

Тијана В. Парезановић<sup>1</sup>

Алфа БК универзитет у Београду

Факултет за стране језике

## ПРОСТОРНИ ЕЛЕМЕНТИ ФИКЦИОНАЛНОГ СВЕТА КАО МОГУЋИ ИНДИКАТОРИ СЛОБОДНОГ НЕУПРАВНОГ ДИСКУРСА И ЊИХОВ ЗНАЧАЈ ЗА КЊИЖЕВНО ПРЕВОЂЕЊЕ

**Апстракт:** Иако се значај слободног неуправног дискурса препознаје у новијим нараторолошким студијама, ова хибридна појава, везана првенствено за модерну и савремену књижевност и питање фокализације, представља чест проблем при превођењу књижевних текстова са енглеског на српски језик. Главни узрок томе јесу непрецизност и двосмисленост маркера слободног неуправног дискурса, као и непостојање текстуалних смерница које би указале на његову неопходну употребу. Читање романа Ијана Макјуана *Искуљење* [Atonement] на изворном и циљном језику, посебно поглавља која се услед променљиве фокализације одликују изразитом нараторолошком слојевитошћу, указало је на могућност тумачења односа фокализатора и фикционалног простора као показатеља слободног неуправног дискурса. У овом раду се фикционалном простору приступа као елементу модално структурисаног света књижевног текста, који служи као фиксни оријентир у сплету различитих спољашњих и унутрашњих перспектива. Резултати показују да детаљно ишчитавање фикционалног простора може указивати на промену перспективе/фокализације, а самим тим и на употребу слободног неуправног дискурса, чија је појава везана за унутрашњу или, према Мике Бал, комбиновану спољашњу и унутрашњу фокализацију. Овај аспект читања књижевног текста потенцијално је од великог значаја

---

<sup>1</sup> [tijanaparezanovic@gmail.com](mailto:tijanaparezanovic@gmail.com)

за студије превођења, јер пружа нове могућности идентификације слободног неуправног дискурса, које би помогле правилном граматичком и семантичком преношењу ове форме са енглеског на српски језик.

**Кључне речи:** слободни неуправни дискурс, нарација, простор и место, модално структурисани свет, књижевно превођење, *Искуљење* Ијана Макјуана.

### О слободном неуправном дискурсу (СНД)

Једна од препознатљивих карактеристика постмодерне и модерне прозе на енглеском језику, која умногоме доприноси њеној наративној и значењској слојевитости, јесте честа употреба слободног неуправног дискурса (*free indirect discourse*). Познат и као доживљени или представљени говор, слободни неуправни дискурс одређује се у наратологији и стилистици као хибридна врста представљања говора или мисли, која граматички и миметички посредује између неуправног и управног дискурса (Rimmon-Kenan, 2005: 112-13; Verdonk, 2002: 48). Наратологија и стилистика током последњих неколико деценија посвећују велику пажњу проучавању СНД-а. Трансдисциплинарност ове хибридне форме није, међутим, ограничена само на ове две дисциплине, те се СНД поставља и као предмет изучавања лингвистике (McArthur, 1992: 314-15),<sup>2</sup> првенствено због неубичајене употребе глаголских облика и деиктичких речи (Banfield, 2015: 65-67; Leskiv, 2009: 52). Примера ради, СНД у енглеском језику користи глаголске облике према правилима слагања времена, те у том случају садржи основне маркере неуправног дискурса иако се заправо не ради о неуправном дискурсу јер је исказ независан и ослобођен од односа субординације према изричној реченици (која у случајевима СНД-а не постоји). Област у оквиру које СНД у домаћој науци завређује детаљнија проучавања, теоријске, практичне или методолошке и дидактичке природе, јесу студије превођења, које се свакако у великој мери ослањају на лингвистику и – посебно у књижевном превођењу – наратологију и стилистику. Примарни (иако не једини) значај правилног идентификовања СНД-а за студије превођења налази се управо у његовој лингвистичкој и граматичкој димензији: препознавање неуправности СНД-а у енглеском тексту, која се манифестује кроз слагање времена, док је истовремено скривена услед недостатка уводне изричне реченице, неопходно је ради исправног преношења временских

<sup>2</sup> Том Мекартур [Tom McArthur] уместо *дискурса* користи термин *говор*, којим обухвата све оно што је изречено, записано или помишљено (1992: 314). Још једна могућа одредница је и слободни неуправни *стил* (Katnić-Bakaršić, 1999: 40).

односа симултаности, антериорности и постериорности према правилима српског језика. Идентификовање СНД-а је, и поред значаја за превођење са енглеског на српски језик, отежано најпре чињеницом да лингвистички маркери СНД-а нису апсолутно поуздани јер истовремено означавају и друге граматичке појаве,<sup>3</sup> а затим и у пракси наставе превођења приметно честим дефинисањем СНД-а као унутрашњег монолога, који се од СНД-а разликује и формално.<sup>4</sup>

Шломит Римон-Кенан [Shlomith Rimmon-Kenan] издваја шест лингвистичких карактеристика по којима се препознаје СНД: 1) брисање уводног глагола и везника из конструкције у неуправном говору; 2) слагање времена као у неуправном говору; 3) пребацивање заменица за прво и друго лице у заменицу за треће лице; 4) непромењене деиктичке речи, тј. задржавање временске и просторне проксималности која би у неуправном говору постала дисталност; 5) инверзија субјекта и помоћног глагола у упитним реченицама; 6) употреба вокатива, уметнутих речца, одређеног регистра или дијалекатских израза (2005: 114-16). Док прва, друга и трећа карактеристика указују на присуство неуправног дискурса у СНД-у, четврта, пета и шеста преузете су из управног, чиме се наглашава на почетку поменуто хибридно СНД-а, на коју указују сви аутори који говоре о његовој комбинованој, дуалној или поливокалној, метатекстуалној или бахтиновски дијалошкој природи (Nørgaard, Montoro and Busse, 2010: 90; Val, 2000: 131-35; Rimmon-Kenan, 2005: 117, 119; Katnić-Bakaršić, 1999: 39). Хибридно се, што је још важније, огледа и у уплитању различитих гласова и перспектива у линеарни ток свезнајућег приповедања, чије омогућавање представља основну функцију СНД-а у књижевном тексту.

У занимљивом покушају да на основу примера из две приче Сомерсета Мома направи структурално-семантичку класификацију типова СНД-а, Алина Лескив [Alina Leskiv] долази до статистичког податка да у 80,9% примера не

<sup>3</sup> На пример, слагање времена као маркер СНД-а лако се, због изостанка изричне реченице, може погрешно схватити као означитељ временске употребе глаголских облика којима се изражава прошлост.

