеда (инстанца приповедача), а начин се тиче одређеног филтера/канала кроз који приповедач пропушта приповедну информацију. Ако тај канал не можемо посебно повезати ни са једном тачком гледишта/ликом, као да је наративна информација посредована са неке безличне позиције, у питању је нефокализовано приповедање са такозваним свезнајућим приповедачем у трећем лицу. Ако је приповедач у трећем лицу рестриктиван тако да даје мање информација или прећуткује неке, на пример, о унутрашњем животу јунака, а износи само оно што је видљиво, реч је о спољашњој фокализацији.

зованог приповедања” одлика модерног наратива која се сусреће почев од краја 19. века, да би у доброј мери обележила прозне приповедне жанрове двадесетог века.

У књижевном тексту најчешће није доследно спроведен само један тип фокализације. Донекле изузетак може представљати „проза тока свести” у којој се инсистира на промени разних типова унутрашње фокализације ликова, чулних перцепција, количине информација. Чешће се у књижевном тексту јавља променљиво фокализовано приповедање – смењују се нефокализована нарација са фокализованом.

Приповедање кроз лик, што је одлика унутрашње фокализације, постаје у делима у којима се најпре јавља, не само нов поетички квалитет, него и знак модерног поступка, једног у низу оних који означавају на прелазу века модерну прозу и раскид са дотадашњом реалистичком традицијом. Њиме се урушава и релативизује ауторитет и објективност реалистичког приповедача, смањује се дистанца између приповедача и ликова, али и између читаоца и лика и, што је најважније, остварује се непосреднији и дубљи увид у психолошко стање јунака. Оно што се збива, или бар неки његов део, не саопштава се са неке неутралне позиције, већ се пропушта кроз филтер јунака, кроз његову свест и различите облике чулне перцепције (визуелне, аудитивне, олфакторне, тактилне или хиперстезичне). Уместо објективне и привидно неутралне,⁴ читаоцима се нуди субјективна и релативна слика збивања која не говори једино о збивањима самим, већ и о лику, носиоцу перцепције. Јасно је да се такво приповедање са унутрашњом фокализацијом показало као одлично средство за „сликање” унутрашњих стања људске душе и за сложене нијансе карактера за које су традиционални посупци постали недовољно уверљиви и у реторичком смислу већ помало потрошени. Талас психолошке прозе, који обележава роман и приповетку у првој деценији Модерне, нарочито у српској књижевности, готово да је незамислив без постојања два нова облика приказивања, индикативних за унутрашњу фокализацију: унутрашњег монолога (директног, премда се упадљивије јавља и спољашњи, изговорени монолог) и доживљеног говора (индиректни унутрашњи монолог).⁵ Иако се већ у прози Светолика Ранковића и Сима Матавуља јављају први примери употребе ових двају миметичких облика, њихову фреквентнију и уметнички функционалнију употребу срећемо у раним приповеткама Боре Станковића с краја 19.

⁴ Ниједна наративна информација није апсолутно неутрална, већ увек садржи траг идеолошких, реторичких, поетичких и других система који су је обликовали. Овде мислимо на неутралност у смислу изостајања непосредног филтера информације (лика).

⁵ У прози тока свести, која се јавља у првим деценијама XX века, ови облици приказивања ће доминирати.

века. Поред ових, низ других иновација у Станковићевој прози означава и делимичан раскид са дотадашњом реалистичком приповедном поетиком и зачетак српске модернистичке прозе. У овом раду ћемо на примеру Станковићеве приповетке *У ноћи* („Нада”, Сарајево, 1899), покушати да објаснимо у чему се састојао тај прелаз и каква је била природа и функција тих првих знакова модернизма. Наша пажња неће бити стога усмерена само ка унутрашњој фокализацији, али ћемо се највише задржати на њеном тумачењу сматрајући управо овај поступак кључним за читав низ поетичких новина које ова приповетка манифестује.

