

Јелена В. Јовановић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

СПОЉАШЊА ФОКАЛИЗАЦИЈА КАО ДОМИНАНТА У РОМАНУ *ПАУЦИ* ИВА ЋИПИКА

Посматрајући стваралаштво Ива Ћипика кроз призму скрелићевског одређења „лирски реалисти” и значења које таква контекстуализација имплицира, рад посебну пажњу усмерава на питање фокализације. У слици света коју стварају *Пауци* мало је простора за лирско, за дубљу психологизацију и стварање „мапе ума”. У роману се, као узрок поменутог, уочава доминантно присуство спољашње фокализације. Посебна пажња усмерена је ка облицима приповедања којима је оваплоћен овај тип филтрирања информација, као и ка значењским слојевима проистеклим из овако обликованог текста. С тим у вези, посебно се наглашава дијалошки потенцијал остварен различитим средствима за представљање говора: директни говор, дијегетички извештај о обављеном говорном чину, индиректна парафраза садржаја и слободни индиректни говор. Полазиште у приступу питању фокализације представљају студије Жерара Женета, које сматрамо одличном апаратуром за тумачење књижевних текстова, наравно, данас уз обавезну

¹ jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

допуну коју су понудила посткласична наратолошка истраживања.

Кључне речи: спољашња фокализација, гледиште, дијалог, коментар

Када се сагледа текст *Паука*², другог романа Ива Ћипика, у њему се, с аспекта фокализације не могу наћи она померања карактеристична како за његов први роман *За крухом*, тако и за већину романа објављених почетком двадесетог века. Специфичност текста представља неонатурализам и симболизам који спорадично и доста поједностављено избија са страница романа. Критика је детаљно образложила тај аспект његовог стваралаштва.³ Нулта фокализација својим неспутаним сагледавањем унутрашњег и спољашњег разоткрива превасходно два проблема: друштвену хипокризију и примарне човекове нагоне које се сваки појединац труди да задовољи не размишљајући о моралности учињеног. Радован Вучковић примећује скидање позлате са љубавних и социјалних односа. (1990: 266) Оно што је такође специфично, а о чему критика (готово) није писала, јесте доминантност спољашње фокализације, пре свега изражене дијалогом. Изостављање никако не значи неважност или мању важност. Напротив, спољашња фокализација као део нулте за собом ће повући и у себе уградити мноштво занимљивих приповедачких поступака одговорних за све промене о којима је књижевнокритичка јавност говорила.

У центру приповедачевог интересовања је лик Рада Смиљанића – главног протагонисте романа, који постаје злочинац под притиском неправде нанете од стране зеле-

² Роман је први пут штампан у посебном издању 1909. године.

³ Пре свега мислимо на студије Миљка Јовановића и Радована Вучковића.

наша Јове Костића. Укрштањем са егзистенцијалним невољама прати се и јунакова слобода, животни витализам осликан кроз неспутану страст коју задовољава паралелно код жене и љубавнице. Два аспекта међусобно ће се преплитати и допуњавати растварајући друштвено и приватно у жељи да их прикаже у сировом облику. Не мање важни за остварени ефекат текста јесу многи ликови који деле исти простор са главним јунаком. Начин на који су они укључени и присутни у наративу утицао је како на традицију реализма, тако и на ток модерне.

Интересовање води ка наративним поступцима коришћеним за слику света дату у роману. Они су у тесној вези са ефектима произашлим из текста, усмереним пре свега на једно време и једно поднебље, али и ширу, антрополошку слику. Како би приповедач, који током читавог текста показује своју надмоћ над испричаном причом, што чвршће „привезао“ наратера, као основно време приповедања користиће презент. Из те временске перспективе изгледаће да се сви догађаји одвијају симултано са самим приповедањем, интензивирајући утисак непосредности. То даље ствара ефекат сликовности, јер у свести реципијента излазе као на платну кадрови различитих ситуација, хронолошки поређани. Све се брзо дешава и један догађај смењује други, а ретроспективне епизоде су углавном кратке и служе најчешће мотивацији основног наративног тока. Речима Јована Дучића, све се снима, ништа се не ствара (2011: 931), те нема простора дестабилизацији миметичких форми. У таквом амбијенту спонтаности и животности нема места ни продубљеној психологизацији ни спиритуалном; унутрашњи свет ликови не наликује лавиринту из кога не умеју да изађу ни лик ни читалац. Изостаје проблематизација аспеката у којима јунак дубоко промишља и покушава да схвати себе и своје отуђење од остатка света. Он је једноставан и сав усме-

