



Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу
V 2014 10
универзитет у бањој луци
филолошки факултет



Мариана Седић
 Универзитет у Бањој Луци
 Филолошки факултет

УДК 821.163.41.09
 DOI 10.7251/fil1410201s

НЕКИ НАРАТОЛОШКИ АСПЕКТИ РОМАНА ОНО ШТО ОДУВЕК ЖЕЛИШ ГОРДАНЕ ЋИРЈАНИЋ

Апстракт: *Овај рад је осмишљен иако да наратолошким анализом истражи неке аспекте романа Оно што одувек желиш. То су углавном формални аспекти који се тичу позиција приповједача, времена и начина приповиједања, као и њихових комбинација. С друге стране, ова метода нам омогућава да системски обрадимо роман и заокружимо његова значења на основу премиса које њена теорија поставља. Како је наратологија разумљива дисциплина, одредили смо се за терминологију Жерара Женета у интерпретацији Адријане Марчетић. Према ријечима Марчетићеве, вриједности Женетове наратологије „састоји се у томе што може послужити као полазиште за тумачење које ће подједнако водити рачуна о облику и о значењу приповедног текста“ (Марчетић 2003: 8).*

Кључне ријечи: *наратологија, позиција приповједача, дијегеза, фокализација, аналејса, пролејса.*

Глас

„Термином *глас* (voix) Женет означава један посебан аспект наративног текста: онај који се односи на функције субјекта исказивања, односно приповедача“ (Марчетић 2003: 65). Традиционално говорећи, ријеч је о позицији приповједача, с тим да глас обухвата „сва питања која се тичу односа између субјекта исказивања (приповедача) и самог исказа (приповедног текста)“ (Марчетић 2003: 65). Ако је приповједач присутан у причи, ријеч је о хомодијегетичком приповиједању, и још ако је протагониста, говоримо о аутодијегези. У супротном, говоримо о хетеродијегетичком приповиједању или приповиједању у трећем лицу. То су подјеле са становишта приповједног лица. Са становишта приповједних нивоа приповиједање се дијели на екстрадијегетичко, интрадијегетичко и метадијегетичко приповиједање. Металепса означава прекорачење наративних нивоа, а наративни или дијегетички ниво је

„ниво на коме су егзистенти, догађаји или приповедни чинови смештени с обзиром на дату дијегезу“ (Принс 2011: 37).

Женет говори и то да *глас* може имати неколико функција. Једна је наративна, а четири су екстранаративне. „Наративна функција – извештавање о *иричи* – конститутивни је елемент приповедачевог *гласа*, док остале, *екстранаративне* функције то нису: оне могу и изостати из приповедног текста а да он при том не изгуби свој наративни карактер“ (Марчетић 2003: 95). Екстранаративне функције су метанаративна, комуникативна, тестемонијална и идеолошка функција. Метанаративна функција је такозвана функција режије, при чему „приповедач може коментарисати распоред појединих епизода у тексту, указивати на њихову међусобну повезаност или образлагати своју 'режију' текста“ (Марчетић 2003: 96). Комуникативна функција усмјерена је на читаоца, односно на обраћање приповједача наратеру. „Уколико се приповедач ограничи на улогу сведока о догађајима о којима припове-

да, било да је у њима и сам учествовао, било да их је само посматрао или је о њима само посредно сазнао, реч је о функцији коју Женет назива *тестимонијалном* или *функцијом сведочења*“ (Марчетић 2003: 96). Ако се у овим случајевима приповједач постави као супериорна свијест која је у све, боље и тачније упућена, ријеч је о идеолошкој функцији приповједачевог гласа.

У складу са терминима које је дефинисао Женет, анализирали смо роман *Оно што одувек желиш*. Овај роман је наратолошки специфичан јер прекорачује наративне слојеве на нивоу гласа, начина и времена више него што је то уобичајено. За почетак треба навести да је роман писан у првом лицу. Дакле, у питању је хомодијегетички приповједач, који истовремено говори о себи у садашњости, о себи у прошлости и пројектује се у ликове из серија, те тако постаје „ја“ на више нивоа и „ја“ које говори из више људи. С друге стране, опет, постоје ситуације у којима „ја“ постаје „он“, па тада морамо говорити о хетеродијегетичком приповиједању и тестемонијалној наративној функцији. Роман је замишљен као имагинарно исповједно писмо Слободана брату Александру. Кажемо имагинарно, јер Слободан то писмо пише у својој глави, не лађајући се папира и оловке. „Човек који своди рачуне, који не тражи и не очекује ништа више ни од кога, ипак нађе у мислима – исповрати – саговорника кога посади испред себе – да слуша. Неко одабере Бога – нисам тај! – други учитеља, трећи ученика. Најчешће нам се наметне, за разговор у мислима, неко кога смо једном волели, или ко нас је издао, или кога смо сами издали. Ја сам се наврзао, видиш, на брата“ (Бирјанић 2010: 66). Дакле, имагинарни читалац је уједно и лик у роману. Сличан поступак Бирјанићева примјењује и у свом роману *Пољубац*, у којем се главни лик обраћа проститутки која је давно отишла из његове собе.