Већ се почетак приповетке разликује од дотадашњих реалистичких почетака који су не ретко садржали топос „уводног оквира”.

„На њиви је седела Цвета и очекивала мужа, Јована, да доведе воду, те да натопе дуван, што су још прошле недеље засадили, а никако досад „навдили”.⁶

Иако је реч о сценичном почетку, панорамски хронотоп – „табло” и подробни, објективни (спољашњи) портрет јунака⁷ су сасвим редуковани и сведени на номиналну улогу – то је почетак који се приближава типу композиције *in medias res*. Прва реченица указује на место радње – „њиву” и одмах уводи главну јунакињу, Цвету. Елиптичност оваквог „увода” се даље допуњује брзим преласком на тачку гледишта лика – информација ретроспективног карактера („још прошле недеље”, „досад”) уводи се преко деиктичких израза који су иманентни персоналној позицији – у овом случају она припада Цвети, што ће још више потврдити дијалекатски израз под наводницима („навдили”) који се може разумети као цитат јунакиње. Накнадни опис Цвете, уместо реалистичке информативне засићености и статичности, доноси, заправо, говор тела. „Она беше села, згурила се, наслонила браду на скупљена колена, и гледала је сањивим погледом у топлу, тамну ноћ.” Сугестивност ове (неме) сцене садржана је у оном што се наговештава а њена речитост ће одмах доћи до изражаја у специфичним ноктурно-микросценама које су такође уведене кроз лик.

„По пољу, свуда око ње, виђаху се људи, како по избразданим, засађеним њивама раде при фењерима. На истоку оцртаваху се брегови и била планинска, одударајући од тамно рујна неба, на коме требаше да изађе месец; а испред ње, по реци и путу, дизаху се високе тополе и густе врбе, те у овој тамној ноћи, са својим шуштањем, и њијањем, изгледаху као жива, људска бића. Покаткад чуо би се туп, метални звук мотике, промукли гласови раденика и њихово дозивање,

⁷ Сви наводи преузети су из издања: Бора Станковић, *У ноћи*, у књ: „Увела ружа и друге приче”, Београд, 1991, стр. 49-65.

⁸ Ово су обележја типично реалистичког уводног оквира приповетке или романа.

али је све то, опет, на махове, разносио још топао ветрић који је пиркао преко ове равнице.”

Спацијалне одреднице, карактеристичне за просторно, контекстуално позиционирање лика у уводном оквиру, овде су потпуно подређене јунакињи и имају сасвим релативно значење. Људи који раде на пољу при фењерима су „свуда око ње”, пејзаж са тополама и густим врбама је „испред ње”, а звуци у ноћи („туп, метални звук мотике, промукли гласови раденика и њихово дозивање”) уводе се као нешто што би покаткад могла чути, претпоставља се, упркос пасивној конструкцији, опет јунакиња.

Као што је у уводним хронотопичним ознакама због њихове подређености јунакињи, дошло до слабљења миметичке функције постизања веродостојне објективне позадине, тако је и почетак заплета у приповеци опет предочен из визуре јунакиње. Долазак на њиву Цветиног мужа и Стојана, њене неостварене љубави из младости (динамични мотив којим отпочиње радња), предочен је метонимијском фигуром: „Одједном она чу бат људских корака, који јој се приближаваху, и после разабра глас свога мужа.” (подв. С. М. М.)

Иако за приповедача хетеродијегетичког типа, какав је у овој приповеци, ништа у причи не може бити тајна, он нам идентитет мужевљевог саговорника не открива одмах, јер га ни Цвета не може одмах видети.

„Ето, на! – говораше он некоме. (...) – Истина, истина! – одговараше онај други.” (подв. С.М.М.)

Неодређена заменица овде је управо индикатор унутрашње фокализације⁹ а наглашавање доживљаја јунакиње потврђује се и увођењем кратког монолошког исказа за који се не може одредити да ли припада спољашњем или унутрашњем монологу.

