

Јасмина М. Ахметагић
Институт за српску културу
Приштина (Лепосавић)

НЕМОГУЋИ ПРИПОВЕДАЧ

У тексту се промишља тзв. објективно приповедање у трећем лицу Достојевсковог *Двојника*, које се у науци о књижевности узимало као неупитно и сматрано је најтежим задатком који је аутор савладао у писању романа о расцепу личности. Преиспитивањем нијанси приповедног гласа – нарушавање објективности и функционалности тог поступка – доказујемо да није реч о ауториталној приповедној позицији, чиме се значајно мења досадашњи суд о вредности *Двојника*, те његово поистовећивање искључиво са психолошком студијом случаја. Разумевање односа јунака и приповедача од пресудне је важности за целокупан смисао и значење *Двојника*, на шта је, у складу са својом теоријом о полифонији романа Достојевског указао пре свега М. Бахтин, наглашавајући продирање приповедачевог гласа у свест јунака. Тиме, међутим, није у целини објашњен сложени однос приповедача и јунака, те запажањем измена приповедачевог односа према јунаку, осветљавамо овде и обрнут процес, о коме Бахтин није рекао ни реч: продор јунакове свести у приповедање, која је развијена тек у модерном роману. Иако је двојник код Достојевског *фигура јунака, немогући приповедач* овог романа (а немогућ је стога што се користи и свезнањем и драматизованим гласом, и поистовећивањем са перспективом главног јунака, а фокализација поступно прелази из нулте на променљиву, док дистанца у односу на јунака константно варира) далеки је претходник двојника као *фигуре аутора*, коју ће развити тек 20. век.

Кључне речи: објективно приповедање, свезнајући приповедач, фокализација, фокализатор, драматизовани приповедач, иронија

Роман *Двојник*, одбачен од Бјелинског и читавог круга ауторових савременика, касније је интерпретиран као депоетизација петербуршког мита, као критичка варијација књижевних тема (ревизија Гогољевих карактера и мотива двојника), у контексту Достојевских великих романа и опсесивних књижевних (Бахтин, 2000: 30, 121. Уп. Girard, 1992) и персоналних тема (Бахтин 2000: 57), као *ситуација случаја карактера који иако од маније доњена* (Туммс, 1949: 103), као симболичка слика људске егзистенције, у кључу филозофских значења романа (Chizhevsky, 1962: 112-130). Тумачи су истицали уверљивост с којом је Достојевски приказао неколико дана у животу свога јунака, дана кључних за развој његове душевне болести и то, бирајући за приказивање дезинтеграције јунака и нарастање његове психозе најтежи пут – причу о Гољадкину посредује објективни ауторски глас.

Нарација је у *Двојнику* објективна утолико што је реч о трећем лицу које приповеда о драми кроз коју пролази јунак, али се та објективност на много начина и хотимично нарушава. Њено је кључно својство изнијансираност и променљивост, да нам се чини да је једнако неистинито тврдити да је роман исприповедан објективном техником, као и тврдити да је реч о приповедачком првом лицу. Разумевање односа јунака и приповедача од пресудне је важности за целокупан смисао и значење *Двојника*. На тај је проблем, у складу са својом теоријом о полифонији романа Достојевског указао пре свега М. Бахтин, али, покажемо, тиме није у целини објашњен сложени однос приповедача и јунака.

