



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

АНДРИЋЕВА БИБЛИОТЕКА

Књига 5

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Уређивачки одбор
проф. др Ала Шешкен
проф. др Јован Делић
проф. др Злата Бојовић
проф. др Мирослав Перишић
проф. др Милош Ковачевић
проф. др Владимир Осолник
проф. др Миодраг Јовановић
проф. др Габриела Шуберт
проф. др Оксана Микитенко

Рецензенти
проф. др Јован Делић
проф. др Драган Бошковић
проф. др Сања Мацура

Снежана Милосављевић Милић

ХОРИЗОНТИ ПРИЧЕ
Андрићева поетичка тежишта

Андрићев институт
Андрићград – Вишеград, 2021

САДРЖАЈ

ФЕНОМЕНОЛОГИЈА СВЕТЛОСТИ У АНДРИЋЕВОЈ ПРОЗИ.....	7
ОПИС ПРИЧЕ – АНДРИЋЕВА ПОЕТИКА ПАРАФРАЗЕ.....	33
НЕИСЦРПНОСТ ПРИЧА <i>ПРОКЛЕТЕ АВЛИЈЕ</i>	111
СЛИКА УМЕТНИКА У РОМАНУ <i>ОМЕР-ПАША ЛАТАС</i>	127
НАРАТИВНЕ НЕГАЦИЈЕ У <i>ТРАВНИЧКОЈ ХРОНИЦИ</i>	139
У ПОТРАЗИ ЗА АРХИПРИЧОМ.....	157
ЗИМИ, КАД ПРИЧА УТИХНЕ.....	175
ИЗВОРИ.....	189
ЛИТЕРАТУРА.....	191
НАПОМЕНЕ О ТЕКСТОВИМА.....	203
ИНДЕКС ИМЕНА.....	205
О АУТОРКИ.....	211

ФЕНОМЕНОЛОГИЈА СВЕТЛОСТИ У АНДРИЋЕВОЈ ПРОЗИ

*Сунце је целина од које свак у
сваком ирренуику може да има све [...].*

Иво Андрић, „Тренутак у Топлој”

Историја рецепције Андрићевог дела по свом обиму, трајању и континуитету, по противречностима и илуминацијама које је прате, по резултатима који се брзо заборављају или почесто парафразирају, по поводима које само то дело непрекидно призива, чини се већ данас да се с напором самерава према уобичајеним књижевнонаучним параметрима и класификацијама, нимало притом не охрабрујући намеру тумача да крене у правцу метаинтерпретације. Усуђујемо се, ипак, рећи да изузетак гледе несагледивости читања можда представља Андрићева рана проза. Чврста тачка критичког консензуса своје упориште има у фактографски најобјективнијој констатацији која се тиче аутобиографске заснованости¹ ових раних радова. Сазнајна податност обимне грађе,

1 Треба разликовати позитивистичко и феноменолошко схватање аутобиографског слоја текста. Док је прво засновано на вулгаризованој детерминисаности дела и аутора (наслеђе позитивизма), друго настаје из дилтајевске традиције и ауторски траг промишља као „активну индивидуалност виђења и обликовања, а не видљиву и обликовану индивидуалност” (Bahtin 1991: 220).

ослобођена сумње у погледу верификације, покаткад и сасвим очигледно подупрta пишчевим исказима, омогућила је тумачима увид у генезу, у значењске, у првом реду идеолошке и психолошке аспекте дела, као и у његова стилска и композиционо-жанровска својства. Контекстуализација дела животом аутора у случају Андрића као да пркоси индиферентном или резолутном ставу иманентистички оријентисаних критичара. Најсвежији пример представља откривалачко, књижевно-археолошко реконструисање „недовршеног” или ненаписаног, могућег романа *На сунчаној сџрани*, поузданог познаваоца Андрићевог дела, Жанете Ђукић Перишић.²

У којој мери су први књижевни изданци, рањиви као код сваког писца, били у дослуху са Андрићевим раним (а ипак озбиљним) животним искуством, може се видети у констатацијама тумача о подударању биографског и књижевног наратива, нарочито израженом у циклусу „тамничке прозе”, о улози биографских елемената као кохезионих фактора или о покушају романескног писања као „прелазу лирске фазе у епску” (Ђукић Перишић 2017: 185). Пажљивим проучавањем публикованих текстова и рукописне заоставштине Ђукић Перишићева је аргументовано и са високим степеном вероватноће указала на различите видове паралелизма фактографског (нарочито Андрићеве политичке биографије) и фикционалног, на генезу ликова и збивања у циклусу прича о Томи Галусу, откривајући притом криптофактографска места чије је порекло у пишчевом животном искуству.³

2 Сама ауторка у књизи посвећеној овом „хипотетичком роману” (*Кавалер Свештој Духа*, Нови Сад, 2017) истиче „књижевни, духовни, историјски и психолошки оквир истраживања” као методолошке оријентире који су јој помогли приликом реконструкције једне „замишљене и напуштене романескне целине” (2017: 7).

3 Осим што главног јунака тамничке прозе сматра пишчевим двојником, Ж. Ђукић Перишић утврђује и друге видове непо-

Прихватајући изазове таквог контекстуалног повезивања, овом приликом бисмо желели скренути пажњу на још један могући аутобиографски слој у раној Андрићевој прози који се ни касније не губи у потпуности, односно, који је у доброј мери присутан у пишчевом стваралачком периоду од раних тридесетих до шездесетих година прошлог века. Али, уместо фактографског паралелизма, сада посежемо за заједничким духовним језгром као, на Бенјаминов начин схваћеном „ауром” којом су биле обавијене уметничке и у ширем смислу, духовне творевине у назначеном периоду. Реч је о феноменологији, филозофском правцу чији се развој, успон и гранање, све до њене реактуелизације унутар савременог теоријског дискурса, умногоме поклапа са модернизмом у књижевности, али и са актуелним постмодернистичким и трансмодернистичким тенденцијама. Притом смо далеко од сваког покушаја ревизије до сада установљених филозофских извора Андрићеве прозе (који се најчешће доводе у везу са Кјеркегором). Уместо позивања на непосредне изворе и документе, што је често био случај у радовима који су се бавили односом филозофије и Андрићевог дела,⁴ наше ће читање ићи трагом категорије духа времена или оног Гадамеровог „животног осећаја целе епохе” (2005: 18), ка препознавању оних феноменолошких парадигми које су се понављале и код аутора чија би се повезаност могла само посредно утврдити и под неминовним симплификацијама сложе-

средног поклапање стварности и фикције: број хелије, цртеж тамнице, антропонимска и топонимска симболика (име главног јунака, Вишеград).

- 4 Литература која се бави овим аспектом Андрићевог стваралаштва је обимна. Највише је истраживан утицај Андрићевог омиљеног филозофа Серена Кјеркегора, као и природа естетичког у Андрићевом делу. Последња конференција на тему „Филозофија у делу Иве Андрића” одржана је децембра 2017. у организацији Српског филозофског друштва.

них животних укрштаја, какви они увек јесу. Притом и овакво једно могуће читање не може избећи историчност сопственог контекста унутар којег настаје, па ће у том погледу посебан изазов и инспирацију представљати и савремени новофеноменолошки теоријски увиди.

Заједнички историјски оквир настанка који деле феноменолошка мисао и књижевност модернизма, прво је полазиште ка промишљању њихове повезаности. Места сусретања налазимо на оси негативне херменеутике коју обележава напуштање хегемоније рационализма, реализма и објективности, као наслеђа претходног позитивистичког периода, што ће довести до кризе вредности и појединих научних утемељења, те до радикалног преиспитивања сопства.⁵ Са својим кључним тежиштима која се односе на еидетску редукуцију, значај тела и теловљеног искуства, интенционалност свести и концепт хоризонта, феноменологија се јавља, како истичу К. Бурн-Тејлор и А. Милденберг, као идеалан метод за приступ модернизму. Модернистичко дело се на тај начин промишља као сама форма феноменолошке редукуције, као израз „мноштва самодатих феномена” (Gadamer 2005: 29)⁶ или потраге за суштинама и основама људске перцепције.⁷ Ако је у осно-

5 Више о заједничким карактеристикама феноменологије и модернизма у: Bourne-Taylor i Mildenberg: 2010.

6 Гадамер подсећа да се прави смисао феноменолошке редукуције „не састоји у томе да све сведе на један јединствени принцип, него управо супротно, да у себе без предрасуда укључи све мноштво самодатих феномена” (2005: 29)

7 Већина феноменолога који разматрају естетска питања и природу књижевности, склони су да управо овај аспект филозофског правца издвоје као иманентно својство целокупне књижевности, или оног њеног најважнијег, метафизичког слоја. Овакав став кореспондира са Гадамеровим схватањем феноменологије, не као филозофског стајалишта, већ као филозофирања самог (2005: 154).

ви концепта редукције захтев за променом перспективе, епистемолошког хоризонта, онда је прелазак на немиметичке поступке, те интерес за невидљиво и одсутно, као типичних модернистичких преокупација, у доброј мери усаглашен са тада актуелном филозофском мишљу. Ову испреплетеност можда најбоље илуструју они писци код чије је феноменолошке оријентације тешко разлучити поетску од дискурзивне речи, као што су Морис Бланшо и Гастон Башлар у француској књижевности, или, у српској књижевности Бранко Миљковић.

Могућност читања Андрићевог дела у феноменолошком кључу не импликује строги интерпретативни оквир егзегезе; на трагу смо методолошке путање која исходи из иманентно-поетичких поступака најраније пишчеве стваралачке фазе и чији се континуитет може пратити кроз поједине текстове и у каснијем периоду. Тематско-мотивску окосницу ове вертикале чини мотив сунца и сунчеве светлости. У прозном опусу он се почиње јављати већ у раним лирско-медитативним цртицама („Немири”, „Брегови”), добија значајно место у причама које припадају појединим поглављима недовршеног романа *На сунчаној сџрани* (поред истоимене приповетке, ту су још „Сунце”, „Занос и страдање Томе Галуса”, „Искушење у ћелији број 38”, „У ћелији број 115”), врхуни у триптихону „Јелена, жена које нема”, продужујући свој рефлекс у озрачју приповедака „Летовање на југу” и „Тренутак у Топлој”, као и у различитим прозним фрагментима, путописне или лирско-рефлексивне природе („Летећи над морем”, „Сан о граду”, „Крај светлог Охридског језера”).⁸

8 Приликом избора текстова руководили смо се критеријумом континуитета у погледу феноменолошке заснованости мотива сунца у Андрићевој прози. Поједине текстове (нпр. „Жена на камену”), нисмо узимали у разматрање с обзиром на то да у фокусу овог рада није и еротски аспект сунца.

