

Проф. др Сања Ђ. Мацура
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
sanja.macura@unibl.rs

821.163.41.09-32 Кочић П.
https://doi.org/10.18485/ai_kocic.2017.ch4

ОСОБИНЕ ФОКАЛИЗОВАНОГ ПРИПОВИЈЕДАЊА У ПРИПОВИЈЕЦИ *МРГУДА* ПЕТРА КОЧИЋА

Фокализација је један од основних наратолошких појмова од времена класичне наратологије до данас и у директној је спрези с наративном инстанцом. Циљ овога рада је да у наративном тексту *Мрѷуда* Петра Кочића идентификује и опише типове фокализације, те да анализира њихову функцију. Притом користимо типологију фокализације коју је установила Мике Бал. Истраживање је показало да је код овога писца употреба одређеног типа наратице и фокализације примарно у функцији обликовања ликова и пројектовања догађаја.

Кључне речи: фокализација, наратица, лик, Петар Кочић, *Мрѷуда*.

1.

Прошао је читав вијек од одласка Петра Кочића, а интерес за његово књижевно дјело, као ни актуелност његовог садржаја не јењава. О разлозима за то говори и закључак З. Лешића да је „мало... писаца из прошлости чија се личност и послије толико времена надвија над властитим књижевним дјелом у једном тако изоштреном лику као што је то случај с Петром Кочићем. Још мање их је који нас тим својим ликом и данас тако фасцинирају

да је и наше читање, доживљавање и тумачење њиховог дјела још увијек праћено том фасцинацијом њиховом личношћу као што је то, такођер, случај с Петром Кочићем“, и додаје да „у Кочићевом случају као да не важи онај темељни став модерне критичке свијести по којем су писац и његово дјело бића засебних егзистенција“ (1988: 77). При анализи дјела овога писца, критичарима није лако да разграниче његов књижевни рад од природе и садржаја његове интензивне политичке активности, јер бива готово немогуће „његово дјело протумачити као чист чин стварања“ (Lešić 1988: 79). Недовољно разлучивши умјетнички аспект Кочићевог књижевног дјела од његове друштвено-политичке дјелатности, Б. Лазаревић истиче да је он дао „четири збирке које једва износе четири стотине страница“ и додаје да „када се узму у обзир прилике под којима је радио, прилике које су врло подесне да се примају утисци а врло неподесне да се саопштавају, онда се за његово дело може да каже да није мало“, те истовремено закључује „да је и патриотско осећање уметничко осећање, и да оно може да буде врло високо; само, то није случај са г. Кочићем. Код њега је оно тако јако развијено, тако импулсивно и непосредно да није имало времена да буде уметничко“, те да је овај писац „стално на граници између уметности и патриотизма доста старински схваћеног“ (1972: 406, 410). За разлику од њега, наводећи све врсте Кочићевог ангажмана (од политичког до књижевног), Г. Максимовић за овога писца каже да „представља крупну и једну од најоригиналнијих појава у цјелокупној српској књижевности“, те да „посматрано кроз сложени однос структуре и значења, Кочићево књижевно дјело у тематско-мотивској равни, у композиционом погледу, у стојној тачки приповједача, у облицима излагања, у карактеризацији јунака, а затим и кроз разматрање односа времена и простора приповиједања, кроз однос стварносних и фикци-

оналних елемената, реалистичко-миметичких прозних поступака, кроз језичко-стилске особине, представља богату ризницу умјетничких идеја, подстицајну за непрестано нова читања и тумачења“ (2005: 11–12). Овом ставу у прилог говоре и ријечи С. Тутњевића да је у Кочићевом случају прича „једна непрекидна и неизвјесна игра којом су истовремено активно обухваћени и писац као приповједач и читаоци којима се он обраћа, и ликови његових приповједака“ (2004: 29), те размишљања М. Бегића изнесени у тексту о Кочићевом књижевном дјелу, у којем уз позивање на афирмативне Скерлићеве, износи и своје позитивне ставове о Кочићевом стваралаштву, посебно апострофирајући да његово дјело, „иако прозно, има поетску основу и судбину“ (2016: 87).

И поред сталног и примарног преплитања Кочићевог политичког активитета и његовог књижевног стваралаштва присутног у већини текстова написаних о овоме писцу, Ј. Дучићу¹ (1969), И. Андрићу (1972) и И. Секулић (1972), као ни (између осталих)² З. Лешићу, С. Тутњевићу, М. Бегићу, Г. Максимовићу, М. Богдановићу, оно није засметало да се одреде примарно према Кочићевој поетици прије неголи његовој политици и њеном упливу на његове књижевне текстове.

