

**УЛОГА ФОКАЛИЗАЦИЈЕ У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЈУНАКА
АНДРИЋЕВИХ ПРИПОВЕДАКА
(на примеру приповетке „Аникина времена“)**

Сена Михаиловић
Институт за српску културу, Приштина-Лепосавић

**THE IMPORTANCE OF FOCALIZATION IN
THE CHARACTERISATION
IN ANDRIC'S SHORT STORIES**

Sena Mihailovic
Serbian Culture Institute, Pristina-Leposavic

Ivo Andric's almost entire oeuvre can be reduced to the phrase 'story and storytelling'. Novels, short stories, meditative and even his essayistic prose fiction are dedicated to the art of storytelling. Therefore, the narrative becomes one of the main features of characterization. This article will indicate the semantic and thematic basis of narration, relying on a few representatives from the short stories ('Death in Sinan's tekke', 'Anika's times' etc). It will also discuss the potential of blending the archaic with the modern world, as well as the mythical and legendary times with the historical ones.

Key words: fokalization, narration, Ivo Andric, character, 'Anika's time', narrativity, characterization

*Јер сумња и брига виде оно што срећа и поуздање
не могу никад да сагледају.
(И. Андрић, Јелена, жена које нема)*

Еволутивни лук поетике и путања коју је сачинио Иво Андрић одавно су утврђени у књижевној критици, али се, такође, питање о стваралаштву овог аутора вазда чини отвореним. Богатством свог књижевно-уметничког израза Андрић је превалио пут од „писца осетљивог на питања текућег времена и меланхоличног и резигнираног коментатора епохе у којој се духовно формирао (*Ex ponto, Немур*) до приповедача одређеног историјом и митотворца који припове-

да о позицији свих *људских ја* у историји, под звездама“ (Пантић 1999: 306 – 307). На средини пута тог постепеног прелаза ка хроникалним романима наћи ће се његове приповетке са темама појединачних, „малих“ историја. Иако су смештене у одређену историјску и просторну раван (Босна, XIX век) са различитим начином уобличавања судбина јунака и различитом њиховом типологијом и формирањем самог наратива, могуће је, међутим, пратити (углавном) коришћене технике приповедања.

Андрић се у читалачкој рецепцији најчешће и најпре прихвата као епски прозаиста, очигледно самераван квантитативним разликама у односу на лирске и рефлексивне записе, претходне и потоње. Претпоставља се да су управо ти лирски сегменти утицали на његов *епски стил*, а тиче се карактеризације јунака у приповеткама.

Постепено заузевши став хроничара једног времена и места, Андрић је о судбинама „малих“ људи писао из перспективе свезнајуће приповедне инстанце, али са таквом прецизношћу и брижљиво изграђеном психологијом јунака да о оправданости мотивације никада није могло бити речи. Ликови у приповеткама (пре свега протагонисти) добили су обресе непосредних личности, на нивоу у којем фикција (*fiction*) садржи карактеристике факције (*faction*) или се граничи са њима. Овде се не мисли на опозиције и чињеничке стварности у основном и општем смислу, већ искључиво на рецепцију која се ствара при сусрету са формираном „сликом света“. Он упућује на принцип којим се треба руководити у тумачењу, тврдећи: „Кад један писац у току причања напусти тон приповедача, занемари радњу и почне да објашњава свога јунака апстрактним речима и да речима тумачи и слика његове погледе и намере које се из његових поступака не виде, то је крај уметничког стварања и крај уметничког уживања за читаоца.“¹

Поступак коме Андрић прибегава у сликању својих јунака препознаје се као комбиновани, *кумулативни* поступак карактеризације².

¹ Овај цитат наводи Радован Вучковић у предговору у књизи *Зборник о Андрићу*, СКЗ, Београд, 1999: VIII.

² Кумулативни (комбиновани) поступак карактеризације даје релативно комплетан портрет и приказ личности изношењем конкретних детаља и наглашавањем онога што је за личност битно или у њој доминантно и што такође у одређеној мери зависи од средине, амбијента и околности у којима живе (*Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985: 316).