<sup>4</sup> Унутрашњи монолог (*interior monologue*) је, према Римон-Кенану, најтипичније представљен у форми слободног *управног* дискурса (Rimmon-Kenan, 2005: 113), који је по свему, изузев интерпункције (знака навода), идентичан обичном управном дискурсу. Унутрашњи монолог не подлеже, дакле, слагању времена, па самим тим глаголски облици не представљају проблем при превођењу са енглеског на српски језик. Сам СНД је, и поред непоузданости лингвистичких маркера, у наратолошком смислу често дефинисан као маркер књижевног текста, у којем се јавља далеко чешће него у другим врстама текстова (Leskiv, 2009: 53; Banfield, 2015: 68; Rimmon-Kenan, 2005: 118).

постоји никаква текстуална смерница која би указала на предстојећу употребу СНД-а, те да његово препознавање мора стога зависити од контекста (2009: 57),<sup>5</sup> или барем, како у истраживању посвећеном превођењу СНД-а са енглеског на српски наводи Ивана Палибрк, од „показатељ[а] емотивно-експресивне лексике, односно лексике субјективне оцене, несвојствене наратору“ (Палибрк, 2010: 148). Недостатак прецизних текстуалних, граматичких, графичких или семантичких указатеља на СНД захтева окретање ка разматрању хибридности СНД-а која се заснива на вишеструким перспективама. Слободни неуправни дискурс као „начин директног уласка у ум књижевног лика“ (Nørgaard, Montoro and Busse, 2010: 90)<sup>6</sup> неизоставно је везан за појмове перспективе, тачке гледишта или фокализације.<sup>7</sup> Сва три појма садрже визуелну компоненту коју Ен Банфилд [Ann Banfield] препознаје као саставни део СНД-а, који се манифестује „кроз описне детаље или утиске који се могу приписати једино ограниченом видном пољу одређеног лика“ (према Leskiv, 2009: 53).<sup>8</sup> Процес посматрања и визуелног опажања је, према Ји Фу Туану [Yi-Fu Tuan], у блиској вези са размишљањем (2001: 10), које се у књижевном тексту најчешће изражава кроз СНД. Што је још битније за анализу у

<sup>5</sup> Алина Лескив издваја најпре два основна типа СНД-а: изговорени и неизговорени СНД (Leskiv, 2009: 54), који су слични слободном неуправном говору и слободној неуправној мисли (према Вердонку). У оквиру првог типа, ауторка издваја конкретни говор, скривени говор и наведени говор, као и „говор у говору“ који не разрађује у довољној мери (Leskiv, 2009: 54-55), док у други тип СНД-а уврштава и унутрашњи монолог и ток свести (Leskiv, 2009: 55-56), поред унутрашњег дијалога и унутрашњег промишљања, „најраспрострањеније врсте неизговореног СНД-а“ (Leskiv, 2009: 55).

<sup>6</sup> “a more direct way of entering into the character’s mind.” Сви преводи у чланку, изузев грађе из романа *Искуљење*, дело су ауторке чланка.

<sup>7</sup> Док је термин *фокализација*, након што га је Жерар Женет [Gérard Genette] први пут употребио 1972. године, постепено постао део наратологије, *тачка гледишта* задржала се у стилистици (Nørgaard, Montoro and Busse, 2010: 93).

<sup>8</sup> “descriptive details or impressions which are attributable to the limited visual perspective of a particular character.” Видно поље, визуелизација и гледање проблематизовани су у оквиру једног од традиционалних наратолошких спорова. Данас у великој мери прихваћен Женетов термин *фокализација* настао је из потребе да се избегне визуелна димензија на коју упућују термини *тачка гледишта* или *перспектива*, указујући на наратолошко изједначавање феномена „ко гледа?“ и „ко говори?“ (Nørgaard, Montoro and Busse, 2010: 91). Термин *фокализација* подразумева приступ тексту у којем говорник/приповедач може да преноси садржај који визуелно не перципира он, већ неко од ликова, чиме се указује на везу СНД-а и фокализације.

овом раду, чуло вида је, поред чула додир, једино које утиче на стварање осећаја простора (Tuan, 2001: 12). Под претпоставком да сваки од ликова књижевног текста, чије мисли могу у мањој или већој мери бити заступљене кроз СНД, обухвата видним пољем одређени део простора, креће се кроз тај простор, или заузима у њему одређени положај и ступа у просторно одређене односе са окружењем и другим ликовима, просторни елементи књижевног текста намећу се као могући показатељи СНД-а. Као таквим им у наставку приступамо кроз теоријски оквир модално структурисаног света (*modally structured universe*) као фикционалног света чији су елементи распоређени на основу одређене перспективе (Ronen, 1994: 176, 180).

### Фокализација и простор фикционалног света

Фикционални свет представља свет књижевног дела који је испуњен различитим ентитетима: ликовима, предметима, местима, као и догађајима, доживљајима и односима између ентитета, док његова модална структура почива на фокализацији, као „принципу на основу којег су елементи фикционалног света распоређени из одређене перспективе или из одређеног положаја“ (Ronen, 1994: 179).<sup>9</sup> Нарација је „начин на који су процес и предмети опажања вербализовани“ (Ronen, 1994: 179),<sup>10</sup> те тако модалност структуре фикционалног света чини исход поступака фокализације и нарације (Ronen, 1994: 180). Просторни положај фокализатора битан је утолико што сваки фикционални свет садржи просторне елементе, чија је основна карактеристика уочљивост, која је пак делом везана за положај фокализатора, а делом од њега независна:

Будући да су места<sup>11</sup> уочљиви ентитети, она су, с једне стране, подложнија изобличавању и манипулацијама перспективе. Ова особита природа места указује на могућност његове апропријације од стране субјективне перспективе, при чему место ипак не губи своја својства. Другим речима, док перспектива врши уређење фикционалног домена простора, не сме се заборавити да одређена

<sup>9</sup> “a principle according to which elements of the fictional world are arranged from a certain perspective or from a specific position”

<sup>10</sup> “the mode of verbalizing the perceiving process and the objects of perception”

<sup>11</sup> Разлика између простора и места одређује се према прихваћеној Туановој дефиницији: простор (*space*) је неисписано пространство које означава слободу и отвореност (попут мора или града); људским присуством, искуствима и активностима у простор се симболички уписује значење и на тај начин простор постаје место (*place*) (Tuan, 2001: 3-5).

места у простору несумњиво поседују фикционалну егзистенцију независну од перспективе, која се кроз ту перспективу – која пружа информације о месту – тек филтрира. (Ronen, 1994: 181)<sup>12</sup>

Независна егзистенција места служи као стратегија идентификовања манипулације коју спроводи перспектива. У контексту овог истраживања, одређено фикционално место, које је донекле непроменљиво и фиксирано, користи се као референтна тачка за посматрање интеракције између различитих фокализација и фикционалних светова које оне уређују.