Библиографија текстова написаних о Петру Кочићу и његовом дјелу увелико превазилази обим његовог укупног стваралаштва. „То дјело релативно малог обима дијели судбину поетских остварења, наиме, да се о њему више написало него што оно само износи. Та појава при-

1 Јован Дучић је о дјелу Петра Кочића писао у неколико наврата, а у више својих текстова посвећених српским прозним писцима спомињао је Кочића и његово дјело указујући на његов квалитет и особине.

2 Из мора текстова написаних о Петру Кочићу, због њиховог броја, није лако издвојити оне који се односе примарно на поетичке ставове. У овоме раду немамо такву намјеру нити претензију.

морава савременог читаоца да уз дјело види и његову историју, критику и грађу о њему, и да на подацима и дјела и критике гради свој угао суђења.“ (Бегић 2016: 87) Управо та „шума“ текстова отежава идентификовање оних сегмената дјела овога писца или углова посматрања тога дјела који су остали недоречени или недовољно истражени. Једно од њих је и питање функције фокализованог приповиједања у Кочићевим³ наративним текстовима, неизбјежно сагледане напоре са особинама успостављених наративних ситуација, тј. кроз успостављање релације између приказаног (онога што се види) и исприповиједаног (онога што се „чује“), те је оно основни предмет овога рада.⁴

2.

Уводећи у теорију књижевности појам фокализација,⁵ Ж. Женет је, полемишући са већ постојећим класификацијама које су за полазиште узимале *point of view* (тачку

3 Сви цитати из извора наведени су према: Петар Кочић, *Јауци са Змијања, Српска књижевност у сиво књија*, књ. 46, Нови Сад – Београд, 1972. У загради иза сваког цитата стоји број странице с које је преузет.

4 У раду користимо терминологију Мике Бал (2000) по којој је прича „на један одређени начин презентована фабула“, тј. „директни садржај наративног текста, оно што се приповеда“, а фабула је серија логично и хронолошки међусобно повезаних догађаја, који су проузроковани или трпе од стране актера. Догађај је прелаз из једног стања у друго стање“, а „актери су инстанце које усмеравају радњу“ и не морају безусловно бити људска бића. За Мике Бал вршити радњу значи проузроковати неки догађај“.

5 *Focalization*, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*: 173–177; Gerald Prince 2003: 31–32; Biti 1997: 101–102; Luc Herman & Bart Vervaeck 2005: 70–80, 155–157; Rimón-Kenan 2002: 92–109; Porter Abot 2009: 120, 125–127, 200–203; Mike Bal 2000: 119–139; Genette 1972.

гlediшта), пошао од раздвајања до тада нејасно разлучених критерија који се могу свести на питања „ко говори“ и „ко види“. Он те, сада већ давне 1972. године, у складу са Пуилоновом⁶ „диобом на гледање одострага, гледање са и гледање извана предлаже, преузимајући апстрактнији и шири израз К. Брукса⁷ и Р. П. Ворена⁸ focus of narration лишен искључиво визуалних конотација, нулту, унутарњу и вањску фокализацију“ (Бити: 101), при чему појам фокализација није прецизно дефинисан у раду у којем је представљен.⁹ Ж. Женет сматра да постоје три типа фокализације: нулта фокализација (нефокализовано приповиједање, нефокализовани текстови са тзв. свезнајућим (omniscient) наратором); унутрашња (интерна) фокализација (у којој наратор догађаје предочава са позиције неког од ликова); вањска или спољашња

6 Изворно пише Pouillonovom. (о. п. С. М.)

7 Cleanth Brooks.

8 Robert Penn Warren.

9 Првобитно, термин point of view крајем 19. вијека је означавао нараторов однос према инстанцама приказаног наративног свијета. Јавила се јасна дихотомија између појмова telling (казивање, говорење) и showing (приказивање), коју су у својим радовима исказивали О. Лудвиг у њемачкој и П. Лабок у америчкој теорији прозе. За првог „је казивање за приповиједање у правом смислу“, док је за другог оно „сценско приказивање“ (в. гледиште у Biti 1997: 119). В. Бут (1976) је приказао појмове omniscient narrator (свевидећи, свезнајући, поуздани наратор) и unreliable narrator (непоуздани наратор), те real autor (стварни аутор) и impliedautor (имплицитни аутор), који су у употреби и данас. Године 1971. Б. Успенски (1979) уводи појам тачка гледишта и кроз четири плана (идеолошки, фразеолошки, просторно–временски и психолошки) је посматра као основни композициони принцип приповиједања. Успенски није дефинисао тачку гледишта, ни разграничио појмове ауторова тачка гледишта и носилац ауторове тачке гледишта, нити је разликовао аутора од наратора, а наратора од онога ко посматра (гледа), али је зато наратолошку теорију обогатио разликовањем унутрашње од вањске тачке гледишта.