Замагљеност фабуле – нејасноћа да ли се у Гољадкинову канцеларију заиста запошљава лице истог имена или је све то халуцинација главног јунака – последица је изабране приповедне технике. Свакако да је аутор могао овај проблем начинити једнозначним, а да *ситуација случаја* (психолошка дезинтеграција главног јунака) остане непромењена. Ако то није учинио, поставља се питање уметничке сврхе његовог избора, који се не довршава тамо где и поједина тумачења: у коришћењу романтичарских топоса и решења познатих још од Хофмана, а присутних и код Гогоља. Свезнајући приповедач, који зна до детаља како јунак перципира спољашњи свет и шта сања, који зна да Гољаткину углавном снажно лупа срце када се пење туђим степеницама и чује његове унутрашње монологе, повремено ограничава своје свезнање и постаје тзв. *око камере*, тј. своди своје свезнање на перцепцију. И та се промена дешава већ на првој страници романа, у уводном приказу Гољадкиновог буђења, које је насликано тако да покаже са колико неповерења и оклевања јунак улази у дан, у реалност, односно колико невољно напушта простор несвесног. Прве две реченице романа назначују јунаков колебљив однос према стварности. Како одмиче прича, разумевамо да је дескрипција с почетка у функцији карактеризације. „Два је минута уосталом пролежао непомичан у постељи, као човек који још није потпуно уверен да ли се пробудио или још непрестано спава, да ли је на јави и у збиљи све што се сад око њега дешава, или је наставак његових збрканих буновних снова.” (Dostojevski 1933: 9). Прво што учини јунак по буђењу то је да „ћипи једним скоком из постеље” и притрчи огледалу – том уобичајеном реквизиту литерарних двојника и двојништва, што тумачи нису пропустили да уоче и нагласе. Оно што је нама много интересантније у овој сцени то је начин на који приповедач рукује својим свезнаштвом. Он зна да је у часу буђења нови дан завирио кроз Гољадкинов прозор *шако љушишио* и *с киселом* гримасом, али саопштава да је Гољадкин „изгледа (...) потпуно задовољан оним што је видео” у огледалу, иако то задовољство не може почивати на физичком изгледу („фигура коју је огледало показало била (је) дремљива, кратковида и прилично ћелава, и имала тако незначајна својства” (Dostojevski 1933: 10)), и да је јунак *изгледао* задовољан оним што је видео кроз прозор. Имплицитно присуство поређења у наративном гласу (*као да*) своди свезнање на објективно посматрање које за-

кључује на основу виђеног: „лице му се засјало самозадовољним осмејком.” (Dostojevski 1933: 11) Такви примери указују на то да је Достојевски свога јунака узео за фокализатора (само је тако могуће знати да је дан провирио кроз прозор *шако љуишишо* и *с киселом* гримасом), а говорење препустио трећем лицу, чиме је перспективу лика приближио читаоцу, али и да се јавља као наводно неутралан посматрач, готово на истој страници романа. Приповедач, дакле, зна како јунаку изгледа дан, а не зна зашто је јунак задовољан својим одразом у огледалу. Другим речима, он зна оно у чему се и фокализатор разабрао, а Гољадкин још не зна чиме је задовољан у погледу властитог лика. Свезнање се често ограничава на видокруг јунака. С обзиром на бесмислене радње које Гољадкин предузима тога јутра, а које су у складу са његовим *лажним ја* (непосредно пре одласка на ручак, он глуми пословног човека који се са трговцима цењка око ствари које далеко надилазе његове платежне могућности, размењује новац у ситније банкноте, губећи при том извесну своту, како би одговорио на своју фантазију о високом положају), Достојевсков јунак је морао у огледалу разрешавати питање властитог идентитета.

Пошто је дан у коме се Гољадкин буди специјалан, јер је тога дана, како поступно сазнајемо, одлучио да се у великом стилу, изнајмљеним кочијама и за ту прилику ливрејисаним слугом Петрушком, одвезе на ручак код Ољсуфија Ивановића, а прва мисао по буђењу у вези је са тим, јасно је да је његово бунило израз драматичног напора да се живи другачији и бољи живот. Ограничавање свезнања је и у функцији поступности приче, али је и у том случају изразито приповедачево тобожње незнање, присутно тамо где би се поступност могла постићи и само делимичним информисањем: „Ливреју су очигледно најмили ради некакве свечане прилике” (Dostojevski 1933: 13). Зашто је потребно да приповедач не зна оно што по својој природи, као онај који зна да се јунаку, када у кафани наручује чоколаду, „у то време никако није прохтевала” (Dostojevski 1933: 37) мора знати? Приповедач, очито, брине не само о поступности с којом излаже Гољадкинов случај (са тим циљем на другом месту изјављује „да кажемо само толико” (Dostojevski 1933: 41)) већ о ефектима које и његов јунак, али и он сам, као наратор, изазивају у читаоцу. У сакривању знања и информација од других, приповедач и јунак су сродни: Гољадкин и од себе и од света крије своје право лице; то што приповедач прикрива од читаоца своје знање о јунаку био би само приповедни поступак да није индикативно управо то што приповедач читаоца обавештава о томе да прикрива (нпр. први Гољадкинов шок од сусрета са двојником, прати следећа информација: „да ли је он дуго седео на тротоарском камену – не могу рећи, али тек што се само мало повратио, он одједном поче да трчи безобзирце” (Dostojevski 1933: 75)).