„Ретроспективно приповедање у првом лицу, осим знатног потенцијала за приказивање сложених психичких преживљавања *in extenso*, карактерише, као што смо већ видели, удвајање наративне перспективе: збивања се истовремено представљају са јунакове и са

приповедачеве тачке гледишта“ (Марчетић 2003: 76–77). Проблем са романом *Оно што одувек желиш* јесте у томе што приповједач и о прошлости и о садашњости говори у прошлом времену. Било да говори са дистанце од неколико десетина година или који минут након тога, он употребљава прошло вријеме, јер оног тренутка кад престане да се дешава, радња постаје интерпретација приповједача: „Narrators who reconstruct themselves through their memories do not end up with their 'real' or 'original' selves but with yet another construction, another story about themselves“ (Herman & Vervaeck 2005: 112). Презент се појављује када се поистовјети са неким ликом из серије. Тада наступа приповједачки презент и фокус је без коментара. Такав начин приповиједања помаже да се направи дистинкција између стварног Слободана и Слободана који је ушао у главу неког лика, поготово кад се прелаз дешава без најаве и усред неког размишљања, те изгубимо представу о томе ко говори и одакле. С друге стране, оваква употреба времена је идеолошке природе, јер на овај начин Слободан доказује оно што упорно понавља – да он сада живи као овисник о ТВ емисијама и тако не постоји заиста као особа која се бори за свој живот и не учествује у њему.

Дијегеза романа *Оно што одувек желиш* је изузетно комплексна, те термини *екстрадијегетичко*, *интрадијегетичко* и *метадијегетичко* приповиједање не могу у потпуности описати оквирне и уоквирене приче са којима се сусрећемо у роману. Полазећи од тога да екстрадијегетички ниво јесте онај оквирни у којем Слободан разговара са својим братом, а да су сви остали секундарни, односно дијегетички и метадијегетички, долазимо до проблема у којем се поставља питање: Колико има поднивоа и на који начин су подређени један другом? Ако екстрадијегетичким нивоом назовемо онај из којег се приповиједа о прошлости, долазимо у ситуацију да се цијела Слободанова прошлост, почев од дјетињства до растанка с Олгом, сматра дијегезом, односно основном причом, иако је она исцјепкана и у времену и у простору. Тиме нам остаје мало простора да говоримо о метадијегетичком

приповиједању, којег у сваком случају има. На метадијегетичком нивоу најзанимљивија је свакако „најљепша љубавна прича“ или параболоа *Цак њун слина*, коју Слободан прича Олги док она спава код њега у стану. Ова прича, поред тога што припада метадијегетичком слоју романа, подразумејева и интертекстуалност. Наиме, ријеч је о посуђеној приповиједи, како и сама Ђирјанићева каже: „Роман као жанр одавно је примио у себе цитатност. Дакле, параболу о љубави преузела сам од шпанског писца моје генерације, Густава Мартина Гарса, што, уосталом, и стоји у мојој књизи“ (Јовићевић, интернет). Међутим, постоји читав један свијет састављен од серија и ТВ емисија, којему Слободан припада и не припада, али се, свеједно, не може сврстати ни у једну од поменутих дијегеза, тако да у овом случају можемо тврдити да постоји више наративних нивоа који не могу бити увијек јасно дефинисани или лоцирани.

Проблем са дијегезама романа *Оно што одувек желиш* почиње већ на самом почетку. Ако смо одлучили да оквирном причом називамо ону у којој Слободан из Врњачке Бање разговара са својим братом, морамо напоменути и да та оквирна прича има свој линеарни ток, те повремено интервенише и ствара остале дијегезе, али прати и неку одвојену линију развоја. Почиње тако што увлачећи роман Црњанског *Роман о Лондону* у екстрадијегезу, помјера га у интрадијегезу и тако отвара пут основној причи, која се тиче прошлости. Ондамак након тога „ускаче“ у наратив серије. То је посебна дијегеза и можемо је посматрати као дијегезу два или паралелну дијегезу, али исто тако као и метадијегезу. Нећемо узимати у обзир вјеродостојност те дијегезе, односно њено упориште у стварности, већ однос који она има са другим дијегезама. „Between the natural and the supernatural world there are intermediate worlds – such as dreams and hallucinations – that may be explained in a perfectly logical and natural manner, for instance, when hallucinations are triggered by use of drugs“ (Herman & Varvaec 2005: 135). Та дијегеза постоји као Слободанова стварност у коју безмало потоне и тако промијени наративни ниво. И у тим

серијама понекад се понаша као посматрач, а понекад као учесник, тако што се поистовјети са неким од ликова. Ту се мијења приповједно лице, односно са хетеродијегетичког прелази на хомодијегетичко приповиједање. Тада се мијења и фокус, али о томе ће бити више ријечи у поглављу посвећеном начину. Серије су приказане кроз посебан глас, директно. Говори се оно што се види. Приповједач је свједок, осим у случајевима кад је учесник. Користи презент, а не перфекат, што директно и симболично говори о његовој животной ситуацији. Његова садашњост је зависност о серијама и једино о томе не може говорити у прошлости и једино о томе може говорити у садашњости, јер је једини томе истински свједок. У свему осталом, живот пролази поред њега.