(екстерна) фокализација (наратор читаоца упознаје само с догађајима, без упуштања у разматрање унутрашњег свијета ликова.¹⁰ Критикујући Женетово сагледавање феномена фокализације¹¹ и сматрајући да је при разлучивању њених типова он користио не један, него два различита критеријума (i.e. нулту и унутрашњу фокализацију разликовао је по позицији наратора који је у нултој фокализацији свеприсутан – omnipresent и свезнајући – omniscient, а у унутрашњој фокализацији види само оно и онолико шта и колико види лик, док се унутрашња и вањска фокализација разликују не по положају наратора, него по положају лика који је у унутрашњој фокализацији онај који види, а у спољашњој онај који је виђен), односно вањску фокализацију је одредио предметом, а не субјектом перцепције, Мике Бал је умјесто Женетове трочлане предложила двочлану типологију фокализације по којој би екстерна (вањска) фокализација била та која је одређена интегралним субјектом наратора (био он екстерни или везан за лик), а интерна (унутрашња) фокализација била би она када је субјекат подвојен и када је наратор екстерни, а фокализатор интерни. Дакле, М. Бал је оспорила постојање нулте фокализације сматрајући да је наратор увијек у исто вријеме и фокализатор, чак и када је екстерни. Осим наведеног, М. Бал (в. 2000) је увела

10 Уз наведене типове фокализације, Ж. Женет уводи и појмове алтерација или преиначење, који означава одступање од доминантног типа фокализације, а два су типа алтерација – паралипса (давање мањег броја информација) и паралепса (давање већег броја информација), те полимодалитет, који означава комбиновање различитих наративних система у истом тексту.

11 Творац термина фокализација и његовог одређења, Жерар Женет, није остао на својој првобитној позицији, него је 1983. године одустао од иницијалног одређења и именовања фокализације (*Perspektiva i fokalizacije*, наведено издање, 83–86. (prevod: Milica Vinaver), те је понудио ново рјешење у виду појма фокус, базираног на питању „гдје се налази фокус опажања?“.

и појмове фокализатор (focalizer) – субјекат фокализације (в. Prince 32) и фокализовано (focalized) – објекат фокализације (в. Prince 32), те тзв. нивое фокализације (i.e. фокализацију у фокализацији при којој лик-фокализатор из првог нивоа фокализације постаје фокализовани, односно објекат фокализације у другом нивоу).¹²

У шуми значења, разумијевања и тумачења појма фокализације и опсега његове употребе (в. Мацура 2012, Вуловић 2015), за потребе овог рада били смо принуђени да се одлучимо за једно од рјешења понуђених у доступној литератури. Дакле, под фокализацијом сматрамо „однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани“, односно „однос између визије и онога што се види, уоченог“ (Бал 2000: 119). Фокализатор је „тачка са које се елементи посматрају. Та тачка се може налазити при лику, дакле при елементу фабуле, или изван ње“ (Бал 2000: 124). Интерна фокализација је она која „се налази при једном лику“, а екстерни фокализатор је онај који „функционише као фокализатор изван фабуле“ (Бал 2000: 124–125). Осим тога, веома је важно то који лик фокализује који објекат фокализације, те се кроз истраживање комбинације фокализатора и фокализованог добија јасна слика о објекту и субјекту фокализације. Имајући на уму да „теорија фокализације обухвата различите начине регулисања/уређивања, одабира и канала сања наративне информације. То је особено виђење догађаја са неке тачке гледишта, без обзира на то колико ово становиште може бити субјективно или непоуздано“ (Вуловић 2015: 533), посматрамо фокализацију напредо са наративним инстанцама (екстерним наратором

12 Без намјере да у овом сажетом представљању значења појма фокализација дамо преглед свих аутора који су о њему писали, указујемо на радове Римон-Кенан (1988, 1989, 2007); Четмен (1995); Фонтанел (Jacques Fontanille); Гремас 1979; Ф. Бастид (Frencois Bastide); Јовановић 2014.

и наратором везаним за лик, те наратором свједоком), јер у њиховој међусобној комбинацији и односу према актерима о којима се са одређене позиције приповиједа и које се са одређене позиције посматра, налазимо разрјешење међусобних односа и хијерархијске међузависности. Уз то, никако не треба заобићи настојања Шломит Римон-Кенан (2007) да типологију коју је дао Женет¹³ допуни неким ставовима Мике Бал (2000), те, полазећи од њене класификације, фокализатора дијели на унутрашњег и спољашњег, али истовремено и апострофира нужну допуну женетовске фокализације њеним различитим аспектима: опажајним аспектом (нпр. визуелни, аудитивни, олфакторни, тактилни), психолошким аспектом (когнитивни и емоционални) и идеолошким аспектом.