У једном једином поглављу романа, четвртом, приповедач директно говори о себи. То је тренутак у коме Гољадкин није пуштен у кућу Ољсуфија Ивановића, на прославу рођендана његове ћерке Кларе, те до часа док јунак кришом, преко трема, уђе, изазове скандал и буде избачен,

приповедач описује бал који је у току, као завршница свечаног ручка. Не само зато што у том тренутку приповедач говори о себи већ и због начина на који то чини (заузима став према јунаку и догађајима, директно се обраћа читаоцима: „Ето, у таквом положају, господо, налазимо јунака наше потпуно истините приповести” (Dostojevski 1933: 54)), њега, без обзира на висок степен његове обезличености, морамо сматрати драматизованим приповедачем, тј. оним који је представљен на истом нивоу као и ликови. Приповедач се представља као човек ограничених списатељских моћи, скромног дара, који не познаје „тајну свечаног стила”, те је стога само „скромни приповедач иначе веома занимљивих, наравно на свој начин, доживљаја господина Гољадкина” (Dostojevski 1933: 51). Тај тзв. објективни приповедач обавештава читаоца како би „светлим бојама и с великом палетом насликао цео тај свечани дан” да је песник, „бар као Омир или Пушкин, јер се са мањим талентом не бих смео ту гурати” (Dostojevski 1933: 48). Запажамо, дакле, да драматизовани приповедач и фокализатор (Гољадкин) деле са свим другим јунацима фикционални простор, али се у том простору појављују у првом плану. Тачније, читалац стиче увид само у приповедача и главног јунака, и та је аутореференцијалност толико изразита да други ликови – који представљају Гољадкиново окружење – имају, с обзиром на приповедну технику, своју улогу само у оквиру делузије главног јунака. То ствара парадоксалну позицију: мада је Гољадкиново удвајање завршница једног дуготрајног процеса губитка граница личног идентитета, таква наративна стратегија омогућава да то што се збива са јунаком буде и једино поље хумане драме. Друго поље обележава фиктивни аутор, присутан кроз своје коментаре и неколико података које даје о себи. Остали су тек окружење, и мада је јунак оболео, и мада је он тај који у друге пројектује властиту Сенку, јер је не може прихватити нити се истински суочити са њом, те су, дакле, невини у погледу завере чијом се жртвом сматра Гољадкин, окружење остаје све време нехумано удаљено, формалистичко и хладно. Нехумани дух влада у канцеларији Гољадкиновој. Чак, видећемо, и у лекарској ординацији (лекар опажа само спољне знаке пацијентовог понашања, али у односу према њему нема никаквих личних осећања – у тим је условима немогуће продирање до пацијентове егзистенцијалне ситуације, па и „лечење” подразумева само хоспитализацију и медикацију, односно потпуну изолацију пацијента). Гољадкин је, извесно, болестан и свака реч коју изговори било ко у његовом окружењу добија своје место искључиво у контексту његове ситуације (он је фокусиран само на туђе *стиратегије* понашања, пошто његов делузивни систем већ почива на уверењу да ништа што *они* изражавају није аутентично), али управо објективни наратор слика ситуације из којих јунак селективно одабира оно што се у његову делузију уклапа, а да делузија увек прича организовану причу знамо из психијатријске литературе. Приповедач иронизира доктора Крестјена Ивановића, показујући да је овај формалиста и позер, те да му се посао састоји у исписивању рецепата – у тим пасажима при-

поведач у нулту фокализацију уноси јунакове ставове. Да је реч о приповедању у првом лицу, тада би Гољадкин оставио траг о својој дијаболској перспективи, али бисмо и тада о његовом случају знали исто што и сада. Управо је могућност да јаче осветљење падне на Гољадкиново окружење основна функција објективне нарације – аутор је приповедном техником подржао двозначност романескних ситуација.

Зато је бал са којег је Гољадкин избачен приказан гласом драматизованог приповедача, који се управо у том тренутку открива. Истичући мањак талента да дочара лепоту онога што се на балу збива, приповедач не пародира само, како је то Бахтин показао, „високи стил” *Мртвих душа* и Гогоља, већ је ироничан према баналној малограђанској срећи. Приповедачев тон је наглашено сентименталан:

„Али, признајем, потпуно признајем, да не бих могао да насликам сву свечаност оног тренутка кад је сама царица свечаности, Клара Ољсуфјевна, румена као пролетња ружа руменилом среће и стедљивости (стидљивости!), пресећена пала нежној мајци у загрљај; како је нежна мајка засузила и како се у овом случају расплакао и сам отац, уважени старац и државни саветник Ољсуфиј Ивановић, кога су од дугогодишње службе издале ноге, а судбина га за такву усрдност наградила добрим капиталом, кућом, имањима и лепотицом ћерком – како се расплакао као дете и кроз сузе изјавио да је његово превасходство благодетељна природа” (Dostojevski 1933: 48-9).