рен ка ономе што му се тренутно дешава. Брине о свом опстанку и задовољењу властитих нагона – и у томе нема никакве поезије, па „поезија” изостаје и из језика чија је улога да их представи и опише.

Омнитемпоралност и омниспацијалност карактеристична за свезнајућег приповедача готово увек је у функцији пресликавања реалног – огољеног, неулепшаног. Иако ће понекад, како би указао на своју поузданост, наратор оставити отворене неке сегменте приче (најчешће опрезно закључујући о нечему што се није могло видети споља), он ипак разоткрива своју свезналачку природу. Та позиција омогућиће му, последично, да о ликовима и појавама износи закључке, али готово увек се трудећи да их експлицитно образложи. Доминантно место заузимају коментари о причи испод којих се може ишчитати идеолошки став приповедача, јер „приповедачево експлицитно просуђивање увек означава и став према одређеном систему вредности, начину живота, социјално-политичкој оријентацији која је повезана са јунаком као њиховим репрезентом” (Милосављевић Милић 2006: 199).

Оно што је врло карактеристично за однос приповедача и ликова у овом роману јесте делимична консонантност која понекад отежава одређивање границе између гледишта приповедача и фокализације лика. „Када између аутора и јунака у оквиру реторски конструисаног контекста постоји потпуна солидарност у оценама и интонацијама, онда реторика аутора и реторика јунака понекад почињу покривати једна другу, њихови се гласови стапају и образују дуге периоде који истовремено припадају и ауторској причи и унутрашњем (понекад, усталом, и спољашњем) говору јунака.” (Бахтин 1980: 158) Све је припремљено доминантним обликом презента, као и деиксама које указују на блискост приповедача представљеном свету (сада, ено, овдје, сутрадан), а колебању посебно доприносе сегменти у којима се

преплићу – на нивоу представљања мисли: психонарација, доживљени говор, директни унутрашњи монолог или, са друге стране – на нивоу представљања говора: дијегетички извештај, индиректна парафраза садржаја/индиректни говор, слободни индиректни говор и директни говор. У такав дискурс често су инкорпорирани ставови и процене за које се не може поуздано утврдити да ли припадају лику или приповедачу.⁴

Пред сам сутон падне му напамет да би могао кукуруз продати истоме своме господару – **а зашто не?** (Ћипико, 1968: 28)⁵

Али Илију избивша мисао мори и не да му мира ни дању ни ноћу. Зна да је то што премишља гријех, **али ко је без гријеха?** (30)

Ради срце пуца кад год отац пође у варош. Тог дана ради и за њ, *али која користи*, зна он куда ово води. **Друкчије би он радио да се њега пита, али зар смије он да оцу у чему приговори; док је жив, господар је да ради што хоће.** (82)

Гледајући опази како се газда постарао, подочнице се смежурале, отпуштена му доња усница као да је без крви, лице набухнуло, блиједо као восак, и малоприје, кад се насмија, бијаше опазио да му фале два зуба у горњој вилици... **Али што му то сада пада на памет? Баш сада кад је провалија пред њиме!**

⁴ До сличног запажања у вези са Матавуљевим романом *Бакоња фра Брне* дошла је Снежана Милосављевић Милић. У њему се тумачења поступака приближавају „позицији јунака и облику доживљеног говора”, па у том случају „није увек лако раздвојити ауторски коментар од дискурса лика”. (2006: 207, 208)

⁵ У циљу растерећења текста, сви наредни цитати преузети из романа *Пауци* биће праћени само бројем странице са које су преузети, а према издању из 1968. године.