3.

Међу Кочићевим приповијеткама, већина је исприповиједана из позиције екстерног наратора, у трећем лицу. У осталима, у којима сусрећемо нарацију у првом лицу, било да је наратор лик у фабули или само свједок, углавном се не перципира његово активно учешће у фабули, иако се стиче утисак да је стално присутан у времену и простору о којем и из којег приповиједа. Те три, условно речено категорије наратора (екстерни и интерни с подтипovima лика актанта и лика свједока) утичу и на тип фокализације. Тако нпр. у нарацији у првом лицу, када је наратор позициониран кроз комбиновање његовог млађег (дијахроног) *ја* и старијег (синхроног) *ја* „дисонантни приповедач“¹⁴ посматра своје млађе *ја* ретроспек-

13 Шломит Римон Кенан за Женета каже: „Радије ћу обзнанити да му (Ж. Женету, оп. С. М.) дугујем више него што фусноте могу да изразе“ (2007: 171).

14 У раду користимо термин „наратор“ (енгл. narrator) за који је у једном броју превода књижевнотеоријских текстова на српски језик употрејабљена лексема „припов(ј)едач“, јер је

тивно, 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... Дисонанца и консонанца су ступњеви, а никако апсолути“ (Edmiston 1995: 96). При томе, не налазимо потребу да у било какве унапријед одређене калупе сврставамо различите варијације унутар фокализације,¹⁵ јер би то било ограничавање наративног текста као умјетничког и пренебрегавање чињенице да је предмет проучавања теорије књижевности преважно управо он, умјетнички текст.

Имајући на уму да већина Кочићевих ликова¹⁶ искаче „из онога што се у њиховом колективу сматра нормалним и уобичајеним“, да Кочића заправо и не „занимају ’типичне личности у типичним ситуацијама’: Мијо Слатка Душа, Мргуда, Марушка, Мрачајски прото, Симеун Ђак, Реља Масларић (односно Кнежевић) – сви су они изузетне личности у изузетним ситуацијама. А управо у тој њиховој *изузетности*, у њиховом ’искакању’ из нормалних оквира живота, у њиховој *дрскости* да прекораче утврђене границе понашања, у том *hybrisu* по којем су неки од њих сродни јунацима античке трагедије, налазимо и ону *кривицу* која често покреће драму њихова живота и која је разлог њиховог страдања“ (Лешић 1988: 96), за потребе овога рада анализираћемо функцију фокализованог приповиједања на примјеру приповијетке *Мрјуга*.

лексемом припов(ј)едач у српском језику означен свако онај ко приповиједа (нпр. писац приповиједака), а лексема наратор означава одређену наративну инстанцу у наративном тексту (одговор на Женетово питање „ко говори?“).

15 Такав би се покушај сасвим вјероватно показао јаловим.

16 О ликовима у циклусу приповиједака о Симеуну Ђаку писали смо у: Мацура 2013.

Приповијетка *Мргуда* (84–89) исприповиједана је у трећем лицу, с позиције екстерног наратора, што би подразумевало нараторово одсуство из фабуле. Ипак, то у њој није случај. Дистинкција у употреби перфекта као глаголског времена које указује на догађајност и аориста као глаголског времена које указује на доживљајност, у „Мргуди“ се транспонује у два, условно речено, нарацијска слоја. Први, онај дат у перфекту, указује на екстерног наратора код којег је примарна когниција, а други, дат у аористу који подразумева присуство говорног лица, указује на наратора код којег је примарна емоција, наратора који је непосредни посматрач, свједок онога о чему казује, јер готово да нема временског размака између завршетка радње и нараторовог говорења о њој. Тако је почетак приповијетке обиљежен употребом аориста: „Мргуда упрти рубине и пође на перило. Нешто јој се стеже око срца кад изиђе с бременом из зграде... Кад мину поред Бореновића кућа, лијепо осјети како је румен обли и ухвати дрхтавица.“ (84). Екстерна фокализација која је у овом случају визуелног типа обухвата актантност исказану аористом (упрти, пође, стеже, изиђе, мину, осјети, обли, ухвати), док је оно што би припадало унутрашњем свијету јунакиње (нешто јој се стеже око срца, румен је обли, ухвати је дрхтавица) исказано перфектом. Синхроност приповиједане ситуације бива прекинута нараторовим саопштавањем пропратних околности Мргудиног породичног живота, у којем: „Мати јој је немирна. Једнако трчкара од куће до куће. Некад омркне у селу, а свијет као свијет: свашта испреда. Човјек јој се жалио и попу...“ (84). Дијалекатски маркиран нараторов коментар „Так’а је Мргудина мати.“ (84), који је другачији од идиома нарације који му претходи, у складу је с импресијом о некој врсти „утканости“ наратора у свијет о којем приповиједа, о некој врсти његовог присуства. „Али то није аутор-приповједач, већ једно скривено

унутарње лице, које као сјенка прати своју јунакињу...“ (Лешић 1988: 96).