Породица се држи на окупу, обављена је веридба ћерке, све је пренаглашено заслађено, чиме се заправо сугерише отужан укус малограђанске идиле. Природно је и што ће на том балу Гољадкин бити непожељан јер је своме добротвору узвратио тако што је свега неколико дана пре тога увредио његовог зета и ћерку. Па опет, све то говори да је хуманост и широкогрудост резервисана само за најуже и интересом повезане чланове друштва, чиме се сугерише и њихов суштински егоизам. Проблем *Двојника* није само разбољевање јунака, већ и допринос заједнице том процесу. Приповедач својим опаскама (на скупу су сви отмени и надувени од осећања сопствене важности, младе колеге завиде младожењи на животној срећи – која се састоји од напредовања у служби и женидбе имућном девојком из утицајне породице) и својом приповедном стратегијом (преузима јунакове фразе када говори о том скупу) потврђује да је опаска коју је Гољадкин изрекао на рачун будућег зета Ољсуфија Ивановића и због које је одстрањен из друштва – потпуно истинита. Наиме, Владимиру Семјоновичу, који му је и ривал у љубави, али и синовац Андрије Филиповића, Гољадкин је честитао унапређење инсинуирајући да је реч о протекцији. Приповедач коментарише младог Семјоновича користећи се јунаковом фразеологијом: „ето до којег високог степена може моралност довести човека!” (Dostojevski 1933: 50) У истој прилици Достојевсков јунак је увредио и Клару, јер јој је честитао на певању алудирајући на неискреност којом је окружена („отпевали сте романсу с осећајем, али вас не слушају искрено” (Dostojevski 1933: 30)). Будући да

јунак оперише искључиво пројекцијом (он је заљубљен у Клару и оженио би се њом, али је пре свега мотивисан амбицијом), објективни нарративни глас је нужен за формирање оног слоја романа који садржи дубоку сатиричну оштрицу уперену против самог начина на који функционише друштво. Због непотизма, бал Ољсуфија Ивановића наликује *породичним весељима*, отменост о којој се говори није друго до извештаченост (па учесници бала тек у пушионици показују право лице, односно за тренутак скидају своје друштвене маске), чиме се проблематизује однос болесног појединца (чији је двојник производ психотичне делузије) и здравих, чији се двојници не појављују у исти мах, већ наизменично, и нису последица продора несвесних садржаја већ свесно изабраних улога (па се једно лице открива на балу, а друго у пушионици). Мада маска нормалне особе и лажно ја шизоидне особе никако нису исто (Laing 1977), Достојевски проблематизује могућности особе да се оствари као она сама у друштву чије су базичне вредности поремећене. *Двојник* је роман о болесном појединцу на фону болесног друштва, које се, наравно, већ по колективном начелу и закону квантитета, легитимише као здраво.

Показује приповедач и једно својство које је нарочито блиско главном јунаку. У својој глумљеној скромности – јер му, тобоже, мањка дар једног Хомера и Пушкина – он одустаје и од покушаја да се тој вештини приближи: „Нећу ништа рећи, али ћу вам ћутке – што је боље од сваке красноречивости – показати тога срећнога младића (...) показаћу вам Владимира Семјоновича” (Dostojevski 1933: 49). Оно што је Бахтин уочио у вези са јунаком – да са собом води умирујуће дијалоге – на овом месту, очигледно, важи и за приповедача. Вештина коју не може да досегне (Хомеров или Пушкинов дар) постаје красноречивост, те јој претпоставља скромно, али утолико истинитије, ћутање. Мана се преобраћа у врлину. На истом је својству инсистирао и Гољадкин пред доктором Крестјаном Ивановићем: „ја нисам као други (...) и не умем много да говорим, и нисам учио да говорим красноречиво. Зато ја, Крестјане Ивановићу, делујем, зато ја делујем” (Dostojevski 1933: 22). И када, на докторов савет да се више дружи, да никако не остаје сам са собом, да и чашици буде склон, Гољадкин одговара да није вичан ономе што се тражи у отменом свету – плесању, жовијалном разговору, комплиментирању – Достојевсков јунак своју мањкавост проглашава својом упечатљивом моралном предношћу: „све те лукаштинe нисам учио, нити сам имао кад” (Dostojevski 1933: 23). Уосталом, приповедач је сличним коментаром довео у везу јунака са његовим окружењем. Јунак је, како извештава наратор, након сусрета са колегама у ресторану „утоноу у красноречивост”. Гости на ручку Ољсуфија Ивановића, утонули су у ћутање „које је више личило на Демостеновску красноречивост него на ћутање” (Dostojevski 1933: 48). Укратко, ћутање је у свим наведеним случајевима изузетно речита поза.

