



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Библиотека
НАУЧНИ СКУПОВИ
ОДЈЕЉЕЊА ЗА КЊИЖЕВНОСТ

Коло
Зборници радова
Књ. 19

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Организациони одбор:
проф. др Слободан Грубачић
проф. др Милош Ковачевић
проф. др Злата Бојовић
проф. др Ала Шешкен
др Мирослав Перишић
проф. др Владимир Осолник
проф. др Габриела Шуберт
проф. др Оксана Микитенко

Стручни сарадници:
др Гордана Станчић
Жељка Остојић

Рецензенти:
проф. др Бојан Ђорђевић
проф. др Светлана Шеатовић

**ПОЕТИЧКА И ТЕМАТСКА
ПРОЖИМАЊА АНДРИЋЕВЕ
И СЕЛИМОВИЋЕВЕ ПРОЗЕ**

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 17. јула 2020.
у Андрићевом институту

Андрићев институт
Андрићград – Вишеград, 2021

САДРЖАЈ

Јован Делић	
Меша Селимовић према Иви Андрићу и Милошу Црњанском - Однос према језичкој традицији, Вуку и Његошу.....	7
Снежана Милосављевић Милић	
Аспекти наративне медијације у приповедању с унутрашњом тачком гlediшта код Андрића и Селимовића.....	41
Павле Павловић	
Метафтонимија у Селимовићевој и Андрићевој прози	57
Драгана Керкез	
Чудо као карактеризација појаве или ситуације (на материјалу романа <i>На Дрини Ђурија и Дервиш и смрћ</i>).....	71
Александра Пауновић	
<i>Злајна њишица</i> : селимовићевски и андрићевски глас	91

Јован Делић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Дописни члан САНУ
jovandelic.delic@gmail.com

82.09+821.163.41.09

Оригинални научни рад

МЕША СЕЛИМОВИЋ ПРЕМА
ИВИ АНДРИЋУ И МИЛОШУ ЦРЊАНСКОМ
ОДНОС ПРЕМА ЈЕЗИЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ,
ВУКУ И ЊЕГОШУ

У раду се разматра однос у великом троуглу српске књижевности XX вијека: Иво Андрић, Милош Црњански, Меша Селимовић, из перспективе М. Селимовића. Андрић је у односу на Селимовића неупоредиво супериоран као пјесник, преводилац поезије, есејиста и приповједач. Као романописац Селимовић се јавља када Андрић престаје да објављује своје нове књиге и у својој златној деценији (1961–1970) постаје велики писац и достиже зенит. Тада настају његове „четири златне птице”: роман *Тишине* (1961), кратки роман *Мајла и мјесечина* (1962, 1965), *Дервиш и смрт* (1966) и *Тврђава* (1970). У тој деценији освојио је тајне романескног жанра и тајне језика. Књига *За и иза Вука* (1967) јесте аутопоетички избор из језичке традиције и похвала изабраној традицијској линији Гаврил Стефановић Венцловић – Сима Милутиновић Сарајлија – Његош – народна балада. Његош је врх те језичке традиције, који је језички освојио Небо и Земљу, и човјека између њих. Такав однос према језичкој традицији омогућио је Селимовићу субјективизацију, лиризацију и ритмизацију прозе, освајање мисаоне и емотивне језичке сфере. Колико је близак Андрићу дистанцирањем од вреле, трагичне интимне теме и ње-

ним помјерањем у прошлост два или три стољећа, затим прстенастом композицијом романа, толико се удаљава субјективизацијом и поетизацијом романа, а ритмизацијом прозе, парцелацијом синтаксе и поетизацијом, односно рушењем границе између прозе и поезије примиче се прози Милоша Црњанског.

Кључне ријечи: проза, поезија, ритам, есеј, приповетка, пјесма, роман, кружна композиција, прошлост, дистанца, језичка традиција, поетска проза, парцелација реченице, догма, слобода, побуна, гранична ситуација, смрт, мисаона и емотивна сфера језика.

Иво Андрић и Меша Селимовић су – уз Милоша Црњанског – сам врх српске прозе XX вијека.

Такве стваралачке индивидуалности су биле нужно веома различите, као што су природна њихова повремена поетичка приближавања и преплитања.

А та преплитања су предмет нашег данашњег разговора.

Одмах ваља рећи да Иво Андрић није једини писац близак Мешу Селимовићу. Они су почесто веома различити.

Сам Селимовић је у први план истицао Достојевског као писца који му је највише значио. Ми смо указивали да дијалогичност Селимовићевих романа дугује понешто Достојевском. О томе је, слиједећи Бахтинову теорију полифонијског романа, лијепо писао недавно преминули сарајевски слависта Назиф Кустурица.

Селимовић у *Сјећањима* спомиње америчког писца Томаса Вулфа, и његов роман *Поїледај дом свој, анђеле*, да је снажно утицао на његов прозни развој, посебно на ритмичке и емотивне – поетске димензије његових романа.

Радован Вучковић, а онда Марко Недић указивали су с разлогом на блискост с Милошем Црњанским. Црњански и његов језик, а нарочито ритмизација прозе и њен емотивни набој – то су показале наше анализе – веома је близак Селимовићев предак.

Селимовић је с разлогом сагледаван у контексту егзистенцијалистичке прозе. Несумњиво, то јесте плодан критички контекст за тумачење Селимовићевих романа. Селимовић јесте писац „граничних ситуација” и писац који брани живот од сваке догме која хоће да се наметне као животна есенција, па да животом управља и да га окује ледом. Селимовић је, уз то, и писац побуне.

На крају, споменућемо и пјесника Стевана Раичковића, чија су два наслова – *Песма тишине* и „Тврђава” – постали наслови Селимовићевих књига. Меша Селимовић је, очито, Стевана Раичковића осјећао као сродну пјесничку душу.

Андрић и Селимовић се некако и временски настављају. Иво Андрић је 1961. године добио Нобелову награду и послѣ књиге приповиједака *Лица* није за живота објављивао нова дјела. *Кућа на осами*, *Омер-наша Латас*, *Знакови поред пута*, пјесме (Шта сањам и шта ми се догађа) – све је то објављено постхумно.

Као писци приповиједака, Андрић и Селимовић су неупоредиви: Андрић је наш највећи писац приповиједака, а Селимовић је на том плану мање занимљив. Он је, прије свега, писац велике форме, до које је дошао веома тешко, такорећи драматично.

Као пјесник, Андрић је са *Немирима*, *Ex Ponto*, лириком и нарочито *Знаковима поред пута* много значајнији пјесник од статуса који има у књижевности, односно у критици и историји књижевности. Мишљења смо да је тек сада дошло вријеме да се његова лирика сагледа у цјелини и боље и тачније интерпретира и

оцијени. Сам Андрић је сметао рецепцији своје поезије: зазирао је од свега што се могло тумачити као лично и субјективно и за живота није допуштао прештампање својих првих књига – *Ex Ponto* и *Немири* – нити је у књигу обједињавао своју лирику. Његова поезија се тек сада озбиљно истражује. Меша Селимовић није ни као пјесник, ни као преводилац поезије тога нивоа.

Есеј је у темељима Андрићевих дјела. Андрић је контемплативан, мисаон писац, нужно склон есеју као поетско-мисаоној форми. *Знакови поред пута* су лирски, сажети есеји, пјесме–есеји. Он је есејем и контемплацијом оплемењивао и лирику, и приповијетку, и роман. Три Андрићева есеја: „Филозофска поема” „Мостови”, „Разговор са Гојом” и „Његош као трагични јунак косовске мисли” сам су врх српске, и не само српске есејистике. То је, просто, сам врх. Таква три есеја нема нико. А сва три су, што је још важније, веома различита по својој природи и структури.

Оно гдје су Андрић и Селимовић најближи јесу романи. Селимовићев нови и прави почетак јесте роман *Тишине* (1961). Њиме је наговијештена и започела златна деценија Меше Селимовића: од 1960, када је овај роман писан, односно 1961, када је објављен, па до појаве романа *Тврђава* 1970. године. Све што је објавио прије 1960. и после 1970. није тога нивоа. То се збило између 50. и 60. године Селимовићевог живота.

Када је Андрић примио Нобелову награду, Селимовић је био мало познат писац који је те године објавио свој први роман *Тишине*. То данас звучи необично, али је тако.

Андрић је неупоредиво дуже био присутан на књижевној сцени као водећи српски – југословенски писац – око пет деценија, па и више.

Готово је невјероватно колико је та Селимовићева „златна деценија” била плодна. Тада су из Селимовића

гнијезда излетјеле његове „четири златне птице”: роман *Тишине* (1960), кратки роман *Магла и мјесечина* (1962, 1965) и два његова ремек-дјела – *Дервиш и смрт* (1966) и *Тврђава* (1970), романи који се могу читати као својеврсни романсијерски диптих.

Тада је настала и његова језикословна расправа *За и против Вука* (1967), дјело које је привукло пажњу водећих лингвиста, између осталих и Павла Ивића. Ми ту књигу видимо као аутопоетичку – у њој је велики писац решавао своје муке са језиком, своју „муку с речима”. Та књига је још једно поље могућег поређења Селимовића са Андрићем, односно с Андрићевим есејима о Његошу и Вуку.

То поређење је, по нама, веома драгоцјено и неопходно: њиме се боље сагледавају четири стуба српске књижевне традиције: Вук, Његош, Андрић, Селимовић; њиме се сагледавају и индивидуалне поетике прије свега Андрића и Селимовића, нарочито њихов однос према језику.

Дервиш и смрт је, несумњиво, Селимовићев врх. Испричаћу једну анегдоту као свједочење и прилог рецепцији овога романа у Чешкој. Био сам у Пољској, у Варшави, на научном скупу о упоредној словенској метрици. Било је то веома пријатно дружење слависта, које се завршило вечером, али и добрим пићем, у кући госпође Луциле Пшчоловске, организатора и домаћице нашега скупа. Сједио сам поред познатог чешког структуралисте, Мирослава Червенке, веома драгог и пријатног човјека из круга настављача прашког структуралистичког кружока. Разговарали смо о добрим књигама. Червенка није одмах могао да се сјети ни писца ни наслова, али је пјеснички сликовито описао како се осјећао док је читао ту књигу: то вам је као да лежите на тепиху од борових иглица; оне вам се забадају у кожу; ви осјећате бол и крварите, али не можете да се

одвојите; и схватите да су све борове иглице у вама и да је то чудесна књига, која вам болом држи концентрацију. Генијално.

И сам поштовалац структурализма, нијесам могао да одолим да га мало не „пецнем“:

– Ето колико један структуралиста вјерује у своју теоријску позицију: ништа од структурализма; ништа од теорије; све је у болу, у боровим иглицама, у рањавој кожи. Тај роман се зове *Дервиш и смрт*, а писац је Меша Селимовић.

– Тако је! Браво! – ускликну озарени Червенка. – Велика књига.

– Врхунска – додајем ја – неки балканско-европско-оријентални егзистенцијализам. Боље од Камија; о Сартру да не говоримо.

– Потписујем! То физичко осјећање забадања борових иглица у кожу никада ни прије ни послије нијесам осјетио при читању једне књиге – признаје Червенка.

Тако је Меша Селимовић зближио двојицу структуралиста скептика. А када сам Червенки испричао судбину најстаријег од браће Селимовића – Шефкије – што је била почетна и главна инспирација романа *Дервиш и смрт*, видио сам сузе једног прашког структуралисте. Човјек је ридао.

Друга анегдота је из Београда:

Прича ми Рајко Петров Ного о разговору Иве Андрића и Меше Селимовића, којем је присуствовао:

– Ви, Иво, стално пишете о прошлости – заподијева Меша – пишите мало о садашњости. Мене она привлачи.

Андрић је говорио лаконски:

– Прошлост је оно што остаје.

Ако је „прошлост оно што остаје“, онда је прошлост у контексту Андрићевог исказа исто што и вјечност, односно „универзалност“. Таква прошлост је у *Про-*

клетој авлији „вечна прича о два брата”, односно мит, који је често у подтексту Андрићевог приповиједања, као архетип моста и жртве у роману *На Дрини ћуприја*. Таква прошлост казује нешто битно о садашњости и о будућности, као у роману *Травничка хроника*.

Андрић је *Травничку хронику* писао уз Други свјетски рат, у доба највеће Хитлерове моћи и његовог крвавог похода на Русију, односно Совјетски Савез, који се завршио његовим поразом и довео га до коначног слома. Андрић о томе не пише, већ о „конзулским временима” у босанској вароши Травнику, о односу међу аустријским и француским конзулом. А посредно – о походу Наполеона на Москву и о његовом слому, што ће довести француског конзула Давила у понижавајућу позицију и до краја конзулских времена. *Травничка хроника* је, најочевидније, одбрана од страха од смрти, од Хитлера и мрачне савремености; Шехерезадино натпричавање смрти. Андрић је становао у Призренској у окупираном Београду, а једна бомба је пала у близини његовога стана. Уходили су га и пратили гестаповци и разни агенти, а он је писао романе, буквално се бранећи од смрти.

Композиција Андрићевих романа је у знаку круга, прстена, а то је најочевидније у *Травничкој хроници*, *Проклетој авлији* и *Омер-паша Латасу*. О томе смо већ писали, а овдје само подсећамо.

Травничка хроника почиње и завршава се сценом у Лутвиној кахви, гдје травнички бегови, уз кафу и чибук, мудрују о предстојећим и минулим догађајима. На почетку се разговара о опасним временима која долазе: Бунапарта је с војском у Далмацији, „влашки” конзули се очекују у Травнику, у Србији се распламсава Карађорђева буна. Хамди-бег Тескереџић – најстарији, најхрабрији, најискуснији и најмудрији међу беговима

– одбија да изговори име Бунапарта, умирујући млађе бегове да ће конзули, чак и ако дођу, отићи одакле су и дошли, а да ће Травничани остати своји на своме.

На те своје ставове Хамди-бег ће подсетити на крају романа, већ остарео и оронуо. Ваљало је издурати и те „влашке” конзуле испратити. А Бунапартино име потонуло је са Наполеоном.

У *Проклетој авлији* причање почиње сликом фра-Петровог гроба у снијегу и набрајањем и пописом његових преосталих ствари, односно сликом загонетног младића који све то посматра и отвара приповиједање. Веома слична слика је и на крају романа којом се прстен, односно круг затвара.

Омер-паша Латас почиње доласком Омера и његове војске какву Босна још није видјела, а завршава се његовим одласком. Долазак помрачује инцидент с једним лудаком; одлазак је сам по себи знак узалудности крвавога похода и крвопролића.

Оба Селимовићева велика романа – *Дервиш и смрт* и *Тврђава* – у знаку су прстенасте композиције. Тај прстен, односно круг, у роману *Дервиш и смрт* је двострук.

Круг се јавља при крају романа, обиљежавајући дервишову сижејну линију и њен завршетак. Наиме, дервишу долази младићак кога је мајка послала дервишу у текију да би га избавио из тешког сељачког живота. А та мајка је једина, и то изгубљена љубав Ахмеда Нурудина, а тај младићак би могао бити дервишов биолошки син. Они се огледају један у другом као у огледалу. Огледање је и сагледавање судбина и жеља. Дјечак завиди Нурудину на његовој „срећи” и господству и види у њему своју наду у будућност; Нурудин у дјечаку види свој промашени живот и пропуштене алтернативе, слутећи дјечакове заблуде и губитке које га чекају. Дјечак је дошао да понови судбину свога оца; да затвори и понови круг; да склопи сижејни прстен. Круг нема краја.

Сам крај романа не исписује дервиш, већ Хасан. Писац на крају књиге уводи „другу руку” – Хасанову – која ће књигу завршити понављајући цитат са њеног почетка, стављајући свој потпис и кратак коментар о главном јунаку и „првој руци” која је роман „написала”, исприповиједала и привела крају. Роман *Дервиш и смрт* приповиједа, односно „пише”, његов главни јунак, Ахмед Нурудин, а тачку на њега, својим коментаром и молитвом за напаћену душу, ставља Хасан. Хасан, наиме, на крају дервишовог „рукописа”, исписује цитат из Курана, који је дервиш ставио на почетак свога „рукописа”:

Позивам за свједока мастионицу
и перо и оно што се пером пише,
Позивам за свједока несигурну
таму сумрака и ноћ и све што она оживи,
Позивам за свједока мјесец кад наједра
и зору кад забијели,
Позивам за свједока судњи дан,
и душу што сама себе кори,
Позивам за свједока вријеме, почетак
и свршетак свега – да је сваки

човјек увијек на губитку.

Својом руком написао Хасан, син Алијин:

Нисам знао да је био толико несрећан.

Мир његовој намученој души!...

Хасан је добио функцију проналазача и првог читаоца довршеног рукописа, односно функцију приређивача. Дервишу је кудрет-сат откуцао досуђено му вријеме; он је погубљен у зору коју су најавили први пијетлови, „поносни трубачи” који „подстичу вријеме” и доводе смрт. То се недвосмислено види тек из Хасанове молитве и коментара: то је молитва за мир душе

напаћеног упокојенога човјека. Тек на крају сазнајемо што писци обично објелодане на почетку: ко је проналазач и приређивач рукописа и откуд рукопис једног покојника пред читаоцем. Овакав крај се може разумјети као „разоткривање поступка”, и таквом тумачењу се не може приговорити нетачност.

Али зашто Хасан понавља цитат са почетка? Довољно би било да је остао само његов коментар о Нурудиновој несрећи, молитва за пријатељеву напаћену душу и потпис, па да сазнамо да је Хасан проналазач и приређивач рукописа. Хасан је и сам осјетио потребу да препише и потпише почетак романа и да тако, из своје перспективе, потврди да је сваки човјек увијек на губитку. Тако је, Хасановом интервенцијом мото романа претворен у његову поенту.

Као учен човјек Хасан би, свакако, могао знати за „грешку” у цитату из Курана који и сам преписује. Писац је, наиме, „благо” деформисао текст свете књиге, јер у светој књизи нијесу нити могу бити једнако на губитку вјерници, односно правовјерни, и невјерници. Нурудин је, деформишући цитат, подигао губитак на ниво универзалног закона, изнад вјерника и невјерника, па и изнад времена: сваки човјек је увијек на губитку.

Нурудинова деформација цитата у складу је с његовом природом и судбином, с његовим губицима: изгубио је и брата, и вјеру, и љубав, и себе, и везу с оцем и завичајем. Уз то, издао је најбољег пријатеља. Хасан је његова супротност: његов живот се одвија у знаку хедонизма, животне радости, задовољства чула, смијеха, веселости, друштва, али и у знаку разговора, у чему је ненадмашан, па и животне мудрости. Хасан би се могао разумијети као успјешна алтернатива Нурудиновом безизлазу. Хасан, међутим, преписује Нурудинов мото претварајући га у поенту романа и сам стаје под

њега као под заставу. Тиме су се у епилогу и поенти романа супротности изједначиле, као што су се у једном часу, када Нурудин издаје Хасана, изједначили Ахмед Нурудин и Мула-Јусуф. Хасанов коментар и молитва имају и функцију необичног епилога: сазнајемо из тих последњих редова да је дервиш мртав и да је иза њега остала само његова прича – роман *Дервиш и смрт*. Тај тестаментарни рукопис пронашао је, спасао, поентирао и на свијет издао Хасан, постхумно се тако измиривши са својим пријатељем и опростивши му издају.

Понављање цитата има и композицијску функцију: склопљен је прстен; састављени су почетак и крај романа; затворен је круг. Прстенаста композиција је и понављањем мота у поенти, Хасановом руком, потврђена по други пут.

Круг је честа, готово омиљена Селимовићева ријеч, и честа ријеч Ахмета Нурудина, нарочито у првој глави романа. Подсјећамо да је *Круг* наслов посљедњег, недвршеног, постхумно објављеног Селимовићевог романа. Круг је један од кључних елемената Селимовићеве визије свијета.

Понављање цитата у роману *Дервиш и смрт* је, дакле, вишеструко функционално и оправдано: остварује фигуру прстена, односно круга; сугерише идеју о вјечном враћању зла – о вјечној губитничкој позицији свакога човјека; истовремено је мото, епилог и поента; разоткрива поступак и показује Хасана као проналазача и приређивача дервишовог рукописа; понављањем цитата појачава лирску, поетску снагу романа, а на значењском плану идентификује и Хасана као губитника.

Још један моменат је на крају романа од велике важности: Хасан, који је у роману дочаран као мудрац, образован и проницљив човјек, који с лакоћом продире у срца других, истиче, тек по дервишевој смрти и прона-

ласку рукописа, да није знао колико је дервиш несрећан. Ни најближи, ни најпроницљивији пријатељи не знају довољно један о другом. Поготову не знају дубину несреће ни величину губитка онога другог. Комуникација међу људима је површна чак и када је најприснија. Дубина личне несреће остаје непозната. Нити Хасан познаје Нурудинову несрећу прије него што прочита његову причу, нити Нурудин претпотставља да ће Хасан преписати и потписати његов мото и тако се и сам легитимисати као губитник. То је, по нашем осјећању, једно озбиљно антрополошко откриће, сажето у цигло једној реченици Хасановог коментара. Мјесто на крају романа, у поенти, контекст у којем се та реченица налази, чини да она бљесне као сјев муње и да изнова освијетли однос Хасан – Нурудин, па и цио роман. Тиме је и дервишева издаја пријатеља, што се Хасана тиче, опроштена, и поново је успостављена трагична равнотежа свијета. Без Хасанове приређивачке интервенције Нурудинова трагедија не би имала катарзу.