Правац фигуративног преозначавања овог тематског круга прати његову генезу – док се у раној поетској прози не иде даље од симболизације и психологије сунца, већ од тамничких прича његов се семантички ореол проширује етиком и идеологијом, и још изразитије, феноменологијом светлости, која ће у каснијој прози постати преовлађујући смисаони корелат, захватајући притом епистемолошки и у већој мери естетички аспект сунца. Као да је у овој „магистралној стваралачкој опсесији” „луксативно-соларне симболике” (Брајовић 2015: 317) Андрић прешао пут од младића до уметника, од живота до литературе, од конвенције до трансценденције, од личног до универзалног.

Радован Вучковић психолошку основу лирске прозе у *Ex Pontu* и *Немирима* препознаје у пишевом „оштријем наглашавању осетљиве стране свог интровертног бића”, те у меланхолији као изразу лирског расположења једног „идеалисте” (2011: 121–122). Добрим делом, овакве аналогije приликом тумачења проистичу из патоса симболистичког исказа и непосредног, исповедно екскламативног тона лирско-медитативног субјекта. Такву реторику налазимо већ у раносимболистичкој фази песама у прози и код других српских писаца, попут Кочића или Дучића. Довољно је упоредити Андрићеве „Брегове” са Кочићевим „Јеликама и оморицама”; исто повишено апострофирање, наглашена антропоморфизација у флоралној симболици, zasiћеност дескриптивне слике чулним утисцима, синтаксички паралелизам и ритмизирани исказ.⁹ Мотив сунца притом истиче хетеротопијску природу насловног симбола који, чини нам се, није то-

9 О Кочићевим песамама у прози детаљније смо писали у раду „Поетика лирске прозе Петра Кочића” (Милосављевић Милић 2017: 137).

лико знак пантеистичког расположења субјекта¹⁰ (*Зашло је сунце и мисо о Боју, и оставили ме сама*, „Немир од вијека”, 2004i: 90), колико напуклине у њему, рефлекс оне кризе идентитета која је започела са модерним субјективизмом. Иако се лирски субјекат клања бреговима у даљини што се *иричешћују сунцем*, као *неразумљивој хармонији елемената*, његове су руке празне и испуњене проклетством немира. Исто конвенционално значење антитетичког симбола изгубљеног и недостижног идеала има сунце у још једном поетско-прозном фрагменту из „Брегова” у којем је патос апострофе замењен репетитивно варираним реторичким питањима: *Гдје је тво сунце што је ујасло у ријеци Висли, јуна мјесеца оне луде године, гдје је тво сунце за водом и њољем високе ражи која је дозријевала? [...] Гдје је тво сунце од неког?* (2004i: 118).

Прикривање интимне и политичке аутобиографије конверзијом или симболизацијом песничких слика, као својеврсни аутоиронијски отклон, у поетскопрозном тексту „Ноћ” допуњује се етиком и идеологијом сунца, односно, персонификацијом сунцокрета као ауторовим трагичним двојником.

Висок и жилав кавалир¹¹ на ојољелој мишићавај сјадаљци, која се већ добро њоћнула, ваљда њрема оној сирани, гдје је сунце њосљедњи њућ зашло. На њруди му је њала нејда лијења њлава, исњијена од ојњене сњрасњи, а од њејова дивној мундира остјало је још веома мало, лњињице злајној шљема данас су њруле и лејљиве. Њему је ноћ најњежа, али он је најсрчаније њодноси. Он, вајњрени њубавник свих зора,

10 Р. Вучковић види порекло пантеизма код Андрића у „особеној духовној ситуацији” у оквиру европске мисли двадесетих година (2011: 439).

11 Употреба речи са пренесеним значењем „кавалир” иде у прилог тумачењу генезе недовршеног романа и његовог јунака Ж. Ђукић Перишић као „кавалира светог духа”.

свећеник сунца и њоклоник ођња, небески аванџуристѝ, ѝне и ѝройада у мраку, али ѝа нада никад не најушѝа, а ѝркос му није мањи неѝо ѝосљедњеѝа дана, кад је сјало крејко је-сење сунце и око ѝлаве му зујале ѝчеле (2004i: 160).

Артифицијелност соларног симбола, ограниченог семантичког простора и у поетичкој традицији одвећ конвенционално рабљеног значења, очигледно, није била довољна Андрићу код кога ће мотив сунца постати једно од опсесивних (ауто)поетичких места. Прве назнаке другачије функције овај мотив добија приликом трансжанровског преозначавања. Прелаз са лирско–ритмичног у наративни исповедни регистар отвориће нове хоризонте сунчаној прози. Тамо где се у аутобиографским фрагментима да реконструисати зачетак фикционалног наратива, налазимо и прве јасније назнаке Андрићеве особене феноменологије светлости. У једном од записа из *Ex Ponta*, под пригушеним, сада сасвим андрићевски, за читаву октаву сниженим тоном исповедне нарације, као препокривена прозирним психолошкореалистичким велом аутодијегетичког приповедача, назире се дубина једног од највиталнијих пишчевих филозофских мајдана.

Два дана ме већ не изводе ни на онај један саѝ шеѝње, јер киша без ѝрестѝанка сиѝи.

Мени се чини да ми неѝрестѝано влаѝа навире у ћелију и да ми ѝада ѝо лицу и рукама као лейѝив ѝалоѝ. Мој ѝокривач је ошѝар и сѝиуден, моје јело има укус лимене ѝосуде и моја ћелија онај неѝиисиви загах ускоѝ ѝросѝора у ком један човек дише и живи, без ѝромјене и зрачења (2004i: 11).

Патос анафоричког ритма и антитетичку симболизацију са психолошко-етичком подлогом, Андрић превазилази у другом делу записа, бергсоновским језиком речено, „обртом у искуству” (Delez 2015: 77). Овде се

први пут срећемо са доживљајем „ненадмашиве пунине” (Merleau-Ponty 1978: 337) која припада „непсихолошкој стварности бића по себи” (Delez 2015: 56), са оним феноменом „мноштености момената” који ће надаље у Андрићевој прози бити неизоставно повезан са сунцем.

Али тиу за мојим вјећама – склојим ли само очи – живи сва величина живојиа и сва љејојиа свијетиа. Све шиио је икад само ѿакло очи, усне и руке моје све је у мојој свијестии живо и свијетило на ѿамној йозадини ове йајиње. Раскош и љејојиа живојиа живе неунишииво у мени (2004i: 12).

Очито је да већ у лирској прози код Андрића долази до поетичке префигурације; емоцију смењује мисао, а исповедни тон отворене субјективности¹² замењује се наглашенијим рефлексивним исказом. Истовремено јача улога наративног оквира као окоснице објективизације и мотивације новог филозофског слоја, али, такође, и као отклона од дефабуларизације и знак снажног опредељења за нови, модернији образац реалистичког приповедања који ће обележити један рукавац европске прозе првих деценија 20. века.

Наклоност према чвршћим контурама приче симптом је пишчевог превазилажења симболистичке фазе (и симболизма као историјскопоетичког правца) и уласка у нову, феноменолошку фазу где се о симболу може говорити само условно, речником Мориса Бланшоа, као о фигури која „хоће поново да захвати, не само овакав или такав измишљени догађај, већ саму могућност замишљеног, укупност замишљеног” (1960: 279), будући да је само тако схваћеном симболичком приповедању својствено „да учини присутним онај укупни смисао” живота (Бланшо 1960: 276). Ову „чисту линију

12 Уп: „Прво питање у *Ex Pontu* јесте, стога, питање властитог ја [...]” (Вучковић 2011: 126).

субјективности” (Делез 2015: 54) надаље ће паралелно са сунцем пратити мотив сећања, тај незаобилазан топос феноменолошке мисли. Феномен „узајамног прожимања свих сећања”, црвена нит Бергсонове теорије меморије, не само да ће и код Андрића означити спој филозофије и психологије, већ ће навестити, како је то и Бергсон¹³ истакао, да је психологија само увертира за онтологију, одскачна даска за улазак у биће као у суштину (Delez 2015: 81). У последњем медитативном фрагменту другог дела *Ex Ponta* Андрић бележи: *Звиждук влака који оглази носи у себи мноштво усјомена. У њему има нечеј мучној, увијек на нешто јодсјећа и увијек на нешто друго.* (2004i: 32, подв. С.М.М.) Улазак у феноменолошку херменеутику сусрет је са „симболом као својом сопственом празнином, бесконачном удаљености” (Бланшо 1960: 279),¹⁴ са „празном репрезентацијом као напетом игром између могућег присуства и одсуства, извором сваке симболизације” (Losoncz 2017: 535).

Нова поетско-филозофска оријентација у приповеткама – могућим поглављима недовршеног романа, донеће и нове светове, удаљене и онеобичене, који ће бити у потпуној опреци са на мимези заснованим светом приче централне сижејне линије. Већ уводни текст „Занос и страдање Томе Галуса” најављује да ће наративно–фрагментарна структура лирске прозе бити замењена чвршћим приповедним оквиром чије ће

13 Иво Тартаља даје једну дискретну алузију о могућем посредном утицају Бергсонове филозофије на Андрића указујући на Андрићево блиско пријатељство са Милошем Видаковићем, раним преводиоцем Бергсоновог дела (1979: 287).

14 О феноменологији симбола у Андрићевом делу међу првима је код нас писао Иво Тартаља (1962: 173). У наставку рада ћемо, када говоримо о симболичком значењу код Андрића, увек подразумевати овај тип феноменолошке симболизације.

читање у правцу једне шифриране аутобиографије¹⁵ бити непосредно повезано са комплексним аспектима мотива сунца. Централни лик овог соларног круга, Галус, парадигматично најављује Андрићев заокрет ка феноменологији антиципирајући многе потоње јунаке, својеврсне трансфикционалне двојнике који сагоревају у пламену сунчаног заноса.

Браћајући се из Адена, из Африке, Тома Галус улази у свет приче и на историјску сцену у *џуном јеку своја 'тйройској лудила'*, носећи у себи занос афричког *оїња* као осећање моћи и *величине светиа* (2004h: 10). Али, упркос честој психонарацији или траговима поетско-прозне реторике који се препознају понајпре у синтаксичким репетицијама (нпр. често понављана реченица: *Осеїи доїаїтсїво и ширину светиа*), ово Галусово осећање *раскоша и обиља* (2004h: 14) нема психолошку мотивацију, нити симболичку позадину. Феноменолошки профил јунака симптоматично је обележен оним хусерловским „антипсихологизмом” као првим условом превазилажења граница субјективности, „стављањем у заграде (концепт „ероче”) питања стварног света” (Damnjanović 1967: 434). На овај начин постигнута миметичка дистанца спрам документарно-фактографске сижејно-хронотопске окоснице приче, као да је отворила врата оној „екстрамунданој субјективности” која досеже до „надисторијске” (Damnjanović 1967: 436–438) и универзалне стварности. Иако не без ироничног призвука, сновиђење ове „тропске главе” (*Галус силази с воза као у сну*, 2004h: 15), снажан је антитетички рефлекс трагичног суноврата у који јунак улази. Насупрот *мрачном тшалоју заноса* (2004h: 15) је *сјај разливен њо свему* (2004h: 16), светли хоризонт сећања, као она тран-

15 Пажљивим тумачењем трансфикционалних верзија главног јунака Ж. Ђукић Перишић у лику Галуса открива Андрићевог фикционалног двојника.