Поред наративних функција, које су и најважније, постоје и екстранаративне, које нијансирају текст. Метанаративна функција није толико заступљена, јер приповједач не говори експлицитно о својој конструкцији текста. Тек негдје на крају романа спомиње како је причајући исписао цијелу књигу: „Не памтим кад сам се толико распричао, ни о чему. Кад погледам, ево испаде цела књига. Ни о чему! Одувек сам желео да будем писац“ (Ђирјанић 2010: 284). Метанаративна функција најбоље се и огледа у металепси. Прекорачење наративних нивоа често је и без најаве, тако да читалац мора да се сналази сам, без инструкција приповједача. Тек понегдје се убацује наговјештај да ће се наративни ниво промијенити, и то је најчешће приказано звјездicom, која физички дијели текст, или неком назнаком у виду сугестије сјећања или најавом гледања нове серије.

Комуникативна функција доста је разубљена. Наиме, приповједач убацује свог саговорника врло често у текст. Он му се обраћа кад је несигуран, кад спекулише, иде чак дотле да пројектује своје мисли у њега дајући му улогу каква му у датом тренутку одговара. Саговорник је брат Александар, који је индиректно и синоним за читаоца: „[...] кад би ми јавили да си мртав, не бих се узрујао, свеједно бих наставио да ти се обраћам“ (Ђирјанић

2010: 66). Слободану није довољно да само говори, он мора да замисли и повратну реакцију, а та повратна реакција, колико год претпостављена, ипак је производ његовог ума, а не братовог. Повремено му саговорници постану неки други људи, укључујући и Црњанског, али он и о томе говори на начин да то саопштава брату. Интересантно је да му саговорници нису присутни људи, већ увијек одсутни. Чак и кад је у прилици да говори, као кад га пресретну Јеховини свједоци, он то оставља за послуже, кад остане сам, да им се обрати. Такав је случај и са пријатељем у чијем је стану. Замишља шта би му у појединим ситуацијама рекао, али то не чини. Избјегава сваку ситуацију да проводи вријеме с људима: „Са овог прозора, друштвени живот ми се указује као мучење. Да ли то значи да сам стар?“ (Ђирјанић 2010: 281). „Већ сасвим ретко се виђам с људима. Није то одлука, него инстинктивно избегавање досаде и непријатности“ (Ђирјанић 2010: 37). Слободан „кокетира“ са братовим осјећањима, „заводи“ га као правог читаоца, не би ли га наговорио на читање свога живота, на упознавање себе. То је прави потхврт једног притајеног писца, иако изгледа да није свјестан бола који би могао нанијети човјеку коме се обраћа. „Писмо које Слободан пише свом старијем брату – са чијом је супругом, својом снајом, тајно живео четири године – јесте писмо које би сваком коме је намењено било веома непријатно за читање и зазирао би од сваке реченице“ (Петровић 2011: 188). Ипак, то Слободана не успорава у причању. „Narrative techniques aim to seduce the reader, who adapts these techniques to his own desires. Text only becomes readable by the transaction between seduction and desire, a process in which narrative strategies and characterization play a decisive role“ (Herman & Vervaeck 2005: 123). Слободан је своје игре завођења и те како свјестан, па зато и одгађа кључне тренутке, не би ли намамио свога брата, а и каквог другог потенцијалног читаоца: „Шеврдам, а још ме чека да ти испричам како се одиграла транзиција с Олгом. И сам видиш да и даље привирујем са ивице, у шуми из које сам једва успио да се извучем. У књижевности се то назива магне-

тизмом амбиса, и везује се за мадам Бовари“ (Ђирјанић 2010: 199).

Тестемонијална и идеолошка функција приповједачевог гласа преплићу се. Треба ипак имати на уму да је приповједач један доктор професор књижевности који је, и поред своје намјере да посвједочи о нечему, ради свједочења и приче саме, ипак превише наметљив да би у томе и устрајао. Све његове приче крећу с намјером да исприча свој живот, а имају неку потребу да поентирају, моралишу, саблазне или чак оправдају. Све то заједно умањује значај самог романа, који, иако истрајан у својој намјери да запрепасти, вуче за собом неку малограђанску црту свијести о својој улози. Из тих пропратних коментара ишчитавамо поезику. Када говори о себи као несуђеном писцу, оправдање налази у одсуству маште: „Али књижевност без маште је као живот без љубави. Може, али не вреди пишљивог боба!“ (Ђирјанић 2010: 11). Таквим гномским коментарима објашњавају се и други поступци при стварању: „Нема логичнијег завршетка од смрти, сем ако писац није млад или амбициозан – бестселер тражи срећан крај“ (Ђирјанић 2010: 22).