Приповедање у трећем лицу омогућава читаоцу да стекне увид у објективне реакције других јунака на Гољадкина, али је блиско лику утолико што бележи само његова унутрашња стања и мисли. Приповедачев

глас се стапа са гласом јунака, те објективни приповедач говори језиком фокализатора, преузимајући његову фразеологију и логику – и на то су стапање гласова указали већ Виноградов и Бахтин – али, како смо видели, то се не дешава само када се приповеда о главном јунаку. Иронијске ефекте који се на овај начин остварују критиковао је Михајловски, сматрајући то, казано данашњим речником, недостатком наративне емпатије. *Двојник* је нарација *немогуће приповедача* који је немогућ стога што се користи и свезнањем и драматизованим гласом, и поистовећивањем са перспективом главног јунака, и та чињеница битно утиче на смисао романа. Достојевски је у аукторијалну приповедну ситуацију увео наратора посматрача, који учествује у драми јунака, пре свега својим тзв. *аукторијалним ујадницама*, али и тиме што све више доводи у питање нулту фокализацију, постепено прелазећи на променљиву, па је она час унутрашња (Гољадкин је фокализатор), час се сусреће са приповедачевом. Тако је нпр. поцупкивање емблем који се везује за двојника само из Гољадкиновог фокуса и указује на демонски статус који је овај за њега добио. Реч је дакле о двострукој фокализацији, која проблематизује објективну нарацију и омогућава да слободни неуправни говор происходи из мешања два гласа: лика и наратора. Дистанца наратора од јунака такође варира: пре свега је реч о емоционалној дистанци - параноични дискурс је, гледан изнутра, дубоко трагичан и романтичан, а споља је комичан и патетичан (Paradis, 2007: 17), што значи да параноја структурира сам текст романа, који је одређен радом самосвести главног јунака и то и уноси конфузију, о којој су тумачи говорили као о елементима фантастике.

Нама се чини да дилемама тумача да ли заиста постоји двојник или не, због чега су указивали да је у *Двојнику* присутна фантастична атмосфера, уопште нема места. Ралф Тимс истиче да јунакова делузија с једне стране, а објективни опис с друге, утичу да у читаоцу остане сумња у погледу постојања двојника, који је, како Тимс мисли, *границни случај између халуцинације и реалности* (Туммс, 1949: 99). Такође, он закључује да је роман Достојевског близак Хофмановим методама, те да оставља читаоца у конфузији, али та конфузија продире и у његово тумачење: он тврди да је други селф који постаје видљив истински двојник, и то у Хофмановом смислу идентичних личности (мада помиње да се посредством двојника карактер чисти од кривице или је маскира), као и да двојник не постоји ван Гољадкинове имагинације. Запошљавање новог службеника у Гољадкиновој канцеларији, који је и његов презимењак, потврђују и други. На пример, Антон Антоновић Сјеточкин. Али се у дијалогу Достојевсковог протагонисте са Сјеточкином запажа да овај мења исказе и прилагођава их Гољадкиновим питањима и пролонгираном интересовању за саму ствар. Сјеточкин од исказа „имате донекле неку фамилијарну сличност” (Dostojevski 1933: 87) и „нисам обратио испрва довољно пажње” (Dostojevski 1933: 89) (да је сличност уистину потпуна, не би ни било потребно да се усмерава пажња, то би се ауто-

матски перципирало), доспева до тврдње (која је у исти мах и алузија на књижевну функцију двојника, али и сигнал да је сличност субјективан Гољадкинов доживљај): „исто то се десило с мојом тетком с мајчине стране: и она је пред смрт видела себе у дупликату...” (Dostojevski 1933: 89). Извесно је, дакле, само то да је у јунакову канцеларију доспео нови колега, и да имају исто презиме. О сличности нико не говори ништа, а сам је Сјеточкин особа „за кога је био прави празник кад је могао ма о чему да поразговара” (Dostojevski 1933: 89). Сама чињеница да је у канцеларију доспео нови колега, презимењак, заправо је Гољадкину, који све дијалоге, па чак и цитате из давно прочитаних књига доводи у везу са собом, одговор на процес који се дуго збива у њему самом. Питање које је отворено у *Двојнику* то је докле сеже јунакова делузија: будући да је централна драма његовог преживљавања и да је у великој мери он фокализатор, граница у односу на спољашња збивања није чврста и дефинисана (доводи се у питање, на пример, колики је опсег његовог стварног разговора са Петрушком, који се одвија пред двојником).