Формирање ликова постаје креација вишег реда. Прича (нарација) сама нуди одговоре на питања стратегије приповедања, без додатног читавања. Отуда се метатекстуални и аутореференцијални коментари могу препознати и као одлика самог лика, која би се при површном сусрету са текстом могла занемарити. У својој књизи о наративима и нараторима Грегори Кари пише: „Треба допустити да прича буде оријентисана на одређену тачку гледишта на више начина, од којих свака одговара многим манифестацијама тачке гледишта. Предмети су карактеристични епистемолошки, па је знање важан аспект тачке гледишта. Постоје и ствари попут локације, навика и менталног домета, емоција“ (Кари 2012: 129)³.

Да би се одређена тачка гледишта могла маркирати, неопходно је најпре утврдити ко прича причу. *Прича и причање* су, одавно је то препознато у критици, тежишне тачке Андрићеве поетике. Са дистанце из које приповеда у трећем лицу, језгровитост, сликовитост и оригиналност израза аутор постиже сталним мењањем перспектива, чиме се појачава динамичност, напетост и непосредност.

„Чија тачка гледишта оријентише наратив? И ко је наратор? Неопходно је утврдити ко је приповедач и одлучити како тачка гледишта јунака служи да усмери причу“ (Кари: 128).

Наратор већине Андрићевих приповедака, гледајући са формалне стране, јесте свезнајући, али тај глас, као што је поменуто, остаје у позадини, допустивши главним ликовима да се путем фокализације развију у маркантне фигуре српске књижевности. Кумулативни поступак карактеризације подразумева промену перспектива са контрастирањем појединачних судбина и прича, нарочито у оним приповеткама које су нуклеуси могућих романа. Извесну полифонију, ако је могуће тако окарактерисати, не треба схватити као многогласје, већ као смену два до три гласа које суптилно на тежишним тачкама обједињује и везује свезнајућа приповедна инстанца. У *Аникиним временима* такву улогу имају поп-Вујадин Порубовић, Аника и Михаило, са уводном и изводном причом свезнајућег приповедача, који са временске дистанце и убрзаном нарацијом, како је то уобичајено у оквирним причама, затвара повест о Аники.

Свезнајући приповедач учествује у карактеризацији тако што директно карактерише јунаке, што се касније допуњује и финим, индиректним нијансирањем и слободним неуправним дискурсом фока-

³ Сви изводи из књиге дати су у нашем преводу.

лизатора⁴. „Проста и необјашњива“ судбина попа Вујадина иницираће причу о Аники и „њеним временима“.

Своју књигу *Увод у теорију прозе* Х. Портер Абот почиње реченицом: „Наратив је постојао много дуже него што су му људи дали назив наратив и покушали да открију како функционише“ (Абот 2009: 19). Сагледавши га у ширем значењу од појма *прича*, овај термин проширује на сваки облик људског дискурса, где једнаку важност имају романи, саге, приче из народа и анегдоте. Тако ће запис Муле Мехмеда једном реченицом означити почетак новог наратива, насловне приче: „Одавно су заборављена времена кад је Аника ратовала са целим хришћанским светом и свима световним и духовним властима...“ Ова квазидокументарна грађа врло ефектно уводи читаоце у друго, заборављено доба и причу која ће завршетком налик на детективске романе о убиству и истрази реактивирати познате књижевне мотиве (мотив испаштаног греха и нечисте крви, мотив странца/странкиње „из туђег света“, самосвесног појединца у раскораку са светом који га окружује), преплићући их тако да се утисак и осећање које даје тон овом делу чини пријемчивим модерном читаоцу.

Аникина времена сматрају се парадигматичном приповетком у тумачењу функције фокализације при сликању јунака. У овој затвореној композицији, између раније поменутог оквира, налазе се три целине које је могуће именовати њиховим протагонистима:

I. Аника

II. Јакша Порубовић

III. Михаило

Све појединачне приче се преклапају, учествујући, тиме, у формирању коначног наратива. Приповетка почиње „случајем“ попа Вујадина. Слика о њему као „мршавом, бледом, необично повученом и ћутљивом“ човеку постепено ће се надограђивати, а прича бити причана до његовог трагичног окончања. Основно осећање које обележава његов лик јесте дубока и несавладива одвратност према свету. Оваква психолошка мотивација, појачана трагичним догађајима (смрт

⁴ Термин **слободни неуправни дискурс** у *Наратолошком речнику* Џералда Принса (Принс 2011: 184 – 186) објашњен је као „тип дискурса којим се представљају искази или мисли лика“ који има граматичке црте неуправног дискурса, али не подразумева реченицу којом се он означава, **конферансу** („она рече“, „мислио је“). „(...)Даље, он показује бар неке особине типичног **исказивања** лика (неке од црта које су уобичајено повезане са дискурсом јунака који је директно приказан, дакле, у дискурсу првог лица а не трећег. (...))“ Најчешће се појављује заједно с унутрашњом фокализацијом.