Интермецо у приказивању Мргудиног пута ка перилу, чија је функција указивање на њену породичну ситуацију, а унутар којег је важан како начин на који Мргудин отац фокализује њену мајку, њен изглед („намаже косу, очешља се и обуче кô да ће на збор“, 84) и понашање: „она моја бијежа од мене... Нема је за неколико, па се јопе’ врати... Буде мало, јопе’ реп на раме, па у мрак... Оно има се и про’одати, ама с образом и поштењем“ (84), тако и начин на који Мргудина мајка перципира њеног оца: „Нећу те! Шта ће ми стара, саката, сипљива и чакараста кљусина?!“ (84), прекида се поновном употребом аориста. „Посрћући с разора на разор, Мргуда застаде више Влајића тора. Чу разговор... Мргуда познаде грло и задрхта.“ (85).

Први приказ Мргудиног изгледа резултат је евокативне екстерне фокализације, а не очекиваног нараторског директног описа. О њеном изгледу сазнаје се из разговора жена који Мргуда прислушкује: „Ама, јеси ли је вид’ла, сестримим те: нема јој ни седамн’ест година, а сисе јој набризгале, па тврде кô камен! Кад је погледам, лијепо ми дође криво што сам женско; јест, очију ми!“ (85). Кривица коју Мргуда на себи носи (јер, она је копиле), тај антички елеменат који антиципира њен трагичан крај такође је читаоцу обзнањен у дијалогу који она прислушкује. И по томе, а не само по својој неуобичајеној љепоти, она одудара од средине у којој живи, а велика је љепота баш као и родитељски гријех, генератор и акцелератор страдања књижевних јунакиња. Мргудина реакција на дијалог који је прислушкивала показује додатно особине које је издвајају из миљеа у којем битише, пркос и дрскост. „– Испале ти [очи, оп. С. М.], дабогда! – прошапута заједљиво Мргуда... – И јесам копиле! – шкрипну Мргуда зуб’ма и клисну поред тора

на перило¹⁷ (85). Нараторов идиом, који је на почетку приповијетке књижевни, поприма повремено дијалекатску обојеност (нпр. „зуб’ма“), што га не само приближава Мргудином хабитусу, него наизглед чини и његовим сталним припадником. Томе доприноси и стална употреба аориста који дочарава присуство говорног лица, у овом случају наратора, што посебно кулминира у сцени у којој Мргуда стиже на перило и припрема се да перевеш. Директни опис њеног физичког изгледа, чији извор (i.e. фокализатор) више није једна од жена које учествују у дијалогу, него наратор. Али, тај наратор, иако екстерни па самим тим и објективан, понајмање приповиједа тако. Напротив, нараторски коментари дају илузију његовог присуства у фабули, те се неријетко чини да је у питању наратор који је лик-свједок који је истовремено и примарни фокализатор. „Спрти рубине [Мргуда, оп. С. М.], сједе и поче се изувати. Кад се изу, збаци са себе зубун, збаци остраг прегачу, узгрну кошуљу до изнад кољена, па зађе у воду и стаде усправ. Погледајте је како је кршна и наочита. Лице смеће, окошто, а остала снага саливена, једра, пуна као у надојена јањета. Крупне, дубоке, црне очи увијек су јој нешто влажне; а нос прав, меснат, с округлим ноздрвама, мало навише завинут. Усне набубриле и увијек црвене. Само, кад се разљути, задрхћу и поблиједе.“ (85). Тај дојам додатно појачава емотивна обојеност нараторског коментара („Погледајте је како је кршна и наочита.“) који нарушава очекивану објективност приповиједања и истовремено, баш попут већ споменуте употребе аориста, „заварава“ читаоца који се тешко отима утиску да је наратор присутан у Мргудином хабитусу, да је прати, невидљив, и свједочи ономе о чему приповиједа. Екстерна фокализација која у форми директног описа има функцију

17 Након што је жене чији разговор прислушкује „набиједе“ да је из племена у којем се и копилад рађају [оп. С. М.].