Рут Ронен [Ruth Ronen] се у одређивању фокализације ослања радије на Мике Бал [Mieke Bal] него на Женета, јер се Женетова класификација<sup>13</sup> заснива на количини приступа психологији ликова, а класификација Мике Бал на физичком положају фокализатора и ономе што он из тог положаја види. Мике Бал фокализацију одређује у вези са опажањем, као „однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани“ (Bal, 2000: 119),<sup>14</sup> а слободни неуправни говор изједначава са ситуацијом у којој екстерни фокализатор гледа заједно са ликом (интерним фокализатором), али не даје фокализацију том лику у потпуности (Bal, 2000: 133). Ослањајући се оквирно на одређење фокализације Мике Бал, Рут Ронен описује различите начине наратолошке организације простора, које у наставку ради боље прегледности класификујемо на следећи начин:<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Being perceptible entities, places are, on the one hand, more susceptible to perspectival distortions and manipulations. Yet this particular nature of places enables them to sustain appropriation by a subjective perspective without losing their properties. To put it differently, the perspectival arrangement of places, perceived as an operator over the fictional domain of space, should be complemented by the apparent fact that places seem to have a fictional existence apart from, though filtered through, the perspective conveying information about them.

<sup>13</sup> Жерар Женет издваја три типа фокализације: нулту (која се најчешће манифестује кроз присуство свезнајућег приповедача), унутрашњу (кроз лика-рефлектора), која може бити стална, променљива и вишеструка, и спољашњу, у којој је посредовање сведено на минимум, па се рецептору дела пружају само екстерно доступни подаци (Genette, 1980: 189-90).

<sup>14</sup> При чему се визија односи на „оно што особа види или на неки други начин *перципира*“ (Bal, 2000: 118, мој курзив).

<sup>15</sup> Скраћенице нису преузете из књиге Рут Ронен, већ успостављене у овом чланку како би се олакшало одређивање различитих врста фокализације на примерима који следе.

(1) СФР (спољашња фокализација радње): тачан положај фокализатора се не може одредити, али фокализација прати „логику радње“ и са њеним одвијањем повезује низ места која се смењују; „промена локације је условљена захтевима узрочно-последичних веза у следу догађаја“ (Ronen, 1994: 186).<sup>16</sup> Ову фокализацију Рут Ронен назива наративним фокусом (*narrative focus*), чија је намена да „открије да фокализатори и ентитети могу ступати у интеракцију независно од перцепције“ (Ronen, 1994: 186);<sup>17</sup>

(2) СФО (спољашња фокализација описа): фокализација која „проистиче из описа“<sup>18</sup> и у којој се описани просторни детаљи не могу приписати видном пољу ниједног од ликова, или чак ниједном људском бићу (Ronen, 1994: 187). Овде спадају, на пример, панорамски описи предела (Ronen, 1994: 189) и у овој фокализацији не постоје ограничења видног поља, а када год „наратор додели некоме од ликова моћ фокализације, видно поље се истог тренутка сужава“ (Ronen, 1994: 187),<sup>19</sup> а прелаз са пространства на конкретно место обично се схвата као промена од спољашње ка унутрашњој фокализацији и обратно (Ronen, 1994: 191). Овај прелаз тако служи као *сигнал за очекивани СНД*, у којем конкретно место служи као подстицај за усмеравање пажње фокализатора и наратолошку организацију према правилима слободног индиректног дискурса.

У оба случаја спољашње фокализације *вероватноћа употребе СНД-а је мала*, али може се претпоставити да и први и други случај, будући да могу претходити сужавању видног поља и концентрацији на одређено место, служе као увод у унутрашњу фокализацију, где се може очекивати појава СНД-а. У случајевима СФО може искрнути још један проблем: детаљни и богати описи каткад садрже лексику која би се погрешно могла окарактерисати као субјективна<sup>20</sup> и самим тиме погрешно навела на помисао да СФО садржи слободни неуправни дискурс.

(3) УФМ (унутрашња фокализација и ментална активност): просторни детаљи или конкретна места која фокализатор опажа комбинују се са сећањима,

---

<sup>16</sup> “change of location is then dictated by the demands of causal relations in a sequence of events”

<sup>17</sup> “reveals that focalizers and entities can interact on nonperceptual grounds”

<sup>18</sup> “emerges from the description”

<sup>19</sup> “a narrator delegates the power of focalization to a character, there is an immediate restriction on the perceptual field”

<sup>20</sup> На пример, пун текст СФО-а из примера 3) у наставку, где би се опис фонтане, са употребом речи попут „мишићави“, „јадан“, „снажан“ (Макјуан, 2008: 21), могао приписати Сесилији као главном фокализатору у том делу текста и њеним субјективним ставовима и преокупацијама.

маштом, фантазијама, сновима, или било каквим менталним радњама датог фокализатора (Ronen, 1994: 189, 193);

(4) Унутрашња фокализација која је условљена искључиво физичким положајем фокализатора. Ситуације у којима лик као фокализатор успева да обухвати видним пољем широка пространства (УФП – унутрашња фокализација простора) врло су ретке: ово се, на пример, дешава у случају „погледа са куле“ (Ronen, 1994: 190).<sup>21</sup> Видно поље фокализатора, као и њен или његов положај у простору, везани су чешће за конкретно место (УФК – унутрашња фокализација конкретног места).

У оба случаја унутрашње фокализације *вероватноћа присуства СНД-а је велика*.<sup>22</sup> Иако не тако честа појава у књижевном тексту, „поглед са куле“ указује на употребу СНД-а у представљању призора који одређени фокализатор из датог положаја види, а СНД се такође може очекивати у ситуацијама када интерни фокализатор представља широка пространства која физички не види, али их замишља.

Корпус за анализу односа простора и унутрашње фокализације која садржи СНД преузет је из другог, трећег и осмог поглавља романа *Искуљење* Ијана Маџуана [*Atonement*, Ian McEwan]. Будући да пружају полазиште за разматрање проблема стварности, фикције и метафикције, којима се Маџуан бави у овом делу, ова поглавља спадају међу кључна за тумачење романа, што пак превазилази оквире овог истраживања. Овде је битно нагласити да се у датим поглављима описују индивидуални доживљаји истог догађаја, који се фокализује три пута (крз Сесилију, Брајони и Робија као фокализаторе). Намера овог рада није ни детаљна анализа или критика награђеног превода,<sup>23</sup> за шта би зацело било потребно више простора него што овај текст пружа, већ читање фикционалног простора као показатеља СНД-а, са указивањем на начине на које је СНД преведен на српски језик.