супруге на порођају са другим дететом – двострука несрећа), превазићи ће потенцијалну слику модерног камијевског јунака, мученог егзистенцијалном нелагодношћу. Поп Вујадин ће постати човек који је растрзан између две стварности: оне основне, у којој обитавају сва људска бића, и друге, једине „праве“ стварности у којој се кретао, а која се може назвати једним именом – мржња.

Да би се један овакав лик уопште могао учинити сложеним, чак сувислим, аутор ће позицију свезнајућег приповедача напуштати и померати ка унутрашњој перспективи јунака. Једино такав угао гледања показује све душевне ломове јунака, до коначног слома и преласка на ону страну „куд га је већ годинама гонило све у њему: у отворено и за све људе видљиво лудило“⁵. (Андрић 1963: 14).

Чињење по захтевима стварности коју виде здрави људи а не по унутрашњим нагонима, и свест да ће тиме допринети сопственом слому, од попа-Вујадина ствара модерног самосвесног трагичког јунака, кјеркегоровски схваћеног.⁶ Вујадин препознаје своју различитост и упорно се труди да се приближи народу, упркос сазнању да неће наићи на разумевање. И поред свега, остаје једна наклоност према овом лику која не може бити истог реда попут привлачности према негативном јунаку (Н. Милошевић). Управо због своје трагичности и лудила, Вујадин ће се појавити као несрећник који је, борећи се са својим „нечистим мислима“ и чулима, упао у још већу кривицу – у смртни грех.

Андрић се, осим променама перспектива из којих приповеда, поиграва и са својом „стратегijом приповедања“ (Поповић 2011: 10). Користећи на тренутке оно што би се могло назвати, филмским речником речено, кадрирањем и монтажом, ниже слике једну за другом, онако како их у замишљеној оси јунак види померајући свој поглед. Оваква „огољеност“ поступка доводи до метатекстуалних коментара у одлучујућим моментима приче, па се тако, у моменту када поп Вујадин посматра офицере и жене на пропланку и приказ који га збуњује и дражи, појављује реченица: „И као у сну, **могло је свашта да се деси**, и невероватне ствари да се развију из овог приказа“ (15).

⁵ Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*, Сабрана дела Иве Андрића, Просвета, Младост, Свјетлост, Држава заложба Словеније, Београд, 1963. Цитати из књиге биће коришћени из овог издања, наводећи само бројеве страна у загради.

⁶ О модерном трагичком јунаку расправља С. Кјеркегор у тексту „Одраз античке трагике у модерној трагици“ (*Teorija tragedije*, прир. Zoran Stojanović, Nolit, Београд, 1984).

Недуго затим, у сцени када јунак узима пушку и пуца на људе окупљене на Тасића гумну, још очигледнији је пример аутореференцијалности: „Ти меци испалени у ноћи на Тасића гумно објавили су коначну и потпуну превласт оне унутарње стварности којој се поп Вујадин толико отимао и коју је дотле мучно скривао. **По логици те исте стварности**, он нађе и у мраку, на полици, велики фочански нож, и, стиснувши га чврсто, побеже у ноћ“ (20).

Међутим, свој стваралачки поступак аутор ипак не открива експлицитно. Брижљивост у мотивисању јунака, као и суптилно сликање целокупне атмосфере, прати компатибилност ноћног призора са потпуним психичким сломом јунака – Вујадин посрће у тами својих мисли, али и у мраку који је у међувремену пао док је посматрао жене на пропланку. Могло би се рећи да је слика тог двоструког бауљања по мраку водећа у овом сегменту приповетке. Сцена пуцања такође потврђује став о „дуплирању“ утиска: „Било је нечега пријатног у том трзању пушке која му истегну руке, као да ће да полети, па га онда удари у груди и стресе. Чак и тај ударац био је пријатан“ (20). Генерализацијом би се могло доћи до закључка да је наведени одломак метонимијска слика животног успона и пада односно померања, „исклизнућа“ у нешто другачије и ново које, иако није добро, ипак прија. Откуда ће се Вујадинов слом посматрати као коначни одлазак и боравак у сопственом, за њега једино могућем свету коме је тежио све време, чиме се донекле ублажава његов поступак и он добија одлике мученика. Повест о судбини овог јунака приповедач заокружује градацијски постављеним синтагмама: невесело дете, усамљен младић, несрећан човек.