– Пустих ли тефтера и вересије! Пустих ли новаца!
– помисли [...] (130)
[подв. J. J.]

Наведени примери илуструју продор „у два контекста који се пресецају, у два говора: у говор аутора-наратора [...] и у говор јунака [...]” (Бахтин 1980: 155) Преплитање приповедачевог и јунаковог идиома ојачава синтакса реченице, њена конструкција, као и особен стил. Динамика смењивања различитих говорних и мисаоних презентација утиче на синтаксичка ишчашења у која се утврђују и гранични искази с аспекта њихове субјективности. Управо они отварају простор за интерполацију двослојног коментара. Овде се не ради само о пробијању једног гласа из другог, већ о клизању гледишта с приповедача на јунака (и обратно). У том смислу посебно су интересантна *реџорска њиџања* и *реџорски узвици* који се у оваквим позицијама често појављују у тексту. „Они као да стоје на самој граници ауторског и туђег говора (обично унутрашњег), а често директно улазе у један или други говор, тј. могу се тумачити и као питање или узвик аутора, али, у исто време – и као питање или узвик самог јунака којим се он обраћа самом себи.” (Бахтин 1980: 156)

Овако коришћен продор у свест ликова одлично је средство приповедачу који жели да створи илузију објективности, непристрасности и неуплитања у тумачење догађаја и ликова. Међутим, његова двосмерност (ка лику или приповедачу) речит је пример да идеолошка неутралност увек остаје илузија. О томе је опширно писао Михаил Бахтин.⁶ Новија теорија показала је и доказала да не

⁶ „[У] језику не остају никакве неутралне, 'ничије' речи и облици: испоставља се да је језик сав разграбљен, прожет интенцијама, сав у акцентима. [...] Свака реч мирише на контекст и контексте, у којима је живела својим друштвено напетим животом; све речи и

постоји приповедач који не заузима одређену позицију у односу на представљени свет. То се можда најбоље огледа у студијама оних наратолога⁷ који су под окриље фокализације желели да подведу и увек присутно гледиште приповедача, што их је доводило до тога да закључе како нема текста без фокализације.

Ипак, можемо закључити да идеолошки коментари у *Пауцима*, захваљујући укрштању различитих средстава за спуштање на ниво спољашње и унутрашње фокализације, често остају у сенци промишљања ликова. Идеологизација је у овом тексту углавном препуштена поступцима ликова и њиховој моћи да тумаче, процењују и вреднују, а тек у дубинском слоју читају се приповедачеви ставови.

Та вредновања углавном су усмерена према другом и према актуелном спољашњем свету, а нису ствар самопроцене и самотрагања. Нема унутрашњих конфликта, већ само сукоба, неслагања и побуне са писаним и неписаним правилима која долазе споља. Јунаци су слободни да из властитог угла тумаче и процењују поједине појаве и ликове. Техника транспарентности ликова-коментатора одлична је подлога за изградњу ироније у *Пауцима*. То је остварљиво у оним сегментима текста у којима долази до јасног расцепа у ставовима између ликова и приповедача, где је уочљива тзв. дисонантност.

Међу најупечатљивије сцене свакако спада расправа зеленаша Јове о моралу. Бунећи се против мађаризације Словака, он ће огорчено узвикнути: „Па зар је то поште-но? На рачун других да постанеш великим!” (80) Једнаком снагом одзвањају и речи свештеника изговорене на

сви облици насељени су интенцијама. У речи су неизбежни контекстуални пропратни тонови (жанра, правца, појединца).” (Бахтин 1989: 49)

⁷ Видети нпр: Мике Бал, Шломит Римон Кенан, Манфред Јан.