<sup>21</sup> “a view from a tower”

<sup>22</sup> У трећем случају се такође може очекивати употреба унутрашњег монолога. Иако поставља питање да ли се менталне активности (на које се односи трећи случај) могу легитимно сматрати делом чулне перцепције, Рут Ронен наговештава да су чулна перцепција и ментална активност комплементарне, јер обе дају фикционалном свету једнаки степен аутентичности (Ronen, 1994: 191-92).

<sup>23</sup> Награда „Милош Н. Ђурић“ Удружења књижевних преводилаца Србије за 2003. годину.



### Однос СНД-а и простора у *Искуљењу* Ијана Макјуана

Читање је обављено у преводу романа због поменутог значаја СНД-а за превођење књижевних текстова, а засновано је на дескриптивном моделу Катарине Рајс [Katharina Reiss], према којем евалуација превода мора узети у обзир текст оригинала.<sup>24</sup> На основу овог модела, *Искуљење* сврставамо у „текст фокусиран на форму“ (Reiss, 2000: 25),<sup>25</sup> чија се језичка димензија карактерише као естетичка (Reiss, 2000: 26). Упоредно читање превода и изворног текста показује да се у наведеним поглављима СНД, чија дужина варира између тек једне синтагме, или чак речи, и неколико спојених пасуса, јавља 75 пута. У 67 случајева СНД је директно везан за просторне елементе фикционалног света као условно фиксиране ентитете, док је у преосталих 8 узрокован непосредном интеракцијом фокализатора са другим ликовима, као у следећим примерима:<sup>26</sup>

#### 1а) превод на српски

„Чоколадерског милионера. Ма није ваљда! А ти ћеш му предати цвеће!“

Ово јој је измамило осмех. *Да ли он то глуми* да је љубоморан како би прикрио да јесте? Више *\*није могла да га разуме*. У Кембриџу *су се* потпуно удаљили. Све друго *\*изискивало би* превише напора. Она реши да промени тему. (Макјуан, 2008: 27)

#### 1б) изворни текст

“The chocolate millionaire. Oh no! And you’re giving him flowers!”

She smiled. *Was he pretending to be jealous to conceal the fact that he was? She no longer understood him. They had fallen out of touch at Cambridge. It had been too difficult to do anything else.* She changed the subject. (McEwan, 2002: 26)

---

<sup>24</sup> Према којем је, осим тога, *ауторска намера* најбитнији параметар процене превода: превод, наиме, мора доследно изражавати намеру аутора оригиналног текста. Не упуштајући се у дебату о намери аутора и намери текста, која за потребе овог чланка није релевантна, а узимајући у обзир чињеницу да се Макјуанов роман бави питањима метафикције, донетима фикције, ауторства и аутентичности, могућностима књижевног представљања реалности, аспектима сећања и тачкама гледишта (Марковић, 2011; Finney, 2004; Hidalgo, 2005), можемо рећи да, у бројним пасусима у којима се појављује, СНД на нивоу микроконтекста одражава основну тематику романа и замисао аутора.

<sup>25</sup> “form-focused texts”

<sup>26</sup> Астериском је означен СНД који није адекватно пренет у српском преводу.

**2а) превод на српски**

„Просто чаробно. Како си се само тога досетила. И збиља си све ово сама направила?“

Брајони је посумњала да се иза беспрекорних манира њене старије рођаке крију рушилачке намере. Можда *се* Лола *узда* у близанце да безазлено растуре представу, па јој *је довољно* и да само мотри из прикрајка. (Маџуан, 2008: 34)

**2б) изворни текст**

“How marvellous. How awfully clever of you, Briony, to think of that. Did you really make it all by yourself?”

Briony suspected that behind her older cousin’s perfect manners was a destructive intent. *Perhaps Lola was relying on the twins to wreck the play innocently, and needed only to stand back and observe.* (McEwan, 2002: 34)

Први пример преузет је из другог поглавља (Сесилија), а други из трећег (Брајони); у осмом поглављу (Роби) СНД који проистиче из интеракције са ликовима јавља се само у једном случају, уједно једином у којем фокализатор није Роби, већ његова мајка Грејс. Податак указује на то да су три главна фокализатора више од осталих везана за просторне елементе, и то: простор који се перципира чулом вида; кретање кроз простор (Туан, 2001: 12); „положај и структуру људског тела и односе између (блиских или удаљених) људских бића“ (Туан, 2001: 34).<sup>27</sup> Табеларни приказ изгледао би овако:

Врста фокализације која користи СНД	II (Сесилија)	III (Брајони)	VIII (Роби)
УФМ	видно поље	2	1
	кретање фокализатора	1	1
	структура/положај тела	9	18
УФК	видно поље	4	-
	кретање фокализатора	3	-
	структура/положај тела	-	10
УФП	видно поље	-	3
	кретање фокализатора	-	-
	структура/положај тела	-	-

**Табела 1.** Однос унутрашње фокализације и простора фикционалног света у II, III и VIII поглављу *Искуљења*.

<sup>27</sup> “the posture and structure of the human body, and the relations (whether close or distant) between human beings”

Одмах треба напоменути да је унутрашња фокализација повезана са менталним активностима прилично слична унутрашњој фокализацији на конкретном месту, јер се у великом броју примера дешава да СНД започиње тако што фокализатор описује одређено место, да би се недуго потом на тај опис надовезале њене или његове мисли о другим стварима. Разлику илуструјемо упоређујући примере из другог поглавља (УФМ), у којем се Сесилијина улога фокализатора заснива на *положају* њеног тела и односу са предметима који је окружују, са примером из трећег поглавља (УФК), у којем Брајони приступа *структури* тела као предмету размишљања, при чему се сама структура конструише као конкретно место:

**3а) превод на српски (II поглавље)**

(СФО) Тај мишићави кип [...] У туђинском северном поднебљу био је далеко од куће, али је на јутарњој светлости изгледао заносно, једнако као и четири делфина испод шкољке таласастих ивица у којој је седео. (СФР) Загледала се начас у бајковиту крљушт на телима делфина и Тритоновим бедрима, а затим се осврнула према кући. (УФК) Најкраћи пут до салона *водио би* преко травњака и терасе, па кроз стаклена врата. (СФР) Али њен друг из детињства и познаник са студија, Роби Тарнер, клечао је и плевио коров око живице од јапанских ружа, (УФМ) а она није *\*била расположена* да се упушта у разговор с њим. Понајмање *\*тог тренутка*. Откад се вратио из Кембриџа, вртна архитектура *\*била је* последња, или бар претпоследња, његова манија. *\*Сад се помињао* и медицински факултет, што *\*је* после дипломе из књижевности *деловало* помало претенциозно. Па и дрско, пошто *ће* све то *морати да плаћа* њен отац. (Маџуан, 2008: 21)