Иницирање увођења насловног наратива, приче о Аники и људима на чије је животе она директно утицала, подстаћи ће се гласинама које се јављају о попу Вујадину, као и квазидокументарном грађом и записима Муле Мехмеда. Проширивањем спектра могућности причања приче врши се не само извесно онеобичавање, већ се истовремено рачуна на веродостојност. И гласине и запис о коме је реч представљају потенцијална сведочења људи коју су били савременици главних јунака. О гласинама као варијантама једног општег збивања и њиховог учешћа у формирању наратива Душан Иванић каже да се оне могу сматрати „еквивалентима отворених могућности глобалне матрице, односа између неког модела „свијета живота“ и његове

наративне интерпретације⁷. Гласови које се формирају о Аники оживеће своју „наративну интерпретацију“ у документу који чита Мула Ибрахим Кука, а првенствено ће, доводећи у везу ова два јунака (Вујадина и Анику) осветлети њихове карактере, узајамно их обојивши јединственим мотивом – мотивом „несрећне“ крви.

„Те исте године проневаљали се у касаби једна жена, влахиња (Бог нека помете све невернике!), и толико се оте и осили да се њено неваљалство прочу далеко изван ове наше вароши. Многи су јој мушкарци, и млађи и старији, одлазили, и многа се младеж ту испоганила. А била је метнула и власт и закон под ноге. Али се и за њу нађе рука, и тако се и она скруши по заслуги. И свет се опет доведе у ред и прisetи божјих наредаба“ (24).

Време кад је „Аника орвала“ постаје демаркациона линија, „стална мера“, после које ништа не остаје исто. Изметањем оваквих појединаца нарушава се читав један поредак, до тада устаљен и сигуран, и почиње да се рачуна ново време. На тај начин само велике несреће постају преломни тренуци у људском доживљају времена („од тада“, „то време“ итд.). За вароши као што су Добрун и Вишеград, где је смештена радња Андрићеве приповетке, довољна је била краткотрајна Аникина активност да из основа промени ток ствари, а период се именује „Аникиним временима“.

Она је најкомплексније грађен лик у приповеци. У њеној мотивацији учествују порекло, психолошки склоп, околности у којима сазрева. Парадоксално, она најмање „прича“, те је тако њен лик обележен недореченошћу, ћутњом и муклошћу. На више места се у приповеци једино из последица (а не узрока) поступака које предузима назире њен карактер. Извесна инверзивност (окретање, очуђавање) која се овде помиње читава се и у самој организацији приповедања, смењивањем перспектива и фокуса (Аника, Михаило, Јакша, Михаило).

У повести о Аники време тече линеарно, те је на почетку реч о њеном пореклу и породици. У Аникин карактер слили су се *хибрис* који је отац починио убивши човека, чудна природа мајке-странкиње, туђинке и малоумни брат Лале. Мистичност која се од почетка до краја везује за њен лик додатно је подстакнута незнањем о њеном рођењу и одрастању, па се она у приповеци појављује као одрасла девојка.

⁷ Д. Иванић, „Поетика гласова (Од гласова до приче)“, *Књижевна историја*, бр. 116/117, Београд, 2002, стр. 88

Већ у тим првим редовима Андрић маестрално повезује остале сегменте приче. Окови који звецкају на ногама Маринка Крнотелца препознају се у везаном попу Вујадину кога одводе у лудницу, а ћутљива и недружељубива мајка са којом се Аника никад није волела, „чудновата, најежена и ћошката“, асоцијативним путем се доводи у везу са Михаилом Николином по надимку који носе – Странац. Ови ликови „из туђег света“ усмериће донекле и Аникино опредељење и живот који је водила.