„Боже, опет он?! – трже се Цвета преплашено, кад чу онај други, више женски но мушки глас. И затим брзо се диже и, као бежећи, уђе у њиву, узе мотику и поче копати.”

Недоумицу, која се јавља у вези са цитираним Цветиним речима, изазива силепса којом је ефектно замењен конвенционални и семантички испражњени неуправни говор приповедача (на прим: „рече” или „помисли”) и којом се изнова интензивира у уводу започети говор тела као начин портретисања јунакиње. Она, и даље готово **безгласна**, узмиче и повлачи се пред оним који долази, који се најпре *чује* а онда и види:

⁹ Приповедање са унутрашњом фокализацијом овде је свакако мотивисано потребом да се што интензивније предочи унутрашње стање јунакиње, али се у реторичкој равни овакво одложено, антономастичко именовање јавља у функцији јачања драматике која је важан смисаони аспект приповетке.

„– Сад, сад! – чу се. И несигурним корацима, упадајући с једне и с друге стране међе, указа се висока, протегљаста прилика, такође с фењером и мотиком.”

Још један антономастички израз као реторичко средство увођења Стојановог лика у причу, мотивисан је опет унутрашњом фокализацијом. Оваквим поступком приповедач сугерише да за причу није важан изненадни Стојанов долазак, већ учинак који ће тај долазак изазвати у јунакињи. У равни наратолошке анализе рекли бисмо да мотив доласка није функционалан толико на нивоу фабуле/збивања, колико на психолошком плану јунакињиног доживљаја. Такво померање тежишта са мимезе објективне стварности на мимезу њене субјективне перцепције, карактеристична је ознака модернистичке прозе, као и њеног одклона од реалистичке поетике.

Сугестивности суспрегнуте драматике у сусрету Стојана и Цвете доприносе елиптичне дијалогске реплике (говори се „пригушено” и „загрцнуто”, испрекидано или кроз плач) и метонимијска замена неизговорене речи и покрета. Попут Цветиних, и Стојанови покрети су „речити”: он савија и пуши дуван „невешто и брзо”, Цветиног мужа слуша климајући „главом у повлад” и одговарајући му „ретко и кратко”, „чупка суву траву, слушајући Цветине ударце мотиком.” Економичност приповедачевог говора сада се може тумачити као алтернатива ранијој аналитичности ауторских коментара, а то је још једна промена индикативна за смену поетичких проседеа у времену када је написана ова Станковићева приповетка.

Тек након Стојановог одласка са њиве Цвету ће преплавити бујица речи. Истина која се у говору тела и невештим дијалогом жели прећутати, потпуно се обелодањује тек у разговору јунакиње са самом собом.

„Лаже он, лаже. Опет ће доћи. Ох, а шта тражи? (Мада је знала.) Што је не оставља већ једном? А да каже мужу, не сме. Јер, какав јој је муж, и крв би потекла... А овамо, опет, с њиме се виђа; говоре, он јој долази, и муж јој не зна зашто је све то... Куд ће јој душа и тело на оном свету?... Грешно је то, грешно... Мајко Богородице!”

На овом месту ритам психолошке наратије постиже се редукцијом наративног гласа приповедача и наизменичним смењивањем унутрашњег монолога и доживљеног говора. Динамика ова два приповедна модуса, чији ће миметички потенцијал у европској књижевности радикално искористити нешто касније проза тока свести, овде је изразито сврховита јер наглашава почетак драмског климакса у јунакињи и емотивно-моралну конфузију у којој се она налази. Такво стање се накнадно оправдава/мотивише догађајима који се ретроспективно саопштавају у другом делу приповетке. Иако је Станковић композициону инверзију ове предприповести уклопио у тренутак сећања која је у Цвети пробудио Стојанов долазак, („Памет, насупротив

вољи, крштењу, молитвама, поче јој силно стварати и износити све што беше...”), - приповедање кроз лик не тече доследно, већ се нарушава повременим приповедачевим „свезнањем”.