**3б) изворни текст**

The muscular figure [...] In an alien northern climate he was a long way from home, but he was beautiful in morning sunlight, and so were the four dolphins that supported the wavy-edged shell on which he sat. She looked at the improbable scales on the dolphins and on the Triton's thighs, and then towards the house. *Her quickest way into the drawing room was across the lawn and terrace and through the French windows.* But her childhood friend and university acquaintance, Robbie Turner, was on his knees, weeding along a rugosa hedge, and *she did not feel like getting into conversation with him. Or at least, not now. Since coming down, landscape gardening was his last craze but one. Now there was talk of medical college, which after a literature degree seemed rather pretentious. And presumptuous too, since it was her father who would have to pay.* (McEwan, 2002: 18-19)

Подвучени сегмент служи као просторни показатељ који Сесилијино тело смешта у одређени положај, из којег она врши интеракцију са оближњим ентитетима фикционалног света – фонтаном, травњаком и Робијем, кућом. Перцепција путем чула вида садржана је у глаголима „загледати се“ и „осврнути се“, на основу чега би се овај, као и многи други примери УФМ-а, могао сврстати под категорију „видног поља“. То, међутим, нисмо учинили јер унутрашња фокализација која се усредсређује на Робија није заснована на Сесилијином посматрању Робија; из текста, штавише, закључујемо да она не гледа њега, већ кућу. Фокализација је заснована на њеном положају између фонтане, травњака на којем је Роби и куће, при чему сам положај не садржи СНД и дат је кроз спољашњу фокализацију (СФР),<sup>28</sup> као показатељ и увод у предстојећи СНД у оквиру унутрашње фокализације. Унутрашња фокализација у датом примеру није оријентисана на конкретно место, јер Сесилија не размишља о Робијевом физичком, већ животном, положају у датом тренутку. СНД се у тим размишљањима манифестује кроз употребу деиктичког *сада* (у изворном тексту два пута), кроз субјективни став изражен последњим двама реченицама, као и кроз појаву – чије приметно често присуство у СНД-у ипак није предмет овог истраживања – елиптичних реченица које не садрже никакав глагол у финитном облику.

У примеру из трећег поглавља, фокализација служи као принцип организовања конкретног места, које је уједно тело фокализатора:

#### 4а) превод на српски (III поглавље)

(СФР) Брајони је села на под, наслонила се на високи плакар за играчке, па узела да хлади лице листовима свога комада. (СФО) У кући је владала мукла тишина – (УФК) из приземља се *\*нису чули* ни гласови ни кораци, чак ни гргољење из водоводних цеви; једна мува заточена у подигнутом клизном прозору *одустала је* од борбе, док *је* напољу, на јари, течни цвркут птица једноставно *испарио*. (СФР) Она испружи ноге и загледа се у превоје своје беле муслинске хаљине и присне, дирљиве наборе коже око сопствених колена. (УФК) *Требало је јутрос да промени* хаљину. (СФР) Помисли (УФК) како би морала више бринути о свом изгледу, као Лола. (УФМ) *Детињасто је* не обраћати пажњу на такве ствари. Али колико *је* само труда *потребно*. (СФО) Тишина јој је шиштала у ушима и све је видела благо изобличено – (УФК) рођене шаке у

<sup>28</sup> Ово је поткрепљено и употребом спољашње фокализације којом се описује где се Роби налази и шта ради.

крилу *\*изгледале су* јој необично крупне и у исти мах удаљене, као да их *посматра* са огромног растојања. (СФР) Подигла је руку, промрдала прстима и *запитала се*, не први пут, (УФК) како ли се догодило да тај предмет, та справа за хватање, тај меснати паук на крају њене подлактице, припадне њој, да је у свему слуша? Или можда и он *има* неки свој мајушни живот? (СФР) Савила је прст па га исправила. (УФК) Тајна *је* у оном делићу секунде који *претходи* покрету, у преломном тренутку између некретања и кретања, кад њена намера *почне да делује*. То *је исто* као разбијање таласа. Само кад *би доспела* на брег таласа, (СФР) *помисли*, (УФМ) можда *би открила* тајну властитог бића, оног дела себе који заиста *води* игру. (Макјуан, 2008: 34-35)

#### 4б) изворни текст

Briony sat on the floor with her back to one of the tall built-in toy cupboards and fanned her face with the pages of her play. The silence in the house was complete – *no voices or footfalls downstairs,*<sup>29</sup> *no murmurs from the plumbing; in the space between one of the open sash windows a trapped fly had abandoned its struggle, and outside, the liquid birdsong had evaporated in the heat.* She pushed her knees out straight before her and let the folds of her white muslin dress and the familiar, endearing, pucker of skin about her knees fill her view. *She should have changed her dress this morning.* She thought *how she should take more care of her appearance, like Lola. It was childish not to. But what an effort it was.* The silence hissed in her ears and her vision was faintly distorted – *her hands in her lap appeared unusually large and at the same time remote, as though viewed across an immense distance.* She raised one hand and flexed its fingers and wondered, as she had sometimes before, *how this thing, this machine for gripping, this fleshy spider on the end of her arm, came to be hers, entirely at her command. Or did it have some little life of its own?* She bent her finger and straightened it. *The mystery was in the instant before it moved, the dividing moment between not moving and moving, when her intention took effect. It was like a wave breaking. If she could only find herself at the crest,* she thought, *she might find the secret of herself, that part of her that was really in charge.* (McEwan, 2002: 35)

У четвртном примеру се први и трећи подвучени индикатори односе, као и у трећем, на чуло вида („загледа се“ и „видела је“). Преостали индикатори су

---

<sup>29</sup> Као и у претходном примеру, и овде се као маркер СНД-а јавља елиптична реченица.

(„помисли“, „запитала се“, „помисли“) нешто проблематичнији: премда је јасно да представљају увод у унутрашњу фокализацију са СНД-ом, они по облику одговарају правом неуправном дискурсу. На овај начин прави неуправни дискурс добија функцију прелазне форме од наративног фокуса или спољашњег описа ка унутрашњем фокусу и СНД-у. Присуство СНД-а заиста постаје приметније на крају ових реченица, у субјективном додатку „као Лола“, који даје израз Брајониној заокупљености Лолиним ликом, или паратаксичком низању мисли у друге две реченице, које се претаче у једном случају у упитну реченицу са инверзијом (што представља један од маркера СНД-а). Посматрајући своје тело – колена, шаку, прст – Брајони га доживљава као засебни ентитет, најпре предмет, затим животињу, а на крају поистовећује са таласом, што је у складу са антропоцентричним схватањем света, по којем просторно уређење осликава структуру људског тела, а „тело не само да заузима простор, већ путем намере такође управља њиме и уређује га“ (Tuan, 2001: 35).<sup>30</sup> Своје тело Брајони посматра овде као свет у малом, одраз свеопштег просторног уређења, што се потврђује и њеним замишљеним удаљавањем од тела, током којег Брајони (фокализатор) постоји независно од свог тела (конкретног места у простору).