ручку код похотног попа Вране. Речи „Поквари се народ!” угојени фра Јере објашњава: „Био је тада наш народ, што-но ријеч, голубиње ћуди и дјевичанске природе. [...] А и са својим жупником, пастиром, били су умиљати као јањци. И у кући не би се изјело бољег залогаја да не би с њиме понудио свога фра-Јера...” (100, 101)

Друга, једнако важна линија, којој воде закључци и процене ликова, јесте разоткривање праве природе њихове. Показане су слабости, зло, заблуде, незнање, поквареност. Нема улепшавања ликова; несрећни и потлачени нису поштеђени негативне слике. Илија, Војкан, Петар, Раде, иако страдалници под самовољом газда-Јова, нису идеализовани. Они чак деле исте слабости са својим тиранима. Са друге стране, и најокорелији бездушници нису сасвим ускраћени добра у себи. Идеја о сликању оваквог света садржана је у реченици неименованог јунака: „Нађе се свега код људи: и добра и зла!” (63) Илија свесно иде у грех користећи сестрића на самрти да брату преотме земљу. Петар из освете нечасно тргује са газда-Јовом. Браћа ће, због ината и пакости, међусобним обрачунавањем у корумпираним судовима значајно утицати на страдање својих породица. Војкана бије глас да је обљубио снају; често пропија позајмљени новац у зеленашевој крчми, а са комшијама је у стању да се суди због баналних ствари. И сам Раде, без обзира на све симпатије које приповедач осећа према њему, није без греха: он без икаквог зазора поред жене живи и са Машом, код чијег ће мужа (онда кад му устреба) отићи да тражи новац. Са друге стране, најокорелије гуликоже и лажни пропагатори вере приказани су као људи који умеју да воле. Тиме је ублажена њихова демонизација.

Доминантно средство у грађењу сложеног семантичког слоја, који је виђен као неонатуралистички, јесте

дијалог⁸. Упућеност мисли и говора ка другом од кога се очекује непосредна реакција, однос учесника разговора и предметне ситуације која их окружује, као и смењивање значењских контекста (Мукаржовски 1981: 264 – 292) – као основне карактеристике дијалогичности – везивно су ткиво свих сегмената романа.⁹ Приповедање, коментари и описивање имају улогу контекстуализације без којих би дуги дијалогски низови, често дати у чисто драмском облику, могли остати комуникацијски конфузни. Да је све усмерено ка дијалогу види се и у примени различитих средстава за представљање говора која су му подређена: поред учесталог директног говора, ту је и дијегетички извештај о обављеном говорном чину, индиректна парафраза садржаја и слободни индиректни говор. Они се најчешће користе како би што верније пренели интеракције појединаца присутних у дијалогу који понекад прерасте и у монолошки дискурс. Захваљујући овим сегментима стиче се утисак бележења видљивог из лутајуће позиције

⁸ Овде имамо на уму уже значење појма којим се означава облик приповедања, што свакако не искључује шире конотације које реч дијалог у себи садржи.

⁹ П. Х. Грис дефинише разговор као „заједнички напор” у коме „сваки саговорник види некакаву заједничку сврху, скуп сврха или макар заједнички прихватљиви правац” Како би сврха била испуњена потребно је поштовати принцип сарадање који се огледа у испуњавању одређених правила (Грисове максиме). Прво је *квалиџеџи* и односи се на пружање само потребних информација; друго је *кванџиџеџи* и подразумева тежњу саговорника да пружи само информацију за коју верује да је истинита; треће захтева *релеванџиџи*; на крају је *модалиџеџи/начин* који захтева јасност, недвосмисленост, концизност, сређеност. Многи разговори у књижевноуметничком тексту (као и у другим функционалним стилевима) често не испуњавају захтеве на којима се заснива принцип сарадње, и управо та одступања јесу места на којима се граде уметнички ефекти (Grice 1975: 41 – 58).

унутар дијегетичког универзума. Приповедач заиста подсећа на камермана који може забележити оно што је ослоњено: покрет, мимику, и само гласно изговорену реч. Чак и онда када у дискурсу није присутан директан говор, искази упућују на дијалогичност. Полемика у суду поводом тужбе коју Раде подноси против попа Вране углавном ће бити представљена парафразом садржаја и слободним индиректним говором, уз снажно избијање директног говора који интерпункцијом није јасно обележен, али јесте стилом и синтаксом реченице.