обликовања Мргудиног лика проткана је поређењима која су усклађена са хронотопом наративног текста (нпр. „снага саливена, једра, пуна као у надојеног јањета“ 85; „поблиједи и уздрхта као срна“ 86; „Говорила је, дрхтала је, па је онда тихо у сузама, као мало сисанче, заспала...“ 89).

Оно што Мргуду издваја од осталих Кочићевих ликова јесте њен неспутани либидо који пркоси окви- рима пожељног понашања успостављеним у српској патријархалној заједници којој припада. Њена путеност није ласцивног типа, попут оне код њене мајке, која и не крије да „свако мало“ одлази од куће и на по неколико дана јер јој је муж стара, саката, сипљива и чакараста кљу- сина, како га без имало срама назива пред свештеником који покушава да их помири. Напротив. Колико год је њена крв, а „Мргуда је, што се у народу каже, слатке крви – преслатке!“ (85), вукла ка ономе што се у њеној зајед- ници сматра гријехом, ни у једном тренутку наратор је не приказује као безрезервно путену. У њен опис уткана је и природа кроз боје и мирисе младог прољећа, благог зеле- нила, бјелине и свјетлости, што ствара утисак невиности и чистоте: „Око ње свукуд вода, свјетлост и непрегледно, миришљаво прољетно зеленило. Ваздух се очистио иза кише, па трепери и свијетли се као стакло. Око бијелих, облич ногу жубори вода и лагано протиче, а треперава се свјетлост одбија од воде и игра јој се по влажним обра- зима и дугом, сјајном гердану.“ (86). Управо таква је њена реакција након што схвати да је Мика гледа („... нес- претно, збуњено спушта кошуљу низ голе, пуне бедре“ 86), али и начин на који одговара на Микине оптужбе да му је невјерна – потпуно супротно ономе што би се очекивало од патријархалне дјевојке, она реагује снажно, неочекивано, узима његов нож и засијеца своју мишицу како би му дала рупчић натопљен својом крвљу као доказ да му припада сва, и душом и тијелом. „Мика се окаме- нио, поблиједио, па шути. Једва се освијести и приђе...“

(87). Таква њена реакција уздрмала је и њега, којег пар тренутака раније Мргуда индиректно перципира кроз поређење с Лујом Крстановим и описује као некога ко је „снажан, плећат, висок“ (86), дакле све оно што се, уз храброст, од момка очекује да буде. Ипак, та њена наглост, њена храброст, силина реакције и страсти исказане у њој чак и њега остављају окамењеног и поблиједјелог. Колико год Мргудина крв на бијелој марамици коју даје Мики антиципирала њен губитак чедности, наратор поново кроз коментар брише сваки траг овакве читаочеве примисли, јер на његове пољупце, загрљаје, угризе она одговара у складу с патријархалним нормама: „– Немој, брате мој, не ваља се то прије вјенчања – отима се она малаксало, отирући руком оно место,¹⁸ на ком’ је је осјећала Микине уздрхтале усне. Боји се, јадница, познаће свијет.“ (87). То перципирање љубавне сцене између Мргуде и Мике, коју би наратор требало да фокализује објективно, опет носи дозу не само субјективности у његовом коментару њеног прибојавања да ће свијет „познати“ да ју је Мика љубио који је садржан у лексеми „јадница“, него опет преплиће нивое наратије и однос између стварне екстерне и најзглед интерне фокализације. Овај поступак дочарава и начин на који се Мргуда унутар себе бори, ломи, да не попусти Микиним миловањима прије брака. Како је антиципиран њен губитак чедности, тако је антиципиран и исход њеног препуштања Мики до којег и сижејно и фабуларно тек треба да дође: „...занесе се и, изнемогла од силног узбуђења, немоћно спусти главу на његово раме. Са Мргудиних зажарених образа нестаде узавреле румени. У часу се прели у мртво, ледено бљедило.“

Док је у дијелу приповијетке који се односи на вријеме прије јесени у којој Мику примају у војску фокализација

18 У извору пише екавски „место“ умјесто очекиваног „мјесто“, па лексему према томе и наводимо.