У четвртој примеру издваја се још један могући до сада непоменути маркер СНД-а – интерпункција. Црта која се користи испред два издвојена примера СНД-а означава истицање, наглашавање, или некакву промену, у овом случају фокализације. Сличну функцију истицања делова реченице који су са реченичном целином слабије повезани врше и тачка и зарез, рецимо у следећем примеру:

#### 5а) превод на српски

(СФР) [...] Сесилија Талис је са цвећем у наручју потрчкивала путем који је водио обалом реке [...] Пожуривало ју је и оних неколико летњих недеља нагомиланог мировања после дипломског испита; (УФМ) откад се вратила кући њен живот *\*је тапкао* у месту, а овај диван дан *\*испуњавао* ју је неким немиром, који *\*није био* далеко од очаја. (Макјан, 2008: 21)

#### 5б) изворни текст

[...] Cecilia Tallis half ran with her flowers along the path that went by the river [...] The accumulated inactivity of the summer weeks since finals also hurried her along; *since coming home, her life had stood still and a*

<sup>30</sup> “the one not only occupies the other but commands and orders it through intention”

*fine day like this made her impatient, almost desperate.* (McEwan, 2002: 18)

Иако се дати пример слободног неуправног дискурса у УФМ-у везује за кретање фокализатора Сесилије (која овде брзим кретањем покушава да надомести статичност лета на породичном имању), Сесилија најчешће иступа као фокализатор у зависности од специфичног положаја који њено тело заузима. Исти је случај и са Робијем, који у 18 примера СНД-а функционише као фокализатор у зависности од *положаја* у којем се физички налази. На овај начин се кроз сличан тип фокализације додатно учвршћује веза између Сесилије и Робија, а продубљује јаз између њих двоје и Брајони, која структуру свог тела посматра као свет у малом.<sup>31</sup> Простор у оквиру којег Роби одређује свој положај прилично је скученији од Сесилијиног простора, чиме се указује на различите позиције које њих двоје заузимају не само просторно, већ и у друштвеном смислу:

**ба) превод на српски**

(УФМ) *Мораће* с њом *да поразговара*, што пре то боље. (СФР) Најзад је *устао из каде и стресао се*, потпуно свестан (УФМ) да се у њему *одиграва* велика промена. (СФР) *Прошао је наг кроз радну собу и ушао у спаваћу*. (УФК) Ненамештени кревет, разбацана одећа, пешкир на поду, тропска врућина у соби, све *\*је било изнурујуће чулно*. (СФР) *Опружио се на кревет, загнурио лице у јастук* и гласно јекнуо. (УФМ) Тако нежна, тако мила, другарица из детињства, а *сада прети* опасност да постане недостижна. [...] (СФР) *Преврнуо се на леђа, гледајући у празно*, и препустио се *биоскопској маштарији*: (УФМ) она га *удара* песницама по реверима а онда уз стидљиви јецај *пада* у његов сигурни загрљај и *допушта* му да је пољуби; *\*није му опростила*, само *\*је одустала* од борбе. (Makjuan, 2008: 70-71)

**бб) изворни текст**

*He would have to speak to her soon.* He stood up at last from his bath, shivering, *in no doubt that a great change was coming over him.* He walked naked through his study into the bedroom. *The unmade bed, the mess of discarded clothes, a towel on the floor, the room's equatorial warmth were disablingly sensual.* He stretched out on the bed, facedown into his pillow, and groaned. *The sweetness of her, the delicacy, his childhood friend, and now in danger of becoming unreachable.* [...] He

<sup>31</sup> Штавише, у једином примеру у којем се у трећем поглављу унутрашња фокализација са елементима менталних активности усмерава према положају тела (а не структури), фокализатор није Брајони, већ Џексон, мали рођак Талисових.

rolled onto his side, eyes fixed and unseeing, and indulged a cinema fantasy: *she pounded against his lapels before yielding with a little sob to the safe enclosure of his arms and letting herself be kissed; she didn't forgive him, she simply gave up.* (McEwan, 2002: 80)

У овом одломку, као и у наставку текста, кратке реченице са спољашњом фокализацијом, које указују на промене положаја Робијевог тела, испрекидане су краћим или дужим унутрашњим фокализацијама са СНД-ом. На нивоу радње долази до веома малих промена – „поново је јекнуо“, „преврте се на бок“, „најзад је устао“ (Маџуан, 2008: 71), које уједно служе као показатељи предстојећег СНД-а, док се у Робијевом модално конструисаном свету одвија цео његов однос са Сесилијом, од детињства до неке неодређене будућности замишљене из његове перспективе. Модални глагол *would* на почетку одломка служи као прецизан маркер СНД-а, с обзиром на то да се у датој реченици његова употреба не може повезати са изражавањем уобичајене и понављане радње у прошлости, већ означава референцу на будућу радњу – а у овом смислу се *would* користи једино у неуправном дискурсу. Једини пример унутрашње фокализације на конкретно место у датом одломку поклапа се са већ наведеном дефиницијом СНД-а коју даје Мике Бал, будући да у њему дато место могу видети и унутрашњи и спољашњи фокализатор. Овај пример се услед тога испоставља као проблематичан, утолико што је теже препознати СНД у њему, а може се посматрати и као пандан примерима спољашње фокализације која проистиче из описа. Док у другом случају, како је већ наведено, СФО може садржавати елементе који потенцијално указују на субјективну лексику, те самим тим и на СНД, у првом се реални опис фикционалног места може поистоветити са оним што види спољашњи фокализатор. Да је реч о унутрашњој фокализацији (и СНД-у), овде нам говори најпре испрекидана синтакса, а затим и изразито субјективна синтагма „изнурујуће чулно“, која указује на специфично искуство које може проистећи једино из унутрашњих доживљаја фокализатора. У сличном примеру УФК-а, у којем је просторни показатељ СНД-а пак пре видно поље него положај тела, као (у преводу непрепознати) маркер СНД-а јавља се први кондиционал „померен“ у неуправном дискурсу:

#### 7а) превод на српски

(УФК) Тај приказ, или један његов делић, \**могао је видети* и Роби Тарнер кроз свој кровни прозор *ако би се потрудио* да устане из каде, мало почучне и извије врат. (Маџуан, 2008: 69)



**7б) изворни текст**

*The scene, or a tiny portion of it, was visible to Robbie Turner through a sealed skylight window if he cared to stand up from his bath, bend his knees and twist his neck.* (McEwan, 2002: 78)

Како се први кондиционал односи на будућност, један од могућих исправних превода био би потенцијал „могао би видети“, што и јесте случај код другог глагола.