У *Тврђави* је завршна слика још недвосмисленија, сижејни прстен још очевиднији. Селимовићеви јунаци су често повратници из рата у мир који ће их узнемирити. Такав је и главни јунак романа *Тишине*, и Ахмед Нурудин, и Ахмет Шабо. Шабо је био учесник битке код Хоћина и на почетку романа је испрпчао судбину Сарајлија који су остали заувјек у мочварама око Дњестра, борећи се за Алаха и Турску царевину. Међу пострадалима су и синови бербера Салиха, браћа с Алифаковца. Та двојица некад идеалних младића пали су морално сувише ниско да то ни сами нијесу могли поднијети. Нијесу се вратили из рата, нити ће се икад вратити, мада их отац Салих чека у узалудној лудој нади. Шабо је пронашао ослонац у љубави према Тијани, породици и кући, али и у послу дјечјег учитеља: покушао је да на-

учи дјецу читању, писању и добром, с надом да она неће губити главе у неком будућем бесмисленом рату. А роман се управо завршава одласком неких нових младића у неки нови рат, за Алаха и Турску царевину:

А с Мајдана су војници одлазили у рат.

И њих прате мајке, очеви, сестре и девојке. Плачу или ћуте убијено.

Бербер Салих с Алифаковца стоји по страни. Је ли сазнао истину о синовима или се још нада?

Који ће погинути од ових што одлазе? И гдје? У дунавским мочварама? У бесарабијским шумама? На далеким непознатим пољима.

Гледао сам, ожалошћен. Је ли међу њима неки Ахметага Мисира, који је постао ага, и платиће то туђом и својом главом? Гдје је љути телал Хидо који бјежи од сиротиње? Је ли неки други Ибрахим Паро утекао од својих жена? Јесу ли овдје синови неког другог бербера Салиха с неког другог Алифаковца, је ли Хусеин Пишмиш, Смаил Сово, Авдија Супрда?

Свеједно да ли су тужни или лажно весели, неће се вратити. Ни моји другови нису се вратили. Изгинули су, сви.

Хоће ли и ова моја дјеца ићи тим истим жалосним путем, кад одрасту?

Вјероватно хоће, али ја нећу да верујем.

Нећу да верујем, а не могу да се ослободим стрепње.

Регрути који одлазе у рат и смрт понављају судбине Шабових другова с почетка романа, чија имена Шабо набраја. Дјеца коју учи доброты чекају свој час за свој одлазак у рат и смрт. Трагична слика људских судбина се понавља. Улоге су исте, али су јунаци и жртве нови. Историја не даје наравоученија, не поправља ни човјека ни човјечанство. Шабу остаје тихи индивидуални

протест, непристајање на повлачење у свој заштићени свијет љубави. То трагичну слику свијета само ублажава али не мијења.

Селимовић, дакле, прстенастом структуром својих романа поентира њихово трагично значење, остварујући визију свијета као вјечног ритмичког понављања зла и историје: сваки човек је увијек на губитку.

Оба велика Селимовићева романа су смјештена својим збивањем у прошлост: *Дервиш и смрт* у осамнаести, а *Тврђава* чак у седамнаести вијек.

По тој усмјерености на прошлост, по тој историјски увјерљивој контекстуализацији ликова и догађаја, Селимовић је близак Андрићу. Могло би се чак тврдити да му је у том погледу Андрић био узор. Потребно је да грађа за роман „одлежи” – како вели писац – утолико прије и више ако је грађа сувише емотивно врела; ако је из интимног свијета, на примјер – из породичне животне сфере, као што је то случај са овим романом.

Од братовог стријељања (1944) до појаве романа *Дервиш и смрт* протекле су пуне двадесет двије године, а толико је отприлике било потребно Андрићу за један роман од његове замисли до коначне реализације. И у том погледу поређења стваралачких процеса двојице писаца Андрић и Селимовић су блиски.

Не треба мијешати ни бркати сам процес писања – који је релативно кратак – са процесом зрења и мијењања првобитне замисли; са стваралачким кризама које то зрење прате. Тај процес дуго траје – код Андрића и Селимовића око и преко двије деценије.

На почетку Селимовићевог аутопоетичког записа о *Дервишу и смрти* налази се сажета прича о стријељању најстаријега брата Шефкије. Ма колико била позната, неопходно ју је цитирати:

Крајем 1944. године стријељан је у Тузли мој најстарији брат, партизан, официр команде Тузланског војног подручја, пресудом суда III корпуса. (Имена не наводим, иако их, наравно знам; они не знају или се не сјећају шта су учинили моме брату и мени, увјерио сам се у то недавно кад ми је један од њих пружио руку, а ја је нисам прихватио, и он је зачуђено питао неке моје пријатеље зашто се то љутим на њега?) На афишама излијељеним по граду писало је да је Шефкија Селимовић осуђен на смрт стријељањем зато што је из магазина ГУНД-а (Главне управе народних добара) узео кревет, ормар, столицу и још неке ситнице, а тако строга пресуда је донесена, пише на објави, зато што је окривљени из познате партизанске породице. Тако се наша породична приврженост револуцији и наша занесеност окренула против нас и претворила нас у жртве. А тај окривљени, мој брат, коме су усташе однијели све ствари из стана, очекивао је своју жену која је случајно остала жива у концентрационом логору, и требало је да се врати у Тузлу. Кад сам чуо да је Шефкија стрељан, доживио сам шок. Лежао сам немоћан да ишта схватим, и непрестано плакао. Након неколико дана дошао ми је шофер УДБ-е који је мога брата одвезао на стријељање и донио ми поруку од мрвог човјека. Шефкија је био миран пред стријељање; рекао је: - Поздрави Мешу, реци му да сам невин. Ја сам знао да је невин, ни судије нису говориле друкчије. Шофер није смио да ми каже гдје је сахрањен, па ни данас не знам гдје му је гроб. Тај неврероватан, слијепи, малоумни чин био је прекретница у животу свих чланова моје породице: сви смо осјетили да су се десиле ствари које никад нисмо могли очекивати. И није ријеч о смрти неког од нас, на то смо били спремни, седморо нас је било у револуцији, већ о тако ужасној неправди, без разлога и без смисла...

Меша Селимовић изузетно прецизно изоштрава однос поезија–револуција. Комунистички идеал – јединство поезије и револуције – налагао је да се очува припадност револуцији и себе и мртвога брата; да се револуционарна активност настави; да се одржи неко бесмислено пропагандно предавање у служби револуције, раније најављено на плакатама:

Не могу ништа да кажем, али сам можда покушавао да себе рањеног и њега изгубљеног измирим са револуцијом која једе своју дјецу. И ето, покушао сам да идем истим путем као да се ништа није догодило, нисам изашао из партије, нисам окренуо леђа свему што сам био, али ништа тиме нисам ријешо, бивало ми је све теже, оно предавање је постало моја мора... (Подвукао Ј. Д)

Измирите „себе рањеног и њега изгубљеног са револуцијом” – то је обавезан налог догматске, револуционарне свијести која прихвата, чак тражи, и оправдава сваку, па и невину, најближу жртву – убиство брата – без роптања и побуне. Иста свијест налаже измирење револуције и поезије:

У почетку мог писања су партизанске теме жртвовања за друге. Сигурно нисам случајно наилазио на такве исусовске теме, вјероватно сам покушавао да обоготворим своју муку, да јој дам виши смисао: за велики циљ неопходне су велике жртве. И своју сам у то убрајао. Али се моја мука није дала ни одагнати ни олакшати, ефекат варке, ни као лијек за мене, ни као књижевни резултат, није био нарочит, па сам престао да пишем.

Наступа криза. Деценијско ћутање. Али кризе могу бити благотворне, дугорочно гледано. Суочавају самосвјесног ствараоца са кључним проблемима поетике и заната. Селимовића је криза довела до сазнања сопствених поетичких, занатских ограничења, прије свега до уочавања слабости сопственог језика и до слутње правца у којем треба кренути.

(...) прво сам се ухватио у коштац с језиком, јер ми је било јасно да је у мојим првим радовима управо језик најслабија тачка. То је исто као кад сликар не би имао смисао за боје. Видио сам да се језик не да, остаје крут и несавитљив, неподобан за нијансе које су ми изгледале значајније од цјеловитих блокова.

Селимовић се развијао – то треба истаћи – према „духу нијансе”, и то врло самосвјесно, програмски усмјерено, превасходно на стилско-језичком плану. Ни чија језичка достигнућа ни решења нијесу се могла преузети нити примијенити. Ваљало је доћи до својих. Зато су језичка питања дошла у само средиште пажње. Тражио се језички израз за своју „руку” и своју „душу”; за своју „унутарњу муку”:

Морао сам пронаћи не бољи језик ни експресивнији језик, ни богатији, ни суптилнији, то би била смијешна, нереална амбиција, већ језик за моју руку и моју душу, који ће најбоље одговарати ономе што је у мени кључало. Нисам знао шта тражим, али сам нејасно наслућивао какав то језик треба да буде. Кад нађем, знаћу шта тражим.

Писац је закључио да своју животну причу мора причати у форми романа; да се од ње мора дистанци-

рати како би је учинио универзалном; помјерити је два вијека у прошлост. Припреме за тај животни роман ишле су у два смјера: у смјеру рада у језику „ка духу нијансе” и у смјеру овладавања техником романа. Било је то рвање с ђаволом, „с несавладивом структуром романа”. Радио је на језику и на роману теоријски и практично: дуже приповијетке, а нарочито романи *Тишине* и *Магла* и мјесечина били су својеврсна „вјежбања”, приближавање идеалу, практично савладавање језика и жанра у припреми за роман свог живота *Дервиш и смрт*.

Изузетно је важно, вјероватно и пресудно, било успоставити дистанцу према догађају; узети братову погибију – личну и породичну несрећу – као повод и грађу за роман. Писац се својој животној теми враћа око 1962. године – безмало двије деценије послије трагичног догађаја – радећи напоредо и друге ствари:

Али је до тог времена грађа била одлежала и могла је поднијети сваку обраду, а и теме су, у мојој свијести добиле одређено усмјерење, и савитљивост, и шире размјере: од изворишта је прошло готово двадесет година, и у доживљају није више било сирове силовитости ни прејаке емоције. Све је било измедитирано, претворено у могуће опште искуство, као однос и сукоб између идеологије и позлијеђеног појединца. Тема је, дакле, универзална. А ипак је све моје, незаборављена врелина није ми допуштала да тему и мотив претворим у хладну тезу. То није у потпуности лични доживљај, али је свачија могућност. Основа идејне замисли романа и једина сличност између мога живота и романа лежала је у питању: шта сам ја послије те осуде, ожалошћени и озлојеђени брат или несигуран неувјерени члан партије? (У роману је то изражено овако: 'Шта сам ја сад? Закржљали брат

или несигурни дервиш? Јесам ли изгубио људску љубав или сам оштетио чврстину вјере, изгубивши тако све?... јесам ли изгубио људски лик или вјеру? Или обоје?') Тако је у жижу романа дошао сукоб личног осјећања и политичког увјерења.

Живот и роман се изван тог основног идејног круга потпуно разилазе: Селимовићу писцу је било потребно поринуће у вријеме, у историју, због ослобођења од приватности и могућих личних реакција, непотребних и глупих сукоба. Све зарад тријумфа поезије – високе књижевности – и њеног универзалног смисла:

Зашто сам отишао у историју? Можда и зато што сам се плашио директне фактографске силовитости теме и првотне омеђености, која би ме опет могла повући у нежељено афективно реаговање. А ја сам желео да из ње извучем њен универзални смисао.

Селимовић инсистира на присуству/одсуству љубави у роману, и то на више мјеста у ауторским коментарима романа:

Ја сам хтио да напишем роман о љубави, роман о трагедији човјека који је толико индоктриниран да догма којој служи постане суштина његова живота: промашио је љубав, промашиће и живот.

Потом се пишчев поглед помјера са главног јунака на цјелину романа, па опет, неизбежно, на главног јунака:

Љубав у роману је врло изражена: љубав Кадинице према Кадији, љубав оца према Хасану, љубав Хасана и Дубровчанке, Нурудинова љубав према дјевој-

ци, а животна грешка је што лако испушта љубав, не бори се за њу; а када се одлучи за мржњу и освету, одлучује се и за власт као средство! То је његова коначна дехуманизација.

Ахмед Нурудин је од „Свијетла вјере” постао негативан јунак, између осталог и због недостатка љубави. Бјекство од љубави води у коначну дехуманизацију, у пад, у мржњу, у кржаве варваре и заносе власти, у злочин и освету, у издајство пријатеља. Зато је и посвета романа супрузи Дарки дио самога романа и његове тематизације љубави. Тиме Селимовић поентира свој коментар *Дервиш и смрт* варирајући идеју да је сваки човјек увијек на губитку. Овога пута он вјери супротставља љубав:

Без љубави, свак је увијек на губитку.

Тврђава је пандан *Дервишу и смрти* зато што бар Ахмет Шабо и Тијана налазе љубав и уточиште у љубави. *Тврђава* је „много једноставнији роман од *Дервиша и смрти*, добро то зна аутор; лакше га је примити и тумачити. Ахмет Шабо је „Свијетло љубави” и он стоји насупрот догматском и амбивалентном „Свијетлу вјере” – Ахмеду Нурудину.

Селимовићеву књигу *За и против Вука* ваља узети врло озбиљно и читати је и као језикословни текст, усмјерен на „сам проблем”, и као аутопоетички језички програм и избор из традиције, јер говори о језику у нашој књижевно-језичкој традицији и Селимовићевом избору из ње. Ова књига је већ оцијењена као „једно од оригиналних мишљења у огромној литератури о Вуку Караџићу” – мишљење које је скинуло неке мрље с Вукових опонената и указало на значај Гаврила Стефановића Венцловића, Симе Сарајлије, Његоша и муслиманских балада за развој нашег пјесничког језика – и

свједочанство о Селимовићевом настојању да дође до свога стилско-језичког израза који би био способан да изрази апстрактно, мисаоно и емотивно. Зато та књига заслужује посебну пажњу.

Али прије тога кратак осврт на Андрићев однос према Вуку и Његошу. Вук, а нарочито Његош, два су основна Андрићева традицијска стуба. О Његошу је писао равно десет пута и био је њим фасциниран; написао је есеје: „Његош у Италији”, „Његош као трагични јунак косовске мисли”, „Његошева човечност”, „Вечна присутност Његошева”, „Љуба Ненадовић о Његошу у Италији”, „Нешто о Његошу као писцу”, „Његошев однос према култури” и „Над Његошевом преписком” – укупно девет есеја. Десети Андрићев рад је кратка приповијетка „Тренутак у Топлој”, о којој смо први писали и вратили је пред очи књижевне јавности. О Андрићевом односу према Његошу писали смо шест пута. Андрићеве есеје о Његошу и својих пет о Андрићу и Његошу сабрали смо и штампали у посебној публикацији *Вечна присутност Његошева* у Андрићевом институту 2017. године. Шести наш рад на ову тему штампан је у Његошевом зборнику Матице српске број три. Андрић је о Вуку написао есеје: „О Вуку као писцу”, „Вук, реформатор”, „Вук и иностранство”, „Вуков пример”, „Три слике из живота Вука Караџића” и „Оптимизам Вука Караџића”. С обзиром да смо о Андрићевом односу према Вуку такође писали, овдје о томе нећемо ширити расправу, већ само рећи да је Андрић био досљедно Вуковац, мада се његов језик не може нити смије редукovati на Вуков језик. Андрић, као ни Белић, није имао слуха за Настасијевићев језик нити за Винаверову подршку томе језику, о чему смо такође писали.

Андрић никако није видио Вука и Његоша као двије различите језичке могућности. Његош је прихватио Вука, али је проширивао свој језик независно од Вука.

Веома је важно, за овај контекст, рећи да је Андрић избјегавао опасно прво лице, да се чувао те опасне и страшне ријечи ЈА, али да је био мајстор слободног индиректног говора и „говора уживљавања”, те је тај говор био вид субјективизације прозе.

Селимовић је, охрабрен европским романом XX вијека, био отворен и за субјективно приповиједање, и за поетизацију прозног говора, и за доживљени говор – као и Андрић – и за прво лице једнине, за разлику од Андрића, и за поетизацију, односно ритмизацију прозе. Селимовић се залагао за „дух нијансе” у језику, посебно за нијансирање мисли и емоција. Уз то је, попут Црњанског, учинио границе између поезије и прозе, па чак и између стиха и прозе, проходнима. Тако да су завршне странице *Дервиша и смрти* толико поетизоване и ритмизоване, реченице тако парцелисане, да се могу, као код Црњанског, преводити у стихове, што смо већ показивали и што ћемо овдје поновити.

О Селимовићевој књизи *За и против Вука* смо већ писали. Нико од српских писаца није толико рехабилитовао Вукове противнике у полемици око језика као Меша Селимовић. Вук је несумњив побједник у језичкој полемици, али је проблем умозрителних ријечи остало и послје те полемике, као и проблемнутрењег богатства језика. Спремајући се за своје животно дјело *Дервиш и смрт*, Селимовић је написао наглашено субјективан роман *Тишине* и кратак поетски роман *Магла и мјесечина*, према којем је имао сасвим амбивалентан однос: сматрао га је својим артистички најуспјелијим дјелом, али је имао и низ аутокритичких, углавном претјераних примједба. Тај кратки роман је тријумф доживљеног, односно слободно неуправног говора у којем је Селимовић освојио полиперспективизам у приповиједању, не без утицаја преводне књижевности, у првом реду Фокнера и Томаса

Вулфа. Дијалoшка природа романа *Дервиш и смрт већ се* слyти из полифоничног, четворогласног кратког романа *Магла и мјесечина*, а вјероватно је главна инспирација – Достојевски.

Језичка расправа *За и против Вука* је такође настала као дио припрема за роман *Дервиш и смрт*, као рјешавање питања језика, односно настојања да се освоји језик способан да изрази емотивне и интелектуалне нијансе, како на плану лексике, тако и на плану синтаксе; да се направи свој избор из књижевно-језичке традиције као ослонац у тој традицији. Књига *За и против Вука* за нас је најзначајнија као аутопоетичко дјело, мада није без значаја и као лингвистичка студија.

Селимовић је, очито, био одушљевљен књигом Гаврила Стефановића Венцловића *Црни биво у срцу*, коју је приредио Милорад Павић, и упутио је искрене и велике комплименте тада не толико познатом младом истраживачу, а сасвим непознатом писцу – Павићева прва белетристичка књига *Палимпсести* појавила се 1967. године, када и Селимовићева расправа.

Свој књижевно-језички избор из традиције Селимовић започиње Венцловићем. Друго велико име и ослонац је Његошев учитељ Сима Милутиновић Сарајлија, а треће и највеће је сам Његош. И за Андрића и за Селимовића Његош је највећа и кључна фигура у српској књижевно-језичкој традицији. Селимовић није имао разлога да се било коме удвара када је писао да је Његош својим језиком обухватао *Небо и Земљу*, и човјека између њих. Књига *За и против Вука* заправо је безрезервно књига за Његоша, и то је Селимовићеве најдубље увјерење. Уз ова имена Селимовић додаје и народне пјесме, нарочито неке косовске, и прије свега баладе, нарочито муслиманске баладе. Себе и свој роман *Дервиш и смрт* види као наставак тога тради-

цијског низа: Венцловић – Сарајлија – Његош – усмене баладе. То, дакле, подразумејева отвореност према преддуковском језичком наслеђу.

Овакав Селимовићев однос према српској књижевно-језичкој традицији приближио га је Милошу Црњанском и његовој ритмизацији прозе, посебно оних пасуса у роману који имају јаку емотивну снагу. Али још једна Селимовићева особина заједничка је њему и Црњанском. Наиме, повратник из рата и побуњеник честе су фигуре у Селимовића. Сваки његов повратник из рата је лично поражен, готово опустошен, враћен у свијет у којем нема ништа, у узнемирујући мир којем не може нити жели да се прилагоди; сваки постаје побуњеник на свој начин, са латентном или потпуно испољеном побуном. Сваки је понижен од оних који су у ратно доба градили своју друштвену позицију и моћ, увећавали имовину и стицали новац и утицај, не хајући за моралне обзире. С разлогом је први Селимовићев роман *Тишине* довођен у близину Милоша Црњанског и његовог *Дневника о Чарнојевићу* (Р. Вучковић, М. Недић). Тачно је да је Селимовић истицао Иву Андрића као првог писца међу савременицима. Од Андрића се могао научити дистанци: помјерити збивања и ликове два (*Дервиш и смрт*) или три (*Тврђава*) вијека уназад, успоставити временску и историјску дистанцу, а поготову емотивну, причати своју причу, историјски увјерљиво контекстуализовану, конкретно амбијентирану, али универзалну. С Андрићем га везује и свијет о којем пише – Босна и Сарајево. Али *Тишине* су ближе Црњанском и *Дневнику о Чарнојевићу*, па чак и пјеснику Стевану Раичковићу. Раичковић је био Селимовићев омиљени пјесник и имао је безмало исти наслов пјесничке књиге (*Песма тишине*), као што ће Селимовић у напомени уз прво издање *Тврђаве* изричито рећи да наслов дугује истоименој пјесми Стевана Раичковића. Прстенасту композицију налазимо у Андрићевим романима *Травничкој хронници*, *Проклетој*

авлији и Омер-паиша Латасу, али артистички можда најуспјелију у Сеобама.

На плану поетизације прозе, њене лиризације, а готову ритмизације, Селимовић је неупоредиво ближи Црњанском него Андрићу, ако мислимо на Андрића романсијера, па и приповједача, ма колико имали у виду и Андрићев мотив текије, један од најзначајнијих у *Дервишу и смрти*.

Ваљало би се прецизније позабавити синтаксом Меше Селимовића, парцелацијом његове реченице, њеном ритмичком организацијом и утврдити да су многе странице Магле и мјесечине, а нарочито *Дервиша и смрти*, наглашено ритмизоване и сасвим блиске стиху, односно лирици.

Овдје ћемо се позабавити само завршним страницама романа *Дервиш и смрт*, уз апсолутну сигурност да је таквих страница веома много. Ријеч је о страницама на којима су дочарани посљедњи часови Ахмеда Нурудина и његово унутарње врење у ишчекивању погубљења, у посљедњој ноћи и посљедњој зори. Као да поједини пасуси теже свом осамостаљењу преображавајући се у лирске пјесме.