Сусрет са Михаилом представља основни покретач радње. Топла зима без снега у којој су се срели на празник Богојављење митолошки је наговештај несреће која ће се десити. Њихово дружење пратиће и Аникино буђење чулности, као и промену околности у којима се оно одвија. Њена разбуктала лепота и необична ћуд постају „главни предмет мушких жеља и женских разговора“ (29) које се, парадоксално, још више истичу након смрти родитеља, празином око ње и црним коју је носила. Дружење Николе и Анике омеђено је периодом од „претпрошле зиме“ до „овога пролећа“. Оваквом употребом диктичких знакова наговештава се почетак заплета, а измену хронотопа прати промена на плану нарације. Када је реч о утицају деиске на наративну структуру Ц. Принс сматра да мењање временског оквира утиче на обликовање фиктивних ситуација и догађаја и „осадашњује“ их у фиктивном и „без-временом“ презенту лика⁸ (Принс 2011: 33 – 34).

Фиктивни и „без-времени“ презент непрестано се обнавља у сваком новом фокализатору приповетке „Аникина времена“ учествујући у семантици овог наратива, а потом у целокупној наративној стратегији. Мењање тачака гледишта обједињено је мотивом „нечисте крви“, у српској књижевности познатим из дела Борисава Станковића. Реч је о мотиву испаштаног греха који, осим што повезује различите приче унутар ове приповетке, чини окосницу од које треба поћи када се расправља о мотивацији и карактеризацији ликова.

Почеци приче о Аники обележени су убрзаном нарацијом, без задржавања на детаљима, и стварањем скице која ће се у даљем току

⁸ Деиктички знак (deictic) – Сваки појам или израз унутар исказа који упућује на контекст настајања тог исказа (адресант, адресат, време, место): „овде“, „сада“, „јуче“, „ти“ и слично... Деиктичке (темпоралне) прилошке одредбе које у исказима стварности упућују у односу на садашњост – у фикционалном приповедању често бивају везане за граматичке облике прошлог времена (...) доказ су да претерит у фикционалном приповедању најчешће не означава стварно време и приповедане ситуације и догађаје (Принс 2011: 33 – 34).

приповетке надограђивати. У ту сврху оправдана је позиција свезнајуће приповедне инстанце која упознаје са атмосфером и утире пут тумачењу.

„Пролеће је те године наступало споро и ћудљиво. Кад је лепо, Аника излази у авлију, дубоко дише, трепће очима; замара је ходање, а чим оде у собу, пролази је језа и соба јој се чини хладна и мрачна, и опет излази. (...) Кад најће студен дан са суснежицом и мрачним небом, Аника остаје у соби, наложи фуруну и седи поред ње гледајући у ватру. Раскопча недра и положи руку под пазухо, мало ниже, тамо где се од мршавих девојачких ребара почињу да одвајају и издижу груди“ (28).

Буђење лепоте и сексуалности доводи у везу Анику и Софку Бо-ре Станковића. Таква ванвременска лепота десктруктивна је по себе и друге, а њена рецепција код свих је иста – непоновљива, јединствена, чудесна. Овако схваћена (лепота) подсећа на њену романтичарску представу, лепоту Медузе – истовремено неодољиву и застрашујућу.

Обавијен тајанственошћу, Аникин лик прати особина, пре ути-сак који даје тон целом наративу – **муклост**. Јунакиња готово да нигде не проговара (и када се директно обраћа, у питању су кратке реченице, или индиректно – писмом добрунском проти које диктира Танету). Њена немуштост у непосредној је вези са њеним непредвидивим и загонетним карактером. Отуда се Аникина тачка гледишта читава на малом броју примера, а фокализатори који утичу у њеном сликању јесу други – Михаило, најпре, потом Јакша и неколико споредних ликова (кајмакам, Тане, добрунски прота).

У ком погледу и на који начин муклост постаје одлика „Аникиних времена“? Сваког протагонисту ове приповетке прати очигледна или наговештена недореченост и неизрецивост, и никада се не откривају до краја. Њихови карактери тиме бивају изнети на другачији начин, о чему је било речи када се говорило о наративној стратегији. Променљива унутрашња тачка гледишта која подразумева удвајање перспектива неколицине ликова који један за другим предочавају различите низове догађаја (Принс 2011: 196) обједињена је нарацијом свезнајућег приповедача, чиме се ти „тамни“ и магловити делови приче попуњавају и осветљавају.