сцендирајућа перспектива која ће обележити Андрићеву поетичку и филозофску визију човека у вртлогу историје. Јер, Галусов занос није само један облик аутоестетизације искуства, већ и естетизације (литераризације, реторизације) историје као корелата стваралачке свести. Зато ћемо наилазити на репетитивно враћање на фантазму сунца у тамничкој прози као на стално феноменолошко преозначавање слике стварности које притом није лишено оне „атописке и утопијске фигуре” (Braјовић 2015: 320) феноменологије не-места.

Сунце, које ће Галусу лећи на лице,¹⁶ наставиће да ствара опсене и када младић тршћанске улице замени затворском ћелијом. У приповеци „На сунчаној страни” поново ће *благодети* и *раскош* сунца добити хетеротопијску улогу духовног измештања које отвара могућности даљег имагинирања стварности. Варљивост сунчаног видика (*све је свейло и ѝросѝрано, а нишиѝа није ни јасно ни ѝрисѝуѝачно*, 2004h: 49), сугестивно упућује на могућност превазилажења сувише прозирне етичке и психолошке димензије ауторског субјекта исказа,¹⁷ отварајући се ка егзистенцијално–феноменолошком пољу човекове слободе у коме се тескоба понавља као у огледалском мизенабимском умножавању, управо као што ће се удвостручавати мотиви крлетке и позорнице. У овој се приповеци први пут јављају и особена екфрастична понављања¹⁸ (описи сцене са крлетком), као поступак естетизације

16 Уп: *Сунце му леже на само лице* (2004h: 17).

17 Индикативно је да се само у овој приповеци из тамничке прозе јавља хомодијегетички приповедач.

18 У раду полазимо од савременог теоријског концепта екфразе Тамар Јакоби, као „форме интермедијалног цитата” која, уместо старије дефиниције која је наглашавала једносмерни однос слике и речи, у први план истиче потенцијал („енергију”) текста да код реципијента изазове искуство визуелне слике (Killander, Lutas, i Strukelj 2014: 12).

стварности, која ће бити карактеристична и за каснију Андрићеву прозу у којој се имагинарају светли фантазистички светови. Притом се као специфични (а)перцептивни квалитет ове екфразе издваја *нејасно и наслућено*, покаткад блиско језовитом, чиме се Андрић придружује модернистичкој (неоромантичарској) поетици немих слика са еротски сублимисаном мистичном визијом жене.¹⁹

У симболичком преозначавању театрализованог мотива крлетке проблем човекове слободе, лајтмотива Андрићевог стваралаштва, промишља се као сам „трансцендентални услов могућности искуства” слободе (Losoncz 2017: 531) јер оно што се опажа више се наслућује него јасно види (*У њој крлејки била је нека ијица коју смо више наслућивали него ијио смо моли да је сагледамо, [...] њену крлејку са ијицом која се више наслућује него ијио се види.* 2004h: 50). Неисцрпивост ове поунутрене перцепције омогућава да се „опажајно приближи искуству слике и фантазије” (Losoncz 2017: 537), чиме се концепт слободе задева феноменолошким велом „празне репрезентације”. Речима Марка Лошонца, ово супротстављање постваривању и позитивистичком поједностављењу искуства истиче размак између потенцијалне и конкретизоване представе, између ствари као бесконачних скупова могућих изгледа и света као хоризонта могућих искустава (2017: 537).

Маилени вео који се тањи иод уицијем сунчеве

19 Сличан поетички образац налазимо, нпр. у кратком роману *Слеја сова* иранског писца Садека Хедајата (објављеном у Паризу 1937. године) или, нешто касније, у роману *Тома мрачни* (писан у Паризу, у периоду од 1932. до 1941. године) Мориса Бланшоа, код кога већ име главног јунака указује на могућности компаративних веза. Екфрастична понављања, метафора позоришта, отуђеност и усамљеност главног јунака, ритмизација исказа, мистика и ониризам, осећање језе и лик жене авети, а пре свега, опсесивна усмереност на феномене небића, одсутног и заборава, те хетерогена жанровска структура, неки су видови поетичких аналогја између поменутих дела.

свеїлосїи (2004h: 31) пандан је оном „празном перцептивном хоризонту” (Losoncz 2017: 530) чија потенцијалност свако одсуство чини присутним а све што је одсутно истовремено оприсутњује. У приповеци „У ћелији број 115” Галус, коме ни *їусїа мрежа од жице* на затворским прозорима неће затворити видик пред *орїјом свеїлосїи*, моћи ће да живи *од резерве* те светлости, од *їосредної одсјаја изїудљеної сунца*, који ће покренути слике сећања. Ретроспективни наратив о сунчаним фирентинским данима, који искрсава из Галусовог погледа на *сїаринско наїушїено звоно* (2004h: 31) надилази и ону конкретну историјску и (над)психолошку стварност *исїорије свеїа* која казује *заједнички їлас свих звона* (2004h: 41). Отуд се ово Галусово „премештање у прошлост” пре може читати као делезовско-бергсоновски „скок у онтологију”, отварање ка „исконској или онтолошкој меморији” (Delez 2015: 57–58) које омогућава „виртуелно понављање прошлости” (Delez 2015: 62). Таква динамичка имагинација сећања упућује на Андрићев интерес за феномен „изворног заборава као димензије трансцедентних могућности” (Losoncz 2017: 539), који је један од темељних топоса постхусерловске феноменолошке традиције. То посведочује и овај у парентезу измештен коментар:

(Оїкако је у їамници, за њеїа їа Фиренца у сећању и није сїваран їрад, неїо чародни їредео вечиїїої їролећа без їромена, као шїїо ни њеїови їријайїељи їамо нису обични їуди, неїо изузетїна, срећна дића која не болују, не сїаре, не умира, али не моїу до њеїа као ни он до њих.) (2004h: 41).

„Дубоки парадокс памћења”, који Делез открива у „коегзистенција прошлости и садашњости”, јер „свака садашњост враћа се себи као прошлост” логиком виртуелног а не актуелног понављања (2015: 60–62), још

у већој мери постаје тематско-идејно тежиште у приповеци „Сунце” (касније интегрисаној у приповетку „Постружничково царство”).²⁰ Усредсређеност погледа *на руке које су њочивале на коленима* (2004h: 91) уводи јунака у сновиђење „декомпоновања опаженог” (Delez 2015: 70) где „слика-сећање упућује натраг на слику-перцепцију и обратно” (Delez 2015: 69). У тој „неподељеној представи која више није чисто сећање, али право говорећи није ни слика” (Delez 2015: 69) Галус је *најпре и уילהао сунце [...] њејов румени, далеки, њосредни одблесак* (2004h: 92).

Ако се, како каже Делез, актуелизација сећања у слици-перцепцији јавља унутар оквира који омогућава да се „слика продужује у кретање” (2015: 70), онда метафора тока и струјања призива изворни заборав као ону „почетну позицију” која, како истиче Гадамер, у трансценденталном „струјећем егу” обухвата целину могућих слика света (2005: 52–53, подв. С. М. М.).

[...] њо шјо је он сада знао као сунце и звао сунцем, њо је било ово невидљиво а свајдашње, немирно и дрхјаво сјрујање које је исјуњавало и њокрејало сваки делић не само њејовој њела нејо свеја око њеја, и саме мрјиве сјвари (2004h: 92).

Екстазични доживљај јунака, мишљења смо, није толико одраз Андрићевог пантеизма, колико је поетска резонанца концепта „света живота” (Хусерл према: Gadamer 2005: 77) чија ће парадигматична мноштва-

20 Ж.Ђукић Перишић у реконструкцији недовршеног романа *На сунчаној сјрани*, пратећи фикционалну хронологију приче поглавље под овим насловом оправдано распоређује испред поглавља „У хелији број 115”. Из перспективе читања коју заступамо у овом раду редослед би био обрнут, односно, усаглашен са хронологијом настанка и публиковања текстова, што може посредно указивати и на једну другачију генезу семантичких и филозофских чворишта која су у дужем временском периоду заокупљала Андрића.

ност момената као корелата контракције сећања, отворити пут ка неисцрпности и негативитету одсутног, ка оној „онтологији непостојања”, како каже Сретен Петровић (1994: 81), што ће смисаоно сенчити и један део Андрићевог стваралаштва.

На континуитет и правац ове мисаоне линије указују још два текста која припадају тамничкој прози: „Искушење у ћелији број 38” и „Галусов запис”. У првом од њих налазимо варијацију Галусове слике сећања на жену; уместо девојке са севера, сада је реч о Јелени. Сусрет са њом, који је омогућен Галусовим уласком у сећање, потцртан је екфрастичним понављањем већ виђеног: *И одједном се сећам Јелене, онакве какву је последњи њуји видео [...] (2004h: 24)*. У овој приповеци, насталој 1924. године, Андрић први пут непосредније уводи паралелу између мотива светлости / сунца и семантике сећања / заборављања као небића. Иако је писац за наративну мотивацију употребио неоромантичарски топос мртве драге, осећа се да је смисаони и идејни нагласак овде много више резонанца тада актуелних феноменолошких струјања. Светлост постаје корелат испражњеног перцептивног хоризонта које доноси искуство смрти:

[...] њено теме није више имало знане линије, нејо се неодређено јубило и сјајало са свешћом дана. И њена рука, кад би је макнула, није имала јасно оцртаној облика, нејо су јој се контуре, прозрачне и свешће, јродужавале и јубиле у дањој свешћости. А за сваким јокрејом је остјајао шанак, свешћао и валовији шрај [...] (2004h: 24).

На сличан начин М. Бланшо ће непуну деценију након Андрића у роману *Тома Мрачни* у еквивалентни однос ставити „наго одсуство, чисти негатив и чисту светлост” (2013: 42), као да у еху понавља Галусову реторички исказану слутњу: *Да ли нам се јред крај бришу овако*

їранице у видљивом їросїору? Да ли се и ја ово їоїим, чилим, їудим? Је ли ово већ їредео їде нас несрећа доводи, а смрї дочекује? (2004h: 24)

За їанким свеїлим и валовиїим їраїом ићи ће јунаково сећање и у тексту који отвара триптихон о Јелени. Психолошки контекст *їре машиїе и живаца, лица и сївари* (2004h: 25–26) у „Галусовом запису” преозначава се и надилази разлиставањем оксиморона о *видљивој невидљивосїи*,²¹ што указује на примат рефлексивног, метафизичког подтекста ове приче.²² Успостављајући континуитет са симболиком светлости из ране прозе Андрић и овде лик жене позиционира унутар соларног симбола:

Пре свеїа, їривиђење је у вези са сунцем и њеїовим їуїїем. [...] Да, она се јавља їоїово искључиво у времену од краја айрила їа до їочейка новембра. [...] И їо, како сунце расїїе, їїако њена јављања дивају чешћа и живља (2004b: 216).