Вријеме

Категорија времена је код Женета најразуђенија и најподробније објашњена. Прије свега треба разликовати вријеме приче и вријеме приповиједања, односно двоструку темпоралност приповједног текста. „Време приче је, условно речено, хронолошко, јер су догађаји ту 'поређани' оним редоследом којим су се догодили, док је време приповедања односно, како би рекли руски формалисти, време сижеа, подложно различитим темпоралним деформацијама (извртању редоследа догађаја, испуштању или удвајању појединих епизода, итд.). 'Двострука темпоралност' приповедног текста, чињеница да ова два времена, време приче и време приповедања, 'належу' једно на друго, подударују се или разилазе, омогућава приповедачу да се у свом тексту на безброј различитих начина 'поиграва' с временом“ (Марчетић 2003: 107). Почетак приче и поче-

так приповиједања толико су удаљени да њихово повезивање представља прави изазов. Најлакше би се то могло описати сликовито. Ако почетак текста замислимо као једног рибара који у датом тренутку бацају удицу у даљину и онда је вуче према себи, добићемо приближну слику односа приче и приповиједања. Тај рибар сваки пут баца удицу у неки други дио мора, а и сам се све вријеме креће. Приповиједање у овом конкретном роману започиње у тренутку кад се вријеме саме приче већ приводи крају. Ријеч је о тренутку у којем је јунак већ довољно проживио да има шта да исприча, а опет не прекасно да није у могућности да проживљава нове проблеме, на које се, уосталом, и фокусира роман. Вријеме приче је обрнуто сразмјерно времену приповиједања. Почетак је на самом крају. Најраније сјећање из дјетињства смјештено је на крај романа. Врњачка Бања затвара круг. Тамо је све почело, тамо се и завршава. Слободан је као дијете тамо боравио с братом и мајком и доживио своје прве животне спознаје, а сада је опет ту, сасвим сам и тавори са својим духовима. „Данас мислим да ми се тада, кроз језеро и жалостиву врбу, само приказало друго лице живота у једној те истој представи, чија је позорница била Врњачка Бања“ (Ђирјанић 2010: 271).

„Однос између времена *йриче* и псевдоремена *йришоведанја* Женет проучава у оквиру трију категорија које му се, како сам каже, чине 'суштинским'. То су *регослег (ordre)*, *йрајање (durée)* и *учестјалоси (fréquence)*“ (Марчетић 2003: 111). Њих је најлакше објаснити на примјерима.

Редослијед се односи на ретроспекције и антиципације, односно, како их Женет назива аналепсама и пролепсама. У роману *Оно што одувек желиш* можемо говорити о овим категоријама само у односу на приповиједање, јер је оно једино закинуто за хронологију. Наиме, како смо већ напоменули, роман почиње с краја приче, те тако и приповиједање већим дијелом. Женет разликује спољашње, унутрашње и мијешане аналепсе, при том мислећи да ли се аналепса уклапа у вријеме дешавања основне приче или не. Већ смо утврдили да је

тешко одредити основну причу с обзиром на то да је цијели роман једна прича која се тиче главног јунака. О аналепсама можемо говорити само на нивоу микронаратива. Ако бисмо се ипак одлучили да основну причу сматрамо истовремено оном екстрадијегетичком, дошли бисмо до закључка да је све у односу на њу аналепса, односно да је ријеч о пролепсама у једној великој аналепси. Ако кренемо од референтне тачке, а то је тренутак када Слободан започиње своје имагинарно писање, сва прошлост је ткање аналепси. Већ на самом почетку романа Слободан се присјећа како је захваљујући Црњанском и његовом *Роману о Лондону* донио одлуку да студира књижевност. Ако је уписивао факултет са деветнаест година, како је то иначе случај, а на основу неких каснијих података сазнајемо да би Слободан у вријеме писања могао имати око 58 година, аналепса о којој говоримо налази се на дистанци од четрдесет година, а распон јој је једно цијело љето. Док су *дистианца* и *расион* термини Мике Бал, Женет користи термине *дометј* и *амплицитјуда*. На основу свега поменутог, можемо закључити неколико ствари. Као прво, Слободан је главни јунак и тог догађаја од прије четрдесет година, дакле аналепса је хомодијегетичка. Ако се узме у обзир да је размишљање о упису на факултет трајало једно љето и завршило се, можемо рећи да је у питању спољашња аналепса с дометом од четрдесет година и амплитудом од једних ферија. Међутим, како смо већ напоменули, то сјећање је изазвано поновним читањем романа о Рјепнину Милоша Црњанског, што нас доводи у ситуацију да помислимо да се аналепса протеже до дана данашњег и тако престаје да буде само спољашња, те постаје мијешана, јер се протеже од времена уназад четрдесет година до данас.

Већ у првих неколико глава јасно нам је шта је то чинило Слободанов живот. У кратким цртама даје до знања да је изгубио жену, посао, да је завео братову жену. Иако су то суштинске аналепсе пошто враћају у јунакову прошлост, ипак је ријеч о пролепсама, јер ће тек накнадно бити испричане у цјелини. То су те велике приче његовог живота. Ове ситније