На расправи, адвокат попа Вране, доктор Пилић, чуди се што се ово догађа у новије доба; тога прије ни у сну није било. У боља времена, кад би млађарија из далека тек назријела свога пастира, дочекала би стојећке, прихватила се руке и почитала га, а ево сада што смо дочекали: да једно голубраче усуђује се тужити свога духовника, челик-домољуба и народног добротвора.

Попу Врани сигурно није било на уму да у божјему храму, у којему је он једини господар, никога срамоти, већ да посавјетује заблудјелу овцу, данашњег тужитеља... Позива се најпосле на законске прописе и моли да суд ријеши туженика. (96)

Одломак почиње *извештајем који није „чишто“ дијегетички* – који „донекле предочава уместо да само помиње говорни чин наводећи тему разговора” (Мекхејл, према: Римон Кенан 2007: 219) Потребно је обратити пажњу на глагол *чини се* који, због слоја експресивности, боји говор и одређеном интонацијом. Од првог интерпункцијског прелаза (тачка запета) чини се да представљање говора улази у област слободног индиректног дискурса. Да је уместо тачке запете стајала запета, а уместо облика *штога* (чиме се постиже независност од претходног исказа) односно упитна заменица *чега*, могли бисмо говорити о субјективно

обојеном индиректном говору (речима Мекхејла, *индиректним говору који је донекле миметичан*). Фаза постепеног приближавања миметичном прескочена је у корист бржег прелаза на ниво субјективности, захваљујући лексичко-интерпункцијским сигнаlima који су у склопу једне реченице знатно променили регистар. Следећа реченица чита се, припремљена контекстом, као наставак слободног индиректног говора где се осећа све интензивнији уплив говорника, до тренутка када он и коначно напушта „тело” свог медијатора исказом „а ево сада што смо дочекали”. Без обзира на презент као полазну коту приповедача, *деиксе ево* и *сада* снажно усмеравају на лик и на актуелни тренутак говорења, те у позадини више нема двогласности карактеристичне за слободни индиректни дискурс. Све до прекида тротачком дискурс читамо као директни говор, прецизније, као слободан директни говор који Мекхејл објашњава превасходно као „типичан облик унутрашњег монолога у првом лицу” ослобођен конвенционалних ортографских знакова (Мекхејл, према: Римон-Кенан 2007: 219) Процес читања вратиће нас на почетак друге реченице, коју ревалоризујемо као слободни директни говор.¹⁰ Овај пример осим што шири опсег слободног директног говора, показује, што је у овом тренутку важније, снажну усмереност текста на усмени говор и дијалогичност. То се види и у последњој реченици одломка преко глагола *позива се* и *моли* – који активирају комуникацијски ланац пошиљалац – прималац – пошиљалац неопходан за реализацију дијалога. Дијалог тражи активног слушаоца, који ће бити спреман да реагује на реплике; подразумева сме-

¹⁰ Овде се мисли на значења која проистичу из Изеровог схватања процеса читања: „Ново окружење износи на видело нове аспекте онога што смо били препустили сећању; а ти аспекти, заузврат, бацају ново светло на ново окружење, изазивајући тако још сложеније антиципације.” (Изер 2003: 4)

ну акције и реакције говорника и саговорника, „која ствара одређену напетост карактеристичну за комуникацију уопште” (Јакубински, према: Бадурин 2012). За разлику од монолога¹¹, у дијалогу је неопходно смењивање бар два контекста која обједињује заједнички предмет разговора. Онда када пред собом нема отелотвореног саговорника, дијалогичност ће се у *Пауцима* продужавати у унутрашњем говору ликова најчешће инсценираном реторским питањем. Некада је сучељавање контекста¹² присутно и у оквиру једне реплике, па можемо говорити о дијалогу у дијалогу.

Излагању доктора Пилића, браниоца попа Вране, реплицира Радин адвокат.