Атрибути сунчеве светлости постају на овај начин метонимијска а не, као што би се очекивало, метафоричка ознака јунакиње; они је визуелно отеловљују (*савиїен и їанак рефлекс свеїлосїи и личио је на влас їлаве косе*, 2004b: 220), док дуална, амблематична природа светлости²³ истовремено омогућава вишеструке метаморфозе лика жене (*њено їојављивање у најразличиїиїим облицима*, 2004b: 216) које врхуне у итеративним заменама

21 У аутобиографском запису „Новембарска сећања” читамо: [...] *не видим ниједної їїрена који невидљиво а чврсїо не би био везан за Босну, за Сарајево и Босну* (Andrić 2004h: 84).

22 О поетици негативног и могућностима апофатичко-феноменолошког модела читања приповетке „Јелена, жена које нема” писали смо у: Милосављевић Милић 2016: 51.

23 Негде у исто време када Андрић пише своја прва дела, научници долазе до открића о дуалној природи светлости чије се простирање истовремено може описати и као таласно и као скупа честица.

присутног и одсутног, жене и авети. На ужем стилском плану мост са раном прозом успостављају и специфична лексичка понављања (нпр. фреквенција речи које су семантички у вези са денотоцијом именице сунце: сенка, присен), симболика решетки (са варијацијом вела, завесе, размакнутих ребара на ролетни), као онога што истовремено и пропушта и задржава светлост, чинећи садржај гледања²⁴ истовремено и видљивим и невидљивим, читљивим и нечитљивим.

Химерична природа жене, *йривиђења у вези са сунцем*, захвата приповедни субјекат чији се *сви светлови* (2004b: 224) почињу брисати и празнити логиком негативитета. Поништавање референце актуелног као *сйварносйи нижей рега* (2004b: 230) первертира доживљај те стварности²⁵ откривајући у субјекту простор празне свести која се пропушта „незауостављивој динамици и богатој потенцијалности као трансцеденталном увјету могућности сваког искуства” (Losoncz 2017: 531). *А ја сйшима живим у свесйи о њеном йрисусйиву, шйо је мнойо више од свеја шйо моју да дају очи и уши и сва сиройа чула* (2004b: 216). То *више од свеја* налази свој еквивалент у својеврсној хиперсензибилисаности чула и њиховој замени као у специфичном, помереном стању свести (*Чинило ми се да сам се удвојио и да видим сам себе*, 2004b: 230), указујући тиме на „виртуелни наратив као на преовлађујући модел света приче” (Милосављевић Милић 2016: 51) у овој приповеци. Виртуелизацију актуелног прати „темпорална динамика пражњења” (Losoncz 2017: 538) која тренутак без имена (*йшакви йренуци немају имена*, рећи ће Андрићев наратор), претвара

24 Према Гадамеру, култивисање моћи опажајног карактеристично је својство раних феноменолога (2005: 22).

25 Уп. приповедачеву парентезу: (*Ја шйо зовем йривиђењем збој вас којима ово йричам, за мене лично било би и смешно и увредљиво да своју највећу сйварносйй називам шйим именом, које у сйвари не значи нишйа.*) (2004b: 216).

у истовременост, у „трајање као виртуелну коегзистенцију свих степена једног истог времена (Delez 2015: 91):

иста ира и замена појачаних чула и њихово неограничено умношћуручавање, све до истовремено осећања појава које иначе, изван тих различних тренутака, уознајемо и осећамо само издвојено и понаособ (2004b: 225).

Ово бивствовање изван времена позиционира Андрићевог јунака у не-место (*не дих мојао казати иде сам*, 2004b: 223) а његово растварање у небиће прати дематеријализацијом као симболичним растакањем телесног; у ирисуству Јелене он почиње да губи иредсйаве о диманзијама сойсйвеной шела (2004b: 220), доживљавајући га као *нейоиредно и одбачено* (2004b: 221). Опсесивна Андрићева заокупљеност неприсутством,²⁶ као „нултим знаком” чија је улога, према Б. Милијић, да „одсутно учини присутним” (1994: 87), највидљивија је на местима експлицитног (само)порицања Јелениног постојања: *Никад није постојала. Саг је нема, не јавља се више ни у сну. Јелене нема* (2004b: 216, 232).

Читање Андрићеве приповетке у (нео)феноменолошком контексту, указује на пун динамички потенцијал негације која, „супротстављајући се постваривању позитивистички поједностављеног искуства [...] истиче размак између потенцијалне и конкретизиране предодбе, између ствари као бесконачних скупова могућих изгледа и свијета као хоризонта могућих искустава” (Losoncz 2017: 543). Овај изворно модернистички поетолошки credo Андрићев наратор ће сажети (и поново варирати у завршном поентирању) у синтезу једног могућег живота,

26 Међу Андрићевим духовним сродницима и савременицима треба поменути и португалског књижевника Фернанда Песоу у чијим се лирско-рефлексивним и наративно-медитативним фрагментима, писаним истих година када и међуратна Андрићева проза, могу пронаћи бројне сличности када је реч о феномену одсутног и небића.

самој њо себи, као суштине: *Нишџа није ни како је било ни како ће биџи*, *нејо онако како би мојло биџи* и како, неким чудом, и *јесџе* (2004b: 227).

Значај који мотив светлости има у приповеци „Јелена, жена које нема” усмерио је један правац критичке рецепције приповетке ка питањима Андрићеве естетике. Нема сумње да се ни овај естетички аспект светлости не може разлучити од феноменолошке заснованости као свог мисаоног исходишта. Критичаре склоне читању Андрића у филозофском контексту највише је интересовао управо феномен естетског. Истичући да је Андрићев однос према лепом био амбивалентан М. Шутић препознаје у пишевом схватању лепоте један „негативни апсолут” (1994: 31–32). На „естетички нихилизам” указује и М. Дамњановић (1994: 14–17) уз оцену да Андрић заступа „зачуђујућу” тезу о лепоти као суочавању са ништавилем што је „на линији европске историје” и деконструкције традиционалног метафизичког појма лепог.

Сусрет са Јеленом као тренутак епифанијског доживљаја светлости / лепоте приповедач више пута симболички преозначава као чист естетски доживљај; око ње се шири *сјај који око, навикло на дојџадишње њојаве и видике, једва може да ухвати и њриметџи*, а који као да не долази од сунца.²⁷ (2004b: 226) Већ само поглед на тај сјајни *ореол* који носи истинска жена савршеног бића и лика сваког као *чаролијом мења* (2004b: 227–228). У очитим реминисценцијама на природу естетске рецепције и немогућност њене рационализације, видљив је „перцептивно-чулни платонизам” (Шутић 1994: 147) који је код Андрића имао и негативно-онтолошки призив. У неомитолошким преливима Јелениног светлог ореола,

27 Сличан исказ налазимо код Хајдегера, у тумачењу Платонове „пећине”: „Ти прелази из пећине на дневну светлост и отуда на траг у пећину вазда изискују ненавикнутост очију од таме на светлост и од светлости на таму” (1985: 16).

као у перцептивној фантазми прозачног идеала лепоте, Андрићев приповедач сублимише саму димензију односа између поетског језика и неизрециве димензије искуства коју феноменологија наглашава.

Није била наја, али одевена, као зануханом мрежом, само иределом кроз који се крећала: ијаласима, ирејијавом светилоићу сунца и воде, младим лиићем. У иом иренуићу иледао сам је, као никад, у свој њеној величини и леиоии (2004b: 233).

Овај аспект естетике светлости изражен је и у есеју „Летећи над морем” из 1932. године. Дискурзивни исказ понавља мисаона тежишта из наративне прозе: поетику језе, сублимисану (без)телесност, занос и путовање ка сунцу као приближавање лепоти и савршенству. Са неоплатонистичким подтекстом светлост овде добија и наглашену епистемолошку димензију, блиску оној коју ће једну деценију касније демонстрирати Мартин Хајдегер тумачећи Платонову алегорију пећине као пут спознаје истине, лепоте и доброг: „Сјај и блистање камена, што привидно долази само од милости сунца, тек износи на видело Светло дана, ширину неба и мрак ноћи. Сигурно издизање чини невидљиви простор зрака видљивим” (Хајдегер 1985: 44).²⁸ Тумачећи сунце у Платоновој алегорији (тексту којем приписује почетак западне метафизике), као слику за „идеју свих идеја” Хајдегер (1985: 15) указује на недостатност и слабост људских чула у сусрету са њим. На сличан начин ће потом Гастон Башлар, пишући о поетској имагинацији летења као једне од „аксиоматских метафора” које „управљају дијалектиком одушевљења и тескобе” (2001: 18) истаћи да „слике дубине у висини не може да произведе сам вид; оне су пројекција динамичне имагинације” (2001: 126). Управо метафором лета Андрић ће у овом раном есеју објединити етички,

28 Хајдегер је текст „Платонов наука о истини” објавио 1942. године.

естетски и епистемолошки аспект сунчеве светлости отварајући тако простор за (ауто)поетичка питања као кључне теме свога стваралаштва. *У нашој самоћи, слушајте се још чулима, али не више за чулни свет, њај шум има да нас њренесе у њределе њде се не зна ни за звук ни за њишину* (2004h: 62). Искуство трансцендентног које најављује увод у метапоетику, објављује се притом и као искуство које долази из будућности као из *симбол[а] које смо њревазишли* (2004h: 62). У двама касније објављеним послератним приповеткама „Летовање на југу” (1959) и „Тренутак у Топлој” (1963) Андрић ће поступцима наративизације развити тежишта поменутог есеја успостављајући притом и жанровски и идејни континуитет са раном рефлексивно-медитативним прозом.²⁹

Вишеструке су путање алегоријског читања приче о чудесном нестанку професора Норгеса; Андрић је оставио у тексту довољно знакова који могу бити путоказ, али је загонетка судбине главног јунака остала отворена. Већина истраживача који су се бавили приповетком „Летовање на југу” истакли су њен естетичко-рефлексивни подтекст, премда су га притом тумачили на различите начине, па чак и опозитно.³⁰ Несумњиво је, међутим, да и овде мотив сунца и сунчеве светлости има пресудну улогу у процесу симболизације значења. Као и у случају његовог духовног фикционалног двојника Томе Галуса, и за професора Норгеса *сјај и бојајсјиво њредела* постаће извор *сјалној заноса и надахнућа* (2004c: 428), а осећај да *све може да буде* (варијација Галусовог доживљаја величине), учиниће јунака *јосјодаром јокренујших свейова* (2004c: 430). Норгесов *сан о лејшењу* постаје епифанијско искуство у који га попут *зрачних и свейлосних сјейеница* одводе

29 На везу између поменутог есеја и каснијих приповедака указују Р. Вучковић (2011: 441) и Т. Брајовић (2015: 300).