примарно екстерна (уз стилске варијације на које смо указали), долазак новог годишњег доба и тренутак Мргудине спознаје о томе да Мика одлази на ко зна колико дуго, генеришу трансформацију врсте фокализација од екстерне ка интерној. Посљедња ноћ пред његов одлазак у војску Мргуду не ставља пред дилему да ли ће му се препустити ако дође код ње, него само да ли ће он доћи. Овдје наилазимо и на виртуелни наратив у којем га, што у силној жељи, што у страху од гријеха, Мргуда визуализује: „Изиће јој пред очи снажан, ведар, насмијан. Она нешто гријешно помисли и од те се помисли стресе. – Не ваља што сам помислила! То је гријешно и богу драгом мрско“ (88). Мотив одавно добро познат под називом „нечиста крв“, према имену романа Б. Станковића, овдје је нашао своје мјесто. Мргудино ноћно контемплирање изазвано сукобом између жеље за Миком и страха од сагрешења пред Богом („Боже, што си ме ’ваку створио? Што ће ми ова снага и ватра? Проклета крви, што ме тако мучиш?“ 88) током којег „Она гледа и дрхће, а срце стрепи у силној, насртљивој, неодољивој чежњи...“ (88), додатно је приказано поређењем са природом. Дакле природа, која је при приказивању Мргуде на перилу пред њен сусрет с Миком била свјежа, чиста, мирисна, зелена, свијетла, бијела, сада је потпуно измијењена: „Вјетар ломи и крши гране с ретка трешања више зграде, силно зајауче, паситно, оштро зацвили и затресе зградом. Вјетар трга и просипље суво, свенуло лишће, а она пламти, гледа и шапће...“ (88–89). Не само да су тонови перципираног тамни, него је и алитерацијом (кроз понављање гласова „р“, „з“, „ш“ и „с“) додатно појачана атмосфера зле коби која се надвија над Мргудом. И једро зеленило природе је прешло у сувило опалог лишћа што доприноси атмосфери мртвила и антиципира завршетак њенога живота или њихове љубави. Аорист који је преовладавао у приказивању Мргуде нестаје и замјењује га презент (гледа,

дрхће, стрепи, ломи, крши, трга, просипље, пламти, гледа, шапће) којим је исказана неизбјежност приказаног који прелази у перфект (говорила је, дрхтала је, заспала је).

Иако је Кочић први сусрет између Мргуде и Мике детаљно описао преточивши га у дијалог проткан описима природе,¹⁹ њихову заједничку ноћ дао је само у назнакама и опет кроз употребу емоцијом бременитог аориста код којег когниција бива потиснута: „На згради шкринуше врата, за планине зађе мјесец, вјетар утоли, и све се утиша.“ (89). Како се аорист поново прелијева у презент, и нарација која је текла у трећем лицу се мијења и прелази у нарацију у другом лицу, крајње неуобичајену, чиме се постиже не само већ наведени ефекат привидног нараторовог присуства у фабули, него исто тако и читаоачевог свједочења посљедњој описаној ноћи. Истовремено, фокализација из до тада доминантне сфере визуелног прелази у сферу аудитивног: „Из даљине хуји ријека. Ма млинским лакомицама шуми вода и пада у бадањ. Кроз примамљиво шумљење и слијевање воде чујеш као да неко шапће. Окренеш се – не видиш ништа. Само чујеш како ријека уједначено хуји и осјећаш како тешко дише ледена, јесенска ноћ.“ (89), чиме се постиже ефекат дуративности.

Наративни низ, а тиме и фокализација, овдје бивају пресјечени. Оно што слиједи као епилог приповијетке, а што Леших назива „саосјећајним тоном који прати приповиједање“ и коначним гласом „помирења који долази на крају приче“ (1988, 97) јесте дијалог сељана с једне и старог Чочорике с друге стране из којег се, без нараторске интервенције, сазнаје да се Мргуда објесила и тиме „гријех свој окајала“ (89), те да јој га треба опростити.

19 Овдје опис жуборења воде, прољећа, зеленила, свјетлости, бјелине има и улогу стварања утиска савршеног мјеста за љубав, тзв. locus amoenus.

4.

Анализом наративне ситуације и фокализације у Кочићевој приповиједи *Мргуда* дошли смо до закључка да је комбиновање наратије у трећем и наратије у другом лицу, те трансфер екстерне у интерну, те доминантне визуелне у аудитивну фокализацију утицао не само на начин обликовања Мргудиног лика, него и „поигравање“ са природом перцепције овога наративног текста код имплицитног читаоца. Екстерна нараторска позиција, која би требало да почива на објективности приповиједања, овдје је „ублажена“ комбиновањем употребе перфекта као глаголског времена чије значење указује на догађај и аориста као глаголског времена чије значење указује на доживљај посматраног о којем се приповиједа. Нарација богата аористом оживљава тек доживљену ситуацију, властиту или туђу, јер готово да нема разлике између њеног завршетка и почетка говорења о њој. Тиме наратија, а кроз њу и фокализација, постаје емоционално маркирана, што се посебно види у нараторовим коментарима који су дио екстерне фокализације у директном описивању Мргуде. При сижејном крају наративног текста, а на фабуларном крају односа између Мргуде и Мике, текст и сам постаје емоционално маркиран, јер привид нараторовог присуства у хронотопу (који је апострофиран дијалекатским идиомом наратора) прераста, кроз наратију у другом лицу и употребу презента, у привид читаочевог присуства у хронотопу.