Прво лице једнине, субјективно приповиједање и субјективизација свијета, претварање свијета у доживљај, појачавају емотивну снагу појединих пасуса. Честа су понављања у функцији ритмизације и лиризације, па изостављања глагола која нам сутеришу да је ријеч о дочаравању унутарњег стања у ишчекивању збивања, односно погубљења. Ево кратког пасуса који би се могло насловити „Посљедња поноћ”:

Пасаванџија је негдје у мраку огласио поноћ. Посљедњу моју поноћ, посљедњи дан: својим крајем дочекаћу му почетак.

Једино је емотивно релативно равна прва реченица – извјештај о ономе што се чуло: оглашена је поноћ. Али она покреће субјективну реакцију приповједача на тај објективни звук, па се приповједач преображава у лир-

ски субјекат. Све што слиједи је субјективно; све је реакција тог лирског субјекта на оглашавање поноћи. То је, за њега, посљедња поноћ, чиме је добила на изузетности и постала јединствена, па је атрибут посљедњи поновљен и уз именицу дан. Обје елиптиране реченице сведене су на објекат. Али те елиптиране реченице већ својом синтаксичком везом са претходном – у претходној су им остали и субјекат, и предикат и прилошке одредбе: Пасаванџија је означио у мраку – накнадно субјективизују и ту претходну реченицу, односно пасаванџијино оглашавање поноћи. Том дану ће почетак и претходница бити смрт говорног субјекта, исказана као неминовна будућност футуrom првим и врло функционалном антитезом крај живота – почетак дана у инверзији: крај живота претходи почетку дана. Пасаванџијино оглашавање поноћи је, за говорног субјекта, оглашавање смрти. Реченица и реченични дјелови су парцелисани у ритмичке одсјечке, у „стихове”:

Посљедња поноћ

Пасаванџија је
негдје у мраку
огласио поноћ.

Посљедњу моју поноћ,
посљедњи дан.

Својим крајем
дочекаћу му почетак.

Сљедећи ритмички сегмент означићемо првим реченицама, односно двјема ријечима: „Тишина, тама”. У њ уводи, претходећи му, такође једна емотивно равна ре-

ченица: „Устао сам и пришао отвореном прозору”. Наратору, Ахмеду Нурудину, свијет се претвара у пустош при поноћном погледу кроз отворен прозор. Слиједи низ елиптичних реченица. Глаголи су по правилу изостављени: само су два задржана у цијелом пасусу. Осамостаљују се не само именице него и придјеве. Успостављено је више граматичких, ритмотворних паралелизама; негације се понављају и добијају ритмичку функцију анафоре – почетка ритмичких сегмената (нигдје, ни):

Тишина, тама

Тишина, тама.
Потпуна,
коначна.

Нигдје ничега,
Нигдје никога.
Преостала је да куца
и посљедња жила,
утулило се
и посљедње видјело.

Ни гласа,
ни даха,
ни труна свјетла.

О свијете,
пустоши,
зашто баш тако.

Нема сумње, ријеч је о изразито организованој прози – синтаксички и ритмички – која се, готово спонтано „преводи” у слободне стихове. Тешко да је овдје

могуће уочити и успоставити строгу границу између стиха и прозе, лирике и епике. Граница је само у начину писања: континуирано или парцелисано, у ритмичким одсјечцима. Тај наглашени ритам и и болна емотивност, дубока меланхолија која избија из свијета као пустоши, у складу је са јунаковим емотивним стањем: он са великом извјесношћу очекује смакнуће и близину смрти која долази у зору. Селимовићу се, по нашем осјећању, посрећило да ритмичком прозом дочара то драматично стање јунака пред сусрет са смрћу као са бесмислом, празнином и пустоши. Као да у дубоко меланхоличном гласу бившег дервиша и Свијетла Вјере чујемо одјек прве реченице *Дневника о Чарнојевићу*: „Јесен и живот без смисла”. Дубока меланхолија је несумњиво заједничка обојици писаца. Као да је реченица састављена из ритмичких одсјечака била онај језички идеал за којим је Селимовић тежио да би изразио крајње сложена психичка стања својих јунака, а да притом остане увјерљив писац; да се не изгуби у маниру. Ваљало је успоставити сагласност између јунака – осјетљивог, емотивно рањеног интелектуалца, супериорног, трагичног губитника, побуњеног бившег догмате разорене догме – његовога гласа и његове тачке гледишта, и језика којим говори о себи и свијету у тренуцима опроштаја од себе и свијета. Умјесто дервишке сигурности и заштићености, он осјећа како га пред долазећом смрћу потапа страх. Страх је доминантно осјећање на крају романа *Дервиш и смрт*; стрепња на крају *Тврђаве*. То су јаки сигнали да су јунаци Селимовићеве прозе, упркос њиховом смјештању у 18. и 17. вијек, јунаци прозе 20. вијека.

Драматично приближавање смрти дочарано је ритмичким варирањем двају мотива: јављањем првих пијетлова и куцањем судбинског кудрет-сата. То су двије „скривене” лирске пјесме, међусобно комплементарне:

Први пијетлови

Први пијетлови!
Пакосни трубачи
подстичу вријеме,
мамузају га
да се не успава,
пожурују несреће
дижу их са њихових легала,
да нас сачекају накострешене.

Умукните, пијетлови,
стани, вријеме.

Да ли да вичем у ноћ,
да сазивам људе,
да тражим помоћ?

Узалуд.
Пијетлови су немилосрдни,
већ дижу узбуну.

Кудрет-сат

Сједим на кољенима,
Слушам.

У тишини собе,
негдје иза зида, из стропа,
из невидљивог простора
куца кудрет-сат,
незауостављив ход судбине.

Потапа ме страх
као вода

Живи ништа не знају.

Поучите ме, мртви,
како се може
умријети без страха,
или бар без ужаса.

Јер смрт је бесмисао,
као и живот.

Дубока меланхолија и трагично осјећање свијета, лиричност прозе и њено помјерање на емотивном и ритмичком плану према стиху све готово до укидања границе између стиха и прозе, заједничке су особине најбољег Селимовића и Црњанског.

Та сличност је уочљива и на плану симболизације појединачних пјесничких слика, па и на плану односа према природи. Уочљив је значај неба и воде у Селимовићевој прози, што је код Црњанског у *Сеобама* нарочито наглашено. Тако је текија мевлевијског реда, у којој живи и управља дервиш, смјештена на изласку из касабе, стијешњена „међу црним и сурим гудурама што заклањају ширину неба, остављајући само плаву просјеклину над собом, као шкрту милост и сјећање на пространство огромног неба дјетињства. Не волим га, то далеко сјећање мучи ме све више, као пропуштена могућност, иако не знам каква. Сасвим нејасно употређујем сочне шуме изнад очеве куће, поља и воћњаке око језера, с каменим тјеснацем у који смо ухваћени ја и текија и чини ми се да има много сличности између тог стјешњавања у мени и око мене.”

Осјећање тјескобе је опредмећено и претворено у низ слика: текије, ријеке, кањона, просјеклине неба. Тјескоба је нераздвојно повезана са дервишем и са

текијом. Просјеклина неба над текијом и дервишем у потпуном је контрасту са широким небом дјетињства изнад очеве куће, па небо, ријека и текија добијају на ширини и сугестивности значења, постајући симбол стјешњавања у дервишу и око дервиша.

Паралелизам између дервиша и рјечице успостављен је у потпуности на крају прве главе:

Рјечица је слична мени, бујна и плаха понекад, а чешће тиха, нечујна. Криво ми је било кад су је загатили испод текије и јарком натјерали да буде послушна и корисна, да кроз бадањ тјера воденични точак, а радовао се кад је, набујала, разрушила уставу и потекла слободно. А знао сам да само укроћена меље жито.

Рјечица постаје огледало самога Нурудина; његова метафора и вид његове метафоричке карактеризације: обоје су бујни и плахи понекад, а чешће тихи. Обоје укроћени, ограничене слободе. Нурудиново радовање побуни ријеке, рушењу бране и поновном, макар и краткотрајном слободном току, открива Нурудинову латентну спремност на побуну и потребу за слободом.

Селимовићев однос према језику и традиција коју је изабрао: Венцловић – Сарајлија – Његош – народна балада, довели су до лиризације и ритмизације његове приче и ту прозу нужно у близину ритмичке прозе Милоша Црњанског. Тешко да је неко тако објединио и измирио прозно искуство Иве Андрића и Милоша Црњанског као Меша Селимовић у свом животном дјелу. А не треба заборавити ни пјесника Стевана Раичковића, његову књигу *Песма тишине* ни његову пјесму „Тврђава”. Селимовић је, уз Црњанског, најкреативније од свих српских писаца стваралачки упустио своју от-

вореност према предвуковској језичкој традицији. Његово виђење Његошевог језика, који је објединио Небо и Земљу, и Човјека између њих, служиће му на част докле буде српског језика.

Jovan Delić

MEŠA SELIMOVIĆ TOWARDS
IVO ANDRIĆ AND MILOŠ CRNJANSKI
Attitude towards linguistic tradition,
Vuk and Njegoš

Summary

The paper discusses the relationship in the great triangle of Serbian literature of the 20th century: Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Meša Selimović, from the perspective of M. Selimović. In relation to Selimović, Andrić is incomparably superior as a poet, translator of poetry, essayist and narrator. Selimović appeared as a novelist when Andrić stopped publishing his new books and in his golden decade (1961-1970) he became a great writer and reached his zenith. From this period originate his "four golden birds": the novel *Tišine* (Silence) (1961), the short novel *Magla i mjesečina* (Fog and Moonlight) (1962, 1965), *Derviš i smrt* (The Dervish and Death) (1966) and *Tvrđava* (The Fortress) (1970). In that decade, he mastered the secrets of the novel genre and the secrets of language. His book *Za i protiv Vuka* (For and Against Vuk) (1967) is an autopoetic selection from the linguistic tradition and praise for the chosen traditional line Gavril Stefanović Venclović - Sima Milutinović Sarajlija - Njegoš - folk ballad. Njegoš is the pinnacle of that linguistic tradition, which linguistically mastered Heaven and Earth, and man in between. Such an attitude to linguistic tradition enabled Selimović's subjective, lyrical and rhythmic prose, and his articulation of the intellectual and emotional dimensions in language. The closer he gets to

Andrić by distancing himself from the hot, tragic intimate theme and moving it to the past two or three centuries, by the ring composition of the novel, the farther he distances himself by subjectivisation and poeticisation of the novel, but by rhythmisation of prose, plotting (parcelling) of syntax and poeticisation, by breaking down the border between prose and poetry he is approaching Miloš Crnjanski's prose.

Снежана Милосављевић Милић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

821.163.41.09-3

Оригинални научни рад

АСПЕКТИ НАРАТИВНЕ МЕДИЈАЦИЈЕ
У ПРИПОВЕДАЊУ С УНУТРАШЊОМ
ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА
КОД АНДРИЋА И СЕЛИМОВИЋА

Предмет истраживања у овом раду је категорија књижевног јунака виђеног као медијатора наративне информације у прозним делима Иве Андрића (*Травничка хроника* 1945, приповетке „На лађи”, 1932. и „Прича о везировом слону”, 1947) и Меше Селимовића (*Магла и мјесечина*, 1965). У поменутих делима разматрамо две могућности јунака као алтероприсповедача и медијатора наративне информације: јунак – парафразирали „приповедач” и јунак – рефлектор приповедача. Алтероприсповедач је (привремена) улога јунака; у експлицитном виду то је јунак-казивач унутрашње/уметнуте приче (његов прототип је гласник у драми, наратор у оквирним причама), а уметнути наратив је цитат јунакових речи које неко други (спољашњи приповедач) слуша и/или бележи. Уколико изостане овај тип посредовања управним говором, наративна медијација јунаком може ићи у два правца: а) миметичком, у случају јунака–рефлектора и б) дијегетичким, у случају парафразе јунакове приче. Заједничко обојици писаца је да њихови свезнајући, типично епски приповедачи приповедају кроз, преко и путем јунака, при чему је код Селимовића знатно фреквентнији тип јунака–рефлектора а код Андрића

парафразирани алтероприповедач. Алтероприповедач омогућавава двоструки, амбивалентни однос између имплицитног приповедача и јунака: приповедач може бити заклоњен јунаком а јунак онај кога приповедач препокрива. Истовремени отклон од мимезе изговорене речи или директних продора у свест лика (непостојање сказа и директног унутрашњег монолога), који се постиже парафразом приче, доживљеним говором и нарацијом са унутрашњом фокализацијом, омогућава приповедачу да остане на (идеолошки и реторички) привидно безбедној удаљености од саме приче, јачајући на тај начин ефекат њене веродостојности и аутентичности.

Кључне речи: Иво Андрић, Меша Селимовић, јунак–рефлектор, унутрашњи приповедач.

1.

Теорија књижевних ликова почиње већ са најранијим поетичким промишљањима. За разлику од Платона, који је насупрот другим поетичким питањима, као што су, нпр. класификација књижевности, однос између мимезе и дијегезе, песничка инспирација, однос књижевности и истине, о књижевним ликовима писао фрагментарно и без веће теоријске ширине (углавном у етичком кључу не/примереног подражавања), Аристотелу се приписује прва типологија јунака, и то с обзиром на двоструке критеријуме; у односу на етику жанра (подражавање људи попут нас, бољих или горих од нас), односно према логици радње којој се ликови подређују (племенити, доследни, прилични и верни, 1982: 59). Каснија античка мисао (Хорације) наставља ову линију нормативне поетике, а у потоњим вековима као консензус прихватана је жанровска предестинираност ликова; њихова својства, поступци и улога у свету приче били су јасно дефинисани општим оквиром жанровске так-

сономије. И када се чинило да је ауторима стало до тога да ликове из текста замене оним који су ближи људима из живота, аргументација је ипак на прво место стављала литерарне (жанровске) конвенције. Као пример може се навести залагање Денија Дидроа да се драмски јунак прилагоди новом концепту грађанске драме (приближи свакодневници), или реалистички захтев за „типичним јунацима у типичним околностима”.

Методолошки плурализам и конституисање дисциплина науке о књижевности крајем XIX и почетком XX века утицали су на нове теоријске приступе књижевном јунаку који ће се у протеклом веку гранати у више праваца. У грубим цртама и са неминовним поједностављивањима издвојили бисмо две опште оријентације; једна је трагала за универзалијама које до типолошког описа долазе преко антропологије, етнологије, психологије, историје књижевности. Друга, више заинтересована за синхронијске описе него дијахронијске мене, опште законитости конституисања и функционисања књижевног лика извлачила је из тзв. универзалних граматика текста (нпр. приповести, као у наратологији), са циљем досезања теоријских синтеза. Егземпларни пример првог приступа била би типологија ликова у архетипској критици Нортропа Фраја, а другог Пропова подела ликова (руских народних бајки) на коначни број функција.

Искорак из заострене опозиције између текстоцентричних и контекстуалних приступа лику настаје 80-их година прошлог века са теоријом могућих светова и концептом наративних јединки (Margolin 1997). Уз то, нове теоријске тенденције које прати наратолошки заокрет (Рикеров концепт наративног идентитета, улога искуства у природној наратологији Монике Флудерник) и широка корпоративна платформа студија култу-

ре (лик као знак у који се уписују различите дискурзивне праксе), све су ближе еклектичким приступима јунаку као хетерогеној категорији. Домет таквих приступа рачуна на још увек актуелну теоријску традицију (одрживи концепти) и критичку дистанцу коју је могуће успоставити спрам актуелних тенденција.

Предмет нашег истраживања у овом раду биће категорија књижевног јунака виђеног као медијатора наративне информације у прозним делима Иве Андрића и Меше Селимовића. С обзиром на широк оквир такве теме, анализу сужавамо на посебан тип перспективизације који се односи на приповедање са унутрашњом тачком гледишта.

2.

Женетово раздвајање категорије гласа и начина (1993: 65, 68) једно је од достигнућа структурализма са још увек актуелним методолошким потенцијалом. Из ове дихотомије проистекао појам фокализације и њене прве поделе, иако данас ревидиране и допуњене, указују на могућности прецизнијег описа појединих приповедних поступака. Невербално (перцептивни дијапазон) и вербално испољавање јунака као посебан тип карактеризације важан су критеријум описа, незаобилазног у случају јунака као наратора, односно, приповедача у првом лицу чија се улога унутар структуралистичких дихотомија сагледавала као спој доживљајног и приповедног ЈА. Међу приповедним поступцима кроз које се лик самоиспољава издвојени су: наратија, унутрашњи монолог (директни: солилоквиј, ток свести) и психонаратија. У случају екстерног приповедача приступ вербалним и невербалним садржајима јунака могућ је путем мимезе (непосредним цитирањем садржаја), или дијегезом (психонаратијом или парафразом јунаковог говора). Међу овим начинима посебно место припада

категорији индиректног унутрашњег монолога (доживљени говор) који спаја две перспективе, јунакову и приповедачеву. Уз то, приповести у којима се наративна информација пласира кроз филтер јунака (стандардни тип унутрашње фокализације), неизоставно ће бити у функцији његове карактеризације.

Узимајући за предмет наше анализе Андрићев роман *Травничка хроника* (1945), као и приповетке „На лађи” (1932) и „Прича о везировом слону” (1947) и роман *Магла и мјесечина* (1965) Меше Селимовића, усмеравамо пажњу ка оним поступцима када се свет приче, са свим оним што тај свет подразумева (догађаји, стања, јунаци, хронотоп), – гради из позиције лика при чему није реч о класичној форми наратива са приповедачем у првом л. једнине (према Женетовој типологији, хомодијегетичким и аутодијегетичким, 1993: 33), односно наратором.

У поменутиим делима размотрићемо две могућности јунака као медијатора наративне информације: јунак – парафразирани „приповедач” и јунак – рефлектор приповедач. Разлоге за избор управо ове теме пронашли смо у чињеници да се код обојице аутора, поред традиционалне тачке гледишта свезнајућег, епског приповедача, јавља померање перспективе ка субјективном полу јунака (она је нарочито изражена код Селимовића), односно, ка јунаку причаоцу или казивачу приче (код Андрића).

Дакле, приповедачку функцију јунака која нас овде интересује не треба узети искључиво у значењу класичне теоријске одреднице наратора, већ у смислу јунака који преузима функцију приповедача. Приписаћемо му стога улогу алтероприповедача.

Алтероприповедач је (привремена) улога јунака; у експлицитном виду то је јунак – казивач унутрашње/уметнуте приче (његов прототип је гласник у драми, наратор у оквирним причама), а уметнути наратив је

цитат јунакових речи које неко други (спољашњи приповедач) слуша и/или бележи. Уколико изостане овај тип посредовања управним говором, наративна медијација јунаком може ићи у два правца: а) миметичком, у случају јунака–рефлектора и б) дијегетичким, у случају парафразе јунакове приче.¹

3.

У Андрићевој и Селимовићевој прози налазимо обе подврсте наративне медијације јунаком (јунак – парафразирани „приповедач” и јунак – рефлектор приповедач), с тим што је код Селимовића знатно фреквентнији тип јунака–рефлектора а код Андрића парафразирани алтероприповедач. Ипак, заједничко обојици писаца је да њихови свезнајући, типично епски приповедачи приповедају кроз, преко и путем јунака, односно, да читалац у светове прича улази вођен једним од јунака.²

У Андрићевој прози фигура алтероприповедача је једна од најфреквентнијих и дистинктивно је обележје Андрићеве поетике. Репрезентативан је пример романа *Проклета авлија* са мултипликацијом оваквих приповедача (Milosavljević Milić 2016: 232), али их нису лишене ни Андрићеве приповетке.

Алтероприповедач у случају парафразе унутрашње приче није, дакле, класична форма унутароквирног приповедача–наратора; чак и ако је активирана форма цитатног преношења, прича је уведена у модификовану

1 Ову традиционалну, још од Платона наслеђену, дистинкцију недавно је оштро критиковао Мејр Стернберг супротстављајући се тзв. „заблуди управног говора”, притом подводећи све облике преношења туђе речи под миметичку категорију (1982: 107).

2 Полазећи од таквог теоријског концепта, може се говорити о колективном алтероприповедачу, као нпр. у приповеткама српских реалиста (Глишићеви казивачи из синтагме „причају људи).

ној, обезличеној форми у односу на традиционални начин унутароквирног наратора, истовременим огољавањем самог поступка, као начином модерне разградње и деконструкције устаљене форме (уместо мотивисаног увођења које срећемо у реалистичкој прози, нпр. код Глишића, Лазаревића или Домановића, најчешће путем „акустичне мотивације”, Вукићевић 2006: 152). Следећи навод из приповетке „На лађи” илустративан је за профилисање алтероприповедача.

То што је причао били су неповезани доживљаји из његовог живота за време рата, из послератних година, или просто неке сцене замршене и бурне, за које се није могло одредити из ког времена и из каквих прилика су извађене. /.../ Сlike и доживљаји су се низали, укрштавали и потискивали. Један људски век није више био довољан да се смести све што је овај човек причао, ни снага и судбина једног човека да се све то изведе и оствари. [...] Пошто је завршио неку велику ратну сцену и још једном испрчао како је синоћ једва ухватио лађу [...] мој сабеседник је скренуо на општа разматрања о животу и променама у њему (2004: 477–478).

У причама овог приповедача сапутника нижу се „приче о Албанији, Солуну, избеглиштву уопште [...]. Догађаји су се гомилали, чудни, немогућни, али оштро оцртани” (2004: 479), резимира оквирни приповедач.