30 О историји рецепције ове приповетке в. У: Раичевић 2017: 411.

праменови светлости. Пишући о „ваздушним сликама” које прате имагинацију лета, Башлар каже да су те „слике покретљиве у оној мери у којој [...] постајемо свесни извесног олакшања, извесне раздраганости, извесне лакоће. Живот који се уздиже постаће тада интимна стварност” (2001: 17). Норгесов *леј изнујира*, као сами корелат поетске имагинације, евоцирајући неоплатонистички, дионизијевски топос имагинације као фантазме и уметника као лаког и крилатог бића,³¹ одводи јунака изван граница што омеђују рационални однос бића и света (једног *обичној, стварној лејвовања*, 2004с: 431). Ова промена перспективе уобичајене спознаје истовремено значи и њено укидање:

ојојно насиље које ја (Норгеса, прим. С.М.М.) ослобађа свеја у њему и око њеја”, [...] „мења односе у свеју који ја окружује и снаје и размере њејовој рођеној тјела. Шјиа је близу, шјиа далеко? Шјиа ваздушасјо, шјиа тјечно, шјиа тјврдо? Шјиа је он, онај дојучерашњи, а шјиа су ове лејојте и радосјии које ја све више исјуњавају изнујира и ојкољавају сјоља? То се, у тјре-нуцима кад је ијра на врхунцу, тјешко разазнаје (2004с: 429).

Тако се немир који јунак осећа (*На њему је стјално нешјо тјрејерило или јојравало*, 2004с: 432), може читати и као модернистички симптом раскида са картезијанским уочиштем бића, са позитивистичком епистемом логичног и истинитог, која је тек илузија (маска) сигурности (*да тји јоказује иде ћеш стјајии*), а која ће у приповеци симболички бити назначена немогућношћу професора Норгеса да доврши своје дело, историјску монографију о Филипу II.³² Зато бисмо се могли сложити са тврдњом

31 О платонистичком концепту уметника у Андрићевом делу в. у студији у овој књизи „Слика уметника у роману Омер-паша Латас”.

32 Занимљива је улога коју у симболичком преозначавању Андрић додељује овој историјској личности; наима, његовим травестирањем у лику „чичице пиљара” додатно се релативизује

М. Шутића да је случај професора Норгеса пример једног „новог оригиналног облика естетског доживљаја”, али не и са његовим тумачењем нестанка јунака као још једног сведочанства „временске ограничености” тог доживљаја (Шутић 1994: 168). Јер, упутимо ли се трагом оне Башларове „слике неба као изокренутог понора” (2001: 126), можемо се питати да ли је упутније говорити о преображају и премештању уместо о нестанку јунака. Сетимо се да већ негде на почетку приповетке приповедач каже да је у тренуцима када је професор Норгес пожелео да сјај и лепота коју гледа потрају што дуже почео и његов *неочекиван и наћи преображај* (2004с: 428, подв. С.М.М.)

Отуд нам се становиште позитивне онтологије чини неадекватним у случају тумачења ове Андрићеве приповетке, као што се не може прихватити ни закључак да је у питању „негирање, а не афирмација естетског доживљаја” (Шутић 1994: 145). Јер, овде није реч о „пукој негацији, већ [о] двострукој афирмацији, истовремено и битка и небитка репрезентације” (Losoncz 2017: 535). То је афирмација једне другачије, изокренуте, негативне онтологије естетског, која, будући таква, укида и проблем „окончања естетског доживљаја” (Шутић 1994: 145), јер тамо где се он „завршава”, почиње његово онтолошко до-сезање као простора могућег.³³

Метафору *крилатој хода* као корелата унутрашње метаморфозе бића које се сусреће са лепотом имагинарних светова, Андрић ће на другом месту заменити фигуром хроностазиса, тренутком који попут непоновљивог егзистенцијалног хапакса бива заустављен у времену. У једној од најкраћих приповедака у којима сунце пресеца

поменута позитивистичка епистема.

33 Драган Стојановић је у праву када закључује да је „колебање” саставни део интерпретације ове Андрићеве приповетке, а „нешто што се њеним развијањем превазилази” (2003: 338).

естетско-епистемолошку и поетичку линију наративне симболизације „Тренутак у Топлој”, из 1963. године, Андрић се у лику прерано сазрелог дечака, митрополитовог синовца са Цетиња, враћа протојунуку из тамничке прозе, наговештавајући насловним топонимом³⁴ још неке могуће аутобиографске изворе за настанак текста. *Лебдећи над њонором* неизрецивог као заустављена (2004с: 34), *мисао о величини и истовечности светиа* коју изазива *сунчано њијансиво* (2004h: 267), уводи дечака у драму спознаје „волуминозности света” насталог из оног што ће Мерло-Понти назвати „прождрљивим виђењем преко визуелног” (2016: 162). *Све је то сунчано њијансиво од кој се њосрће и њада, јер овај обасјани њрећиодневни час садржи у себи цело сунце, са свим сунчаним данима и њодинама, менама и њушевима* (2004h: 267). Али, овај патос спознаје *живоћи светиа (Шћиа је ова Тојла? [...]) у њој се, овако маленој, крије сав живоћ светиа, њрошли, садашњи и будући*, 2004h: 266), нема позитивни предзнак јер реторичко питање отвара много сложенији проблем односа између поетског језика и неизрециве димензије искуства. Као *дужности и неодољиву њошреду* (2004h: 267) дечак осећа да би сазнање које је *већ њу, уловљено и осигурано* (2004h: 268) *њредало и друћима јасно казати*, али се истовремено суочава са немогућношћу тог чина. Попут Хајдегера, и Андрићевог јунака растрза драма језика, сазнање да „ниједна ствар не може да буде тамо где реч недостаје” (Хајдегер 2007: 218). Промишљајући нововековну епистему заокрета у језику – „бивствовање свега што јесте станује у речи.” (Најдегер 2007: 162), Андрић наречену филозофску позицију премешта или, боље рећи, спушта у историчност традиције схваћене као неминовни оквир континуитета поетичког стварања.

34 Као што је познато, Иво Андрић је у месту Топла имао кућу у којој је за летњих дана са супругом Милицом проводио већи део времена.

Зато антитетичко сучељавање *рийма родној сїиха* који у дечаку куца са *риймом крви*, и потпуно јасних и заокружених сазнања сазрелих у врелом дану, није тек још једна варијација на тему сукоба говора и писма, природе и културе, брда и медитеранског сунца; то је стална запитаност о дометима и могућностима поетског израза, о његовим менама, о непрестаном динамичком суодносу и узајамној замени форме и садржине:

[...] или ће се све ово шїо он у овом сунчаном їренуїку зна и осећа сажетїи и сїеїнуїи, їако да моїне сїаїи у њеїов сїих, или ће їај сїих измениїи їрїроду, дужину и рїїам, їако да ће моїи да їрїми све ово, овако како је, у себе (2004h: 268).

Заоденута у препознатљив андрићевски наратив, приповетка „Тренутак у Топлој” може се читати као параболоа и похвала *неухваїљивом али сїварном и їрајном царсїву їоезије*, унутар оне модернистичке парадигме која не престаје да верује у исход чекања као одлагања, у могућност читања нечитљивог.³⁵ Притом се чини да нам управо феномен сунца и сунчеве светлости као златна вертикала Андрићеве мисаоно-поетске инспирације указује на ону бескрајну а невидљиву путању којом се данашњи читалац Андрићевог дела, у потрази за његовим значењима, може запутити.

35 Као још један пример дуалне природе мотива сунца код Андрића можемо, насупрот нечитљивом рукопису из приповетке *Јелена, жена које нема*, поменути путописну цртицу „Крај светлог Охридског језера” где ауторски субјекат захваљујући сунчевој светлости тумачи „фантастични алфабет” предела који посматра; „Тек сумрак ми је онемогућио даље читање те бескрајне приче и присилио ме да се вратим.” (2004h: 247–248).

ОПИС ПРИЧЕ – АНДРИЋЕВА
ПОЕТИКА ПАРАФРАЗЕ

*[...[јер ја ничију љричу не љрекидам
и никој не исљрављам, љонајмање
сљрадалника који љрича о свом сљрадању [...]
А свака љрича је на свој начин, и у одређеном
љренуљку, искрена и истљиниља,
и као љакву љреба је саслушати и љримиљи.*

Иво Андрић, „Алипаша”

Мотив приче и причања топос је Андрићевог стваралаштва, његово поетско, аутопоетичко и мета-поетичко тежиште. Оно обједињује и хомогенизује генерички различите текстове: медитативну прозу, приповетке, приповедачке циклусе и збирке, романи. Попут бројних Андрићевих ликова-приповедача и њихових прича, и овај лајтмотив мења стилске маске и дискурзивно рухо, бивајући једнако као у свом дому у језгровитој рефлексiji, оживљеној драмској сцени, или, што је најчешће, у раскошном наративном окружењу. Ту његову жанровску омнипрезентност кристалише и као у жижу сакупља последња, постхумно објављена Андрићева збирка прича *Кућа на осами*, која се, по речима Р. Вучковића, истовремено може читати и као расправа, наратолошка парабола и роман (2011: 466). Упркос овим привидним метаморфозама које још више

истичу универзално антрополошко порекло мотива приче и причања, његова улога остаје иста јер *наш човек је ипак да боље нејује и више воли своју причу о стварности него стварности о којој прича* (Andrić 1960b: 13).