не наговјештава тако очито, нити ламентује над њима прије него што их исприча. Остаје питање: Како се шта десило? Слободан одгађа да исприча велике тренутке, да добију на важности, да се покаже колико су они у ствари изнад осталих животних прича. То су приче које су обиљежиле Слободанов живот. Прије него што исприча почетак, Слободан исприча крај. Такав је случај и са пролепсом у аналепси у епизоди у којој среће Олгу након њихове афере. Још није испричао шта се десило између њих, а прича шта се дешава након њих. Такав је случај и са Мартом. Прво сазнајемо да је то неко ко га прогони и због кога осјећа кривицу, сања је. Након тога сазнајемо да му је то жена настрадала у саобраћајној несрећи. Када говори о изгубљеном послу, разлог наводи убрзо и очекивано је да неће улазити у појединости. „Шта сад! Рећи ћу, ево, и теби. Једну девојчицу у пубертетском узрасту, стидљиву и повучену, дете из народа, 'скривена камера' ухватила је, у њеној дечјој соби, како се задовољава, и то не властитим ручицама него уз помоћ свог рундова“ (Ђирјанић 2010: 41). Међутим, појединости те бизарне епизоде оставиће за крај. Како је дошло до тога, зашто је емитовано и чијом кривицом, објасниће се накнадно. Овдје морамо направити дигресију. Наиме, кроз цијели роман осуђује се бесрамно огољавање људске интиме кроз ТВ екране и уз помоћ медија. Чини се да се на неки начин заборавља да је и књижевност медиј и то веома моћан. Постављају се питања: Зашто се књижевности опрашта огољавање? Зашто једино она има право на истину? Слободан се изругује телевизији која документује људску приватност, а он сам обраћајући се брату вербално документује то исто. Занемарићемо чињеницу да пред собом имамо материјални доказ тог записа у виду текста, и базираћемо се само на то да Слободан прича своме брату догађаје од чега напосљетку настаје његов дуго прижељкиван роман. Зато не можемо да се не запитамо да ли је књижевност још гора наказност од видеа који свједочи о поменутом инциденту. Књижевност, за разлику од снимка, оставља простора писцу да својим ријечима опише оно што својим очима види, те тако

собом обоји оно што би иначе било само приказ догађаја. Дакле, књижевно обликовање стварности доноси собом коментар који нешто чини оваквим или онаквим и зависи од свога творца. Према томе, саблазан догађаја је у перу приповједача. Контрадикторно је то што он оправдава себе док због истих ствари окривљује друге. Исти коментар би се могао примијенити и на цијели роман, који нипадаштава телевизијску фикцију у корист књижевне.

Женет разликује неколико врста пролепси, а то су: допунске, репетитивне и итеративне пролепсе, а пролепса је: „Анахронича која изводи напред у будућност у односу на 'садашњи' моменат; евокација једног или више догађаја који ће се десити послје 'садашњег' момента (или момента у коме се прекида хронолошко приповедање низа догађаја да би се отворио простор за пролепсу)“ (Принс 2011: 164). Као што смо већ рекли, Слободанова прошлост је једна велика аналепса у којој се често догађаји приповиједају пролептички, у најмјери да задрже пажњу, без изношења цијеле приче сада и одмах. „У *рейетийивним йролейсама* приповедач не извештава унапред о неком каснијем збивању, већ само унапред најављује неки догађај који ће, када за то дође време, у целини исприповедати“ (Марчетић 2003: 151). Такав је случај са три велике приче из Слободановог живота. „У допунским пролепсама приповедач унапред, у форми антиципације, испуњава неку каснију лакуну у причи“ (Марчетић 2003: 150). То су они дијелови које исприча унапријед и не враћа се више на њих. Када среће Олгу након раскида, показује нам садашњи њихов однос занемарујући да још увијек није испричао ни везу у којој су били. Слика Олгу с краја, да не остави простора заблуди ко је међу њима испао жртва, опет на тај начин правдајући себе: „Јасно ми је да има људи – није ми било јасно да је и она међу њима – који нису дорасли улози, једна главобоља им је довољан изговор да напусте терет високог жанра и пређу у оперету петпарачког позоришта. Истина је, додуше непријатна, да на таквима опстаје свет. У драми остају само истински губитници, они који још држе до

сижеа и животне естетике, јер не умеју да заборавају како је једна лутка једном била потиштена“ (Ђирјанић 2010: 161). Слободан правда своју заглављеност у животу својим сентименталним књижевним васпитањем. Он поетски изражава своју неспособност да настави са животом, дајући му тиме ноту књишке трагедије и симболике. Што се тиче итеративних пролепси, које представљају антиципацију будућих догађаја на основу првог пута, што се убудуће понавља често, најлакше их је приказати на вези између Олге и Слободана. Три године везе стану на неколико страница, захваљујући елиптичном, итеративно-пролептичком приповиједању. „Три године су нам прошле док си дланом о длан, пролетеле. Ја ништа више нисам тражио од живота, само да остане тако. Када се пробудиш знајући да ћеш тога дана, или следећег, видети особу чији је лик запосео све сцене и пејзаже твоје свести, устајеш чио и ведар. На јави нема празног хода, имаш слику која те непрестано штити од времена и од утвара, и мисао која се храни сваким сусретом – чепрка по јучерашњем, смишља радњу и дијалоге за следећи“ (Ђирјанић 2010: 187).