„Пође за овим Јованом, човеком, истина не сиротим, али удовцем, тврдицом и преким до зла Бога. (...) Прскали га неком водом, чини ми се од татуле, давали му биља, водили манастирима и међу врачаре, али он никако да постане разговорнији, живљи и бољи.” (подв. С.М.М.)

Интервенције приповедача су чешће у делу приче који говори о несрећној Стојановој женидби (појава коментара: „чини ми се”, „Мати му, сирота, да пресвисне од туге и срама.”), док је прелаз са унутрашњег на нефокализовано приповедање потпун у драмском сегменту који садржи сцену сукоба Стојана са оцем. Међутим, како се са догађаја из прошлости поново приближавамо главном приповедном времену, с почетка приповетке, тако и приповедач поново прелази на унутрашњу фокализацију, иако са повременим колебањем између коментара и доживљеног говора.

„Али ево, опет, откад настаде лето – ко зна шта му би? – он отпоче поново да иде као и пре по пољу, селу, и тамо да остаје дуже и – што је најважније и најстрашније за њу, Цвету, он поче долазити к њој. Истина, да је долазио свакад с њеним мужем, али је ипак она знала, осећала, зашто он долази. (...) Али мора да се уздржава, чини се силом строга и увек груба према њему, јер ко зна шта би онда било, да не ради тако? Али, све узалуд. Истина, свакад, кад год дође њој, заклиње се да више неће други пут долазити, а опет долази, опет! Ах, а од прошлих дана остао му само леп, звучан, мек глас.” (подв. С.М.М.)

У наведеним примерима види се како упитна интонација, емфаза, екскламативни изрази и синтаксички паралелизми функционишу као реторички појачивачи и истовремено као језички индикатори субјективизираних нарави. У таквој нарави обликује се прича у којој се, чини се, ништа не дешава. Заправо, све што се збива, збива се у јунакињи, невидљиво је за друге, за спољашњи свет. У том смислу је врло сугестиван мотив Стојанове *песме у ноћној тишини* коју само Цвета може чути и разумети. „Колико пута, само она, у зору, кад месечина сја, гледа га кроз свој прозор, где издалека, на коњу, с паше долази кући и пева тихо, јасно, тужно... пева он, а ниоткуда гласа, само месечина сја и трепти.”

Жељени и никад остварени сан који Цвета будна сања под месечевом светлошћу, цензурисан је јунакињином свешћу о греху. Емоционални интензитет несрећне љубави добија свој пандан у драми самомучења и покајања удате жене која у молитвеном шапату покушава да побегне од себе саме. Антитетички према том шапату и унутрашњим гласовима у јунакињи, као нечему што треба затомити и прикрити, приповедач поново активира визуелне аспекте приче:

Цветин портрет (поновиће се и пред Јованом) обасјан светлошћу и ноћни пејзаж:

„А светлост је обасјавала сву: њен витак стас, широка рамена, лепо развијено и зажарено лице с врелим устима и црним, тамним, доста упалим и ужагреним очима... Она се крстила, метанисала, а месец је сјао и обасјавао све. А као да је са светлошћу дошао и живот. Са свију страна чуо се жагор, вика, дозивање и песма овог ноћног, раденог света. Осветљена пространа поља, благе удолице, река и потоци с високим тополама и густим врбама, све се покренуло, као дахнуло и у час се осетио онај тих и као балсам ноћни миомир. Цвета се крстила, дрхтала, слушала у даљини како жубори река, шуштање лишћа, коње како спутани пасу, ударце мотике...”