У говору који је *sui generis* Андрићевог поетичког топоса писац је изнео резолутни став: *јовор уметничких дела чистији [је] и јаснији ако се не меша са живим јасом његовој ствараоца* (1976: 66). И овог се становишта доследно држао у свим текстовима у којима се јавља унутрашњи приповедач или казивач-лик. Он никада не говори сам о себи и својој причи (или, ако се то и деси, то није релевантно за њену суштину), већ то чини онај други, оквирни приповедач, не ретко његов сабеседник, случајни сведок, или, у трећем случају, приповедачки објективна ауторска инстанца која не припада фикционалном свету приче. Захваљујући том секундарном или приповедачу посреднику, пред читаоцима се отварају и разлиставају многе приче које „без краја и прекида причају људи људима” (Andrić 1976: 66). Кажемо, отварају, али, парадоксално, истовремено и затварају. Иако у пасивној позицији (*не вредам и не очекујем ја моје приче, него оне мене*, Андрић 1981: 11), са дистанцом коју сугерише топос скромности, овај је уводни приповедач повлашћен у односу на читаоца коме посредује причу. Јер, он неретко има ту привилегију да причању *присусује* и причу *чује*, он поседује онај вишак знања који претпоставља непосредни увид, не само у садржај приче, ма колико он био компликован, неодређен, замућен или нејасан (попут речи једног приповедача-казивача *од којих је свака трећа можда разумљива, а све су заједно нејасне*, Андрић 1981: 289), него и у оно што би прича могла бити, или што она није, у оно што је у причи читљиво, али и оно што након ње остаје као дубоко ћутање или еписте-

молошки зјап: *Никад се не би мојло појојуно казати у чему је управо била лејоџа њејовој и причања, закључује оквирни приповедач поводом фра-Петрових причања у приповеци „Труп” (1996: 93). Али, ту штедру неизмерност приче коју Андрић подастире читалац најчешће не може непосредно доживети ни у њу уронити јер до њега у највећем броју случајева не допире прича сама, већ њен опис. Уместо мимезе изговорене речи, Андрић нам нуди у дијегетичком оквиру њену интерпретацију. Парадигматична фигура оваквог поетичког поступка је парафраза.*

Отуд ће ова студија бити посвећена управо Андрићевој поетици парафраза. Основни истраживачки корпус чине приповетке у којима се тематизује сцена говорења и слушања при чему се такав сценски оквир (разговор, казивање приче) истовремено деконструше и демиметизује поступком изневереног очекивања, односно, посредовањем још једног приповедача и заменом миметичких облика дијегетичким, дијалога и монолога на рацијом, описом и тумачењем, цитата и управног говора парафразом и различитим облицима индиректног говора. Иако нема сумње да се у таквој истраживачкој перспективи као круцијални текст не може заобићи роман *Проклејџа авлија*, о њему овде неће бити посебно речи, делом отуд што смо о феномену неисцрпности приче у *Проклејџој авлији* већ писали на другом месту,³⁶ али и зато што би укључивање и Андрићевих романа захтевало знатно амбициознији и обимнији рад. Имамо, дакле, на уму оне приповетке у којима се јасно уочава дводелна структура услед двоструке наративне медијације (у свом основном виду) и присуства два различита типа приповедача; један је увек фикционализован, као лик, и у ана-

36 В. студију у овој књизи „Неисцрпност приче у *Проклејџој авлији*”.

логији са поетиком усменог приповедања можемо га звати казивачем; други медиј путем којег се посредује прича може бити или лик у двострукој, амбивалентној позицији – као слушалац и преносилац приче (наратор), или обезличена ауторска инстанца (екстерни или хетеродијегетички приповедач).

Будући да се казивач/причалац доминантно јавља као парафразирани приповедач, приписаћемо му ознаку алтероприповедача. Алтероприповедач је (привремена) улога јунака; у експлицитном виду то је јунак-казивач унутрашње / уметнуте приче (прото-тип је гласник у драми,³⁷ наратор у уоквиреним причама), а уметнути наратив је тада 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) дијегетичком, у случају парафразе јунакове приче.³⁸ Парафразирани алтероприповедач није, дакле, класична форма унутароквирног приповедача-наратора; чак и ако је активирана сама форма цитатног преношења, прича је уведена у модификованој, обезличеној форми у односу на традиционални начин унутароквирног наратора, истовременим огољавањем (уместо мотивисаног увођења које срећемо у реалистичкој прози, нпр. код Глишића, Лазаревића или Домановића) самог поступка, као начином модерне разградње и деконструкцијом устаљене форме; пример за то може бити приповетка „Мара милосница” о чему ће даље у раду детаљније бити речи.

37 О гласнику као приповедачу детаљније у: De Jong 1991.

38 Детаљније о томе пишемо у студији: „Аспекти наративне медијације у приповедању са унутрашњом фокализацијом код Андрића и Селимовића” (тренутно у штампи).

Интервенције које парафраза уметнуге приче уноси у традиционални тип оквирне приповетке имају за последицу, између осталог и то да се о жанровској природи уметнутог наратива може само условно говорити, чак и у случају експлицитне жанровске номинализације (нпр. наслов приповетке „Исповијед” или атрибуција приче као шаљиве). Осим приповедака у којима се непосредно издваја лик причаоца и његова прича, у истраживање смо укључили и оне приповетке у којима лик није прототипски усмени казивач, али пушта „све више маха својој машти и своме језику” (2004b: 254), као што је случај у приповеткама „Злостављање” и „Суседи”. У оба типа уочљива је итерабилност приче и причања, као и изузетност или својеврсна ексцентричност јунака. Трећој врсти би припадале приповетке са епонијским насловима, са уметнутом причом сингуларног типа и индивидуализованим ликом ближим полу других јунака, него маштовитом и опседнутом „причалу”: „Мара милосница”, „Јаков, друг из детињства”.

С обзиром на то да је основни критеријум и дистинктивно својство које на окупу држи изабране изворе прича другог, или туђа прича, скицираћемо и сумарно навести још нека заједничка, инваријантна својства приповедака са оваквим наративним моделом: тематизација усмене, говорне ситуације, туђи говор као првостепени медиј приче, поновљивост приче и самог догађаја приповедања, инцидентна тема (вредна причања), наглашена хронотопизација причања (село, сусрет, лов, путовање) и казивача (део групног лика и лика колектива, учесник у комуникативној ситуацији и медијатор приче), активирање усмених жанровских модела (анегдотско језгро, легенда, хумористичка прича, мемората, прича из живота), оквирна композиција. Већ овај низ указује на Андрићеву везу са конвенцијама усмене, фолклорне наративне поетике, али

и на улогу „секундарне фолклорне традиције” (Иванић 2002: 10) као претходне, Андрићевом кругу приповедака о приповедачима најближе традиције (посебно у делима Глишића, Лазаревића и Матавуља). „Писање (приповиједање) о причању прича [...] причање прича као тема, добија током епохе реализма и до дубоко у 20. вијек размере моде” (Иванић 2002: 12). Указујући на континуитет присуства фолклорне књижевне традиције у српској књижевности XX в, Д. Иванић закључује да је са „Андрићем поетика фолклорне приче у писаној прози досегла своје врхунце и као обликотворна енергија и као свијест о смислу и о природи такве приче” (2002: 20).

Теоријски оквири истраживања

1.

У зависности од начина увођења туђе приче или приче другог Иво Андрић је наратив о приповедачу и причању развијао кроз четири модела:

А) Прича се уводи поступком управног говора, као цитат, са казивачем у првом лицу једнине, у ређем случају као цитат онога што је написано, а не изговорено: „Жена од слонове кости”, „Разговор с Гојом”, „Труп”, делом „Прича о везировом слону”, „Разговор”, „Велики распуст”, „Легенда о побуни”.

Б) Прича се уводи поступком парафразе усмене речи, или парафразом текста, кроз различите облике неуправног говора, међу којима доминира „приповедни извештај” (Prins 2011: 161) који припада приповедачу у првом или трећем лицу једнине: „Напаст”, „На лађи”, „Код лекара”, „Барон”, „Прича”.

В) Прича се уводи комбинацијом модела А) и Б), прелажењем са цитатног у парафрастички модел и обр-

нито, најчешће без експлицитних графостилистичких и ортографских маркера: „Код казана”, „Злостављање”, „Суседи”, „Шала у Самсарином хану”, „Прича о везиroom слону”, „Разговор”, „Проба”, „Лов на тетреба”.

Г) Прича се уводи поступком псеудочитата или прерушеном псеудопарафразом тако што се комбинују лингвосинтаксичка обележја управног говора са наративним извештајем, услед чега долази до хибридизације „паратаксичких” и „хипотаксичких” односа (Ковачевић 2012: 13) између ауторског и говора јунака, уз доследно елиминисање ортографских обележја управног говора: „Мара милосница”, делом „Разговор пред вече”, „Алипаша”, „Јаков, друг из детињства”.

Д) Прича се уводи паралингвистичким сигнаlima или кроз елипсу – изостају парафрастички описи њеног садржаја и интерпретативно вредновање; уместо тога истиче се само ефекат и доживљај приче: „Исповијед”, делом „Разговор пред вече”.

Поменути модели одговарају форми коју Жан Русе назива „новелом у двострукој равни”, или „са двоструким улазом” (1999: 428), као репрезентативним жанром XIX века. Реч је о „примарној или носећој приповести у коју се преко наратора умеће секундарна приповест, која је у начелу главна приповест” (Ruse 1999: 426). Унутрашња приповест не мора бити пренесена „онако како је исказана, и како ју је [приповедач] чуо, већ скраћена, укључена у *приповедачев њлас*” (Ruse 1999: 426, курзив С.М.М.), што је управо случај са Андрићевим приповеткама о којима је овде реч. Као такве, оне испуњавају и пет константи жанра приповетке са двоструким улазом: временски однос између два нивоа (секундарна приповест је увек ретроспективна, трајање приче је дуже него у примарној приповести), просторни однос (приче се одигравају на различитим местима), топос тражења приче, асиметричност размене приче („секун-

дарни приповедач присваја доминантно место, он је господар речи”), оприсутњеност учесника („они се виде, говоре једни другима, слушају се, имају тело, лице и, нарочито, глас, онај глас који носи приповест” (Ruse 1999: 431).

У већини Андрићевих приповедака налазимо комбинације поменутих модела, с тим да, као што је већ поменуто, преовлађује Б) и В) модел парафразираног приповедача и приче-парафразе са ретким цитатним фрагментима. Зато ће се ово истраживање кретати унутар теоријских оквира поетике и реторике парафразе, потом репрезентологије као теорије туђег говора, нараторологије и лингвостилистике.

2.

У античкој реторици парафраза је имала запажену улогу, али она је била коришћена више у практичне сврхе, него што јој је приписивана поетска функција. Квинтилијан истиче значај ове фигуре приликом преласка из поетског у прозни израз: „велика снага пјесничке ријечи може подићи прозни стил, а, с друге стране, смјелости пјесничког језика не ометају нас да те изразе изразимо обичним прозним језиком” (1967: 412). У духу античке реторичке критике Квинтилијан не пропушта да истакне интерпретативну вредност парафразе као „најбољег метода за темељно разумијевање писаца”, као и њен имерзивни рецепцијски потенцијал. У том смислу Е. Н. Курцијус констатује да је са реторизовањем римског песништва још од Овидија било појачано граматичко-реторичко тумачење песника (1996: 248).

У поезији, парафраза је била својеврсни реторички коректив стилски дотераног израза, који ће „остављено надопуњавати, опширно стезати” (Kvintilijan 1967: 412). Не пристајући да парафразу своди на дослован превод, римски реторичар каже да „она треба да

се такмичи [...] са оригиналом у изражавању *истих мисли*” (1967: 412, курзив С.М.М.). Дакле, Квинтилијан не повезује парафразу само са туђим, или сопственим говором или текстом; за њега је она једнако делотворна као језичка вежба која омогућава да се иста мисао вербално варира на више начина (као што вајар прави различите фигуре од истог комада воска). Рецидив реторичког схватања које импликује синонимију речи и мисли, као и начелну могућност да два различита текста имају исто значење, као баласт оптерећује фигуру парафразе у данашње доба постдеконструкције.³⁹ То потврђују и летимични увиди у неколико речника.