Андрићев алтероприповедач (који говори, приповеда и размишља) и садржина његове приче, као што се из навода може видети, описани су преко различитих квалификација: начина на који говори (полагано, непрекидано, преко залогаја, па са жестином, у ватри речитости), садржаја (неповезани доживљаји из живота

и за време рата), наративних облика (замршене и бурне сцене, слике и доживљаји). И када пређе на сасвим конкретну причу о пријатељу који га је преварио и отео му девојку, Андрићев читалац ће ипак мање тога сазнати (и сазнати на други начин) него Андрићев наратор. Будући да је парафразиран, Андрићев алтероприповедач ускраћује читаоцу сопствену субјективну тачку гледишта и непосредно ураћање у његов свет приче. Ту привилегију има наратор на првом нивоу (из оквирног дела приповетке) као случајни сапутник и „занесени” слушалац једне исповести. Ипак, његов опис приче тежи крајњој објективизацији. Заоденут фикционалном маском, овај „плошни јунак” (Figlerowicz 2016), остаје на дистанцираној позицији коментатора, блиској екстерном приповедачу. О њему не сазнајемо ништа више; попут усменог казивача, он је ту да причу саслуша и пренесе је даље.

Истовремено, овај начин двоструке наративне медијације симптоматично указује на Андрићеву непресушну фасцинацију човековом потребом да говори, приповеда, али и на фасцинацију самом причом коју „човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била”, како ће то писац изрећи у говору приликом доделе Нобелове награде.

У роману *Магла и мјесечина* Селимовић на неколико места уводи парафразу приче јунака. За разлику од Андрићеве објективне интерпретације и неутралних описа, праћених ретким евалуацијама,³ прича младог казивача, двадесетогодишњег борца, до читаоца стиже

3 За већину Андрићевих приповедака са моделом парафразе унутрашње приче више су карактеристична вредносна сажамања и коментари. Детаљније о томе пишемо у студији о поезици Андрићеве парафразе, која ће бити ускоро објављена.

преломљена изразито субјективизираном медијацијом слушатељке, јунакиње Љубе:

[...] драго јој било што прича тако занимљиво, оживљавајући људе и догађаје као да их је извлачио из таме на јарко свјетло, проналазећи у свему смијешну страну.

Његова прича је текла мирно, повезано, све је излазило једно из другог, као да је одмотавао клупко конца, али се он сам крио иза своје приче, ништа није нарочито наглашавао, није се смијао, није се наметао, пустио је свој тихи глас да тка и жубори између њега и њих појачавајући утисак кратким једва приметним станкама, иако је изгледало да му није стало до утиска, да је сам уживао у том говорењу које није имало никакву сврху ни циљ, као да је само себи довољно. (1990: 18)

Субјективна дескрипција младићеве приче је емоционално фокализована чиме се и тежиште (које је код Андрића било само на другом, на причи и приповедачу), сада раздваја, укључујући и реципијента, и имплицитно, психолошке карактеристике јунакиње.

[...] он прича друкчије него сеоска причала. Није тачно знала у чему је разлика, није чак примјећивала да су све његове ријечи једнаке [...] није запажала чудна скраћивања и подразумијевања, ни неосјетан прелаз из шале у збиљу [...] али је осјетила мирис града [...] (1990: 18)

Навод симптоматично открива како се прелажењем из веродостојне наративне информације у виртуелизацију приче (употребом негација као форме виртуелног наратива) медијација унутрашње приче помера са алтероприповедача на јунака–рефлектора. Сама уметнута прича се притом удвостручава, а њен садржај и на-

чин казивања, будући подређени јунакињи, нису више у првом плану.

4.

Знатно је другачија природа Андрићевог наратива у случају са уметнутом причом чији је медијатор јунак–рефлектор. Два се начина притом издвајају као подтипови; у првом је видљивија интертекстуална преграда па више од (психолошке или емоционалне) слике јунака и идиолекта прича рефлектује ону бахтиновску „слику језика”, преломљену кроз различите жанровске реминисценције. Таква је, нпр. измишљена прича Аља Казаза, пренета у модусу управног говора, о сусрету са окрутним везиром у приповеци „Прича о везировом слону”. Смишљена освете ради („готове и до у појединости”), она у пуној мери показује полифонијски потенцијал туђег говора кроз конвенције социолекта, жанровске цитате бајке, причања у свакодневници, епског наратива.

Видим нека двоја-троја врата, али сва затворена; из једних кроз кључаоницу свијетли к’о сунце. Приђем на прстима и сагнем се да провирим; још нисам ни око прислонио кад ти се она врата отворише, а ја онако побауљке упадох у неку свијетлу и пространу собу. Кад се исправим, имам шта видети. Богата простирка и свака згода. Сва соба мирише амбером. Ту два човјека под чохали доламама и тешким оружјем, а између њих, мало подаље, сам Целалудин-паша. (1960: 34)

У другом, рекло би се, мање традиционалном случају, оно што се, не само вербално, прелама кроз јунака, мање је у функцији оспољавања приче, а више подређе-

но карактеризацији. Пре него што ће до појединости измислити причу, Аљо Казаз пролази кроз епифанијску фазу спознаје људске слабости и кукавичлука. Ближи „приповеданом дискурсу (мисли)”, „транспонованој или пренетој мисли“ (Prins 2011: 153), овај поступак обележава спој нарације, психонарације и индиректног унутрашњег монолога. Објективни глас приповедача наизменично се смењује са директним и индиректним унутрашњим монологом, а ова промена перспективе динамизује и саму позицију јунака–рефлектора и драму унутрашњег преображаја.

У роману *Травничка хроника* приповедач је заклоњен јунаком али тако да се ни јунаку не омогућава да се оспољи као што је то чинио у случају парафразе његове приче.⁴

Наглашавајући психолошки аспект лика, приповедач ствара једну особену поетику привида као неминовности која прати готово све ликове романа. Порекнуте, поништене верзије неких могућих али неостварених исхода у животу јунака преплићу се са различитим облицима виртуелних наратива, бројним контраприповестима и негацијама.

Схватање реалних збивања као привида чест је метод перцепције јунака. Приповедач ће у форми уопштавајућег коментара: „Али, толики се људи поштапају, у себи, на неку илузију [...]”, мотивисати такво профилисање ликова. Такав је, на пример, доживљај стварности француског конзула, Давила, у коме је виртуелност могућег израженија јер вербализацију негирања не прати доследно опозитна афирмација: „Давил је био згранут и нем од чуђења. Све му је то изгледало као невероват-

4 Детаљније смо о томе писали у раду: „Виртуелни наратив у *Травничкој хронизи* Иве Андрића” (Милосављевић Милић 2014).

на прича и хтео је неколико пута да прекине тумача. Поступак везиров изгледао му је не само смешан и злочиначки него и опасан и нелогичан” (2004: 54).

У опису Давиловог доживљаја родне земље, Француске, негирање и порицање актуелног, чињенично стања замењује се, не новом, афирмативном, већ контрачињеничном верзијом: „Па, ево, и он сам сада мисли о Француској, не као о својој родној земљи коју добро и одувек познаје и у којој је и зла и добра видео, него о Француској као дивној и далекој земљи склада и савршенства о којој се машта увек услед грубости и дивљине” (2004: 177).

Померени доживљај стварности не захвата само менталне, већ готово до хиперболичних размера и чулне перцепције јунака. Илустративан је пример у коме је описан сусрет Ана-Марије са малоумником чије „каљаве, огромне ноге” неочекивано улазе у њено видно поље: „Само за тренутак их је угледала, али после нису хтеле дуго да јој ишчезну из вида те нељудске ноге, четвртасте, безобличне, квргаве, неизрециво изнакажене дугим ходом и тешким животом” (2004: 125).

Користећи перспективу једног лика, приповедач може негацијом представити друге јунаке. Давилов утисак о Мехмед-паши настаје као последица неактуелизоване, виртуелне претпоставке до које је дошао посредно: „Ничег од оног непомичног османлијског достојанства, о коме је Давил толико слушао и читао, није било на њему” (2004: 36). Оваква негација је сврховита, економична приповедна стратегија јер имплицитно уводи контекст Давилове рецепције везира, предубеђења која су у њему постојала пре сусрета, као и алтернативни пред-лик везира⁵ који је опште прихваћен, али у роману није даље актуелизован.

5 Негације увек импликују неки алтернативни контекст као својеврсни хипотетички предтекст.

У Селимовићевом роману *Магла и мјесечина*, заклоњеност приповедача наративном медијацијом јунака-рефлектора је доминантан поступак. Романескна наратију прати непрестана измена тачака гледишта из којих се приповеда; унутрашњу фокализацију смењује спољашња, приповедача у трећем лицу, јунак рефлектор, објективну наратију доживљени говор или солилоквиј. Ове измене су честе, без граматичких индикатора, а наизменични уласци у и изласци из тока свести јунака (Љубе, њеног мужа и рањеног младића), нуде читаоцу могућност дубоке имерзивне саживљености са ликовима у драматичним ратним и у ширем смислу, егзистенцијалним ситуацијама. Стопљеност наративног гласа и перцепције као крајња форма модернистичког концепта ишчезлог приповедача учинила је да наративна медијација постане истовремено и функција јунака и његов атрибут, оно шта и оно како књижевног лика. Илустроваћемо то следећим наводом:

Не тиче га се човјек, митраљез му је важан. Па бар да то каже друкчије, увијено, као остали, већ отворено грубо, не држећи ни до себе ни до њега. Помакнуо се у страну, сигурно су опазили сјевкање митраље-за, љепотан је одмах до њега, и он пуца, чудно, не осјећаш страх а мрак гађаш, око тебе пућпуричу и звижде челична јата, командиров аутомат се не чује, ни глас, страшна људска глувоћа и пустош, као да су сви помрли, и с једне и с друге стране, а оружје само наставља да бјесни. Ноге су се забиле у блато, смањен је до кољена, а опет је истурен као кула. (1990: 36)

Као и у случају јунака *Травничке хронике*, и Селимовић је црпео приповедни потенцијал из јунака-реф-

лектора. Алтернативни рукавци приче, неостварени и могући, умножавају њене хипотетичке верзије. Овај поступак је нарочито дошао до изражаја на завршетку романа, када Љуба грозничаво размишља како се ипак могла избећи погибија њеног мужа и младог рањеника да је другачије поступила.

Наведени приповедни поступци који се тичу посредовања света приче, наводе нас да закључимо да алтероприповедач (са својим подврстама) омогућава двоструки, амбивалентни однос између имплицитног приповедача и јунака: приповедач је могао бити заклоњен јунаком а јунак онај кога приповедач препокрива. Истовремени отклон од мимезе изговорене речи или директних продора у свест лика (непостојање сказа и директног унутрашњег монолога), који се постиже парафразом приче, доживљеним говором и нарацијом са унутрашњом фокализацијом, омогућава приповедачу да остане на (идеолошки и реторички) привидно безбедној удаљености од саме приче, јачајући на тај начин ефекат њене веродостојности и аутентичности.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Andrić, Ivo. *Travnička hronika*. Beograd: Dereta, 2004. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Most na žepi*. Beograd: Dereta, 2004. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Priča o vezirovom slonu*. Beograd: Rad, 1960. Štampano.
- Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Рад, 1982. Штампано.
- Вукићевић, Драгана. *Писмо и прича*. Београд: Чигоја штампа, 2006. Штампано.
- Genette, Gerard. *Fiction & Diction*. Cornell University Pres. 1993. Štampano.
- Margolin, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima – jedna ontološka perspektiva”. Реč. 1997, 88–100.

- Милосављевић Милић, Снежана. „Виртуелни наратив у *Травничкој хроници* Иве Андрића” *Andrićeva hronika / Andrićs Chronik, Andrić Initiative* 7. Branko Tošović (ur.), Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske: Svet knjige, NM libris, 2014. 351–365. Штампано.
- Milosavljević Milić, Snežana. *Virtualni narativ – ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci, Novi Sad, Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Filozofski fakultet, 2016. Штампано.
- Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011. Штампано.
- Recouer, Paul. „Ja i narativni identitet”. Autor, pripovjedač, lik. Cvjetko Milanja (ur), Osijek: Pedagoški fakultet, 1999. 49–82. Штампано.
- Selimović, Meša. *Magla i mjesečina*. Beograd: BIGZ, 1990. Штампано.
- Sternberg, Meir. „Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse”, *Poetics Today*, n. 3:2 (Spring 1982): 107–156. Veb. 25.02.2021.
- Figlerowicz, Marta. *Flat Protagonists. A Theory of Novel Character*. Oxford University Press, 2016. Штампано.

Павле Павловић
Универзитет Сингидунум
pavlepavlovic100@gmail.com

811.163.41'36
Оригинални научни рад

МЕТАФТОНИМИЈА У СЕЛИМОВИЋЕВОЈ И АНДРИЋЕВОЈ ПРОЗИ

Циљ овог рада је да, полазећи од Госенсовог концепта метафтонимије, објасни динамику између прозног и поетског текста на примеру Андрићевог романа *На Дрини ћуприја* и Селимовићевог романа *Тврђава*. Концептуализујући категорију прозног као категорију која је доминатно метонимијска, а категорију поетског као категорију која је доминантно метафорична, у раду истражујемо елементе поетске прозе у делу и једног и другог писца.

Кључне речи: Иво Андрић, Меша Селимовић, роман *На Дрини ћуприја*, роман *Тврђава*, метафтонимија, метафора, метонимија, проза, поезија.

Критичари су већ уочили важност мешања прозних и поетских елемената у Андрићевим делима (Драгиша Живковић (1977), Драган Стојановић (2003)), и делима Меше Селимовића (у новије време Хаџизукић (2017)). Међутим, за сада још увек недостаје исцрпна анализа која ће објаснити преплитање поетских и прозних елемената као симптом модернистичког књижевног израза. Наша теза је да Андрић и Селимовић успешно реализују симболику сунца, односно мрака, постепе-

ним обogaћивањем метафоре у оквиру метонимијске структуре.

Полазећи од Госенсовог концепта 'метафтонимија', покушаћемо да објаснимо суптилан механизам интеракције између метафоре и метонимије присутне у Селимовићевој и Андрићевој поетској прози. Свесни обимности задатка, анализу смо сузили на Селимовићев роман *Дервиш и смрт*, и епизоду са Ђорканом у Андрићевом роману *На Дрини ћуприја*. У духу модернистичке прозе, Андрић и Селимовић симболе никада не употребљавају као готове, довршене или задате, већ их развијају индуктивно, полазећи од конкретних опција природе.

Термин 'метафтономија' први је осмислио Госенс (1990). Према Госенсу, метафора и метонимија не представљају засебне међуфазе метафоричног и метонимијског континуума, већ се јављају као нераздвојне у интеракцији. Међутим, он анализу метафтонимије ограничава на краће одломке текста, притом занемарујући могућност да се она примени и на анализу дужих прозних облика. Уместо о метафтонимији, можемо говорити, исто тако, и о 'текстуалној метафтонимији', као о принципу организовања дужих текстова. Такође, ни Госенс као ни потоњи теоретичари нису применили концепт метонимије на осмишљавање феномена 'модерног' у књижевноуметничком тексту.

Примењена на идеју о поетској прози, Госенсов концепт метафоре унутар метонимије и метонимије унутар метафоре може нам помоћи да разумемо различите варијетете у односима између прозног и поетског. Док се модерна поезија може тумачити као метафтонимија (метонимија унутар метафоре) дотле се модерна, односно модернистичка проза може карактерисати као метафора унутар метонимије. Као шира хипотеза, мог-

ла би се поставити идеја да су метафтонимијски текстови у већој мери заступљени у модерној књижевности двадесетог века него у ранијим књижевним формама.

Као што смо већ нагласили, Госенс се на бави историјским контекстом метафтонимијских структура. Због тога повезивањем Госенсове идеје о метафтонимији са Лоцовом и Јакобсоновом идејом о метафоричним и метонимијским текстовима могуће је однос између прозног и поетског разумети не као антитетичке, већ као комплементарне и међусобно зависне категорије. Дејвид Лоц (1977) је међу првим критичарима који је приметио тенденцију модерне прозе да се служи поетским средствима, као и тенденцију модерне поезије да се служи прозним средствима. Поезија и проза престају да буду опречне категорије.

Док прозне текстове Лоц карактерише као 'метонимијске текстове', дотле поетске карактерише као доминантно метафоричне. Ову карактеризацију Лоц темељи на Јакобсоновој чувеној подели текстова на метонимијске и метафоричке (1957). Док су метафорички текстови доминантно засновани на парадигматском принципу аналогije, метонимијски текстови су темељени на принципу логичке близине (каузалних односа, временске сукцесије, односа део-целина, итд).

Данас је општеприхваћено виђење према којем метонимија и метафора нису антитетички, узајамно искључиви, концепти, већ пре различити полови једног истог континуума. Лоцова идеја је важнија за нашу анализу тим пре што он говори о локалним метафорама као о саставном делу метонимијског низа. Питање мере, односно степена у којем је неки текст организован на парадигматским принципима, а у којој на метонимијским, повезано је и са историјским контекстом у којем се разумевају концепти прозног и поетског изра-

за. Док је пре двадесетог века разликовање између поетског и прозног израза било схватано као недвосмислено, дотле се у модернистичкој поезији све чешће користе елементи прозног (метонимијског, синтагматског) израза.

Према Елени Семино, метафорички ланци генеришу се у истом изворном домену и настају као резултат 'понављања' и екстензије (Semino 2008: 26). Кластери представљају различите метафоричке изразе са различитим изворним доменима, који се налазе у непосредној близини једни других (Semino 2008: 226). О неједнакој и неравномерној дистрибуцији метафоре у дискурсу већ су писали Даријан (2000), Колер, Камерон (2003) Камерон и Ло (2004). Преузимајући терминологију диструбутивне семантике, Даријан дефинише кластере као груписање метафора са заједничком метафоричком темом у оквиру метонимијског низа. Наведени истраживачи углавном су се до сад бавили анализом књижевних текстова и употребом конвенционалних метафора.

Циљ нашег рада јесте да, полазећи од њихове терминологије, објаснимо интеракцију између прозног и поетског израза у модернистичком тексту. Елена Семино помиње концепт 'близине' – 'непосредне близине' у којој се налазе метафоре, који је у великој мери интуитиван. Премда је веома користан за тумачење некњижевног текста, он не може објаснити природу – поетску или прозну – књижевног текста. Као што ћемо имати прилике да видимо из анализе Андрићевог и Селимовићевог текста, у доминантно прозном тексту кластер метафора тежи томе да се служи конвенционалним, а не новим или оригиналним метафорама.

Према томе, пуко набрајање метафора, њихове фреквентности на ограниченом простору текста неће

нам помоћи да објаснимо 'суптилан начин на који метафора прелази у метонимију'. Док су густе кластери оригиналних метафора карактеристични за херметичну поезију попут Миљковићеве или Малармеове, дотле су кластери конвенционалних метафора суштинско обележје Елиотове поезије, којој је Андрићев и Селимовићев израз много ближи.

Госенс разликује два контекста метонимијског ланца: контекст вертикалног ланца који подразумева различита, метонимијска мапирања која се започињу једном лексичком јединицом 'као што су – сунце – светлост – сјај – излазак (Brdar-Szabó & Brdar 2011: 229). На супрот томе, хоризонтални контекст представља линеарну секвенцу лексичких јединица које имају функцију на нивоу дискурса. Метонимијски кластер представља, дакле, групу индивидуалних метонимија, пажљиво одабраних примера који служе томе да пренесу поруку општијег карактера.

Метафтонимија у роману *На Дрини ћуприја*

Критичари су већ запазили важност коју у роману *На Дрини ћуприја* игра симболика сунца. Међутим, они су занемарили њену стилску димензију. Када, на пример, Драгиша Живковић, у духу импресионистичке критике, запажа да као и сви епски причаоци, пуни искуства, „Андрић у свету види некакву исконску борбу између светла и таме” (Живковић 1977: 330), он не објашњава везу између нарације и постепености са којом се симболика те борбе реализује.

Као и у причи „Ђоркан и Швабица”, у роману *На Дрини ћуприја*, прича о Ђоркановом пијанству може се читати и као модерна песма, у којој је ланац асоцијација на сунце и

чаролију сунчеве светлости сугестивно уграђен у приповедну структуру. Прича почиње описом чаробног стања до којег касабалије и Ђоркана доводи до кушања пића.

Сагорелог стомака, запаљене јетре, ћуте, познати и окорели ракијаша, поремећених живаца, необријани и запуштени, равнодушни према свему на свету, тешки сами себи, седе тако и пију, и пијући чекају да им у светлости најпосле плане она чаробна светлост којом пиће обасјава и рад које се слатко страда, пропада и умире, а која се, нажалост, и с годинама јавља све ређе и светли све слабије [...]. Само гледају у чашицу, где на сјајној површини ракије назире жељене победе, гледају бојеве и јунаке и славу и сјај, којих у свету нигде нема. (Андрић 1971: 227)

Наведени параграф садржи низ конвенционалних метафора које се налазе на релативно блиској удаљености, и као заједнички домен имају домен ватре и њен ефекат на људски организам. Обе конвенционалне метафоре – сагорели стомак, и запаљена јетра – који се јављају у оквиру једне ритмичке јединице, имају структуру: Извор топлоте (ватра) уништава – негативно утиче на објекат (у овом случају, стомак, и јетру). Не без разлога, Андрић користи пасив указујући тиме на довршени процес паљења и сагоревања. Глагол 'планути' у наредној реченици обогаћује изворни домен ватре и ватреног извора, али производи друго значење – чаробна светлост која је планула указује на позитивно, окрепљујуће дејство 'топлоте', 'светлости'. Метафору о позитивном дејству светлости Андрић довршава метонимијом, помињањем сјаја, који стоји у каузалном односу са извором светлости: у сјају светлости назире се велике победе. Као што сам већ напоменуо, метафоре употребљене у овом параграфу су конвенционалне.

Метафорички кластер истовремено функционише и као метонимијски кластер – метафоре се могу груписати као низови индивидуалних метонимија у оквиру хоризонталног 'метонимијског ланца' (сунце – сагорело – запаљено – сјај – планула светлост). Андрић је практично пренео метафтонимијске кластере алузија на сунца из приче „Ђоркан и Швабица“. Тамо је са знатно више појединости, приказано буђење. Помиње се румени сјај јесењег сунца. Светлост оживљава и разбуђује људе. Пале се светла по механама.