Слика жене у ноћи у којој се све покренуло, баш као што су се и у Цвети сва чула пробудила, добија изразито симболичко значење. Као ни збивања, ни простор није оспољен већ је метафора једног психолошког стања. На тој лирској и немиметичкој равни једино је могућ сусрет Стојана и Цвете, сусрет који је „припремљен” сећањем на „леп, звучан и мек глас” и који се у песми само може остварити. Већ је овом приповетком Станковић наговестио особену поетику еротског доживљаја у којој се укрстила фолклорна традиција¹⁰ са модерном психолошком наративом. Мада ће више него иједан наш реалистички писац ући у датада забрањени простор еротског, Станковић ће естетски учинак те новине остварити у реторичкој равни симболизације, сублимације, па стога и релативизације еротске компоненте.¹¹ Упоредивањем два завршна сегмента приповетке *У ноћи* то се може добро потврдити. У првом примеру видимо Цветину реакцију на песму која се чује из даљине:

„Чу се где запева он. – Жалба!... – дахну силно Цвета. И сломљена, побеђена, диже главу, зину пут Стојана, откуд долажаше његов глас, те као да хтеде да и последњи акорд његова гласа, којег нестажаше, упија у себе.”

Интензитет еротског и емоционалног доживљаја, у споју са метонимијско-метафоричним мотивом *гласа*, као и трагичност ситуације, чини се да је достигао врхунац. Али, тек ће, уствари, завршна сцена, у којој је описан узбудљив тренутак доласка дуго ишчекиване воде¹² у сушну њиву, пренети субјективни доживљај на симболичку естетску значењску раван.

¹⁰ Овде се препознаје топос несрећних љубавника, преузет из фолклорног контекста, посебно народне лирске традиције. Експлицитније активирање овог контекста приметно је у Цветином маштању о бекству на коњу, у ноћи „као што се у причама казује”.

¹¹ О неким аспектима еротског у приповеткама Боре Станковића ауторка је писала у раду: „Метафора границе као модел читања Станковићеве поетике еротског”, *Еротско у култури Срба и Бугара*, зборник радова, Ниш, 2007, стр. 107-122.

¹² „Симболичка значења воде могу се свести на три доминантне теме: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања.” *Речник симбола*, Нови Сад, 2004, стр. 1048. На симболичко значење и овог мотива у приповеци упућује и асоцијација Цветиног мужа о њеној трудноћи.

„Ама доста, не плачи. Не бој се. Проћи ће то – храбраше је он натапајући водом бразде и слушајући како она грца, плаче и бунца...” (подв. С.М.М.)

Катарзично дејство ове сцене, које се доживљава у финалу читања приповетке, још једном истиче значај дела Боре Станковића којим су антиципирани главни приповедни токови српске Модерне.

ЛИТЕРАТУРА:

- Žerar Ženet, „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost”, *Republika*, 9, 1983, str. 114-131.
Cvetan Todorov, *Poetika*, prev. Branko Jelić, Miloš Konstantinović, Beograd, 1998.
Boris Uspenski, *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*, prev. Novica Petković, Beograd, 1979.
Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness*, Princeton University Press, 1978.
Radovan Vučković, *Moderna srpska proza*, Beograd, 1990.

Snežana Milosavljević-Milic

PROPERTIES OF FOCALIZED NARRATION IN THE SHORT STORY *IN THE NIGHT* BY BORA STANKOVIĆ

Summary

Most commonly, in a literary text one does not find the consistent presence of only one type of focalization. Rather, changeable focalized narration is more common – where non-focalized and focalized narrations alternate. Narration through characters found in the literary works of late 19th century marks the beginning of modernist prose and the breakup with the previous realistic tradition. It undermines and relativizes the authority and objectivity of the realistic narrator, bridges the distance between the narrator and the characters, but also that between the reader and the character, and enables more direct and deeper insight into the psychological condition of the protagonists. The beginnings of modernism in Serbian literature are visible already in the early short stories by Bora Stanković. In the short story *In the Night* (“Nada”, Sarajevo, 1899), internal focalization is used so as to present the dramatic nature of the characters’ psychological states. The focus was moved away from the mimesis of objective reality to the mimesis of subjective perception, and the oncoming Modernist prose is here announced by the rhetorical figures of ellipsis, syllepsis, emphasis, body language, poetization and symbolization of the statement and crossbreeding of folklore poetics and modern psychological narration.