Дефинишући парафразу као „поступак развијања дискурза преиспитивањем, препричавањем, обрадом какве сентенце, исказа или његове композиције”, К. Багић у *Riječniku stilskih figura* назначује да се „парафрастичар [...] усредоточује на развијање средишње обавијести помоћу низа посредних назнака које ту обавијест приказују из друкчијих перспектива и опскрбљују новим појединостима” (2012: 229). Багић разликује „лингвистичку, коментаторску, литерарну и лудичку парафразу” (2012: 230). Начин увођења приче другог приповедача-казивача у Андрићевим приповеткама најприближнији је коментаторској парафрази која се „јавља [...] у свим облицима критике, анализе, интерпретације каква исказа или текста” (Багић 2012: 230). Овај тип парафразе карактерише „препричавање с аналитичким декомпонирањем текста, идентифицирањем и именовањем литерарних поступака те експли-

39 „Темељни импулси реторичке традиције парафразе институционално су присутни у религиозној егзегези, књижевности, настави, критици и знаности све до 19. ст.” (Багић 2012: 229). К. Багић, међутим, истиче да је сам појам парафразе „на почетку 20. ст. готово прогнан из говора о језику и књижевности” (2012: 234).

цитним или имплицитним вредновањем” (Вагић 2012: 230). Са друге стране, с обзиром на чињеницу да је примарни текст као *исеудоизвор* присутан у свом виртуелном облику, доступан само кроз накнадну реконструкцију, и сама његова парафраза је својеврсна псеудопарафраза што је приближава литерарном или артистичком типу. Притом, ако је тачно да „коментаторска парафраза обликује ‘мијешани текст’, који понекад има *учинак њроширивања*, а понекад *учинак сажимања изворној ѡтекста*” (Вагић 2012: 230, курзив С.М.М.), онда нема сумње да нам Андрићев приповедач увек каже *више* или *мање* од оног што прича јесте. То је управо суштина амбигвитета Андрићеве поетике парафразе.

Оријентација парафразе на смисао изворног текста изражена је у Кадоновој дефиниције ове фигуре као другим речима исказан смисао текста у целини или неког његовог дела. Кадон се позива на Драјденову дефиницију парафразе која није примарно усмерена на саме речи првостепеног аутора, већ на њихов смисао (1991: 638). Исти приступ налазимо и у *Речнику књижевних ѡтермина* где се под парафразом подразумева „описно исказивање, препричавање својим речима неког књижевног дела, тако да се у новом језичком облику задржи *основни смисао оријинала*” (1992: 566, курзив С.М.М.).

Роман Јакобсон је приликом издвајања три основна лингвистичка аспекта превођења (интралингвистички, интерлингвистички и интерсемиотички) „преформулисање”, чему припада и парафраза, објаснио као врсту интратекстуалног (интралингвистичког) превођења које представља „тумачење вербалних знакова неког језика посредством других вербалних знакова тог истог језика” (Еко 2011: 281). Такво схватање парафразе је у тесној вези са категоријом *инѡерѡре-*

ианѝа Ч. С. Перса као „другачијег представљања које се односи на исти ‘предмет’” (Еко 2011: 98). То може бити на лексичком нивоу синоним, дефиниција, опис, сложено излагање (Еко 2011: 99). Полазећи од таквих семиотичких приступа, У. Еко о различитим облицима иреформулисања (парафраза, сажетак, коментар, инференција, научне напомене, вулгаризација) говори као о неизбежном чину тумачења које претходи преводу (у транслатолошком/традукцијском смислу), као интерлингвистичкој категорији. „У свим тим случајевима апсолутно је дозвољено изражавање истог садржаја различитим супстанцама управо зарад тумачења” (2011: 296). У парафрази се „лингвистичка супстанца изворног текста која изражава Садржај 1 преображава у другачију Лингвистичку супстанцу” чији ће Садржај 1а бити идентичан са Садржајем 1, „само подробније протумачен” (Еко 2011: 322). За Ека парафраза не може бити идентична са преводом из најмање три разлога: претходи преводу јер се базира на тумачењу, „у циљу преношења истоветне супстанце садржаја” толерантна је у погледу измене исказа („језичке супстанце”) и не изазива исти ефекат као превод, што је „основна намера изворног текста” (2011: 302). Као претходница превода Екова парафраза постаје *хийерреченица* (или *хийер-макрореченица*), која није само проста еквиваленција резимеу, већ оно што детектује која је „суштинска прича која нам текст преноси, а које су приче неважне и узгредне”, или, како то на другом месту Еко каже, контекстуално споредна, „залеђена места” (2011: 55, 192, 170). Чак и уколико занемаримо прагматичку усмереност Екових ставова (подређених традуктолошкој теорији и пракси), његово доследно супротстављање деконструктивистичким теоријама тумачења видљиво је и у овој неосенцијалистичкој рехабилитацији значења која чува парафразу од крајњег релативизма.

У савременим лингвостилистичким истраживањима парафраза се проучава превасходно у контексту теорије метафоре, као живи полемички дискурс чију генезу унутар књижевне теорије можемо пратити још од оштрог осуђавања „јереси парафразе” у поезији Клинта Брукса. За овог новокритичара, подсетимо се, парафраза представља „насиље над унутрашњом организацијом песме” јер раздваја садржину од форме и поједностављује њен метафорички значењски слој. „Парафраза песме увек указује на нешто што је изван ње” (1947: 193). Међутим, поводом општеприхваћене тезе о неадекватности парафразирања метафоре М. Фелан истиче да се из истих разлога може негирати и могућност парафразе неметафоричких исказа, уколико се у еквиваленцији полази од критеријума форме. Зато је он на становишту да оно што се парафразом да ухватити у метафори није њен синтаксички склоп, већ интуитивно значење метафоричког исказа. Штавише, Фелан сматра да је теже парафразирати релативно једноставне нефигуративне исказе од оних сложенијих, будући да такви искази имају сасвим једноставно и упрошћено значење. Заговорници оваквог, нередукционистичког приступа парафрази метафоре, и, у ширем смислу, вишезначног фигуративног исказа, заузимајући афирмативни став према парафрази, у начелу бране комуникативни карактер језика и посредно, сам смисаони и значењски аспект метафоре.⁴⁰ Притом, остаје и даље изражена сумња да су делови метафоре који се не могу парафразирати управо они који имају најснажнији ефекат на рецепијента (Turetzky 1988: 205).

Проблему одбацивања парафразе и неповерења према њој, када је о интерпретацији поезије реч, посвећен је у новије време и рад А. Лејтон („About

40 Тако Ф. Турецки каже да чак и сасвим дословни део парафразе може пренети смисао метафоричног исказа и перспективу говорника.

About: On Poetry and Paraphrase”, 2009). Скрећући пажњу на чињеницу да је, за разлику од филозофије језика, у теорији књижевности још увек недовољно истражен феномен парафразе, ауторка у прилог методолошкој релевантности ове фигуративне стратегије понавља став о метафори као кључном својству поезије чије увек измичуће значење код читаоца провоцира потребу за њеним бескрајним парафразирањем. Тензија проистекла из опозиције између транзитивне природе парафразе и суштинске непреводивости поезије (језичке, значењске и смисаоне), може се ипак неутралисати концептуализацијом парафразе као процеса у откривању поетског смисла, чија динамичка природа неће више бити усмерена на оно *шїа* већ *како* поетског исказа. „Отуд, парафраза као именица, као оно ‘о чему песма говори’, може бити јерес. Али, парафразирање, као глагол [...], усмерено ка самом поетском процесу, можда још увек може указати на који начин треба промишљати праксу интерпретације” (2009: 175).

Таква парафраза је синоним или друго име за читање које, будући освешћено сопствених лимита, никада не тежи коначном усидрењу значења песме. „Можда, парафразирати процес који нема закључак ни ‘коначну мисао’ значи пронаћи концепт парафразе који није ни редувантан ни јеретички” (2009: 172), поентира Лејтонова. Виђена као сам интерпретативни потенцијал и изазов тумачења, парафраза је иманентна когнитивно-афективним аспектима рецепције, али и самој природи поетског текста и, рекли бисмо, књижевности уопште, као својеврсној парафрази / трансдукцији / генерисању смисла.

Са друге стране, чини се да уочљиви консензус на нивоу теоријског и лексикографског описа парафразе, у светлу савремених теорија алтеритета а након пост-структуралистичке парадигме, ову фигуру чини излиш-

ном, анахроним знаком референцијалне заблуде. Али, да ли је баш тако? Да ли парафраза данас уопште заслужује пажњу интерпретатора и можда другачију књижевнотеоријску, стилистичку и наратолошку елаборацију? Књижевна дела, попут Андрићевог, несумњиво дају потврдан одговор на то питање.

3.

Инспиративну методолошку путању ка том одговору нуди репрезентологија, „гранична област синтаксе и стилистике” (Ковачевић 2000: 246) коју је установио руски лингвиста Чумаков, а чији је предмет истраживања „проблематика туђег говора” (Ковачевић 2000: 245).⁴¹ Основу репрезентологије чини Бахтинова теорија туђег говора који је он дефинисао као „говор у говору, исказ у исказу, али истовремено и говор о говору, исказ о исказу” (1980: 128). Може се уочити извесна аналогија између Бахтиновог концепта туђег говора и већ поменутих одређења парафразе. Као што ћемо даље у анализи покушати да покажемо, тенденција туђег говора ка „социјалној оријентацији” саговорника и метаопис, као „аналитичка тенденција индиректног говора” (Bahtin 1980: 132, 143), са његовим пратећим модификацијама, полазна су претпоставка за успостављање и развијање ове аналогије. Уз то, и многи Бахтинови увиди у природу односа ауторске и речи јунака, те у том контексту разматране улоге приповедача, посебно оног у усменим наративима, релевантна су теоријска подлога за проучавање Андрићевог приповедача и њихових прича. Како управо из перспективе репрезентологије, ове приче припадају типовима

41 М. Ковачевић, који је унутар српске лингвистике и стилистике дао највећи допринос у овој области, с правом закључује да „репрезентологија нужно мора бити предметом и лингвистичке и књижевнотеоријске анализе” (2000: 261).

туђег говора, њихов ближи књижевнотеоријски опис мора укључити и наратолошке категорије.