У наратолошкој анализи времена постоји и нешто што се зове ритам, односно брзина приповиједања. Женет разликује четири темпа приповиједања, а то су: дескриптивна пауза, сцена, сажет преглед и елипса. „У елипси, чија је уобичајена формула ’неколико година касније’, приповедач толико ’убрзава’ ток свог излагања да потпуно ’прескаче’ један сегмент приче, не приповеда о њему, чиме се *исеудо-време* *приповедања* практично ’брише’. У хијерархији различитих наративних ’брзина’, елипса дакле представља максимално убрзање наративног темпа. На супротном полу од ње налази се *дескриптивна пауза*: приповедач за тренутак прекида излагање о догађајима, ради описа неког prizora или предмета. Пошто је ’радња’ приче суспендована, прекинут је и темпорални ток догађаја – време приче не теч“ (Марчетић 2003: 178). Потребно је ова два темпорална облика упоредити на једној истој аналепси, оној која се тиче Слободана и Олге. Наиме, као што је већ поменуто, три године пролете за час, али исто тако неки трену-

ци описа заустављају радњу: „Истина је, такође, да сам приметио њену моћну бутину под ногавицама фармерки, док се смејала и гнездила у фотељи, али разлог мог повишеног стања и центар моје пажње била су стопала: танка, паметна, са лепо оцртаним жбицама, с правилним, дугим ноктима – ни трага деформисаности, очекиваних за њене године. Била су свежа и мала, малне шипаричка, са савршено извајаним глежњевима што издржавају, као базе од мрамора, тежину расног тела које је мајчинство расцветало. У стопалима и глежњевима остала је сва њена младост, они су једино сведочанство негдашње нежности њене грађе – танких костију око којих су мишићи расли, јачали, учврстили се“ (Ђирјанић 2010: 137–138). Можемо рећи да се преплићу елипса и дескриптивна пауза.

„У сцени, која најчешће, али не и обавезно, има форму дијалога, време приче и псеудовреме приповедања се, условно речено, подударaju“ (Марчетић 2003: 178). Ђирјанићева је мајстор сцене. Не увијек у облику дијалога, њени описи тренутка нејвероватно су прецизни и детаљни. У неколико наврата то се показује. У ситуацији када Слободан раскида везу са Олгом, када телевизијска екипа ухвати дјевојчицу *in flagranti*, када у сличној ситуацији Роуз затекне Слободана, тада углавном имамо осјећај да писац успорава вријеме и приказује као на малом екрану. Сами дијалози нису толико важни колико сценичност ових догађаја. „У класичној романескној традицији, *сажет* *преглед*, односно поступак који се у англо-америчкој теорији означава термином *summary*, обично има форму краћег наративног сегмента у којем приповедач релативно брзо, у виду приповедачког извештаја, резимира догађаје који су ’реално’ дуго трајали, што значи да ова темпорална форма најчешће гравитира полу елипсе“ (Марчетић 2003: 179). Најчешће се у роману јавља након елипсе, као пропратно објашњење. „Од тада је почела редовно да ме посећује, не пречесто – ја сам био приправан сваког дана – али редовно, једном недељно отприлике. У почетку је на вратима импровизовала разлог посете ’Не могу да те пустим да сам докрајчиш онај коњак’

или 'Дошла сам да ти испричам шта ми се десило, после ни то. Непуну годину смо се тако виђали и разговарали, при чему би нам време од два-три сата пролетело као десет минута' (Ђирјанић 2010: 139).

Женет разликује још једну категорију времена, а то је учесталост. „Као што глаголски облици, осим времена и начина вршења неке радње, могу означавати и *аспекат* под којим се она сагледава (као свршена, несвршена, итеративна, хабитуална, итд.), тако и темпоралне фигуре у приповедању по Женету, не показују само како се неко збивање догодило и колико је трајало, већ и начин на који се одвијало: да ли се догодило само једном или се више пута понављало“ (Марчетић 2003: 191). Према томе, у оквиру ове категорије разликује сингулативно приповиједање (о догађају који се збио једном, једном се и приповиједа), анафорично приповиједање (о догађају који се догадио више пута, приповиједа се више пута), репетитивно приповиједање (о догађају који се збио само једном, приповиједа се више пута) и итеративно приповиједање (о догађају који се збивао више пута на сличан или исти начин, приповиједа се само једном). За роман *Оно што одувек желиш* карактеристично је сингулативно приповиједање. Итеративно приповиједање појављује се у комбинацији са сажетим прегледом. Ипак, како је у роману ријеч о човјеку који испитује своје поступке и савјест, логично је да је заступљено и репетитивно приповиједање. То није типично понављање, већ упорно враћање на поједине тачке из прошлости сагледане из разних углава.

Начин

„Дистанца и перспектива су два основна, комплементарна начина наративног представљања: *дисциплина* се односи на 'квантитативно' подешавање информација ('колико' приповедач каже о свом предмету), док је *иерсијективна* 'квалитативна' модулација, то јест односи се на врсту 'канала' или 'филтера' којим се наративна информација преноси до читаоца“ (Марчетић 2003: 212). Касније Женет одустаје од дистанце у оквиру начина и пребацује је у

категорију гласа, јер се њена проблематика ипак више тиче приповједача него фокализатора. А најважнији термин у оквиру начина јесте фокализација. „Фокализација је однос између визије, инстанце која то види, и онога што се види“ (Бал 2000: 123). Дакле, фокализација је својеврсна тачка гледишта, с тим да подразумева сваку врсту чулног опажања. „Готово је незамисливо да неко говори, а да притом не одаје неку личну 'тачку гледишта', макар само на нивоу језика који користи. Међутим, човек (а, по аналогiji, и наративна инстанца) такође поседује способност да говори о ономе што неко други види или што је неко други видео. Због тога се причање и виђење, приповедање и фокализација могу, али не морају припасти истој инстанци“ (Римон Кенан 2007: 93).