А у тој великој летњој ноћи, коју и песма и распламсала ватра на трави чине бескрајном, све је могућно, ништа није стварно, али ништа невероватно и потпуно искључено. (Ibid)

На почеку приче, приповедач скреће читаочеву пажњу на дејство сунчеве светлости на Ђоркана, као и на дејство алкохола на његову психу. Светлост сунца буди Ђоркана из алкохоличарске обамрлости („као да му сунце заголица очи“ (Ibid 231)).

Овде израз 'као да' ублажава метафорични ефекат израза 'као да му сунце заголица очи'.

Затим текст помиње дејство рума и слику мулаткиње која усхићује касабалије и Ђоркана.

На етикети је слика мулаткиње, сочних усана и жарких очију, са широким сламнатим шеширом. (Андрић 1976: 232)

Придев 'жарки' често се користи уз израз 'сунце' – као што је, на пример 'жарко сунце'. На тај начин се, имплицитно, постижу два ефекта – не само да се конвенционалне метафоре могу груписати у метафоричне

ланце, него се оне, исто тако, могу разумети као индивидуални елементи 'сунце – светлост – жарко'. У наредном пасусу, приповедач наставља вертикалну метонимијску секвенцу поредећи омамљујуће дејство рума са ватреним дејством, што такође представља конвенционалну метафору.

Кад год угледа слику алаткињу, Ђоркан већ осећа ватру и мирис новог пића, и одмах помисли да за ово благо земаљско не би никад знао да је умро, само пре годину дана. (Ibid 235).

Као што се из наведених цитата може видети, приповедач са 'ватром' имплицитно упоређује сјај Ђорканових очију и опојно дејство пића ('ватрено пиће').

То је она светла жељена стаза великих подвига, и тамо далеко на њеном крају, и тамо, тамо је царски град Бруса са истинским богатством и законитим наслеђем, а тамо је негде и сунце које је зашло, и лепа Паша са мушким дететом, његова жена са његовим сином.

У рукама мање надареног приповедача, прича је лако могла испасти неуспела и пуна баналних места. Распламсавати, разливати – све су то неспецифични глаголи који на формулаичан изражавају и физичка и психичка стања.

Метафтонимија у роману *Тврђава*

Као и Андрић у роману *На Дрини ћуприја*, Селимовић се у роману *Тврђава* често служи интегрисаном метафтонимијом, с том разликом да код њега преовлађује 'метонимија у оквиру метафоре'. Заједничко и за роман

Тврђава и за роман *На Дрини ћуприја* јесте покушај главног јунака да кроз снажан доживљај светлости побегне из осећања тескобе.

Од многих примера за метафтономију који се могу наћи у Селимовићевом роману, ми ћемо навести само неколико најилустративнијих примера за метафтономију.

И један и други роман омогућавају читаоци да направи 'квантни скок' ка метафори сниженим метонимијским нивоом нарације. Наиме, Селимовић ретко даје директне и темељне описе физичког простора. Када, на почетку романа, Ахмет описује битку за тврђаву у дњестарским мочварама, он помиње црну воду ритова, алудирајући на мрак и таму. У наредној реченици приповедач реч 'мрак' диже на метафорични ниво.

У мраку, у магли, у крицима и звиждуцима, у очајању у којем није налазио разлог, родио сам се сам. (Селимовић 1970: 43)

Као резултат тога, многе реченице у *Тврђави* могле би се лако преточити у стихове. Након разговора о Рамизу, Авдага Ахмета оставља у стању пометње. Њу описује на следећи начин.

- Не одлази од мене.

Али сам ја одлазио од ње, у мрак, међу утваре. И опет је налазио крај узглавља, кад год бих отворио очи. Била је тиха лука, у чији сам мир улазио сломљен олујом, али сретан што се враћам. Жалио сам је што бдије, а плашио сам се да не заспим. Тко би ме прихватио кад испловим из бунила? (Ibid 57)

Одлазак у мрак може се тумачити као локална метафора о којој говори Дејвид Лоц. Детаљи помоћу којих

приповедач описује своје 'кретање' из јаве у сан, из сна у јаву, представљају елементе јединственог метонимијског ланца (лука, олуја, мрак, повратак).

У наведеној реченици реч 'мрак' представља оно што Дејвид Лоц назива локалном метафором (Lodge 1977: 111). Према Лоцовом мишљењу, многи доминантно метонимијски текстови садрже локалне метафоре. У овом случају реч 'мрак, утваре, лука, испловити' подједнако се може тумачити као метафора унутрашњег наторовог стања, али и као и дословна, физичка манифестација потпуног одсуства светлости.

Можда је његово лијепо срце задовољно што им је учинио колико је могао, можда је увјерен да неки људи не спавају због њега, сјеме његових ријечи клија у њима, можда је у увјерен да ће неки други Рамиз заузети његово место и борити са за људску срећу. Не могу сви људи бити себични и уплашени. Види сам га као ситну свијетлу тачку у мраку ове ноћи, у мраку овог свијета. (Селимовић 1970: 33)

Овај пасус даје контраст између светла и таме на сличан начин као у Андрићевим романима. Осиромашена синтакса, као и употреба зареза којом се реченица радзваја на мање смисаоне јединице, доприноси томе да се смисаоно тежиште ставља на издвојену реч 'мрак', њену метафоричну вредност и ланац могућих асоцијација, подједнако као и на њену логичку везу са дочаравањем простора.

Такође, интересантно је приметити начин на који Ахмет обогаћује метафору зида. У покушају да спаси Рамиза, Ахмет одлази од уреда до уреда и почиње, у очају због своје 'немоћи', да осећа 'зид око себе'.

Полако, одбијајући најприје ту мисао, почео сам да осјећам зид око себе, невидљив, непробојан. Стајао је око мене, као тврђава, као неприступ, непрестано сам ударао главом о тврду стијену, био сам изубијан, крвав од чворуга, сав од масница, нисам престао да наваљујем. Јер увијек је изгледало као да има пролаза. Мора постојати неки процијеп, немогуће је да је зид свуда. А нисам ни могао пристати да останем тако зазидан, као да сам жива сенка, коју нитко не види а она види сваког. (Селимовић 1970: 187)

Проширена метафора тескобе обухвата читав низ елемената који представљају вертикални метонимијски ланац (елементи повезани логиком просторне близине зид тврђава, неприступ, глава, тврда стена, пролаз, процеп, ударање главом о тврду стену) као и елементи повезани логиком каузалних односа (ударци – изубијан, чворуге, маснице). У наведеном пасусу, метонимија обогаћује метафору простора метонимијским односима између дела и целина као и каузалним односима.

Реч 'зид' приповедач уводи као метафору за отуђење од људи и бирократског света у којем не налази никакво разумевање. У наредној реченици, развија метафору помоћу метонимијског односа просторне близине – зид и глава, однос део-целина (стена, зид је од тврде стене), каузални однос (Ахмет удара главом о зид, и као последица тога, бива крвав и изубијан.)

ије лако утврдити када и на којем месту Селимовић метафору обогаћује метонимијским низом, а када метонимијски низ обогаћује метафором. Не постоји критеријум који би нам забранио да читав роман и читава поглавља тумачимо као пример развијене метафоре. Уместо да, у претходном примеру, изразе 'мрак ноћи,

мрак света' тумачимо као допуну доминантно метонимијској структури, по принципу логичке близине, назначени временски след између дана и ноћи, могуће је, обрнуто, цео параграф тумачити као развијање метафоре 'мрак света'.

Закључак

У овом раду покушали смо да објаснимо улогу метафтонимије у конституисању модернистичког прозног израза. Комбинујући Госенсову метафтонимију и Иглтонову идеју о преласку са метафоре у метонимију као основног обележја модернистичког израза, показали смо да и Андрићев и Селимовићев прозни израз (романи *На Дрини ћуприја* и *Тврђава*) један од битних критеријума за дефинисање модернистичког израза. Компликованији однос између поетског и прозног, заступљен у поетици модернизма, покушали смо да изразимо као суптилну интеракцију између метафоре и метонимије који је садржан у концепту метафтонимије. Закључили смо да се и Андрић и Селимовић служе метафтонимијом како би обогатили описе унутрашњих стања главних јунака. Такође, закључили смо да је ово један од начина за карактеризацију 'модернистичког' и 'модерног' и да употребљивост концепта метафтонимије, у овом контексту, заслужује даљу и дубљу анализу.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *На Дрини ћуприја*. Београд: Просвета, 1971.
Cameron, Lynne, and Graham Low. „Figurative variation in episodes of educational talk and text”. *European Journal of English Studies* 8.3 (2004): 355–373.

- Cameron, Lynne, Graham Low, and Robert Maslen. „Finding systematicity in metaphor use”. *Metaphor analysis: Research practice in applied linguistics, social sciences and the humanities* (2010): 116–146.
- Goossens, Louis. „Metaphonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action” . *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. De Gruyter Mouton (2009): 349–378.
- Eagleton, Terry. „The subject of literature”. *Cultural critique* 2 (1985): 95–104.
- Frye, Northrop. *Anatomy of criticism: Four essays*. William Street: Princeton University Press, 2020. Штампано
- Jakobson, R. „Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. *Essais de linguistique generale*”. *Foundamentals of language* (1956): 34-46.
- Jakobson, Roman, and Moris Halle. *Fundamentals of language*. De Gruyter Mouton, 2020.
- Koller, Veronika. „Metaphor clusters, metaphor chains: Analyzing the multifunctionality of metaphor in text”. *Metaphorik*. de 5 (2003): 115–134
- Lodge, David. *The modes of modern writing: Metaphor, metonymy, and the typology of modern literature*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Селимовић, Меша. *Тврђава*. Сарајево: Свјетлост, 1970.
- Semino, Elena. *Metaphor in discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Надџизукић, Дијана. „Selma Raljević, Faulkner i Selimović su bili ovdje - modernizam, otuđenje i dezintegracija u odabranim djelima Williama Faulknera i Meše Selimovića”. *Istraživanja* 12 (2017): 207–209.
- Стојановић, Драган. *Лена бића* Иве Андрића. Београд: Платонеум, 2003.

Pavle Pavlović

METAPHTHONYMY IN SELIMOVIĆ'S AND
ANDRIĆ'S PROSE

Summary

In this paper, we have tried to explain the role of metaphthonymy in the constitution of modernist prose expression. one of the essential criteria for defining modernist expression. We have tried to express the more complicated relationship between the poetic and the prose as a subtle interaction between metaphor and metonymy, which is contained in the concept of metaphthonymy. We concluded that both Andrić and Selimović use metaphthonymy to enrich the descriptions of the inner states of the main characters. We also concluded that this is one of the ways to characterize 'modernist' and 'modern' and that the applicability of the concept of metaphthonymy, in this context, deserves further and deeper analysis.

Драгана Керкез
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
draganakerkez@hotmail.com

82.09+821.163.41.09

Оригинални научни рад

ЧУДО КАО КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ПОЈАВЕ ИЛИ СИТУАЦИЈЕ (НА МАТЕРИЈАЛУ РОМАНА *НА ДРИНИ ЋУПРИЈА И ДЕРВИШ И СМРТ*)

Предмет анализе у овом раду биће језички концепт *чуда* у српском језику на материјалу романа *На Дрини ћуприја* И. Андрића и *Дервиш и смрт* М. Селимовића.

Посматрани концепт има сложену структуру. Ми смо издвојили пет суб- или микроконцепата: 1) чудо као Божије делање; 2) чудо као деловање натприродних сила; 3) карактеризација реално постојеће појаве или ситуације; 4) одступање од норме; 5) велика количина нечега.

У раду се посебна пажња посвећује микроконцепту *чуда* као карактеризације реално постојеће појаве или ситуације.

Кључне речи: чудо, чудан, језичка слика света, макроконцепт, микроконцепт.

0. Уместо пролегомене

Човек је одувек тежио и тежи чуду и тумачио га на различите начине. Платон и Аристотел су у чуду, тачније чуђењу (θαυμάζειν) видели извор сваке философије. Према *Философском енциклопедијском речнику* чудо (лат. *miraculum*) јесте необичан догађај који је

тешко објаснити, који противречи ономе уобичајеном и који верујући људи повезују са деловањем натприродних сила (Бога) (Губский 2011: 450).¹

У другом тому *Православної доіословскої енциклопедијскої речника* под одредницом *чудеса* налазимо следеће објашњење: „Чудо је перцепцији доступан надприродни, али не противприродни догађај или радња који су резултат непосредног учешћа силе Божије а зарад достизања важних религиозних циљева на путу спасења (*йревод наш, Д. К*)” (ППБЭС 2370).² За верујуће људе чудо је несумњиво појављивање воље Божије. По речима С. Булгакова „карактер божанског учешћа Логоса у творењу Христових чуда мора бити схваћен као промислитељско деловање Бога у свету, али уз очување његове самобитности. Према томе, с божанске стране чуда није ново стварање, акти над светом, већ деловање Бога у границама овога света, деловања која усмеравају живот света... имају човечански, космички, природни карактер (...) остају у узајамном деловању са светом, њему су иманентна” (Булгаков 1997: 7, 22).

За неверујуће, како примећује отац А. Шмеман, никаквих чудеса нема, све се може објаснити, све је разуму доступно, те је управо стога чудо један од највећих неспоразума између оних који верују и оних којима је вера далека (Шмеман).

Т. Чернишова, пишући о потреби човека за чудом и фантастичном у књижевности, износи следећи став:

-
- 1 „Чудо (лат. *miraculum*) – необычное событие, которое трудно объяснить, противоречащее естественному ходу вещей и приписываемое верующими людьми вмешательству сверхъестественных сил (Бога).”
 - 2 „Чудо есть доступное внешнему наблюдению действие или событие сверхъестественное, но ни противоестественное, производимое непосредственно силою Божией для достижения важных религиозных целей на пути спасения.” Текст оригинала дали смо савременом граfiјом.

чудо се појавило, према њеном мишљењу, на фону детерминисане стварности када је свет за човека изгубио своју негдашњу пластичност и када се свака трансформација више није доживљавала као органско својство света. „Тогда такие превращения становились чем-то необычайным, противоречащим законам мира, чем-то противоестественным, точнее, сверхъестественным.” (Чернышева 1979: 222)

Шта је то право, истинско чудо зависи од тога како му приступамо, сматра И. Ринковој, јер право, истинско чудо може се тумачити са психолошке, онтолошке и философско-религиозне тачке гледишта (Рынковой 2010: 460).

0.1 Међутим, семантика чуда се не исцрпљује овим трима аспектима. Ми ћемо у овом раду чуду прићи са четврте тачке гледишта која у себи и на себи својствен начин антиципира и поменуте три – са тачке гледишта чуда као интегралног дела језичке слике која је условљена укупним историјским искуством и културно-националним особеностима одређеног народа (Петрухина 2008), и која, како каже Ј. Бартмињски, представља интерпретацију стварности садржане у виду комплекса судова о свету, људима, стварима, догађајима. При томе ова интерпретација јесте „резултат субјективне перцепције и концептуализације стварности од стране говорника датог језика; она, дакле, има изразито субјективан, антропоцентричан карактер, али је истовремено и интересубјективна у смислу да постаје друштвено прихваћена и да спаја људе у датом друштвеном кругу, стварајући јединство мисли, осећања и вредности, секундарно утичући (којом снагом то је већ предмет спора) на то како чланови заједнице опажају и разумеју друштвену ситуацију” (Бартмињски 2011: 46).

Предмет истраживања у раду је језичка концептуализација чуда као карактеризација реално постојеће појаве или ситуације у српском језику а на основу мате-

ријала ексцерпираног из романа *На Дрини ћуџрија* Ива Андрића и *Дервиш и смрт* Меше Селимовића.

Основно теоријско-методолошко упориште за анализу овог емпиријског материјала чине антропоцентрично усмерена лингвистичка истраживања за која је карактеристично проучавање феномена који се тичу човека као рационалне и емоционалне личности, којима припада и феномен чуда (нпр. Дорофеева 2002; Карасик 2017), али смо имали у виду и шира, културолошка разматрања чуда (нпр. Ајдачић 2000, Белова 2001).

0.2. Мало шта друго као књижевно дело представља недвојбену потврду тога да својом „језичком делатношћу човек делује на универзум око себе, осмишљавајући га и познајући, али њоме он истовремено познаје, изграђује и мења самог себе. *То је мојуће ујраво заио шиио је језичка сјособности као диференцијално обележје дића људскоја дар Божији*” (Кончаревић 2003: 89).

Језичку слику света одређеног писца могли бисмо одредити као индивидуално и стваралачки вербализовану перцепцију стварности, односно пишчеву слику света као нарочито образовану структуру, оваплоћену у речи, чије хијерахијско устројство одражава специфику индивидуалног мишљења, погледа на свет. Међутим, с друге стране, сваки писац „као творац текста јесте члан језичке заједнице и са сународницима дели иста језичка средства, захваљујући чему они и разумеју његов текст. Аутори у својој, ауторској слици света преузимају, преносе и деле представе садржане у језичкој слици света” (Ајдачић 2016: 400).

1. Чудо као концепт

Концепт чуда је већ био предмет нашег интересовања но тада смо се били ограничили само на чудо као

Божије делање (Керкез 2013)³. И у овом раду ћемо се придржавати одређених ставова у наведеном раду:

- чудо припада универзалним концептима;
- концепт *чудо* може се истовремено тумачити и као микро- и као макроконцепт.⁴ У својству микроконцепта *чудо* је могуће посматрати у односу на макроконцепт *вера*, који га делом обухвата, или као микроконцепт макроконцепта *човек*. С друге стране, он се може посматрати као макроконцепт који обухвата следеће микроконцепте: 1) концепт чуда као Божијег делања; 2) концепт чуда као деловања натприродних сила; 3) концепт чуда као карактеризацију реално постојеће појаве или ситуације као необичне; 4) концепт чуда као одступање од норме;⁵ 5) концепт чуда као велика количина нечега.

1.1. Одређени сегмент стварности језички се концептуализује помоћу различитих језичких средстава: лексичких, граматичких, прозодијских итд. Међутим, можемо рећи да примарно место припада лексичким

3 Осим наведеног рада, још у једном наврату смо се бавили феноменом чуда, али као компоненте фразеологизма са компонентом чудо (Керкез 2011).

4 Приликом разматрања неког концепта у језику и описивања концептуализације структуре текста један концепт који носиоци језика или конкретни аутор доживљавају као потпуно формиране и осмишљене информативне целине буде заправо део или средство вербализације неког другог концепта. На основу тога врши се подела на микро- и макроконцепте. Под макроконцептом подразумева се концепт који има максимално широко значење, који у пуном обиму или делимично може обухватити и друге концепте. Следствено, микроконцепт може у потпуности припадати сфери експликације другог концепта или се делимично са њом пресецати (уп: Сергеева 2002: 19).

5 Чудо увек подразумева одступање од норме. Међутим, под микроконцептом 'Чудо као одступање од норме' подразумевамо само концептуализацију следећег семантичког садржаја 'А1 каже да је, иако је обично актуелно А2, актуелно не-А2', нпр. *Чудо није дошао* → *Обично дође, али сада, ујркос очекиваном, није дошао*.

средствима, а међу њима лексеми која је у основи лексички репрезент одређеног концепта, тј. кључној речи (у нашем случају то је именица *чудо*). При томе, осим утврђивања продуктивних и активних компоненти заступљених у појмовној вредности кључне речи, за језичку слику света ништа мање није значајан утицај идентификованих компоненти на стварање секундарних значења датог појма и њихове индуктивне способности у даљој деривацији (Штасни 270).

1.1. Чудо у речнику и асоцијативном експерименту

На основу лексикографских дескрипција речи *чудо* које налазимо у речницима Матице српске *чудо* у српском језику, осим религиозно-митолошког значења, дефинише се као а) нешто што изазива опште чуђење, тј. чудна, необична појава, б) као велики подвиг који изненађује својом величином, в) као необични предмети, г) као велика количина нечега и те д) као синоним истокоренског прилога (Речник МС 2007: 1522). Значењска структура речи *чудо* који налазимо у шестотомном Матичином речнику донекле се разликује од претходне – поред наведеног чудо може бити и тешко стање у коме се неко налази, невоља (Речник МС 1976: 900). Као што можемо видети, лексикографска грађа говори о чуду као нечему што није део свакодневног човековог искуства.⁶

У *Асоцијативном речнику српској језика* нема стимулуса *чудо* (Пипер и др. 2005). Међутим, на основу асоцијативног експеримента који су извршили И. Ла-

6 Слично мишљење налазимо код В. Карасика „Концептуализација чуда в этом плане – это переживание столкновения с тем, что выходит за рамки нашего опыта, и рационализация этого переживания” (Карасик 2015: 15).

зић-Коњик и М. Јелић видимо да асоцијативно поље речи *чудо* „показује сложену мрежу значења засновану на семама: ’необично’, ’натприродно’, ’немогуће’, ’занимљиво’, ’изненађење’, ’срећа’, ’лепота’, ’сан’, ’бајка’, у којој, можда помало неочекивано и супротно слици коју нуди речнички корпус, преовлађују асоцијације позитивног доживљавања овог појма у наивном сазнању савремених говорника српског језика: срећа (4), лепо (2), лепота (2), занимљиво (2), рођење (1), оздрављење (1), нешто посебно (1), откриће (1), нешто лепо (1), ’вау’ (1), лепо али ретко (1), жена (1), док су асоцијације са негативним значењем ретке: страно (1), бола (1)” (Лазич-Коњик и др. 2012: 28).

Анализа одређене кључне речи на синхронном нивоу не може бити потпуна без осврта на њену етимологију. Будући да је о пореклу (и изворном значењу) именице *чудо* у словенским језицима писао А. Лома, ми ћемо овде изнети само неке од закључака до којих је поменути аутор дошао, а које сматрамо веома важним гледе бољег и правилнијег сагледавања језичке концептуализације чуда. Као прво, именица *чудо* изведена је од глагола који је значио „запажати нешто необично, чудно”, те је она сама изворно морала означавати оно што је опажено и протумачено као знак божанског уплива у људске ствари, тј. „знамење”. А. Лома указује на чињеницу да је појам необичног или знаменитог сам по себи неутралан, тј. да укључује како добре, тако и лоше појаве и предзнаке. И док се у грчком језику значење речи сузило на само позитиван аспект, словенска реч задржава изворну амбиваленцију (Лома 2000: 10–11). Та амбивалентност чуда, његово својство да може бити како нешто позитивно, тако и негативно иманентно је и савременом српском језику, што потврђују и примери које смо нашли у посматраним делима.