Све „манифестације“ Аикине појавности пратило је ћутање. Колико је оно говорило много више од њених речи које су се „гасиле и брисале чим их изговори“ сведочи Јакшин доживљај љубавнице: „Седи тако сатима, гледа у таваницу, и сећа се: не толико њених речи колико њеног ћутања. Он је пун тога њеног ћутања, и у утроби га осећа.“ (63) Конкретнија је кајмакамова импресија: „Цело то велико

складно тело, свечано у свом миру, споро у покретима (...) довољно само себи, нема шта да скрива и нема потребе да ма шта показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором“ (65).

Да је опредељење за неговорење основно Аникино опредељење препознаје се у одлучујућој реченици у приповеци у разматрању њеног карактера. Исказ је препуштен неповерљивом сведоку („причало се“), иако се не сумња да припада Аники: „Освапио би се ко би ме убио.“ Сигнал који је саопштен на овај начин недвосмислено усмерава тумача. Аника се, борећи се са својом природом, инатљиво предала другој крајности, за коју зна да из ње да нема излаза.

Паралелна прича укључена у осовни ток приповедања јесте прича о Михаилу Николину, Странцу. За њу се може рећи да је можда најсложенија и најкомплетнија, чији је и узрок и повод да би се она испричала до краја сама насловна јунакиња.

За разлику од линеарно саопштене уводне приче о попу Вујадину, Михаилова судбина приказује се ретроспективно. Почиње нагађањима о узроку престанка дружења са Аником којом се иницира епизода о његовом саучесништву у убиству Крстиничиног мужа, да би се поново вратила у садашњост и приказала његова борба са собом, рефлектована на однос са Аником. У оваквом преплитању рзличитих приповедних нивоа Михаилов лик се показује као мученички и покајнички, као лик човека кога мучи савест и који ће покушати да оправда свој грех. Трагичност која га прати неизбежно се и коначно понавља у одлуци да, у жељи да личну кривицу покаје, себе казни а истовремено друге ослободи још већег зла, свесно улази у могући грех. Самавајући узроке и последице такве одлуке Михаилово „приватно ја“ постаје „ја за друге“.

„(...) јер нико није могао ни замислити шта крије газда-Николин ортак иза своје спољашњости мирна и радишна човека.“ Оваквим наговештајем велике приче наратор започиње повест о јунаку чије централно место заузима епизода са Крстиницом, која је смештена у у хан на раскрсници. Раскрсница је, како је познато из словенске митологије, типско место, опасно и нечисто и припада демонима; „сматра се да на раскрсници нечисти дух има власт над човеком“⁹. (Толстој, Раденковић 2001: 465). Михаило улази у хан као младић који пати за женом. Крстиница му открива „цео божји велики и лепи свет“ и са њега скида неподношљив терет. (Мотив „уласка у свет“

⁹ *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*, редак. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepher book world, Београд, 2001, 465 – 466.

појавиће се у српској књижевности у последњој деценији XX века у приповеткама и романима Данила Николића.)

Илузија о лепом свету нарушава се на најсуровији начин већ са четвртим сусретом са Крстиницом. Несвесно учешће у убиству њеног мужа усмериће Михаилов даљи живот:

„Да ли му је он тада сео на ноге и да ли је пустио да му Крстиница извуче нож из паса? Да ли је то учинио? Ево осма година, он поставља себи то питање сваки дан и сваку ноћ, као што једе и спава, и још чешће, и сваки пут, пошто протрчи кроз огањ који нико не види, он себи одговори: прво да није, јер је то невероватно, јер се то не сме, не може учинити; а онда се у њему смрачи, и у том мраку он себи одговори истину: да јесте учинио, да му је сео на ноге, да је осетио како му она извлачи нож, и да је чуо како удара Крсту три, четири, пет пута, насумце, женски, међу ребра, у слабине, у кук. Јест, он је учинио то што је невероватно, што је немогућно да се учини. И то његово страшно и срамно дело стоји пред њим увек, непроменљиво и непоправљиво“ (35).