Радин адвокат опомиње свога колегу да се држи ствари. У овоме послу нема посла поп Врана као пастир повјерених му оваца, већ сматра се од суда као сваки други смртник. Је ли или није он својим поступком увиједио тужитеља? Да, јест! То су нам малоприје свједоци исказали и потпуно потврдили наводе у тужби, дакле, прама томе, тужбеник има да се осуди на прописане казне и исплату парничних трошкова. (96, 97)

За овај одломак, као и претходни, карактеристичан је индиректни говор који се прелива у слободни директни говор, и не представља ништа друго до реплику на излагање првог адвоката. Оно што је занимљиво у оквиру њега јесте појава унутрашњих реплика како би се нагласио консен-

¹¹ Монолог овде схватамо лингвистички, као „језичку манифестацију са једним активним учесником, без обзира на присуство или одсуство осталих пасивних учесника.” (Мукаржовски 1981: 264).

¹² Овде из разматрања искључујемо увек присутну дијалогичност у повезивању са приповедачем. У овом сегменту фокусирани смо на односе на нивоу приче, дакле само на интеракцију ликова.

зус око теме која је окупила учеснике у судској расправи. Њиме се активира група сведока присутна у судници, која је потврдно одговарала на постављено питање. Тако се изоштреност повећава наглашавајући постојање различитих контекста окупљених око истог предмета разговора.

Сударање контекста током читавог текста је веома наглашено, што утиче на природу дијалога у њему: ритам је убрзан, врло често се наилази на кратке реплике ослобођене пропратница и коментара, које некада доводе до „оштрих значењских преокрета”. Мукаржовски ову врсту дијалога повезује са стихомитијом: „Што је живљи говор, што су краће поједине реплике, утолико се јасније манифестује узајамно сударање контекста; тако настаје нарочит семантички ефекат, за који је стилистика чак створила посебан термин: стихомитија.” (1981: 269,270)¹³ У тексту *Паука* овакви дијалози су изузетно фреквентни. Водећи до честог преокрета смисла на границама појединих реплика, на ширем плану они творе смисаоно јединство. Посебно је у том погледу значајан дијалог с краја романа. Раде доноси каматару Јови све што је могао да прикупи, како би вратио бар део произвољно одређеног дуга. Иако зна да то није његов прави дуг, већ да је газда решио да га финансијски уништи, Раде се труди да спасе и породицу и себе дужничког ропства у које је упао захваљујући очевом инату и похлепи, и газда Јовиној самовољи. Решен да узме правду у своје руке, покушава последњи пут да однос са газдом врати у стање привидне равнотеже.

¹³ Стихомитија изворно представља облик дијалога у античкој драми у коме јунаци наизменично изговарају по један стих. „Стихомитија је у ствари једна врста вербалног дуела који се одликује супротним изјавама (антитеза); јавља се обично у најдраматичнијим призорима када се говори живо и брзо, и када се актери у великом узбуђењу и емоционалној напетости, сукобљавају и емоционално разрачунавају.” (РКТ, 1992: 809)

- Је ли доста?
- Није овдје, брате, ни пети дио! – узврати газда.
- То је све што имам! – говори Раде – Молим те, за остало причекај, прими! Не гони ме... није ти за главу!
- сасу све наједном, језиво, испрекидано... [...]
- Је ли доста?
- Није, брате, ни пет пута оволико.
- Баш није?
- Не!
- Теби никад није доста! (148)

Реплике су кратке, антитетички повезане и показују дубину конфликта међу ликовима. Нема много речи ни са једне, ни са друге стране. Нема вољних да се сукоб превазиђе. Јунаци чврсто заступају своје позиције, а ритам је, посебно у Радетовим репликама изузетно убрзан, на шта указује и сам приповедач коментаром „сасу све наједном”. Поларитет између „ја” и „ти” овде достиже кулминацију, која је на синтаксичко-интонационом плану посебно изражена брзим смењивањем питања и одговора. У оваквом дијалогу, усмереном на супротност саговорника, остварује се напетост која се не може везати само за један лик. Због непосредног контакта саговорника, тензија уистину постоји *између* њих; „објективизује се зато као ’психолошка ситуација’ разговора; ово је могуће упоредити са познатом чињеницом да одређено расположење, макар да је његово порекло у душевном стању само једног учесника у дијалогу, често веома брзо осваја и све остале учеснике у дијалогу и затим одређује природу укупне емоционалне обојености дијалога.” (Мукаржовски 1981: 268)