Када говоримо о роману *Оно што одувек желиш*, примјећујемо да је фокализација углавном приповједачева, односно лика који је у улози приповједача. Када фокус није везан за лик, приповиједање је нефокализовано, што оваје није случај, јер је све представљено из перцепције једног лика, односно самог приповједача. Уједно, фокализација је и унутрашња јер обухвата унутрашњи живот лика, односно његову „прераду“ информација. Заиста, сваки опажај је из његове визије. Чак и када нагађа о туђим осјећањима, то је *његово* виђење. Како је примијетила Мике Бал – да су код романа у првом лицу неједнаке позиције међу ликовима (Бал 2000: 130), лако можемо доказати у конкретном роману. Приликом раскида између Слободана и Олге, долази до свађе у којој су изнесени аргументи оба лика. Међутим, само је Слободану остављено простора за коментар. Иако дословно преноси Олгине ријечи, фокализација је његова. Тако је и са свим осталим ликовима, осим са ликовима из серија. У тренутку када се пресели у лика, фокализација се мијења, више није гледалац, који истовремено посматра све ликове и по потреби говори шта који лик види спољашњом фокализацијом, већ постаје само један лик, један фокализатор, један приповједач. Прикажемо на неколико примјера такву промјену наративног нивоа и приповједачког гласа.

„Крај његових ногу лежи црвенокоса Надин, мртва. Алисон се облачи – е, баш ћу да уђем у њене панталоне. Стигао сам на место несреће, или злочина, у кућу пуну полицајаца, и препознајем спаваћу собу из своје визије“ (Ђирјанић 2010: 85). Овога пута је ушао у медијума и у наставку из њених очију перципира стварност и не само то већ јој предаје и приповедачко перо на том нарративном нивоу. Повремено искаче из улоге, гдје видимо интервенције екстрадијегетичког приповедача: „– Не брини, нећу дуго, само да се смирим – довикујем Алисоцину мужу који ме зове у кревет. Срећом, није дошао да ме пољуби својим виноградарским уснама“ (Ђирјанић 2010: 90). Као што видимо, Алисон му служи као оклоп, камера, из које предочава догађаје, које понекад коментарише изван домета лика и тиме мијења приповедачки ниво. У неким другим случајевима, унапријед најављује да воли да уђе у неког лика, па се тек касније јави из његове перспективе. „Multiple focalization may suggest that the subject is represented in the text as a fragmentary or heterogenous entity, and this may be connected with a certain view of humankind in the social and historical context“ (Herman & Verhaeck 2005: 119). Имајући овакву идеологију у виду, отварају нам се нови видци. Фокализација која није Слободанова јесте неког лика из серије, а како се на крају романа ови ликови измијешају, стопе у једну дијегезу, можемо рећи и да им се перцепције преплићу, те да симболично приказују једну свијест испрану разним утицајима, лишена оригиналног размишљања. Иако визије телевизијских ликова нису безвриједне и бесмислене, роман нагиње ка таквом поентирању. Из неког разлога белетристичкој умјетности даје се више кредибилитета него некој њеној варијанти у телевизијском облику.

У сваком случају, промјене фокализације у овом роману су небројене. У једном тренутку Слободан чак и себе удваја, дијели са *ја* и *онај*. „Све бих дао у том тренутку, одрекао се своје прошлости, свог иметка и свега што ме је дотад мотивисало, само да не буде истина него сан оно што се десило, што се дешавало око мене. А онај горе, који је с брда све посматрао,

успут је и калкулисао: 'Што дуже чекамо на полицију, то боље. Два вињака, поштено послужена у чашицама од нула-пет, што значи цео децилитар искапљен пре нешто више од сата, сигурно је досад исхлапио од стреса, али није згорег да прође барем још један сат. Ево их, стижу! Најпре да установе да бициклисти нема спаса. Тако и треба...' Моје прво 'ја', или већ које, једва да је и констатовало ово друго, али једним, готово занемарљивим кутком свести, разумело је да је изрод, и стидело се. Суђење, робија, смртна казна, све ми се чинило оправданим, чак неопходним, јер крај је крај; у тим тренуцима, кад је стигла полиција, већ је овладао мноме осећај краја. Убио сам човека, нема назад!“ (Ђирјанић 2010: 98–99). Као што видимо, слична је ситуација као да имамо два посебна лика, при чему је примарни ипак онај који има право на пропратни коментар. Фокализација је без обзира на све, обострана. С друге стране, у овој ситуацији се може коментарисати понашање лика с психолошке тачке гледишта. Лик се удваја јер не може да прихвати одговорност за своје поступке. Он је убица и упорно покушава да то смјести неком другом, макар и самом себи, који није он. Упорна је та Слободанова потреба да константно буде неко други. Чак је и у свом свакодневном животу костимиран. Чува имиџ олињалог рокера. Он игра улоге, не бивајући у стању да буде једна комплексна личност, дијели се на безброј личности не желећи да има са њима било шта. Тако не изненађује ни његов избор професије када је могао да буде господар жеља. Иако се стално изругује менталитету који жели да буде више од онога што јесте, он је његов прави представник и то на најдубљем нивоу. Треба напоменути да је радио као помоћник уредника у емисијама „Thrill of a Lifetime“ и „Lo que siempre has deseado“, које су биле задужене да испуњавају жеље својим гледаоцима. Сваки пут би у улози неког другог одлазио да интервјуише особу којој ваља испунити жељу, а да она то не зна. Тако је и зарадио причу свог живота у којој је уништио живот једне дјевојчице. Фокализација је у овим ситуацијама интересантна јер се повремено пребацује на камеру, као и када гле-