2. Микроконцепт чудо као карактеризација појаве или ситуације

Као што смо већ рекли, у овом раду ћемо се бавити искључиво микроконцептом чуда као карактеризације реално постојеће појаве (у широком смислу те речи) или ситуације (процес, стање, збивање). Дати микроконцепт претпоставља следеће семантичке учеснике: А1 – говорно лице или експријенера који нешто карактерише као одступајуће од уобичајенога, А2 – оно што се карактерише као одступајуће од уобичајенога, А3 – оног који је виновник постојања онога што се карактерише као одступајуће од уобичајенога. Појаву поимамо веома широко – под њом ћемо подразумевати биће (човек и не-човек), конкретни предмет, резултат интелектуалног процеса, временски период, итд, а под ситуацијом – стање, догађај и процес. На основу реченог семантичку структуру чуда можемо разложити на следећи начин:

А1 каже да А2 реално постоји.

А1 сматра да се А2 по својим особина издваја од уобичајеног.

А1 сматра да је А2 резултат делања А3.

А3 је човек или не-човек.

А2 може у исто време бити и А3.

А1 сматра да је А2 добро/није добро.

Дакле, чудо је нешто што одступа од онога што је норма.

На лексичком нивоу дато значење у анализираним романима вербализује се двојако. Као:

1. именоване онога што постоји у стварности (језички експликатор – именица чудо)

2. именоване особине, својства (језички експликатор – придеви *чудан*, *чудесан*, прилози *чудно*, *чудноватио*).

У оба анализирана дела од свих наведених најчешће се срећу именица *чудо* и придев *чудан*, а при томе је лексема са кореном *чуд-* имају веома различиту заступљеност: док се у роману И. Андрића корен *чуд-* среће 82 пута, у делу М. Селимовића имамо чак 234 употребе лексема са датим кореном.

2.1. Чудо као именоване онога што постоји у стварности

Језички експликатор микроконцепта чуда као именоване онога што постоји у стварности је кључна реч – чудо.

Именица *чудо* представља лексикализовану емоционално-интелектуалну оцену неког догађаја, појаве, предмета која може бити како позитивна, тако и негативна. Она се може посматрати и као семиотички маркер: „слово *чудо* често семиотически нагружено: оно указује, что оцениваемое им событие (вещи) является знаком чего то иного” (Туйгиљдина 2015: 61).

Аналитичко тумачње: 'А1 каже да постоји А2. Каузатор А2 је А3. А1 сматра да А2 поседује такве особине због којих га он назива чудом'. А2 може бити артефакт, биће (човек и не-човек), стање, догађај, процес.

2.1.1. Чудо је артефакт. Среће се само у роману *На Дрини ћуприја* где се, као што се може и претпоставити, под чудом подразумева мост.

- 1) *Само везир је могао да ти све што ти треба да се ово трајно чудо од камена сагради.* (Андрић 6)

- 2) То **чудо** њрвих дана ушло је у њихов свакодневни живото̄и и они су њрелазили мосџи, ужурбани, равнотушни, забринуџи, расејани, ко шџо је шумна вода џекла исџод њеџа, као да је џо неки од безбројних џуџева који су они и њихова сџока уџадали својим ноџама. (Андрић 64)

2.1.2. Чудо је биће (човек или не-човек). Говорно лице и/или експеријенсер⁷ квалификује реалну особу, због особина која ова поседује или почиње поседовати, као чудо (примере налазимо и код Андрића и код Селимовића). Осим тога, чудо богу бити и митолошка бића (употреба карактеристична само за Андрића).

- 3) Она џоказује колико су сџари неимари, за које се у џричама џрича да су се носили са вилама и свакојаким **чудима** и да су морали да зазиђују живу децу, имали смисла не само за сџалностџи и леџотџу џрађевине неџо и за корисџи и удобностџи коју ће од џе џрађевине имџи и најдађи нарашџаји. (Андрић 10)
- 4) Такве сџвари су се дуџо џамџиле и казивале уџоредо са џричама о џосџанку мосџа, уџолико више шџо су дарежљиви везири и џошџени џовереници у доцнијим сџолеђима, изџеда, изумирали и овакве џрославе џосџале реџке, џа џошџуно неџознаџе, док нису најџосле џрешле у исџи ред са леџендама о вилама, о Сџоји и Осџоји, и сличним **чудима**. (Андрић 61)
- 5) Као **чудо** су џледани џрви џрађани који су исџоџ дана оџишли у Сарајево, свршили неки џосао и увече се врађали куђи. (Андрић 228)

7 Нисмо да сада били нагласили да један исти семантички учесник може истовремено бити и говорно лице и експеријенсер.

- 6) *Tako ću moći da vidim sebe kakav postajem, to **čudo** koje ne poznajem, a čini mi se da je čudo što uvijek nisam bio ono što sam sad.* (Селимовић 9)
- 7) *U Dubrovniku je dva puta bio drag gost u njihovoj kući, u mnoštvu tetaka, strina, rođaka, poznanika, prijatelja, i oba puta je jedva čekaо da pobjegne od tog nepoznatog svijeta, koji je na ulicama grada jedva obraćao pažnju na njegovo istočnjačko odijelo, a u salonu gospodar Luka i gospe Marije gledao u njega kao u čudo.* (Селимовић 368)

2.1.3. Чудо је стање, догађај, процес. У оба анализирана дела чудо се најчешће концептуализује као стање, догађај, процес. Као и у претходном случају говорно лице или експеријенсер квалификује стање, догађај, процес као чудо али сада због онога што они јесу, због оног што чини њихову унутрашњу структуру а које је за говорно лице и/или експеријенсера необично, различито од општеприхваћеног.

- 8) *Ни на једном од вас неће бити лаве ако за два дана ово **чудо** не пресстане и ако не похватају и подијеле разбојнике. Два дана имаће још живоћа, кунем вам се вјером и ћиљабом.* (Андрић 31)
- 9) *Ту је у њих улазила несвесна филозофија касаде: да је животи несхватљиво **чудо**, јер се неиресистентно прошири и осигура, а ипак траје и стоји чврсто „као на Дрини ћурија”.* (Андрић 78).
- 10) – *Ништа се немој смијати – говорио је кроз уски отвор на вратима узбуђени младић – и то ће **чудо** једног дана бити.* (Андрић 106)
- 11) *Казао му је у чему је ствар, шта се радило на мосту и шта се у касади говори, и запитио га да ли је моћно и то **чудо**: да се с њаном спрема*

рушење једне задужбине од ойишїе корисїи, као шїио је ова. (Андрић 239)

*Човек чистїа духа и ойворених очију, који је шїада живео, моїао је да види како се врши шїо **чудо** и како се цело једно друшїтво преображава у једном дану. (Андрић 309)*

- 12) *Kakva je to šteta i kakvo **čudo** što čovjek ne osjeća ni najneposredniju opasnost koja mu prijeti. (Селимовић 51)*
- 13) *Znao sam da je promijenio položaj, vidio sam kako mi se tijelo opustilo, kao da mi je odjednom polomljen cijeli splet kostiju, i to je bilo novije, i važnije, i bolnije, a ja sam pamtio njegov raniji grč i napor, njegovu napetost, koja živi, bori se, nikome se ne da, pamtio sam razapete opruge njegovih mišica sposobnih na **čudo**. (Селимовић 57)*
- 14) *Ova cvjetna i lisnata ljepota ogromnog prostranstva djeluje kao čudo, možda najviše zbog misli da je sve ovo stvoreno da jedna noga gazi svijetlo-zelenu travu, i jedan pogled da se odmara na nježnim vršikama stabala. (Селимовић 182)*
- 15) *Ne da saznam, već da govorimo, da ponovo dotaknem sve, kad se već desilo **čudo** da mi ga sudbina pošalje baš u ovu noć, da potonem u misao o onome što je samo jednom bilo stvarnost, a sad je samo sjenka. Ali to je sve što imam. (Селимовић 480).*

2.2. Чудо као именовање особине, својства. Језички експликатори – придеви *чудан*, *чудесан*,⁸ прилози *чудно*, *чудновашїо*. Будући да се придев *чудан* најчешће

8 И у роману *На Дрини ћурїија*, као и у роману *Дервиш и смртї* срећемо придев *чудесан*. У *На Дрини ћурїија* 2, а у *Дервишу и смртїи* 3 пута. *Чудесан*, за разлику од придева *чудан* који је неутралан гледе оцене (неко може бити чудан и у позитивном, и у негативном смислу), увек подразумева позитивну оцену.

појављује, даље у тексту пажњу ћемо обратити искључиво на овај адјектив.

Аналитичко тумачење: 'A1 каже да A2 поседује особине које одступају од онога што је уобичајено или општеприхваћено'. Таксономска припадност A2 веома је широка. То може бити артефакт (знак, представа, капија, штап...), биће (човек, лик, поганац, пријатељ...), резултат интелектуалног процеса (реч, песма...), временски период (година, дани...), појава (арабеска), стање, догађај, процес (случај, борба, дрхтавица, снебивање...), ...те због тога уводимо још једно ограничење – даље у раду навешћемо само неке од тих група.

Најфреквентнији је деноминални придев *чудан* чије значење Р. Драгићевић семантизује на следећи начин: „који испољава, манифестује оно што значи мотивна именица; који на друге људе оставља такав утисак” (Драгићевић 2001: 72). Врло је важан овај други део одређења који, из другог угла гледано, подразумева однос говорног лица и/или експеријенсера према ономе што он одређује као чудно, те стога можемо рећи да је однос A1 према A2 каузиран својством 'чудан' које се приписује A2.

2.2.1. Особина се приписује артефакту.

- 16) *На њом узвишеном, новом и необичном мосту чинило им се да су давно најусџили мајку и родну кућу и залуџили у земљу црних људи, чудесних ђраћевина и необичних иџара; сџрејели су, али нису моџли да се одвоје од џомисли на Араџина, ни да се оџкину од кола на **чудној**, новој каџији.* (Андрић 62)
- 17) *Tada se u toj gluši, u toj smrti, javio negdje jedan glas, vedar, mlad, čist, i zapjevaao čudni pjesmi, snepni i tihu, ali svježu i otpornu.* (Селимовић 494)

2.2.2. Особина се приписује човеку.

- 18) Само су дечаџи са високој камења и ѿолих дрвџа очекивали још нешиѿо и, не знајући кад је крај ни шиѿа је досѿа, чекали шиѿа ће даље биѿи са **чудним** човеком који лебди над водом као да је у скоку засѿао. (Андрић 44)
- 19) *Ne cijenim mnogo njenog brata, površan je, lakomislen, **čudan**, ali i da je gori nego što jest, kako ću se opravdati pred sobom ako ovoj bezobzirnoj ženi potognem i ovoj hajdučkoj pljački?* (Селимовић 34)
- 20) *Nije mi prijatelj, ili je **čudan** prijatelj koji mi siječe korijenje, potkopava temelje.* (Селимовић 150)

2.2.4. Особина се приписује резултату интелектуалног процеса.

- 21) *Изненађени и збуњени сејмени су ѿледали како њихов сѿарешина иѿра, раширених руку, и како се заѿевајући и ѿцајући ѿуши од смеха, од чудних речи и беле ѿене која му све више издија на крајевима усана.* (Андрић 45)
- 22) *Nije odgovorio. Reкао је **čudni misao**, и роčetки **čudni**, *poslije mi je bilo svejedno.* (Селимовић 261)*

2.2.5. Особина се приписује одређеном феномену (у широком смислу речи).

- 23) *Мосѿ је изѿледао бескрајан и несѿваран, јер му се крајеви ѿубе у млечној маѿи а сѿубови ѿригну ѿону у ѿами; једна сѿрана свакој сѿуба и лука јарко је освейљена, а друѿа у ѿоѿиуној сенци; ѿе обасјане и ѿамне ѿовршине ломе се и секу у ошѿрим црѿама ѿако да цео мосѿ личи на*

чудну арабеску настјалу у иренуиној ири свей-
лоси и мрака. (Андрић 153)

- 24) *Njen stav i njeni pokreti, sigurni, zapovjednički (tako mi je pokazala da sjednem), izgledali su ublaženi, utekšani nečim što nisam znao da odredim, dugom navikom, mekanim sjajem surtom osjenčenih očiju i prorezu jaštaka, rukom što je savijena kao labudov vrat držala jedan kraj tanke tkanine, **čudnom** draži što izbija iz nje kao čarolija.* (Селимовић 20)

2.2.6. Особина се приписује временском периоду.

- 25) *Њима ће вероваино њоћи за руком га и за ову **чудну** њодину нађу објашњење и га јој огреде њраво месџо у истјорији свейа и развоју чове-
чансиџа.* (Селимовић 290)
- 26) ***Ѓудна** је то била ноћ, не само због онога што се деђавало, већ како сам то примао.* (Селимовић 63)

2.2.7. Особина се приписује стању, догађају, процесу.

- 27) *И на самом мосџу њоче чудан њосао.* (Андрић 238)

*Сџиснуџих зуда сељак је њуџао, али је чудна грџиџа-
виџа, која му је и онако везаном џресла џело све до џаса,
одавала га је дол морао диџи велик и необичан.* (Андрић 37)

- 28) *Nije mi vjerovao. Mislio je da tražim izgovor da ga udaljim odavdje. Umirio sam ga, koliko je njegovo nepovjerenje moglo da se stiša u tom kratkom času, ali je u meni ostao čudan osjećaj nelagodnosti.* (Селимовић 77)
- 29) *Tražio sam ga, poslije susreta s mrtvim kadijom, bio mi je neophodan, jedini on, samo sam njega želio da*

vidim, samo je on mogao odagnati moj čudni strah.
(Селимовић 440)

Степен пројављивања особине може бити мањи или већи. Референтна тачка, по правилу, у односу на који се квантитет и/или квалитет појављивања особине идентификује као већи или мањи може бити одређени ентитет у односу на њега самог (пример 30) или други ентитет у оквиру исте класе (пример 31).

30) *Naredio sam Mustafi da mi nabavi med, slao ga u šetnju, nagovarao da se ponovo prihvati prepisivanja Kurana, nudio da poručimo zlatnu i crvenu boju, a on je odbijao, postajući sve čudniji, i zatvoreniji nego ranije.* (Селимовић 293)

31) *Bila bi to najčudnija nesreća koju znam. Ono gore je tvoje kao i njihovo, a oni su te isključili.* (Селимовић 259)

3. Уместо закључка

На основу извршене анализе може се извести закључак да се у оба посматрана дела може издвојити микроконцепт 'чудо као карактеризација реално постојеће појаве или ситуације' и да се она врши на исти или сличан начин: говорно лице или експеријенсер на основу свог индивидуалног искуства или опште прихваћене норме нешто одређује као 'необично, одступајуће од уобичајеног'. Осим тога, уочава се и подударност са концептуализацијом датог микроконцепта у оквиру колективне језичке слике света где „семантичко тежиште се спушта из сфере апстрактног у сферу конкретног, а смисао 'необично, чудно, што изази-

ва чуђење’ постаје доминантан у прагматичкој сфери” (Лазић-Коњик и др. 2012: 203). Заједничко за оба романа, као и за колективну језичку слику света је и широка таксономска припадност ентитета којима се приписује да су необични, несвакидашњи.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић, Дејан (ур.). *Чудо у словенским кулѝурама*. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе – Нови Сад: Апис, 2000.
- Ајдачић, Дејан. „Ауторски текстови и реконструкција језичке слике света”. *Лексиколоѝија и лексикоѝрафија у свейлу савремених ѝрисѝуја*. Зборник научних радова. Београд: Институт за српски језик САНУ. 398–408. Штампано.
- Андрић, Иво. *На Дрини ћуѝрија*. Веб. 12.09. 2014.
- Бартмињски, Јежи. *Језик – слика – свей: Еѝнолинивѝѝичке сѝудије*. Београд: SlovoSlavia. 2011.
- Белова, Ольга В. (отв. ред.). *Концеѝѝ чуда у славјанској и еврейској кулѝурној ѝтрадици*. Сборник статей. Москва: Центр научных работников и преподавателей иудики в вузах «Сафер» – Институт славяноведения РАН, 2001.
- Булгаков, Сергеј. *О еванѝелским чудима*. Београд: Логос, 1996.
- Губский, Е.Ф. (ред.-сост.). *Философский энциклопедический словарь*. Москва: ИНФРА, 2006. Веб. 6.5. 2021.
- Дорофеева, Наталия В. *Удивление как эмоциональный концеѝѝ (на маѝериале русскоѝ и аѝлијскоѝ языков)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Кранодар, 2002. Веб. 30.10. 2017.
- Драгићевић, Рајна. *Придеви са значењем ѝудских особина у савременом срѝском језику: ѝворбена и семанѝичка анализа*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2001. Штампано.
- Карасик, Владимир И. „Концептуализација чуда”. *Поволжский ѝедаѝѝический вестѝник*. 2017. Т. 5, № 3(16), с. 25–33. Веб. 9.7.2020.

- Керкез, Драгана. „Фразеологизмы с компонентом 'чудо' в русском и сербском языках”. *Русский язык как инославянский. Современное изучение русского языка и русской культуры в инославянском окружении. Выпуск III.* (2011): 118–125. Штампано.
- Керкез, Драгана. „Језички концепт *чудо* у руском (у поређењу са српским језиком”. *Теолингвистичка истраживања српског и других словенских језика.* – Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 2013. 95–111. Штампано.
- Кончаревић, Ксенија. „Православље и језичка глобализација”. Радован Биговић (ур.) *Хришћанско и европске интеграције.* Београд: Хришћански културни центар, 2003. 81–107. Штампано.
- Лазић-Коњик, Ивана и Маријан Јелић. „О значењу лексеме *чудо* у српском језику”. *Зборник Мајнице српске за филологију и лингвистику LV/1* (2011): 197–209. Штампано.
- Лазић-Коњик, Ивана, Маријан Јелић. „Вербалне асоцијације у испитивању значења лексеме ЧУДО у српском језику”. *Језици и културе у времену и простору. Йемајски зборник.* 1 (ур. Снежана Гудурић). Нови Сад: Филозофски факултет, 2012. 23–29. Веб. 6.5. 2021.
- Лома, Александар. „Порекло и изворно значење словенске речи *чудо*”. *Чудо у словенским културама.* Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе – Нови Сад: Апис, 2000. 7–21.
- Петрухина, Елена Васильевна. *Русская языковая картина мира и православное сознание.* Веб. 21.12. 2012.
- Пипер, Предраг, Рајна Драгићевић, Марија Стефановић. *Асоцијативни речник српског језика (I део; од стимулуса ка реакцији).* Београд: Београдска књига – Филолошки факултет – Службени лист, 2005.
- ППБЭС. *Полный православный богословский энциклопедический словарь.* В двух томах. Том 2. Москва, 1913. Веб. 6.5. 2021.
- Рынковой, Иван В. „Феномен чуда”. *Вестник МГУКИ.* 2010. №5. Веб. 8.5.2021.
- Сергеева, Елена В. *Бої и человек в русском религиозно-философском дискурсе.* Санкт-Петербург: Наука-Сага, 2002.
- Туйгильдина Елена.И. „Концепт 'Чудо' (на примере святоч-

- ных рассказов Н.С. Лескова)”. *Вестник МГОУ. Серия: Русская филология.* №3, 2015. 58–64. Веб. 9.7.2020.
- Штасни, Гордана. „Језичка слика воде”. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Књига XLIV 1 (2019): 269–284.* Штампано.
- Философский энциклопедический словарь / ред.сост. Е.Ф. Губский [и др.]. М.: ИНФРА, 2006.* Штампано.
- Чернышева Т. „Потребность в удивительном и природа фантастики”. *Вопросы литературы.* 1979. № 5. 211–233. Веб. 7.5. 2021.
- Шмеман, Александр. *О чуде.* Веб. 21.12.2012.
- Selimović, Meša. *Derviš i smrt.* Sabrana dela, knj. 4. Beograd: BIGZ, 1988.

Драгана Керкез

ЧУДО КАК ОСОБЕННОСТЬ, ПРИСУЩАЯ
КАКОМУ-Л. ЯВЛЕНИЮ.
ИЛИ КАКОЙ-Л. СИТУАЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ МОСТ
НА ДРИНЕ И ДЕРВИШ И СМЕРТЬ)

Настоящая работа посвящена исследованию концепта 'чудо', каким он отражён в соответствии с особенностями русской картины мира в романах *Мост на Дрине* И. Андрича и *Дервиш и смерть* М. Селимовича.

У данного концепта сложна структура. Автор выделяет пять микроконцептов: 1) чудо как Божье деяние; 2) чудо как действие сверхъестественных сил сила; 3) чудо как особенность, присущая реально существующему явлению или ситуации; 4) отступление от нормы; 5) большое количество чего-либо.

Особое внимание в работе уделяется микроконцепту *чуда* как чудо как особенности, присущей реально существующему явлению или ситуации.

Александра Пауновић
Институт за књижевност и уметност
ale.paunovic@gmail.com

82.09+821.163.41.09-3

Оригинални научни рад

ЗЛАТНА ПТИЦА: СЕЛИМОВИЋЕВСКИ И АНДРИЋЕВСКИ ГЛАС

У реферату се анализира мотив златне птице из песама Иве Андрића „Псалм сумње” (1915), „Јутро” и романа *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића. Испитујући лирске модалитете у обликовању мотива златне птице, одговара се и на питање (пост)романтичарског концепта срца, младости, те искуства модернистичког субјекта. Кроз Андрићеве маргиналије, (ауто)критичке белешке, херменеутику и картографију читања исписана је у траговима кратка (диоскурна) историја метафоре златне птице, чије реторско-онтолошко, значењско слабљење долази из симболичког регистра и поимања (култа) младости. Користећи се мишљењем француског филозофа Алена Бадјуа, описаћемо две страсти, два поимања младости у преплитањима лирских орнитолошких дискурса и мистерија срца двојице српских писаца.