На другом крају налазе се они дијалози који у себи носе клицу монолошког због постизања високог степена сагласности међу саговорницима. Мукаржовски ће приметити да се у тим случајевима губи важна компонента

дијалога – вишеструкост контекста. „У таквом случају”, додаје, „дијалог се као целина мења у наизменично изговоран монолог”. (1981: 288) У *Пауцима* су овакве дијалогске секвенце очљиве у разговору Рада са љубавницом Машом.

- Машо!
- Раде!
- Опет се састасмо...
- Па кад се тражимо – осијече жена.
- Биће да је тако... Жедна си?...
- Пити ћу из твоје руке и да нијесам. (43)

Почетак дијалога користи фатичке елементе, што указује да је учесницима најважније да успоставе и одрже контакт. У наставку се једна реплика смисаоно надовезује на другу коју, даље, наредна потврђује. Овде се монолошка тенденција изражава у тежњи ка непрекинутој логичкој повезаности. Раде и Маша спајају се у *једно* (испољено кроз два гласа). Дакле, монологизација је остварена стапањем две фокализације у јединствено „виђење”. До краја романа њихови дијалози образоваће важан слој обједињен симболом пећине као примарних човекових порива који се неспутано задовољавају. „Да би указао на корене тог нереда чулности, Ђипико уводи архетипски симбол пећине, где се обављају и чин обљубљивања и чин убиства. Човек је, другим речима, остао, као биолошко биће, на нивоу животиње која жуди да задовољи телесну глад.” (Вучковић 1990: 272) Овај Вучковићев коментар сасвим је ослоњен на золински натурализам, у почетку окренут ка чистом физиологизму, који приказује човека као „животињу” детерминисану живцима и крвљу. (Зола 1962: 60) Начин на који су грађени сусрети и разговори Рада и Маше огољавају нагоне и жељу за њиховим задовољењем без сентименталних излива и романтичарског заклињања на веч-

ну љубав. Све је страст, обоје привлачи чиста телесност. Нема удварања, нежних речи, комплимената. Разговори су очишћени од лиричности, очекиване при таквим сусретима. Посебан утисак остављају грубе Радове речи. Душа је потпуно одсутна, а господари темперамент, физиолошка конструкција.

Нико не помишља да жртвује породичну хармонију, као што ни своје задовољење нагона не сматра грехом. Грижа савести приказује се као „обичан органски поремећај” (Зола 1962: 60). Радован Вучковић пише. „Љубав је анимална и једноставна као дисање и рад. Не постоји ни љубавна предигра: људи се налазе само телом. Тај еротски натурализам *Паука* најсугестивнији је слој романа, иако није довољно развијен. А није то ни могао бити: не постоји у таквим схватањима анималне љубави основа за сукоб и драматизацију, већ само за илустративне слике које би се натуралистичком техником могле ређати у недоглед.” (1990: 268) Потврду за речено проналазимо управо у монолошкој тенденцији дијалога и спољашњој фокализацији оствареној кроз дијалог, јер тој и таквој љубави нису потребне контемплације, унутрашње борбе, превирања. Све је јасно, видљиво, једноставно, а „чулну анархију” не спуштава никакав финији осећај душе.

Брза смена дијалошких реплика уз примену интерпункције која утиче на њихову озвученост, с аспекта приповедних техника, најдоминантније је средство у роману. Често овакви дијалози носе у себи значењска померања остварена на рубовима реплика, али чак и ако нема (видљиве) заострености, свакако долази до померања значења која собом носе дијалошка секвенца или низ као кохерентне целине у оквиру текста. За та померања одговорно је и укрштање гледишта у појединим репликама, већ припремљено неким граничним ставовима, који се налазе у међупростору – између приповедача и ликова.