Након што је осрамоћен и одвојен од Кларе са којом је хтео да игра, јунак мрмља у себи на исти начин на који општи са другима. Ако обратимо пажњу на то да је његово размишљање стављено под наводнике, дакле не преноси их слободно свезнајући приповедач, а да се у размишљањима о себи јавља заменица трећег лица, биће јасно, уколико заиста није реч о редакторским грешкама, као што каже Бахтин (у том случају их је превише), да има довољно сигнала у тексту да се двојник појављује у јунаку много пре но што се материјализује у посебној личности.

„Наш се јунак вртео у свом кругу, и махиално, смешећи се донекле, мрмљао је у себи да, вели 'зашто и не бих, полка је, вели, бар како се њему чини, нова и веома интересантна игра, створена за забаву дама... али ако већ ствар тако стоји, он је готов да се сложи” (Dostojevski 1933: 64).

Овакви синтаксички примери показују да се у оквиру једне реченице јавља глас свезнајућег аутора и глас самога јунака, да су преплетени, чак стопљени на такав начин да се као управни говор јавља и оно што би морало бити део исказа свезнајућег приповедача (*вели, бар како се њему чини и он је гоштов да се сложи*), односно да се оно што би граматички морало припадати неуправном говору јавља као управни говор јунака. На ову је појаву, на неким другим примерима, указао и Бахтин: „Не пође ли за руком – држи се; а пође ли – снажи се. Разуме се да господин Гољадкин није био интригант, нити мајстор да ципелама глача паркетe...” (Dostojevski 1933: 57). Али, стапање гласова, губљење граница између приповедних гласова не упућује само на дијалогизацију присутну у јунаку (те све већи продор иронијског гласа двојника у приповедање) већ и на посебну повлашћеност лика, какву је у овом тексту добио Гољадкин, разарајући, ако ствар погледамо с друге стране, ауторову неутралност у погледу приказане психопатологије – ауторски глас јесте ироничан, али се поставља питање зашто би продор јунаковог гласа у приповедање говорио само о јунаку (као што следи из Бахтиновог

тумачења (Bahtin 2000: 208)), док би приповедачев глас (а стилизован је као посебна личност наратора) потврђивао да свест јунака није до краја објекат ауторске свести.

„Са запањујућим тактом и умећем Достојевски нагони други Гољадкинов глас да готово неосетно и неприметно за читаоца преде (пређе!) из унутрашњег дијалога на само приповедање: он почиње да звучи већ као туђи глас приповедача” (Bahtin 2000: 200).

Наратор, говорећи све више као Гољадкин-млађи, оличава саму инстанцу двојништва и распадање јунакове свести. Бахтин наводи да је дефиницију приповедања аналогну његовој дао и Виноградов, али са становишта лингвистичке стилистике: „приповедање никако не репродукује Гољаткинов говор уопште, већ непосредно наставља сам говор његовог другог гласа” (Bahtin 2000: 212). Али, с обзиром на то да наратор није ауторизовани нефокализирани приповедач, већ драматизовани, да је био посебан лик „неталентованог писца”, да ли Гољадкиново освајање приповедачевог гласа може говорити само о јунаку (колебљиве границе између нарације и речи јунака Бахтин је протумачио само у том правцу), или је тиме обухваћен и драматизовани приповедач који је у току приповедања и сам захваћен процесом дублирања, чиме је Достојевски најавио тему која се у вези са двојништвом јавља тек у 20. веку: двојништво као средство исказивања подвајања у процесу литерарног стварања. Нама се чини да управо тврдња да је узрок сливању гласова приповедачев иронијски отклон од јунака разара тезу о равноправности свести у Достојевским романима. Ако у *Двојнику*, како тврди Бахтин, „нема монолошке речи која је довољна само себи и своме предмету”, јер је свака „реч дијалогски разбијена (...)” (Bahtin 2000: 208), онда је Бахтинова теза тачна тек с обзиром на подвојени приповедачев глас, о коме он не говори ништа.