Кључне речи: Андрић, Селимовић, златна птица, срце, младост, маргиналије, поетика читања.

На питање где су *ййице* у српској књижевности може се способношћу педантних орнитолога дуго одговарати, уписати њихова станишта, путању лета испод и изнад неба, тумачити њихов пев као знак другости, као хијероглиф другог света коме смо туђи, или пак где смо

у својој малености најзад сагледани очима птица. Књижевноуметнички текст као место где се птице легу, у српској књижевности XX века посустао је у јакшићевској снази и непосредности транспозиције птичијег цвркута, саговорничког саучешћа у судбини лирског субјекта. Док јунак *Дневника о Чарнојевићу* пролази „кроз мрке шуме без цвркута једне птице”, „Тога јутра певала је”, рећи ће његов савременик и пријатељ, Иво Андрић, „златна птица у мом срцу”. Али може ли песнички гест вербализовати, смислотворно обликовати чувено или ће његова мера певања остати упризорива дистанца од отпеваног гласа *злајне йџице*? Дистанца која се исписује унутар самог искуства модернистичког субјективитета, у његовом срцу, моћи (само)ослушкивања одредиће херменеутички линију окрета ка себи, технике сопства (речено Фукоом). Оставити пак место за певање *злајне йџице* у срцу значи ослободити сопствени простор од себе, начинити место, како каже П. Слотердајк, за оно Насупрот, за интерперсоналну интиму трансцендентног; подупрети говор неизрецивошћу метафизичког ослонца. Могућност самоизмештања и препуштање средишта бића другоме, па и оној радикалној другости каква је својствена природи божанског, прочитана на путевима европске кардиоцентричности, ваља нагласити, нема статус универзалије:

Примарна интуиција Европљанима говори како је незамисливо да људскост и кардијалност не конвергирају. Међутим, већ и летимичан поглед на антику и на ваневропске културе показале да повезаност срца и унутрашњег сопства [...] није увек и свуда оно што у најјачем смислу речи припада унутрашњости човека – а могло би се чак рећи и да извор његовог осећања самог себе и способно-

сти да улази у односе са другима – поистовећено са срцем. [...] Кинези, савесни чувари традиције, као и стари Египћани, могли би, донекле, да се усагласе са реченим Европљанима око срчаног средишта човека; нешто теже би ишли разговори са Јапанцима који своје представе о централној психичкој сфери изражавају кроз два сложена појма, *kokoro* (срце, душа, дух, осет) и *hara* (стомак, средиште тела); заиста би проблематична била с културама попут, рецимо, ескимске, која познаје три врсте душе: душу сна, која се налази са стране, испод дијафрагме, и од тела се одвија тек када човек после спавања устане (због чега ујутру не треба журити), затим душу живота која пребива у доњем делу врата и, коначно, мале животне духове којима је дом у зглобовима. (Слотердајк 2009: 161–162; истакао аутор)

Са друге стране, жижа душевности подрхтава унутар различитих епистема, мењајући своју топологију упоредо са тропологијом, те се историја срца креће од хришћанске мистике, преко ренесансне *ars amandi* до анатомског реза пионирских сецирања и научне рационализације простора човекове унутрашњости. Имајући у виду различите форме односа према средишту бића, аутор *Културне историје срца* Уле Мартин Хејстад настоји да покаже да снага и метафорика срца не изостаје ни у времену након што је срце брижљиво описано и изручено научном дискурсу. Уписујући се унутар мистицизма срца, рано стваралаштво И. Андрића, које је с ону страну нововековног обдукционог третмана човекове унутрашњости (видети Слотердајк 2009), романтичарски имагинаријум интериоризованог бића суочава са модернистичком парадигмом, тренутком метафизичке кризе. Негде при почетку лирских фраг-

мената *Немира*, у првој целини књиге – „Немири од вијека” – Иво Андрић поставгустиновски са тежином паскаловског осећања божијег присуства, промишља тајну Бога:

Он је као миран сјај и велика тишина у којој се чује глас који га нијече.

Он тако добро шути да се већ помишља да га нема.

А Он је мирно срце свих атома.¹

Коракнувши мимо механицистичког атолизма, лирски субјекат постојање Бога уцртава у демокритовску нужност из које произилази природа и кретање атома. Но, иако је Бог *мирно недељиво срце*, средиште постојања остаје неразговорно, али делезовски еквивокно у својој самоскривености испод снаге апофатичког гласа. Отуда, из херменеутичке недостатности и несводивости недељивости срца у логосоцентрични оквир, лирско сопство се постепено осамљује, удаљавајући се од сунца и мисли о Богу: „Вече. Мени се чини да је ово час када ћу као птица која има неразумљив поглед, одлетјети, заједно с вриском са свијета.” „Говорни акценат”, „мелодијски закон” вриска, да се послужимо Деридиним речима (1976: 261), измиче се рефлексивно-медитативном дискурсу *Немира*. Неразумљив немисливи поглед птице у истовременој идентификацији и дистанцирању од лирског субјекта унутар поредбеног *као* остаје на дискурзивној граници, у покрету ка идентитетском једначењу унутар метафоризације, процеса који се не догађа, али чија симулација унутар поетике поређења оставља поетичке и семантичке трагове несигурности референце, њене пробабилизације.²

1 Сви цитати дати су према издању Андрић 1981.

2 Говорећи о метафори, Јулија Кристева у студији *Љубавне йове-*

Фигура андрићевске птице ступа на место августиновског немирног срца (*cor inquietum*), јер вели Августин у *Исјовесѿима*: „немирно је срце наше док се не смири у теби” (1973: 7). Угрожена теологија срца под егзистенцијалним дрхтајем оставља нешто неразумљиво, невербабилно, равно *крику*. Иако као ѿицица, лирски глас надаље наместо лета сведочи о познању нутрине, *срца* свих ствари, спуштајући се на *дно ѿнора*:³

Једно вече сам видео унутрашњост свих ствари.
Крваво наличје живота ми се указало голо и грозно
у страховитом трепету коријења, живаца, мишића
и дамара.

Видео сам једнолично стезање срца у коме влада
вјечни мрак и обливано је сваке секунде крвљу,
видео сам рад мождана, језовит и слијеп, и једва
приметно сијање ганглија, страхоту организма који
стари и слаби и плођење не мање тешко и језовито
од умирања.

Андрићевска физиолошка радионица живота као ствар по себи, утемељена на сопственој вољи блиска је нововековном индивидуализму који, према Слотердајку, настаје и на обдукционом столу:

Док су цркве у земљама католичке реакције пуниле култним сликама срца у пламену, на једној другој позорници анатоми су извели феудално срце на суд. Они су лансирани кардиолошки дискурси који

сѿи, дефинише реторско-онтолошки процес *разбивсѿивовања* који одређује природу фигуре на начин де/конструкције дискурзивних граница, видети Кристева 2011: 287–288.

3 У другој глави *Исјовесѿи* Августин Блажени срце без спознања Бога смешта у крајност дна: „Ето срца мога, Боже, ето срца мога којему си се смиловао на дну понора” (Августин 1973: 35).

је био чиста субверзија, срце су са места сунца унизили у машину, од краља органа до водећег функционера крвотока. (Слотердајк 2009: 174)

Када се андрићевска рана мисао приближи смислу постојања, она се уписује у метафору и мистику срца, али се њено антропоцентрично разбаштињење, потекло из следеће нужде постојања у *Немирима*, у лирици окреће неоромантичарском проседеу, „романтичарској рехабилитацији изгубљеног чаробног света срца” (Слотердајк 2009: 174–175) и дрхтавим питањима искуства субјективности:

У срцу моме нема љубави,
у срцу мом су тавни спомени,
давни и мучни. („Лањска пјесма”)

Ко ће да ми каже ноћас, шта мени значе
Лица и ствари и спомени минулих дана?
И куда иду ови дани моји
И зашто бије тамно срце моје?
Куда? Зашто? („Тама”),

што потврђује приврженост једном значењском и симболичком регистру *живе унутрашњег*, јер срце „отворено казује о томе као изгледа бивствовање“ (Хејстад 2011: 293). Са друге стране, срце као објекат-дар, орган жеље, „жеље као зачараности унутар домена Имагинарног“ (Барт 2015: 76) још од првог песничког текста „У сумрак” актуализовано је унутар само/опречности, говора који је одмакнут од фигурације немогућим преносом:

У сумраку певају девојке. Њини су гласови меки
и дахну свјежином цвећа и љубави. Њина је песма

блага, као кад бехар опада. Она има нешто од мојих љубави: давно, топло и лепо. Она подсећа на сарајске сумраке, кад јабланови сјају у црвену злату, као витке поносне жене.

Као румене латице засипају ме гласови. Певају девојке. Певају лепо. То личи на поздрав од старих пријатеља, на спомен онога што проживих у љубави и заносу. Оне певају, у сутон, као срећа моја да ми рупцем маше.

Али срце је моје тамно језеро, кога ништа не диже и у ком се нико не огледа.

Када Свети Августин у *De doctrina christiana* позива на читање Библије, он то чини тако што позива на читање *очима срца, очима окренућим срцу* (нав. према Кристева 2010: 21). Августиновско срце, огледалско место које прелама оностраност и овостраност – место пролаза ка Другој, дедивинизовано је у Андрићевом првом песничком тексту. Простор *тамној језера, која ништа не диже и у ком се нико не огледа* уводи нас у поље субјекта аутистично затвореног у самог себе коме су *душине линије*, ако су и исписане, неразговорне. Назад, Нарцис неће угледати свој лик у тамном језеру.

Имајући на уму ове грубо назначене линије дис/континуитета у лирском обликовању мотива срца и птице у раним лирским текстовима И. Андрића, наше истраживање окренућемо Андрићевим маргиналијама забележеним на роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића да бисмо у самом делу детектовали значење *златине ијице* и *метафорике срца*, али на темељу једне појединачне поетике и историје читања. Јер управо на простору селимовићевског текста, у догађају читања, Иво Андрић ауто/критички сагледава природу приповедања и удео лирског обликовања. Лук од коментара, критичке свести могао би нас одвести до андрићевског

шамној срца – до конститутивног момента субјективности, ка ономе што је преузело улогу субјекта и обликовало мишљење. „Дело се живи у мени. У извесном смислу, оно се мисли, оно се чак означава у мени. Тај чудни долазак дела на моје место заслужује да буде поближе простудиран”, наглашава аутор студије *Криптичка свесћ* (Пуле 1995: 239). Случај Андрићевих маргиналија на *Дервишу и смрти* чини посебно интригантним чињеница да се у њима открива однос Андрића читаоца према феномену лирског у књижевноуметничким, посебно наративним дискурсима, а чиме се делимично осветљује загонетка Андрићевог односа према лирици, лирском. Одбијајући да поново за живота штампа књиге *Ex Ponto* и *Немири*, али и текстове песама и песама у прози, Иво Андрић по виђењу П. Палавестре остаје *скривени њесник*. Остављајући по страни непосредно дефинисање и књижевнотеоријско описивање поетичко-естетичких особености лирике, лирског, аутор панлирско поимање андрићевског опуса завршава теоријом фантомског романа чији је „дифузни торзо поетског романа започет још пре *Ex Ponto*” (Палавестра 1981: 168). Наджанровском дефиницијом *фантомски роман скривеној* песника описано је тешко савладиво – нескрасиво учешће лирског, али и његова кохезивна сила окупљања есејистичко-медитативних фрагмената, која претрајава током целокупног пишчевог рада. И Александар Јерков, приређујући издање Андрићеве *Лирике* (Каирос, 1998), отвара питање *њоептичкој њрстиена* у Андрићевом делу, показујући да су рана, послератна дела И. Андрића поетичко и естетичко језгро у трагању за текстуалним идентитетом писца. „Непрекинута нит лирске рефлексије”, показала се, „као једна од најважнијих константи Андрићевог дела” (Јерков 1998: 216), нит које ће се рефлектовати и у чину читања, писања читалачких коментара. Важност лирике истиче и Ми-

хајло Пантић у раду „Лирика Иве Андрића”, тврдећи да је она „најчвршће везивно ткиво његове монументалне језичке творевине” (Пантић 2019).

Књижевноисторијска и књижевнокритичка драгоценост изучавања маргиналија не читава се само у домену конституисања историје и поетике читања већ је битна и за промишљање активности унутар књижевног дискурса. У случају стваралаштва И. Андрића маргиналије описују затамњена аутопоетичка места и саопштавају (понешто) о кретњама, процесима успостављања приповедног дискурса и приповедачке имагинације. Измичући соссировској структури, М. Фуко фингира сталност кретања и нужну празнину која конституише књижевни дискурс у есеју „Моје тело, овај папир, ова ватра”, истичући улогу књижевнокритичких текстова у процесу успостављања *langage* књижевности:

Отуда неопходност тих секундарних *langages* (оно што збирно називамо критиком): они сад више не функционишу као спољни додаци књижевности (оцене, посредовања, међустанице за које смо мислили да их је корисно установити између дела испитиваног у психолошкој загонци стварања и потрошачког чина читања); од сада су део, усред књижевности, празнине која ова успоставља у сопственом *langage*; они су нужно кретање, али кретање нужно недовршено, којим је говор одведен свом језику, и којим је језик успостављен у говору. (2013: 612)

Топографија и топологија прочитаних страница исцртана процесима интериоризације и означавања, дакле оспољава недовршено кретање говора до језика / језика у говору или пак текста до књижевности / књижевности у тексту. Са друге стране, савремена *јенетика* *јексцова* методолошки и књижевнотеоријски

утемељује приступ разноликим манускриптима. Један од водећих аутора овог приступа, Пјер-Марк де Биаси (Pierre-Marc de Biasi), тумачење и откривање мултипликоване метаморфозе дела које настаје кроз нотесе, белешке, нацрте сматра приоритетним задатком, јер аутографи и модерни рукописи описују „интелектуалну револуцију у огромној амплитуди која је конструисала нашу модерност“ (2011: 16). Заћи у нечији рукопис, дакле, значи бити на путу рада једне личности (*la trace d'un travail personnalité*), на месту настанка његовог искуства. Оно што остаје за аутором, настало је из путање цивилизацијске амплитуде. У односу на традиционалну текстолошку и филолошку праксу, генетика текстова заснива и признаје онтолошку двојакост *делешкама*: оне јесу делу претходеће, али су и самостални траг једног конфликта, судара са собом. J. Levailant у есеју „*Ecriture et génétique textuelle*” лапидарно закључује: „Белешке не причају, оне дарују поглед: насиље конфликта [...] Белешке нису припреме, оне су другост текста (l'autre du texte)” (цит. према Marc de Biasi 2011: 189, подвукла А. П).

У светлу француске школе/критике генетике текстова, свака лична историја читања јесте транзициона културноисторијска зона, захваћена у тренутку, а њен материјални траг зона архивираних промена. Како смо већ у раду „Иво Андрић, читалац *Дервиша и смрти* М. Селимовића: Како писати читање?” (види Пауновић 2020: 345–371) детаљно описали и прокоментарисали маргиналије на Андрићевом примерку *Дервиша и смрти*⁴ (Сарајево: Свјетлост, 1966; сигн. IV 2568), за

4 У фонду Андрићеве библиотеке налазе се четири књиге Меше Селимовића: *Tišine* (Sarajevo: Svjetlost, 1961; сигн. IV 618), *Tuda zemlja* (Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1962; сигн. IV 623), *Derviš i smrt* (Sarajevo: Svjetlost, 1966; сигн. IV 2568), *Tvrđava* (Sarajevo:

ову прилику на архивираној мапи читања отворићемо само оне полемичке делове које се тичу мотива златне птице и 10. поглавља романа. Ваља, међутим, методолошки појаснити приступ топо/графији маргине коју примењујемо и овде. Тумачење топологије прочитаних страница, захватање целине забележеног читалачког искуства, подразумева умеће тумачења вербалних и невербалних знакова – семантички капацитет свих графичких објеката која остају иза читања. Сходно овом полазишту, маргиналије дефинишемо као *џрафички ѿрај читања* (вербални и/или невербални) остављен уз прочитан текст / унутар прочитане књиге (Пауновић 2020: 354), одустајући од њиховог досадашњег књижевнотеоријског поимања које је искључиво у вербалном домену.

На основу рашчитаних коментара упознати смо са картографијом андрићевске читалачке и (ауто) критичке свести која високо вреднује приповедачки стил М. Селимовића. Остављени су коментари попут „Ne samo da kazuje pojmove i osećanja, nego ih u isto vreme procenjuje i odmerava, razmatra spolja i iznutra. To usporava, ali bogati tok pričanja.”; „dobri stil” (Пауновић 2020: 362–363), али и мноштво подвлачења говора о знаковитим, маркираним местима романа која су понукала читаочеву пажњу. У *Дервишу*... исписиви хронос приповедања, хронос потекао из доласка смрти оставља метанаративне коментаре који су Андрићу важни. На самом почетку, И. Андрић подвлачи:

Упитао сам се, не би ли било боље, прекинути ово писање да све не буде теже него што јест. Јер ако оно необјашњивим путевима извлачи из мене чак и

Svetlost, 1970; сигн. IV 2461). О садржају посвета видети Пауновић 2020: 356.

што нисам хтио да кажем, што није била моја мисао што се скривала у мраку мене, уловљена узбуђењем, осјећањем које ме више не слуша, ако је све то тако, онда је писање немилосрдно исљеђење, шејтански по-сао, и можда би најбоље било сломити тршчано перо пажљиво зарезано на врху, просути дивит на камену плочу, пред текијом [...] (Селимовић 1966: 10)

Јер, постоји по/етика нужности приповедања – једно *ӣиик* и *ӣиак* у чији распон мора стати прича, мора се казати чак иако се приповедање води до радикалног самоукинућа. Међутим, Иво Андрић као читалац *Дервиша и смрт̄и* записује и „Stil bliži muzici nego pisanju”, „Tako on u želji da sve protumači i objasni, često zapliće i zatamnjuje ono što je već jasno i lepo kazano i izneseno.”; каже „jedinственом реchenicom”, „najboljom koja za to postoji, a onda doda drugu knjišku i očekivanu, konvencionalnu i klišejsku ⁵ i izlišnu. Kao da duguje nekoj mutnoj pripovesti.”

Пројекција андрићевске херменеутичке свести обележена је, дакле, проглашењем лирског за сувишак, јер тежи кохеренцији обухваћеног приповедног света. Лирика попут жаоке опомиње да фабулативни котачи који не иду ка напред, нису генератори наративног прогресивног низа. Надзорно око читаоца издваја лирске елементе у приповедању и проглашава их „више музиком”. Лирски пасаж, понављања које Андрић брижно обележава постају мутно средиште изван-приче, знакови чије значење треба тек протумачити. Читалачко ја маргиналија исписује се у вољи бивања на земљи, у територијалној прегледности приче, те се сва дискурзивна улегнућа кроз која се постварује *дӯи некој мӯиној*

5 Нечитка реч у рукопису.

иријовесџи осећа као излишно понављање, као такт неразговорне музике.

Читалац Иво Андрић, чини се, остварује херменеутички налог за (само)одржањем у поретку јасне и незатамњене приче, држећи се узглобљене дискурзивне економије на разини односа лирско–наративно. Јер лирско долази из доњег, несвесног света приче и, попут лакановске жеље у стадијуму огледалне слике, скрива места белине, пукотина: свој дуг мутној приповести. Понављање као открита празнина, тамо где реч не захвата означено и проклизава у музикалност, представља, дакле андрићевску модернистичку жудњу за значењем, за семантичком окупацијом празног места, трансцендирајућим смислом текста. Делезовски „наговештаји тамног понављања” (2009: 464) читалац Иво Андрић осећа као дискурзивно смењивање и испољавање Истог. Он пребројава, статистички прецизно мери интервал јављања, дајући повремено и стилску квалификацију. Како запажа аутор *Разлике и њонављања* идеја поезије је имплицирана понављањем, његовим *вишком*: „Понављање је моћ језика; далеко од тога да се објашњава на негативан начин, посредством мањка номиналних појмова, оно имплицира идеју поезије која увек носи вишак” (Делез 2009: 464). Лирско селимовићевског дискурса долази из „криве орбите” понављања, његово утварно присуство преобликује приповедање у конвулзовани виртуелни наратив читаоца, поставши блудећа супстанца у искуству читања (в. Пауновић 2020: 366). Оно је обележило и рецептивни хоризонт и тренутак у коме се појављује златна птица: „207 i dalje (_⁶ i dečak) cela istorija schwach (швах) i bez pečata autentičnosti. Možda će se svideti nekom za prevod”.

Наведена Андрићева маргиналија тиче се 10. поглавља романа *Дервиш и смрт*, ретроспективног приповедања о дервишовом детињству, мотива златне птице.

Премда је читање тамо „где се структура слуђује” према Ролану Барту који питање читања види као атеорјско поставља се питање шта значи ово *швах*, шта је то и из је каквих читалачких наратива и преднаративних структура приповедање М. Селимовића оцењено као слабо? Видели смо како читалац И. Андрић оцењује стил М. Селимовића као музику због бројних тематско-мотивских варијација, понављања да би закључио напослетку да њима аутор сам квари своје приповедање, одузима му на јасноћи „као да дугује некој мутној приповести”. Отуда се Андрић, из овог де/конструисаног „уговора са собом” о јасном и лепом приповедању, дистанцира у коментарима од приповедања о златној птици људске среће.

На том тавану, гдје сам тражио самоћу, сазнавајући се, и прибјежиште од отворених ширина завичаја, иако сам га волео више него мајку, мислио сам често о златној птици из нениних прича. Нисам знао шта је та златна птица, али док сам слушао како пада киша по крову од шиндре, и отворени капак лупа на вјетру, и безброј очију вири из ћошкова, замишљао сам како проналазим своју златну птицу, као јунак из нениних жуборних казивања, знајући да се тако, на неки чудан, необјашњив начин, остварује срећа.