„Та за инат Краљевић се Марко потурчио!” (36), „Чудо је ово да је и по вражјем закону!” (39), „Их, слатка ли ја туђа жена!” (45), „[3]а постићи поштени циљ требају поштена средства.” (80)

Доминација спољашње фокализације, ретко поновљене у српској прози, најбоље се дозива са Хемингвејевим текстовима. У нашој литератури, приметиће Радован Вучковић, поступак у *Пауцима* римејк доживљава можда понајвише у краткој прози *Људи говоре* Растка Петровића, додуше са доста измењеном функцијом. Овај, за српску прозу на прелому два века сасвим особен приступ, имао је циљ да остави утисак сировости, неуглачаности, изворности. На површини, дијалог, као средство спољашње фокализације испуњава хегеловску концепцију по којој „индивидуе укључене у радњу могу открити једне другима своје карактере и своје намере [...] и једнако путем дијалога оне изражавају своја неслагања и тако намећу радњи реално кретање.” (Hegel, 1970) У Ђипиковом тексту дијалози теже да представе и нешто више, а то се прецизније може образложити Метерлинковом кованицом „други дијалог” који подразумева укључивање трећег у класични непроширени дијалог. Тај трећи у *Пауцима* је приповедач.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадурина, 2012: L. Badurina, „O dijalogu”, *Sarajevski filološki susreti II: Zbornik radova (knjiga 1)*, str. 216-226, https://www.academia.edu/7360171/O_dijalogu [16. 7. 2014]
- Бахтин, 1980: M. Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit
- Бахтин, 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit
- Вучковић, 1990: R. Vučković, *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta

- Грис, 1975: H. P. Grice, „Logic and Conversation”, *Syntax and Semantic Speech Acts*, ed. P. Cole, New York: Academic Press, 41 – 58.
- Дучић, 2011: J. Дучић, *Сабрана дела*, Београд: Партенон
- Живковић, 1992: D. Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit
- Зола, 1962: Е. Зола, Предговор другом издању романа „Тереза Ракен” у: *Француски реализам*, приредио Драгиша Живковић, Београд: Савремена школа, стр. 59 – 64.
- Изер, 2003: V. Izer, „Proces čitanja (Jedan fenomenološki pristup)” u: Lešić, Zdenko, *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*, Sarajevo: buybook, str. 141 – 158.
- Јовановић, 1980: М. Јовановић, *Ivo Ćipiko, život i književni rad*, Niš: Gradina
- Милосављевић Милић, 2006: С. Милосављевић Милић, *Модели коментара у српском роману XIX века*, Ниш: Филозофски факултет, Просвета
- Мукаржовски, 1981: : J. Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu”, u: *Moderna teorija drame* (priredila Mirjana Miočinović), Beograd: Nolit, str. 264 – 292.
- Римон-Кенан, 2007: Š. Rimon-Kenan, *Narativna proza*, Prevod Aleksandar Stević, Beograd: Narodna knjiga, Alfa
- Ћипико, 1968: И. Ћипико, *Пауци*, Београд: Просвета

Jelena V. Jovanović

EXTERNAL FOCALIZATION AS DOMINANT IN THE NOVEL *PAUCI* BY IVO ĆIPIKO

Summary

The object of this paper is detecting characteristics of external focalization as dominant in the novel *Pauci* by Ivo Ćipiko. The research has led to the conclusion that dialogicality, primarily in the narrow sense of the term, underlies in the basis of the entire novel and it begins long before breaking down into the individual

replicas. It is potentially present in all forms of presentation of thoughts, speech and actions as evidenced by the content and structure of sentences, their style and intonation coloration, the meaning of certain words and their emotional coloration. In the narrative shaped like this the narrator actually resembles a cameraman that can record just what is manifested: movement, mimicry and loudly spoken word.

Key words: external focalization, perspective, dialogue, commentary