У делу осмог поглавља у којем Роби напушта кућу и одлази на вечеру код Талисових, унутрашња фокализација, иако задржава елементе менталне активности, бива условљена кретањем:

**8а) превод на српски**

(УФМ) [...] Током наступајућих година *често ће се враћати* у ове тренутке, кад је ходао кроз храстову шуму пречицом што избија на главни пут недалеко од завоја према језеру и кући. [...] Ни наставнички позив – кроз петнаестак година, шеф кабинета за англистику, г. Р. Тарнер, мр хум. (Кембр.) – *није у тој причи*, као ни каријера на универзитету. Упркос бриљантној оци, изучавање енглеске књижевности *\*сада је видео* као узбудљиву друштвену игру, а читање књига и изграђене ставове о њима тек као пожељни зачин цивилизованог живота. (Маџуан, 2008: 79)

**8б) изворни текст**

[...] *In the years to come he would often think back to this time, when he walked along the footpath that made a shortcut through a corner of the oak woods and joined the main drive where it curved toward the lake and the house. [...] Schoolmastering—in fifteen years' time, Head of English, Mr. R. Turner, M.A. Cantab.—was not in the story either, nor was teaching at a university. Despite his first, the study of English literature seemed in retrospect an absorbing parlor game, and reading books and having opinions about them, the desirable adjunct to a civilized existence.* (McEwan, 2002: 90-91)

Модални глагол *would* функционише као маркер на исти начин као у примеру б), док измештање из скућеног простора куће даје Робијевим мислима ширину, тако да се оне крећу ка његовом будућем животу паралелно са Робијевим физичким кретањем ка кући Талисових. Истовремено и примери СНД-а постају знатно дужи, па се протежу и на неколико везаних пасуса. Ширина мисли приказује се и

кроз редак пример унутрашње фокализације панорамског описа („погледа са куле“) у Брајонином поглављу,<sup>32</sup> у чијем преводу је доследно препознат СНД:

#### 9а) превод на српски

(СФР) Стигла је до једног од широм отворених прозора и биће да је слику видела коју секунду раније него што јој је допрла до свести. (УФП) У том пределу лако *се могао замислити*, барем негде у даљини, и неки средњовековни замак. На миљу-две иза имања Талисових *уздижу се* Саријска брда прекривена непомичним, густо збијеним крошњама храстова, чије зелене боје *делују* мекше кроз млечну измаглицу врелине. Нешто ближе, парк самог имања, данас некако сасушен и диваљ, спечен попут саване, с оштрим затупастим сенкама усамљених стабала и високом травом којом *се већ прикрада* лавље жутило зрелог лета. Ближе кући, ограђен балустрадом, *види се ружичњак* и, још ближе, Тритонова фонтана, крај чије ограде *стоје* њена сестра и Роби Гарнер. *Има* нечег званичног у његовом ставу, у размакнутих ногама и забаченој глави. Као да је *проси*. Брајони *се* томе *не би зачудила*. Па и сама *је написала* причу у којој један скромни дрвосеча *спасав* принцезу из подивљалих таласа да би се на крају њоме оженио. Ова сцена под прозором добро *се уклапа*. (Маџуан, 2008: 36-37)

#### 9б) изворни текст

She had arrived at one of the nursery's wide-open windows and must have seen what lay before her some seconds before she registered it. *It was a scene that could easily have accommodated, in the distance at least, a medieval castle. Some miles beyond the Tallises' land rose the Surrey Hills and their motionless crowds of thick crested oaks, their greens softened by a milky heat haze. Then, nearer, the estate's open parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna, where isolated trees threw harsh stumpy shadows and the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer. Closer, within the boundaries of the balustrade, were the rose gardens and,*

<sup>32</sup> Тумачење овде условно назване „ширине“ има значаја за анализу самог романа, на нивоу на којем долази до поређења Брајони и Робија, кроз њихов однос према књижевности. Одричући се студија књижевности, Роби се окреће практичнијим наукама, док Брајони бива све више заокупљена писањем. Оваква расподела је и узрок Робијеве немогућности да оствари фокализацију „погледа са куле“, обично додељену спољашњем фокализатору. Брајони, која у томе успева, приближава се на тај начин спољашњем фокализатору и, у Маџуановом поигравању са метафикцијом, до краја романа то заиста и постаје.

*nearer still, the Triton fountain, and standing by the basin's retaining wall was her sister, and right before her was Robbie Turner. There was something rather formal about the way he stood, feet apart, head held back. A proposal of marriage. Briony would not have been surprised. She herself had written a tale in which a humble woodcutter saved a princess from drowning and ended by marrying her. What was presented here fitted well.* (McEwan, 2002: 37-38)

Као показатељ СНД-а у датом примеру служи глагол „видети“, тачније, простор који је обухваћен видним пољем фокализатора. На српском је унутрашња фокализација додатно наглашена указивањем на приказ који „допире до свести“, у преводу глагола *register*, чије се значење на енглеском ослања и надовезује на визуелно опажање. Глаголски облик *was* у другој реченици би на српском био преведен садашњим временом; ово је, међутим, избегнуто кроз употребу природније конструкције из које је глагол у потпуности искључен. Сви остали глаголи изражени су у садашњем времену или потенцијалу, осим првог, „се могао замислити“, који поштује временски однос антериорности у енглеском споју модалног глагола са прошлим инфинитивом, и „је написала“ у претпоследњој реченици, што је у складу са енглеским текстом где исти глагол опет изражава антериорну радњу.

Како детаљна анализа превода романа *Искуљење* није била циљ рада, тако није ни статистичка анализа којом би се утврдило да ли је (не)препознавање СНД-а у чвршћој вези са употребљеним начином фокализације којом се уређује простор. На основу посматране грађе могао би се извести општи (и очекивани) закључак да је у случају УФМ-а лако препознати СНД, као и у случају УФП – који на њега указује можда управо чињеницом да је у књижевним текстовима неуобичајен. Додатне примедбе односиле би се на већ поменуто отежано препознавање СНД-а у случајевима УФК, где се видно поље може приписати и спољашњем и унутрашњем фокализатору (примери 4), 5) и 6). У светлу основног циља чланка, битно је, након прегледаних примера, нагласити значај који елементи фикционалног простора, као дела основног модално структурисаног света књижевног текста (кроз који се ликови крећу и ступају у интеракцију), могу служити као прилично верне смернице и показатељи употребе слободног неуправног дискурса, који се појављује у спреси са одређеним начинима унутрашње фокализације. Унутрашња фокализација на тај начин ствара сопствене, изведене модалне светове унутар основног фикционалног света, а СНД који се у њој користи служи као средство организације тих светова, условљених просторним односима који постоје у основном фикционалном свету.