Заборавио сам на њу доцније, живот је распршио снатрења младости, могућа у врелом замишљању, без препрека, у слободи жељења без граница, рођену у неискуству. А јавила се поново, као подсмјех кад ми је било најтеже.

Био једном један дјечак, у очевој кући, над ријеком, који је сањао златне снове, јер ништа није знао о животу.

Био је и један други дјечак, у хану, на равници, који је мислио о златној птици. Убили су му мајку, била је гријешна, а њега су отерали у свијет.

Било нас је четворо браће и сва четворица су тражила златну птицу среће. Један је погинуо у рату, један је умро од сушице, једног су убили у тврђави. Ја своју више не тражим.

Гдје су златне птице људских снова, преко којих се то безбројних мора и врлетних планина до њих долази? Да ли нам се та дубока чежња дјетиње неразумности посигурно јавља само као тужни знак извезен на махрамама и на сафијанским корицама непотребних књига. (Селимовић 1966: 213–214)

Миодраг Петровић у раду „Златна птица или мотив психолошке регресије” показује како селимовићевска златна птица „припада најдубинскијем слоју ове прозе. Он у њој није утемељен но је распршен и није ту да одређује већ да обасјава. То је фантомска светлост за којом Нурудин непрекидно корача, али ка којој никако не стиже. Мотив златне птице јесте лирска основа *Дервиша и смрти* [...]”. Подаље, остајући у домену психолошке мотивације, аутор доноси суд о Нурудину: „Његов проблем јесте у његовој властитој немоћи пред самим собом. Његов проблем је у томе што он не чује и не разуме глас златне птице.” (1978: 304) Часлав Николић уесеју „На успон и пад једне друге птице” осврнуће се на орнитолошку фигуру М. Селимовића, истичући како је њена бајковита и метафизичка осена онемогућена егзистенцијалним структурама модернистичког сензибилитета:

Птица из златних времена у делу Меше Селимовића постаје птица будућности, али ње заправо нема ни у прошлости, ни у будућности, већ је има једино сад: она живи нашом вечито садашњом лажи, нашом баналношћу и нашом повученошћу из живота. [...] Фигурација дивље птице бива обележјем преко потребне концентрације, али концентрације које се нема, утврђености која се не може одржати, мира који се не може сачувати. (2011: 298)

Неодољива потреба Нурудинова да верује у *златну ийицу*, објашњено језиком психоанализе, јесте потпора говору, страст адолесцента према апсолуту. Када верујемо, када нас обузме страст према Идеалном Објекту, ми смо сви адолесценти, говори Јулија Кристева (2010: 33–35). Међутим, на интертекстуалној, трансфигуративној мапи златна птица као тужни знак сафијанских књига⁷ алудира на чувено песничко и филозофско остварење Ф. М. Атара *Пйице*. У песми „Обраћање златној зеби” којом се завршава прво поглавље „Окупљање птица” семантика златног потиче из зебине усредсређености на Вишње:

Добродошла, зебо златна, ватра нек ти зори
 И буде борбе нутарње знамен, дивље моћи;
 Ма шта буде, нека буде, у том пламу гори,
 А душу за земаљску склопи тмицу, и очи!
 И док згараш и тај пакао осећаш врео,
 С љубављу вољеног проћи ће те муке;
 Кад творац светаинства скине ти вео
 Да оживиш, живот у свете предај му руке!
 И најпосле, бићеш потпун, савршенство знати;
 Тебе више неће бити, *Алах ће остайи!* (курзив аутор)

7 О исламској филозофији у *Дервишу* и *српји* видети Андрејевић 1991: 27–43.

Фигури златне зебе је препуштен пут до Бога, тренутак „преображаја срца” (*шауба*) када се индивидуално сопство повлачи и уступа место божанској егзистенцији (видети Хејстад 104). На месту где у искуству модерничког субјективитета *Дервиша и смрти* мит о златној птици постаје мондемски знак, тривијализован и сведен на неупотребиву вредност, первертовану темпоралну фигурацију контунитета – „хаварију рајског синдрома” (Кристева 2010: 36), Иво Андрић је у ратним годинама, 1915. године исписао „Псалм сумње” и „Јутро”. У оба песничка текста, без меланхоличног штимунга, расклопљен је наслеђени наратив о златној птици, о њеном гласу који баштини оно идентично/идеално сопству. Искуство субјективитета ране андрићевске лирике начиниће отклон према културним сликама и метафорама срца, драми тела и крви, младости, те се и самом гласу златне птице затире траг. У првим стиховима песме „Псалм сумње” лирско сопство не одговара певу златне птице, остајући непокренито:

Тога је јутра пјевала златна птица у срцу мом:
које су твоје молитве, дјечаче?

А ја сам лежао нијем, без покрета, ко они који очекују
последњи ударац,

док у песми „Јутро”:

(Дан један празних очију и замагљена чела.)

Тога је јутра црна птица пјевала у срцу мом:
била је – била! – твоја младост

И све је прошло с њом;
не походи нас двапут радост.

Црвљиво воће брзо зре,
а сужањ не зна сунца ни неба

већ брзо стари и брзо мре. –
 Тога је јутра златна жица препукла у срцу мом.

Није случајна ова повезаност, јер су обе песме заједно са „Шетњом“ у заоставштини куцане на јединственом папиру са назнаком „1915, Марибор“. (У издањима *Сабраних дела* њихов след „Псалм сумње“, „Јутро“, „Шетња“ није очуван.) Златна птица у „Псалму сумње“ открива полумрачни смисао заборављених молитви које се попут белих магли дижу пут безименог неба. Оно није последња утеха М. Црњанског већ страши и опомиње потентношћу своје неисписивости, радикалне незнаковитости. Мотив крви која моли и кружи, док златна птица пребива у срцу, поставља питање о распрдиштености срца и трансцендентног, божанског лика, јер од Августина па преко средњег века познање Бога ствар је срца. П. Слотердајк управо на мистерији срца Св. Катарине утире пут својој теорији интерсубјективне интимае, интерсубјективних простора. Андрићев лирски субјект не смешта своју птицу *оноцвейно* као што то Бранко чини са жар-птицом, јер зна да нема повратка метафизичкој кући – у оно идентично средишту бића. Или како то каже П. Слотердајк у *Кријицициничној ума*: „Оно што нам се јављало као властито и као искон већ је чим се натраг осврнемо постало другачије и изгубљеним“, оно је знак који се на путу повратка себи мења, развија. Модернистичко искуство субјективитета премда обликовано неоромантичарским мотивима у Андрићевој лирици рекреира простор унутрашњег и *мисџицизам срца*. Једноставном елементарношћу боја: од златне ка црној, начињен је суптилан прелаз ка утихнућу трансценденталног упоришта у *жижи душевносџи*. Андрићу је, дакле, начелно рецепцијски хоризонт задат стваралачком праксом која напушта младалачку форму

интериоризације биће, а на њом и култ младости. Ален Бадју, не осврћући се са Марка Аурелија, запажа како у књижевној уметности постаје два модалитета односа према младости, две страсти, два супротна суда о младости: идеја да је младост чудесан тренутак и идеја да је младост ужасан тренутак у животу (2017: 13). Читајући Рембоа, француски филозоф налази да је он песник који пролази „кроз гибања оба могућа усмерења сваке младости: апсолутну владавину непосредног и његових наслада, или храпаво стрпљење дужности да се успе” (2017: 15).

Суспендовање лирског у читалачким белешкама И. Андрића и превредновање златне птице унутар поетике читања, лекционистичке праксе корени у стваралачком прегибу, у конфликтном судару поетичких модалитета. По третману култа младости и поетичком отклону од њега Иви Андрићу је блиско поратно стваралаштво Милоша Црњанског, његова приповетка „Убице (гротеска)” која је за пишчева живота имала једино часописно издање на страницама *Савременика* (1918). Како је М. Црњански Андрићу у писмима саопштио имена својих приповедака (Н. Петковић у „Поговору” детаљно образлаже, видети Петковић 1996: 501–509), вероватно је да је Андрић својевремено прочитао ово рано Црњансково остварење. Реч је о краткој приповедној форми, приповедању после рата чији су протагонисти осакаћени војници, морнари у неименованој болници. Болесници су летаргични, препуштени злом удесу и укочености, али поред дувана „који их једино весели”, живну на причу о златној канаринки у кавезу коју смрзнуту оживљава Бог:

Зчас кресну светлост, обасја морнареву главу са страшном брадом. Изгубио је код експлозије мине браду, а лекари му дометоше кост и да би како тако

закрпили јаз, свукоше парче коже с главе, с црном дугом косом. Њихова сенка одскочи по белом зиду и напуни собу мраком. И тихо се зачу... „тада рече Бог канаринки: Зашто теби, канаринко, пада споменак из очију”...

Они су слушали тихо, пушећи лагано, нису чули кишу, ни препирку доле, гледали су једнако у мрак и на њих лагано падала детињаста, смешна, мута бајка... И они су искали само то, само то... (Црњански 1996: 85)

Ахмед Нурудин имаће бледи траг те златне бајке о човеком самопознању и ентелехији његовог бића, о срећи премда је наличје баналности живота како је то приметио Ч. Николић. Напослетку, глас златне птице се припаја гласу човека: „Човјече, који *йјеваиш у засїрашујућој йаами, чујем йе. Твој крхки йлас ми личи на йоуку*. Али чему сад?” (истакао М. С). Са друге стране, лирском сопству Андрићевих песама пак не остаје ни тај меланхолични, тренутачни бљесак – златна жица пуца да би се унутарњи простори померили за црну пругу у грудима, за *йовесно* које ће одредити искуство субјективитета и душе у Андрићевом стваралаштву.

Реторско-онтолошко слабљење метафорике срца, *златйне ййице* у раним лирским текстовима И. Андрића пропраћено је децентрираном *жижом унуййрашњоcтйи*, док је у маргиналијама оно херменеутички и хермејеутички изложено раду критичке свести. Њена путања и ангажман унутар проблема разумевања лирских дискурса отворила је латентне нивое, чворове читалачког наратива и имагинације – унутрашњу покретљивост структура књижевног дискурса, њихову фукоовску празнину/бланшоовску белину. Диоскурни андрићевски и селимовићевски глас *златйне ййице* одјекује пре-

делима књижевног неба исписујући мистичну спрегу говора и вере, језика и сопства, фигуре и њене метафизичке сенке, па и ту где исти глас замире, доведен до нихилистичког заокрета пред ликом децентрираног субјекта.

ЛИТЕРАТУРА

- Augustin, Sv. Aurelije. *Ispovijesti*. Prev. Stjepan Hosu. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973. Štampano.
- Андрејевић, Даница. „Велики роман Меше Селимовића и исламска филозофија”. *Зборник филолошкој факултету у Приштини* 1 (1991): 27–43. Штампано.
- Badju, Alen. *Pravi život*. Prev. Olja Petrović. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017. Štampano.
- Bart, Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Prev. Goran Bajović. Loznica: Karpos, 2015. Štampano.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Génétiq̄ue des textes*. Paris: Biblis, 2011. Štampano.
- Delez, Źil. *Razlika i ponavljanje*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Fedon, 2009. Štampano.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Prev. Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo: Veselin Masleša, 1976. Štampano.
- Јерков, Александар. „Лирика Иве Андрића“. *Лирика*, Иво Андрић. Сремски Карловци: Каирос, 1998, 202–222. Штампано.
- Kristeva, Julija. *Neverovatna potreba da verujemo*. Prev. Zoran Minderović. Beograd: SluŹbeni glasnik, 2010. Štampano.
- Kristeva, Julija. *Ljubavne povesti*. Prev. Mira Źibera. Sremски Karlovci: Izdavačka knjiŹarnica Zorana Stojanovića, 2011. Štampano.
- Николић, Часлав. „На успон и пад једне друге птице”. *Птице: књижевност, култура*. Ур. Драган Бошковић, Мирјана Детелић, Крагујевац: центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 2011. 297–313. Штампано.
- Палавестра, Предраг. *Скривени јесник: ирилој кријичкој диографији Иве Андрића*. Београд: Слово љубве, 1981. Штампано.

- Пантић, Михајло. „Поезија Иве Андрића“, Дело Иве Андрића, Београд: САНУ, 2018, 67–95. Штампано.
- Пауновић, Александра. „Иво Андрић, читалац Дервиша и смрти М. Селимовића: Како писати читање?“. *Књижевност, култура, идентитет: међународни зборник радова у часопису проф. др Јована Делића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020, 345–371. Штампано.
- Петровић, Миодраг. „Златна птица или мотив психолошке регресије“. *Књижевна историја* XI 42 (1978): 295–319. Штампано.
- Пуле, Жорж. *Криптичка свест*. Прев. Јован Попов. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995. Штампано.
- Слотердајк, Петер. „Операција срца или: о евхаристичком експесу“. Прев. Александра Костић. *Писмо* 96/97 (2009): 161–179. Штампано.
- Sloterdajk, Peter. *Kritika ciničnog uma*. Prev. Boris Hudoletnjak. Podgorica: CID, 2008. Štampano.
- Fuko, Mišel. „Моје тело, овај папир, ова ватра“, у: *Istorija ludila u doba klasicizma*, прев. Jelena Stakić, Novi Sad: Mediterran publishing, 2013. Štampano.
- Хејстад, Уле Мартин. *Културна историја срца: од антике до данас*. Прев. Ангела Дреновац. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011. Штампано.

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. *Ex Ponto, Немири, Лирика, Београд*: Просвета, 1981. Штампано.
- Atar, Feridudin Muhamed. *Govor ptica*. Priredio Slobodan Đurović. Beograd: Kulturni centar I. R. Irana, 2011. Štampano.
- Црњански Милош. *Пријоведна ѝроза*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског: СКЗ, 1996. Штампано.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Августин, Св. Аурелије 95, 97,
108, 111
Ајдачић, Дејан 74, 87
Андрејевић, Даница 106, 111
Андрић, Иво 7–13, 20, 27–31,
37–39, 41, 42, 44–48, 50, 54,
55, 57, 58, 60–63, 66, 68, 70,
71, 74, 79–85, 87, 89, 91–94,
97–104, 107–112
Аристотел 42, 54, 71
Атар, Феридудин Мухамед 106,
112
Аурелио, Марко 109

Б

- Бадју, Ален 91, 109, 111
Бајовић, Горан 111
Барт, Ролан 96, 111
Бартмињски, Жежи 73, 87
Белић, Александар 27
Белова, Олга В. (Ольга В. Бело-
ва) 74, 87
Биази, Пјер-Марк де (Pierre-
Marc de Biasi) 100, 111
Биговић, Радован 88
Бонапарта, Наполеон 13, 14
Бошковић, Драган 111
Брдар 61
Брдар-Сабо (Brdar-Szabó) 61
Булгаков, Сергеј 72, 87

В

- Венцловић, Гаврило Стефано-
вић 7, 26, 29, 30, 37
Винавер, Станислав 27
Вукићевић, Драгана 47, 54
Вулф, Томас 8, 28
Вучковић, Радован 9, 30

Г

- Глишић, Милован 46, 47
Госенс, Луис (Louis Goossens)
57–59, 61, 68
Губски, Е. Ф. (Е. Ф. Губский) 72,
87, 89
Гудурић, Снежана 88

Д

- Даријан 60
Делез, Жил 103, 111
Делић, Јован 112
Дерида, Жак (Jacques Derrida)
94, 111
Детелић, Мирјана 111
Дидро, Дени 43
Домановић, Радоје 47
Дорофејева, Наталија В. (Ната-
лија В. Дорофеева) 74, 87
Достојевски, Фјодор Михајло-
вич 8, 28
Драгићевић, Рајна 83, 87, 88
Дреновац, Ангела 112

- Ђ
Ђуровић, Слободан 112
- Е
Елиот, Томас Стернс 61
- Ж
Женет, Жерар (Gerar Genette) 44, 45, 54
Жиберна, Мира 111
Живковић, Драгиша 57, 61
- И
Ивић, Павле 11
Иглтон, Тери (Terry Eagleton) 68, 69
- Ј
Јакобсон, Роман (Roman Jakobson) 59, 69
Јелић, Маријан 77, 88
Јерков, Александар 98, 111
- К
Камерон, Лин (Lynne Cameron) 60, 68, 69
Ками, Албер 12
Карасик, Владимир И. 74, 76, 87
Караџић, Вук Стефановић 11, 26–28, 38
Керкез, Драгана 75, 88
Колер, Вероника (Veronika Koller) 60, 69
Кончаревић, Ксенија 74, 88
Костић, Александра 112
Кристева, Јулија 94, 95, 97, 106, 107, 111
Кустурица, Назиф 8
- Л
Лазаревић, Лаза 47
Лазич-Коњик, Ивана 77, 87, 88
- Лесков, Н. С. 89
Ло, Грејем (Graham Low) 60, 68, 69
Лома, Александар 77, 88
Лоџ, Дејвид (David Lodge) 59, 65, 66, 69
- М
Маларме, Стефан 61
Марголин, Јури 43, 54
Маслен, Роберт (Robert Maslen) 69
Милања, Цвјетко 55
Миленковић, Иван 111
Милосављевић Милић, Снежана 46, 51, 55
Милутиновић, Сима Сарајлија 7, 26, 29, 30, 37
Миљковић, Бранко 61
Миндеровић, Зоран 111
- Н
Настасијевић, Момчило 27
Недић, Марко 9, 30
Ненадовић, Љуба
Николић, Часлав 110, 111
Ного, Рајко Петров 12
- П
Павић, Милорад 29
Палавистра, Предраг 98, 111
Пантић, Михајло 98, 99, 112
Пауновић, Александра 101, 103, 112
Петковић, Новица 109
Петровић, Миодраг 105, 112
Петровић, Оља 111
Петровић, Петар II Његош 7, 11, 26, 27, 29, 30, 37, 38
Петрухина, Елена Васильевна (Елена Васильевна Петрухина) 73, 88

- Пипер, Предраг 76, 88
 Платон 42, 46, 71
 Попов, Јован 112
 Премец, Љерка Шифлер- в.
 Шифлер-Премец, Љерка
 Принс, Џералд (Gerald Prins)
 51, 55
 Проп, Владимир Јаковљевич 43
 Пуле, Жорж 98, 112
 Пшчоловска, Луцила 11
- Р
- Раичковић, Стеван 9, 30, 37
 Раљевић, Селма 69
 Рембо, Артур 109
 Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 43, 55
 Ринковој, Иван В. (Иван В.
 Рынской) 73, 88
- С
- Сартр, Жан-Пол 12
 Селимовић, Дарка 26
 Селимовић, Меша 7–12, 14, 17,
 20, 22, 23, 25–31, 34, 36–38,
 41, 42, 44–46, 48, 53, 55, 57,
 58, 60, 61, 64–71, 74, 79–86,
 89, 91, 97, 100–102, 104–106,
 111, 112
 Семино, Елена (Elena Semino)
 60, 69
 Сергејева, Елена (Елена В. Сер-
 геева) 75, 88
 Слотердајк, Петер 92, 93, 96,
 108, 112
 Стакић, Јелена 112
 Стернберг, Мејр (Meir
 Sternberg) 46, 55
 Стефановић, Марија 88
 Стојановић, Драган 57, 69
- Т
- Тошовић, Бранко 55
 Тујгиљдина, Елена И. (Елена И.
 Туйгиљдина) 79, 88
- Ф
- Фиглерович, Марта (Marta
 Figlerowicz) 48, 55
 Флудерник, Моника 43
 Фокнер, Вилијам 28, 69
 Фрај, Нортроп (Northrop Frye)
 43, 69
 Фуко, Мишел 92, 99, 112
- Х
- Хале, Морис (Moris Halle) 69
 Хаџизукић, Дијана 57, 69
 Хејстад, Уле Мартин 93, 96, 107,
 112
 Хитлер, Адолф 13
 Хорације 42
 Хосу, Стјепан 111
 Худолетњак, Борис 112
- Ц
- Црњански, Милош 7–9, 28, 30,
 31, 36–39, 108, 109, 110, 112
- Ч
- Червенка, Мирослав 11, 12
 Чернишова, Т. (Т. Чернышева)
 72, 73, 89
- Ш
- Шифлер-Премец, Љерка 111
 Шмеман, Александар 72, 89
 Штасни, Гордана 76, 89

Библиотека
НАУЧНИ СКУПОВИ
ОДЈЕЉЕЊА ЗА КЊИЖЕВНОСТ

Коло
Зборници радова
Књ. 19

ПОЕТИЧКА И ТЕМАТСКА ПРОЖИМАЊА
АНДРИЋЕВЕ И СЕЛИМОВИЋЕВЕ ПРОЗЕ

главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

уредник
проф. др Александра Вранеш

* * *

издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

за издавача
Емир Кустурица, директор

лектура и коректура
др Гордана Станчић

индекс имена
др Гордана Станчић

прелом текста
Жељка Башић Станков

штампа
Белпак, Београд

ISBN
978-99976-21-80-1

тираж
100

ISBN 978-99976-21-80-1



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09(082)

НАУЧНИ скуп "Поетичка и тематска прожимања Андрићеве и
Селимовићеве прозе" (2020 ; Андрићград)

Поетичка и тематска прожимања Андрићеве и Селимо-
вићеве прозе : зборник радова са научног скупа одржаног 17.
јула 2020. у Андрићевом институту / [главни и одговорни уред-
ник Емир Кустурица ; уредник Александра Вранеш]. - Андрић-
град - Вишеград : Андрићев институт, 2021 (Београд : Белпак).
- 115 стр. ; 20 см. - (Библиотека Научни скупови Одјелења за
књижевност. Коло, Зборници радова ; књ. 19)

Тираж 100. - Библиографија уз радове. - Резимеи на енгл. и рус.
језику уз поједине радове. - Регистар.

ISBN 978-99976-21-80-1

COBISS.RS-ID 134337281