Литература:

Андрић, Иво. „Земља, људи и језик код Петра Кочића“. *Јауци са Змијања*, Српска књижевност у сто књига, књ. 46. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972, 7–27.

- Bal, M. *Naratologija*. Beograd : Narodna knjiga, Alfa, 2000
- Бегић, Мидхат. *О српским њисцима ХХ века*. Андрићград: Андрићев институт, 2016
- Biti V. *Pojmovnik suvremene književne terminologije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997
- Богдановић. „Два лика Пејра Кочића“, (прир. М. Протић). *Епоха реализма*. Београд: Нолит, 1972. 414-417.
- But. V. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976
- Вуловић, Ј. В. „После Женета: фокализација у очима посткласичне наратологије“. *Нови Сад: Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2 (2015): 533-551.
- Genette, G. *Figures III*, Paris, 1972. (кориштена су поглавља ове књиге уврштена у: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, 1992, ur. V. Biti и поглавља уврштена у: *Polja* 304–5/1984)
- Greimas, A. J. “*Les actants, les acteurs, et les figures*“. *Revija* 2, 1979.
- Дучић, Јован. *Пејар Кочић, Моји сајушници*. Сарајево: Свјетлост, 1969.
- Edmiston, V.F. „*Fokalizacija i pripovedač u prvom licu: jedna revizija teorije*“. *Reč*, br. 8 (1995): 95-101.
- Žerar, Ženet. *Perspektiva i fokalizacija*. *Reč*, god. 2, br. 8 (1995): 83–86.
- Јовановић, Ј. В. „*Од свезнања до незнања – њроблем фокализације у роману ‘Један разорен ум’ Лазара Комарчића*“. (ур. Б. Димитријевић). *Свеј у књижевности – књижевност у свеју: њемајски зборник радова*. Ниш: Филозофски факултет, 2014. 158–169.
- Кочић, Петар. *Мрјуда у: Јауци са Змијања*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга (1972): 84-89.
- Крушевац. Тодор. *Пејар Кочић. Јауци са Змијања*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972. 28-36.
- Лазаревић, Б. *Пејар Кочић*. (прир.) М. Протић. *Епоха реализма*. Београд: Нолит, 1972. 405-413.
- Lešić, Z. *Pripovjedači - Ćorović, Kočić, Andrić, Samokovlija, Нито*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1988
- Максимовић, Горан. *Комедиографски Орфеј и групи оиледи*. Београд: Алтера, 2010

- Максимовић, Горан. *Свијет и њрича Пејра Кочића*. Бања Лука, Београд, Бесједа, Арс Либри, 2005
- Мацура, Сања. *Наративни лавиринт – Улазак*. Бања Лука: НУБРС, 2012
- Мацура, Сања. „Наратив и ликови у циклусу приповиједака о Симеуну Ђаку“. Милош Ковачевић (ур.). *Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске II – Књижевни класици републике Српске: Кочић и Ђојић: зборник радова*. Пале: Филозофски факултет, 2013. 277-296.
- Rimon-Kenan, Šlomit. *Narativna proza: savremena poetika*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 2007
- Секулић. „Петар Кочић дело“. *Јауци са Змијања*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга (1972), 37-55.
- Тутњевић, Станиша. Два врха српске приповијетке – Борисав Станковић и Петар Кочић. *Тачка ослонца*, Српско Сарајево: ЗУНС, 2004
- Ћетмен, S. „Likovi i pripovedači“. *Reč*. Beograd, god. II, br. 8 (1995) 87–94.
- Uspenski, Boris. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1979
- Herman. L. & V. Vervaeck. *Handbook of Narrative Analysis*. University of Nebraska Press, 2005

Sanja Đ. Macura

FUNCTION OF FOCALIZED NARRATION IN NARRATIVE TEXTS OF PETAR KOČIĆ

Summary

Focalization is one of the main narratological terms in classical narratology until today and is in direct conjunction with the narrative instance. The aim of this work is to identify and describe

in the narrative texts Petar Kočić the types of focalization, and to analyze their function. It turned out that at Kočić work the use of a certain type of focalization is primarily a function of the design of the characters and design chronotopes.

Key words: focalization, narration, character, Petar Kočić, *Mrguda*.