Наведени одломак недвосмислено упућује на тумачење улоге доживљеног говора у фокализацији. Њиме се омогућава праћење и исказивање мисли јунака када у нарацији нема унутрашњег монолога. Слободни неуправни говор тако замењује његову функцију и „осадашњује“ дискурс. Тиме се свезнајући приповедач повлачи, а у први план избија фокализатор.

Михаило је јунак посебног сензибилитета. Сви његови утисци и доживљаји појачани су до екстрема, јер их самерава са догађајем који га прати на сваком кораку. Његова стрепња због које се ништа не усуђује да предузме тиче се, како сам каже, Крстинице у себи и Крстинице у Аники. Коначно стапање тих ликова у један, свих жена са којима се сусретао у једну једину жену – „високу, пуну Крстиницу риђе косе, јаких руку и ватрена погледа“ (83), подстаћи ће потребу да се очисти, опере и заборави. Тог тренутка Михаилово „ја за себе“ прелази у „ја за друге“.

Недокучива игра савести која се одвија у његовом бићу у вези је са понављањем истог сна. Сваки нови сан додаје по једну ситницу из реалности, док неосетно потпуно не пређе у стварност (попут растрзаности попа Вујадина између две стварности). Мисли и снови праве дивљи и луди ковитлац из ког јунак не може да се извуче. Доживљај мртве Анике као огромне и свебухватне Михаилова је представа греха који га је целог испунио. Отуда само подигнута рука и уздржаност да се прекрсти, као свест о недостојности. Мотив ножа, лајтмотив у овом

одељку, представља залог и везу са страшним светом одакле је побегао („Мој нож је остао код ње“). Зато ће Лалетов нож који Михаило подиже са Аникиног огњишта¹⁰ на крају бити супституција за некажњени грех и бачени опрани нож који му нуди Крстиница, чиме се прича о злој коби заокружује, а касаба и на овај начин, посредно, враћа у стари поредак. Последња сцена пре епилога са уобичајеном, готово замрзнутом сликом јутра (излази сунце, Јеленка пева у башти, чесма жубори гласно, испод прозора луди Мурат слаже хрпе шећера) припрема је за повратак у то пређашње стање. У епилогу се сустичу сви ликови и заокружују њихове судбине а композиција затвара.

„Аникина времена“ на три наративна плана доносе судбине три јунака. Уводна прича о коначном одласку „на ону страну“ попа Вујадина Порубовића мотивацијски је усмерила даљи ток наратије на Мелентија Порубовића и *Аникина времена*, те су ови нивои приповедања међусобно зависни. Промене фокуса, са друге стране, као и различити типови дискурса, обогатили су представу о носиоцима радње као о појединцима у раскораку и неслагању са светом који их окружује. Парадигматичност ове приповетке састоји се у удвајању перспективе неколицине ликова и њиховом саједињавању улогом коју има наратор, као и мотивима који их везују.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009:** Abot, H. P. *Uvod u teoriju proze*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
- Андрић 1963:** Андрић, И. *Јелена, жена које нема*, Просвета, Младост, Свјетлост, Држава zaloжба Словеније, Београд, 1963.
- Вучковић 1999:** Р. Вучковић, *Зборник о Андрићу*, СКЗ, Београд, 1999.
- Живковић 1985:** Živković, D. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
- Иванић 2002:** Иванић, Д. „Поетика гласова (Од гласова до приче)“, *Књижевна историја*, бр. Иванић 2002116/117, Београд, 2002.
- Кари 2012:** Currie, Gregory. *Narratives and narrators*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- Кјеркегор 1984:** Kjerkegor, S. *Teorija tragedije*, prir. Z. Stojanović, Nolit, Beograd, 1984.

¹⁰ **Огњиште** у кући у српској митологији представља оно што је олтар у цркви (грешници се исповедају на огњишту). *Српски митолошки речник*, Ж. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Нолит, Београд, 1970, 220 – 221.

- Кулишић, Петровић, Пантелић 1970:** Ж. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970.
- Пантић 1999:** Пантић, М. *Зборник о Андрићу*, СКЗ, Београд, 1999.
- Поповић 2010:** Поповић, Т. *Стратегије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2010.
- Принс 2011:** Prins, Dž. *Naratološki rečnik*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Толстој, Раденковић 2001:** Толстој, С., Љ. Раденковић, *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*, Zepher book world, Београд, 2001.