### Даљи смерови у читању фикционалног простора и СНД-а

Даље могућности тумачења везе између елемената фикционалног простора и фокализатора имале би најпре значаја за књижевну критику, у оквиру које би се могла анализирати учесталост појединих облика просторне интеракције код одређених ликова. У конкретној анализи романа *Искуљење*, одговор на питање зашто Сесилија често иступа као фокализатор услед положаја у коме се налази имао би импликација за тумачење њеног тренутног положаја у кући Талисових, у којој се, као и у трећем наведеном примеру, налази између студентских дана и неке замишљене будућности – у положају у којем покушава да одреди себе кроз односе са познаницима са студија, породицом и људима које ће, попут Пола Маршала, упознати у будућности. Девојчица Брајони, која у току дугог СНД-а у трећем поглављу своје тело доживљава редом као независни ентитет, широко пространство и текст, могла би се читати као антиципација оне старије Брајони из које ће на крају романа изронити ауторски глас. Робијево иступање из скупеног простора кућице у којој живи и шетња кроз пространу шуму били би метафора његових амбиција и жеље за самоусавршавањем, а његово одбацавање студија књижевности зарад медицине нашло би места у читању комплексног односа фикције и стварности којим роман обилује. Оваква анализа се свакако не ограничава само на дато књижевно дело, већ је применљива на стваралаштво великог броја аутора, првенствено двадесетог века, који са развојем модернизма и касније постмодернизма све наглашеније користе променљиву или вишеструку фокализацију у наративи, а такође, услед историјских фактора урбанизације и деколонизације, као и све присутнијих различитих теоријских начина концептуализације простора, комбинују ова два елемента у специфичан стилско-наративни израз.<sup>33</sup>

Проучавање елемената фикционалног простора могло би имати великог значаја и за превођење са енглеског на српски, посебно за потребе идентификације слободног неуправног дискурса. Поред указивања на маркере СНД-а, који су често непоуздани, обука књижевних преводилаца требало би да обухвати и комплекснији приступ слојевима књижевног текста, који би у крајњем

<sup>33</sup> Неки од аутора које овде можемо поменути јесу Вирџинија Вулф (чији романи *Ка светионику* и *Госпођа Даловеј* већ пружају окосницу за анализу у оквирима многих нараторских студија), Џејмс Џојс, Едгар Морган Форстер и Елизабет Боуен, као и савременији ствараоци попут Питера Акројда, Антоније Сузан Бајат и многих других. И други романи Ијана Макјуана, као што су *Утеха странаца*, *Црни пси*, *Амстердам* или *Чезил бич*, могу се читати – и преводити – у овом кључу.

допринео очувању ауторског стила у преводу, а исто тако и обогатио текст на циљном језику значењски обојеним наративним поступцима. Тумачење просторно фиксираних ентитета фикционалног света као подстрекача промене фокализације и путоказа ка СНД-у могло би да послужи као један од таквих приступа.

### Извори

Маџуан, И. (2008). *Искупљење*. Превела Аријана Боžовић. Београд: Паидеја.

McEwan, I. (2002). *Atonement*. London: Vintage Books.

### Литература

Bal, M. (2000). *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Превела Rastislava Mirković. Београд: Народна књига – Алфа.

Banfield, A. (2015). *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston, London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul.

Finney, B. (Winter 2004). Briony's Stand against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature*, 27, 68-82.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Transl. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Hidalgo, P. (Winter 2005). Memory and Storytelling in Ian McEwan's *Atonement*. *Critique*, Vol. 46, Issue 2, 82-91.

Katnić-Bakaršić, M. (1999). *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, Electronic Publishing Programme. Доступно преко: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> [20.07.2015]

Leskiv, A. (2009). The Literary Phenomenon of Free Indirect Speech. *Seria Filologiczna Studia Anglica Resoviensia* 6, Sveska 60, 51-58. Доступно преко: [https://www.ur.edu.pl/file/1333/sar\\_v6\\_04.pdf](https://www.ur.edu.pl/file/1333/sar_v6_04.pdf) [15.11.2014]

Марковић, М. (2011). Покајнички палимпсест Брајони Талис: наративни слојеви и непоздани приповедач Маџуановог *Искупљења*. У *Савремена проучавања језика и књижевности*, Година II, Том 2 (233-239). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

McArthur, T. (ed.) (1992). *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford, New York: OUP.

Nørgaard N., Montoro R. and B. Busse. (2010). *Key Terms in Stylistics*. London and New York: Continuum International Publishing Group.

Палибрк, И. (2010). О преводу слободног неуправног говора у романима *Госпођа Даловеј* и *Ка Светионику*. *Наслеђе: часопис за књижевност, језик,*

уметност и културу, година VII, број 15/1, 143-151. Крагујевац:  
Филолошко-уметнички факултет.

Reiss, K. (2014). *Translation Criticism – the Potentials and Limitations*. Transl. Erroll F. Rhodes. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Ronen, R. (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: CUP.

Tuan, Y. (2001). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Verdonk, P. (2002). *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.

**Tijana V. Parezanović**

### **SPATIAL ELEMENTS OF FICTIONAL WORLD AS POSSIBLE INDICATORS OF FREE INDIRECT DISCOURSE, AND THEIR RELEVANCE TO LITERARY TRANSLATION**

**Summary:** This paper provides an interdisciplinary approach to the hybrid phenomenon known as free indirect discourse (FID). The significance of FID, which is inextricably linked with focalization and features prominently in much of modern and postmodern literature in English, to the extent that one of its main functions is to mark the literariness of a text, has been recognized in the last decades in numerous research studies in narratology, stylistics and linguistics. FID is, however, largely neglected in the theory, practice and methodology of literary translation from English into Serbian, primarily due to the fact that FID markers are often ambivalent and imprecise, and also because no clear textual indicators for the obligatory use of FID have so far been identified. Reading Ian McEwan's *Atonement* (2002), as well as the novel's translation into Serbian (2003), particularly chapters II, III and VIII which contain numerous examples of shifting focalization and many narrative layers, has suggested a possibility of interpreting the relations and interconnectedness of focalizers and fictional space as indicators of the presence of FID. The here presented research is based on Ruth Ronen's premise of fictional space as an element of the modally structured universe of a literary text – an element that presents a relatively fixed entity in a tangle of different internal and external perspectives. Research results have shown that in-depth analysis of fictional space could be used to signal the change in perspective/focalization, and hence indicate the necessary use of FID, whose presence is connected with internal focalization or, according to Mieke Bal, the combined use of internal and external focalizations. This approach to interpreting literary texts potentially bears significant relevance for translation studies, as it offers new possibilities for identifying free indirect discourse, thus also providing methodology for a more semantically consistent and gramatically precise translation of FID from English into Serbian.

**Keywords:** free indirect discourse, narration, space and place, modally structured universe, literary translation, Ian McEwan's *Atonement*

Датум пријема: 17.8.2015.

Датум исправки: 13.11.2015.

Датум одобрења: 15.11.2015.