да серију. Некад пропрати ситуацију коментарира, а некад је једноставно пусти да се убрза, драматизује и сценски прикаже. Тада можемо говорити и о приповједачу и о фокализатору који је изван лика, дакле о екстерном приповједачу и спољашњој фокализацији или чак нефокализованом приповиједању.

Напетост је изазвана неуједначеностима између приповједача и фокализатора. Иако смо рекли да је фокализатор и у овом случају лик, а тако и приповједач, ипак има неких искакања. Узимамо у обзир да приповједач зна све, јер је то доживио у неком тренутку свог живота, али не може или не жели да то све исприча одједном, а постоје и ситуације што се одвијају у оквирној причи које не зависе од њега јер тек треба да му се догоде. Дакле, тада лик зна мање од приповједача, а подједнако као и фокализатор. Ситуација у којој приповједач зна више него што говори честа је у роману. У таквом случају ради се о латералном испуштању или паралипси. Случај у којем приповједач износи више него што зна не појављује се у роману, а тада је ријеч о паралепси. Приповједач се ни на тренутак не заборава. Држи се своје улоге везане за лик и не прелази у свезнајућег приповједача. Највише што чини да мотивише поступке других ликова јесу пројекције и претпоставке: „Ти си уважен хирург и посвећен свом послу. На твојој страни су етички и деонтолошки разлози што си дозволио да те такав један посао усиса. Он је попреште свих твојих борби, и зато не даш да ти се снага круни околу – изван болнице, ти си човек без пукотина. Али, питам се да ли је неко ко је монолитан кадар да уочи пукотине на другима“ (Ђирјанић 2010: 110). Фокализациони објекат је често тај његов брат. Увијек је у питању спољашња фокализација. Као што смо већ рекли, брат Александар је и наратор. Када се узму у обзир све карактеристике његове, јасно нам је да је у питању идеализација. Он је

идеалан брат и идеалан читалац. Далеко и недостижан. Довољно је образован, апсолутно неемпатичан, површно упознат са ситуацијом и потпуно нијем. Никаквог одговора не даје, а приповједач му се сваки пасусом све више додворава. Као да покушава да се приближи супротном полу, дајући себе у оно што пише: „Знам шта те интересује, и да се питаш зашто већ једном не почнем о себи и о Олги – твојем брату и твојој жени – али, полако, сазнај нешто о мени, у којем си целог живота видео, као и отац усталом, шарлатану. Истина, мој први утисак, у детињству, био је да ме доживљаваш као црва“ (Ђирјанић 2010: 66). Замјерка на такав лик брата јесте у томе што његова личност не долази до изражаја ни на какав други начин осим кроз Слободанову фокализацију, што му оправдано одузима слојевитост и човјечност.

Литература

1. Бал, Мике (2000), *Наратологија*, Београд: Народна књига/Алфа.
2. Јовићевић, Драган, „Опис једног пакла“ (интервју), интернет, доступно на <http://konkursiregiona.net/nin-opis-jednog-pakla/> (приступљено 4. фебруара 2014).
3. Марчетић, Адријана (2003), *Фигуре њриповједања*, Београд: Народна књига/Алфа.
4. Петровић, З. (2011), „Фикција о фикцији“ [Приказ књиге *Оно што одувек желиш* Гордане Ђирјанић], *Поља*, 468: 187–190.
5. Принс, Џералд (2011), *Наратолошки речник*, Београд: Службени гласник.
6. Римон Кенан, Шломит (2007), *Наративна њроза*, Београд: Народна књига/Алфа.
7. Ђирјанић, Гордана (2011), *Оно што одувек желиш*, Београд: Народна књига/Алфа.
8. Herman, L. & V. Vervaeck (2005), *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press.

**NARRATIVE ASPECTS OF GORDANA ĆIRJANIĆ'S NOVEL
*WHAT YOU HAVE ALWAYS WANTED***

Summary

This paper uses the narrative analysis method in order to cover some of the aspects of the novel, *What you have always wanted* by Gordana Ćirjanić. Those are mostly the formal aspects that consider the narrative point of view, time and way of storytelling as well as their combinations. On the other hand, this method allows us to systematically analyse the novel and thus establish its meaning based on the premises posed by this theory. Since narratology is a jagged discipline, we decided to use Gerard Genette's terminology, interpreted by Adrijana Marčetić. According to Marčetić, the value of Genette's narratology is in that "it can serve as a starting point in the analysis that simultaneously pays attention to the form and meaning of a narrated text" (Marčetić 2003: 8).

betsi_trotvud@hotmail.com