Управо је описани статус приповедача, између осталог, много утицао на то да се фабула *Двојника* реконструише с тешкоћом. Да је приповедач заиста објективан на непроблематичан начин, Гољадкинова нејасноћа разликовања онога што је у његовим мислима од онога што је у спољашњем свету, мање би утицала на начин предочавања фабуле. Али, приповедач у кључним ситуацијама пушта јунака да се представи сам (у роману нема никакве предисторије јунака, а екстремно је сведен амбијент у коме се јунак појављује), тако да стварни узрок његовог новог напада гоњења (болест је до тада само била у ремисији) сазнајемо из онога што Гољадкин саопштава у лекарској ординацији, и то не као лични проблем, већ као проблем свог познаника. У тој ситуацији је очигледно јунаково порицање проблема, а како одмиче прича, све се више распламсава његова склоност да о себи говори као о другом, да се себи обраћа, или да о себи говори у трећем лицу. Представљајући се доктору Крестјану Ивановићу као моралан човек, који „маску ставља само кад је маскенбал”, он помиње свога познаника, узимајући га као пример људ-

ског лукавства, оних других („има таквих људи”), који су самом Гољадкину супротстављени.

У опису двојничког понашања (када га јунак угошћује) преломљено је понашање самог Гољадкина: „Изгледа да је гост до крајности био збуњен, врло се плашио, покорно пратио све покрете свога домаћина (...)” (Dostojevski 1933: 98). Приповедачево *изгледа* указује на његову посматрачку позицију, али опсег описаног далеко надмашује сферу опажања. Приповедач се служи јунаковом фокализацијом, сигнализирајући да је објективно приповедање привид, те да наратор само посматра јунака који гледа двојника – проблем се утемељује искључиво у психолошкој равни. Такође, приповедач ограничава своје свезнање динамизовањем дистанце у односу на јунака. Сакривен на трему, пре упада на бал, Гољадкин је посматрач, а у тој се улози у односу на њега самог налази и приповедач, који иронијски подражава јунаков начин мишљења. Задржавајући фокализацију јунака он предоченом даје нову интонацију:

„Али то није ништа што он ту стоји; с њим је све у реду. (...) Он, господо, сад само проматра; али он, господо, исто тако може и да уђе... зашто не би ушао?” (Dostojevski 1933: 53) „И тако он, господо, чека сад, скривен и тих, чека равно два и по сата. Зашто уосталом да не дочека?” (Dostojevski 1933: 54)

Реалност и делузија у роману нису строго одвојени управо због блискости гласова приповедача и јунака опседнутог сумњом у властито постојање. Двојник је предмет спекулације – фантом Гољадкинове ауторереференцијалности, а само је поодмакли стадијум јунакове болести разлог што га у роману видимо као *делатниоџ другоџ*. Достојевсков јунак, постављен у први план, нагони нас да се питамо на чему почива јединство субјекта других јунака – идентитет је по себи несигуран, не само Гољадкинов, већ и других, и то је оно што је пророчко још у том раном роману Достојевског, у коме се снажно, мада у оквирима типичним за 19. век (конфликт свесних и несвесних жеља), поставља проблем идентитета и његове конструкције. Ако живимо у *култури коширања*, у којој се тема двојништва поставља с обзиром на проблем идентитета, и *култура свођења* – да је назовемо тако - о којој *Двојник* сведочи, поставља исто питање. Насупрот модерном идентитету (хибридном и флуидном), стоји свет Достојевскових чиновника, окамењених, механизованих, дехуманизованих – заправо свако може бити онај други на темељу једнаке сведености и окошталости. Гољадкин је тај који креира лажни идентитет, али му је неопходна верификација других. И управо његова конструкција, сагласна са друштвеним системом вредности, разобличава друштвено функционисање. Гољадкин своје двојнику не завиди на томе што овај ради, већ на ономе што се јунаку Достојевског чини да овај јесте – способан, вешт, комуникативан – јер Гољадкин је уверен да се у поступању свих других очитује њихово право биће, којег је само он лишен.

Достојевски у формирању лика двојника преузима наслеђе романтичарске литературе. Појављивање двојника окружено је мотивима који упућују на демонски аспект и стварају сабласну атмосферу: откуцала је

поноћ, смањена је видљивост због магле, појављивање пса који у јунаку разбуђује неку давну успомену је, по нашем уверењу, алузија на *Фауст*. Још је Ото Ранк закључио да је лик двојника и код Достојевског, у духу романтичарске традиције, створен комбиновањем апсолутне сличности физичког изгледа и дијаметрално супротних духовних својстава. У исти је мах, међутим, Достојевсков лик двојника и претеча *сумњивог двојника* модерне и постмодерне књижевности, па и самог Набокова који, иронизирајући мотив двојника, не пропушта ни роман Достојевског, који је иначе високо вредновао. Гољадкин је уверен у апсолутну сличност са двојником, у одговорност двојника за његово страдање; консеквенце по његов живот не произилазе из сличности, већ из његове уверености у сличност, односно из психолошких разлога. Нарација нуди много елемента да се читалац увери да је реч о делузији, али објективни приповедач о томе не каже ни реч. У Набоковљевом *Очајању* (роману о лажном двојнику) читаоцу је пружена супериорна позиција у односу на збивање, али је ова новина модерног романа, мада не на тако експлицитан и развијен начин, присутна још код Достојевског (читалац је арбитар у погледу сличности, не због отворених могућности, већ због релативизовања објективне приповедне технике). На крају ништа не остаје од Гољадкиновог претходног живота и он се осећа као двојник свога двојника, односно преплављен је осећањем да он сам није оригинал. Иако је у роману Достојевског двојник фигура јунака, његов *немогући приповедач* далеки је претходник двојника као фигуре аутора, коју ће развити тек 20. век и сам Набоков. Можда је слутња да *немогући приповедач* није до краја остварио своју функцију, и разлог што је Достојевски, упркос двема верзијама овог романа, до краја остао незадовољан његовом формом.

Литература

- Bahtin 2000: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Beograd: Zepter Book World.
- Chizhevsky 1962: D. Chizhevsky, „The Theme of the Double in Dostoevsky”, *Dostevsky: a collection of critical essays*, edited by Rene Wellek, New York: Prentice-Hall, Inc.
- Dostojevski 1933: F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, Izabrana dela, knj. 15, s ruskog prevela Ljudmila Mihailović, Beograd: Narodna prosveta.
- Girard 1992: R. Girard, *Ressurrection from the Underground: Feodor Dostoevsky*, edited and translated by James G. Williams, Michigan: Michigan State University Press.
- Laing 1977: R. Laing, *Podeljeno ja, Politika doživljaja*, prevele Milica Mint, Jelena Stakić, Beograd: Nolit.
- Paradis 2007: K. Paradis, *Sex, Paranoia, and Modern Masculinity*, New York: State University of New York Press.
- Rank 1958: O. Rank, *Beyond Psychology*, New York: Dover Publication Inc.
- Tymms 1949: R. Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge: Bowes & Bowes.

Jasmina M. Ahmetagić
THE IMPOSSIBLE NARRATOR

Summary

The article concerns the so-called objective, third-person narration in Dostoevsky's novel *The Doppelganger*, a matter deemed unquestionable by literary science and thought to be the most demanding of tasks overcome by the writer when composing a novel about the 'split personality' phenomenon. By means of studying nuances of the narrative voice – which is to say, disrupting the objectivity and functionality of the act – we demonstrate that the focus is not on authoritative position in the narration, which significantly diversifies the former attitude on the value of *The Doppelganger*, as well as its identification merely with the psychological study of the case. The understanding of the relationship between the protagonist and narrator is of utmost importance for the complete significance and meaning of *The Doppelganger*, which was, in accordance with his theory on polyphony in Dostoevsky's work, primarily indicated by M. Bakhtin, accentuating the intrusion of the narrator's voice into the protagonist's awareness. However, that hardly concludes the elaboration of the complex relationship between the narrator and protagonist, so in denoting the changes in the narrator's attitude towards the protagonist, we also unveil a reverse process which Bakhtin has not mentioned: the intrusion of the protagonist's awareness into narration, a process which has only been developed in the modern novel. Even though Dostoevsky's "doppelganger" represents a heroic figure, the impossible narrator of the novel (its impossibility stemming from the simultaneous usage of omniscience and dramatized voice, and by identification with the main protagonist's perspective, the focalization gradually transferring from zero value to variable, while the distance in regard to the protagonist continually shifts) is a distant ancestor of the "doppelganger" as the author figure, a phenomenon only to be developed in the 20th century.

Keywords: objective narration, omniscient narrator, focalization, focalizer, dramatized narrator, irony

Примљен 20.03.2013.
Прихваћен 20.01.2014.