Генеза наратолошког описа туђег говора датира из антике и Платонове дистинкције два основна начина књижевног представљања: „чистог подражавања” и „једноставног приповедања”. „Кад Хомер прича како је Хрис дошао и донео новаца да откупи кћер и како он моли Ахејце, пре свега краљеве, па затим не продужава као да то говори Хрис, већ прича то Хомер, онда је то, то знаш, једноставно приповедање и није подражавање” (Platon 2005: 64). У наводу Платон имплицитно реферише на парафразу и друге начине индиректног говора, да би се потом Сократ и сам упустио у парафразирање (препричавање) Хомерових речи: „То би, онда, изгледало *ојйириликe овако* (то нећу рећи у стиховима јер нисам песник) [...]” (2005: 64, курзив С.М.М.).⁴²

Узрок теоријске конфузије у схватању мимезе потиче, заправо, од двоструког значења које јој Платон приписује; у једном случају појам се односи на модус када „песник преноси речи које су изговорене” (Platon 2005: 63), у другом случају на „чисто подражавање” (Platon 2005: 64), тј. на однос представљеног према стварности. Према мишљењу М. Стернберга (1982: 111), у каснијим теоријама је дошло до фузије формалних, чисто лингвистичких критеријума (подела на управни и неуправни говор) и представљачких (емпатија и дистанца приповедача према исказу јунака), што је у емпиријском погледу потпуно неадекватно. Разлог томе Стернберг налази у чињеници да Платон није имао посебан термин за лингвистичке аспекте директног говора јер је у мимези спајао и лингвистички образац и психолошки ефекат (1982: 114).

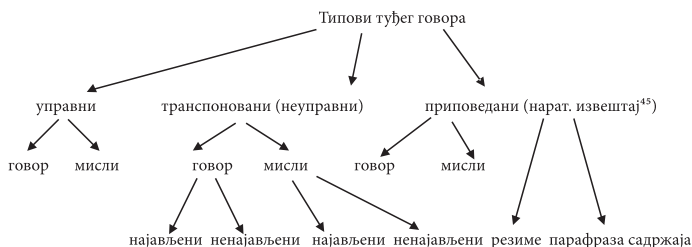
42 Детаљније о значају представљеног говора за Платонову класификацију књижевности, као и о Платоновом (Сократовом) индиректном говору, в. Laird 1999: 44.

Тако је Ж. Женет у односу на критеријум приповедачеве дистанце, односно, степена миметичности исказа, указао на три типа говора: 1) непосредно преношење јунакових речи (највећи степен миметичности), 2) транспоновани говор у индиректном стилу („спољашњи” или „унутрашњи говор” – мисли); иако и он чува миметичка својства, Женет сматра да услед присуства приповедача читалац не може безрезервно веровати у тачност изговорених речи. Штавише, у овом другом типу приповедач сажима речи лика, интегрише их у свој исказ и боји их сопственом експресијом (Genette 1988: 172). 3) Приповедани / препричани говор, чија развијенија форма прераста у „анализу” (Genette 1988: 171). У овом модусу говора преовладава наративна функција, а дистанца у односу на мимезу исказа је, према Женету, највећа. Унутар овог трећег начина представљања говора (и мисли) у наративу, који је посебно важан за нашу тему, Брајан Мекхејл (1978: 258) разликује три подврсте: „дијегетички резиме” (the diegetic summary), „резиме који није потпуно дијегетички” (summary less purely diegetic) и „индиректну парафразу садржаја” (indirect content paraphrase);⁴³ Џ. Лич и М. Шорт (1981: 259), га називају „наративни извештај говорног чина” (narrative report of speech acts), за Ш. Римон Кенан (1983) је то само „дијегетички резиме”, док Е. Леирд (1999: 79–115) у „запису говорног чина”, као и Мекхејл, разликује сажету и проширену варијанту. Док би се у првом случају само реферисало на догађај, други би укључивао и поједине облике индиректног (транспонованог) говора.

На следећем графикону у скраћеном облику су представљене основне врсте управног и неуправ-

43 Остали типови говора које Мекхејл издваја су: индиректни дискурс са извесним степеном миметичности, слободни индиректни дискурс, директни дискурс, слободни директни дискурс.

ног говора, према Принсовој (2003) и терминологији Брајана Мекхејла (1978).⁴⁴



Поред ових врста, Принс помиње и „атрибутивни дискурс” који представља скуп конференси⁴⁶ („специфична чин говорника или мислиоца тиме што га идентификује и /покаткад/ тиме што указује на различите димензије или особине самог чина, лика, окружења и сл.”, 2003: 22). Са сличним значењем М. Ковачевић је увео појам „ауторска дидаскалија” (2000: 246). Полазећи од основног поетичког разликовања мимезе и дијегезе, традиционално примењиване на дистинкцију епског и драмског рода, Ковачевић, преузимајући изворно синтагму од Ј. Силића, ауторску дидаскалију дефинише као „ауторски говор о говору неаутора (лика) у књижевно-

44 С обзиром на нашу истраживачку тему и ради што једноставнијег схематског приказа у графикон нису унети остали лингвистички и наратолошки подмодели управног и неуправног говора о којима се у раду говори.

45 Џ. Принс овде преузима Четменову дефиницију: „Приповедни извештај је приповедачево казивање, властитим речима, исказа или мисли лика” (2011: 161).

46 Конференса је „реченица [...] која је здружена с дискурсом лика (говором или вербализованим мислима) и која специфична чин говорника или мислиоца, идентификујући га и (понекад) упућујући на различите аспекте лика, *settinga* или самог чина” (Prins 2011: 89).

умјетничком тексту” (2000: 246). Ковачевић, притом, знатно проширује граматичко-стилистички термино-систем туђег говора у српском књижевном језику уводећи више подврста управног и неуправног говора од оних које су до скоро биле познате.

Управни говор се [...] реализује [...] у следећим подмоделима: а) реплика дијалога или неуведени управни говор; б) слободни управни говор, в) уведени слободни управни говор; г) фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор, д) недословни управни говор; ђ) неуправно-управни говор, и е) изречени и неизречени управни говор.

Неуправни говор се такође реализује и у низу подмодела: а) неконекторски неуправни говор, б) експресивни неуправни говор, в) полууправни говор, г) дословни неуправни говор, д) слободни неуправни говор или неправи управни говор, и ђ) полуслободни неуправни говор. (Ковачевић: 2012: 13).

Иако је Ковачевић из терминосистема туђег говора искључио „све оне поетолошке или наратолошке моделе или подмоделе туђег говора чија разликовност не подразумијева ниједну граматичко-ортографску разликовну карактеристику” (2012: 13), за наш приступ Андрићевој парафрази од значаја ће бити поједини од наведених подмодела неуправног говора, у првом реду „неконекторски неуправни говор” и „полууправни говор” будући да су они у граматичко-синтаксичком погледу најприближнији парафрази и резимеу као типовима приповеданог говора.

Када је реч о традиционалним наратолошким категоријама туђег говора, међу савременим теоретичарима приметна је све већа критика према поменутиим таксономијама. Ако оставимо по страни концепт неизговоривих реченица Е. Бенсфилд, који је остао на нивоу инцидентног теоријског радикализма, пажње су вредни ревизионистички ставови посткласичних наратолога у погледу еписте-

молошког статуса наративизације туђег говора. Највећи отпор изазива тзв. „заблуда управног говора („the direct-speech fallacy”, Sternberg 1982: 41)”. На трагу постструктуралистичких парадигми М. Стернберг, а за њим и М. Флудерник, одбацују тезу да, за разлику од приповедања догађаја (дијегетички модус), приказивање кроз форму управног говора (миметички модус) тачно репродукује оно што је изворно било речено. Колико год био специфичан, навод туђих речи, као суштински амбивитентан, сматра Стернберг, не може исцрпети нити заменити извор јер се измешта у нови контекст. Било која форма пренесеног дискурса само је симптом бесконачног приближавања и удаљавања од оригинала. Изједначавање представљеног садржаја са оним што се представља је отуд методолошки и теоријски неприхватљиво. У прилог порицању концептуализације мимезе као веродостојне копије⁴⁷ Стернберг наводи примере проспективних, хипотетичких и негативних цитата (1982: 143). Једина еквиваленција на коју традиционална мимеза може рачунати је „хомонимијска еквиваленција” (Sternberg 1982: 133) која као таква разоткрива сву разлику у поновљеном.

Стернберг је једнако резолутан и код проблематизовања, чини се, најнеупитнијег аксиома управног говора који се односи на његову експресивну функцију. Фонолошки, морфолошки, синтаксички, лексички, тематски, дијалекатски, идиолекатски, социјални или психолошки аспект експресије (1982: 116) може се једнако убедљиво исказати различитим облицима и директног и индиректног говора. И интерпретативна парафраза

47 У доследном побијању ове претпоставке Стернберг укључује следеће критеријуме: дистанцу (формална VS афективна), миметичка пуноћа VS дијегетичка површност, специфичност (распон и детаљисање VS довршеност), реалистично VS наклоност, дистинктивност VS хомогенизација, социјалне конвенције (1982: 124).

може отуд бити сврховита као конвенција преноса садржаја који у лингвистичком смислу није репродуктиван, као и невербалног садржаја и онога што се у начелу не може речима или истим речима пренети. „Управни говор није нити више нити мање миметичан од индиректног; то се једнако може рећи и за њихове подврсте”, истиче Стернберг (1982: 136). У књижевности је то неупитно јер доминантни *оквир фикције* претпоставља суспензију неповерења тако што онемогућава да се питамо о аутентичности или уопште о постојању извора који се наводи (нпр. претходно изречене речи казивача), будући да га по конвенцији прихватамо као постојећи у актуелном свету приче. Оквир фикције (уколико занемаримо случајеве непоузданог приповедача или виртуелне наратије), довољан је епистемолошки услов за релацију идентитета два типа говора о истој ствари⁴⁸ (зато је проблем контекстуалне дисхармоније /неуједначености/ у књижевности мање актуелан. У фикцији је, према томе, концепт тачне репродукције чист консрукт и ирелевантан је јер нема референце која претходи; она се ствара, чином понављања се генерише њен изворни идентитет, а не обрнуто. Унутар таквог теоријског оквира Андрићевој парафрази приступамо не као слици писма, већ као екфрази слике писма, метаписму, као идентитету (мета)приче.

Истицањем да дистинкција између вербалних и невербалних објеката у терминима репродукције није више одржива,⁴⁹ Стернберг закључује да више нема

48 Због тога можемо поводом типова говора у књижевности говорити само о хипотетичкој реверзибилности и реконструкцији с обзиром на извор, иако нам миметичке конвенције намећу најмање три „спектра у нивоу градације” (Еко 2011: 70): (скоро) апсолутну реверзибилност у случају управног говора, делимичну код неуправног и минималну код наративног извештаја.

49 Према Стернбергу (1982: 153), репродукција у туђем говору је више варијабла него дефинитивни квалитет и не треба да се изједначава

потребе ни за дијегезом као појмом за приказ невербалних садржаја (1982: 153). На тај начин овај нараторолог прећутно понавља ранију тврдњу Р. Јакобсона: „Готово свака поетска порука јесте дискурс с неком врстом навода, дискурс са свим оним особеним, замршеним проблемима који 'говор унутар говора' ставља пред лингвисте” (1966: 313). У коначници Стернбергове деконструкције општеусвојених теоријских дихотомија мимезе и дијегезе је предлог да се задржи само термин *мимеза* (уз атрибуте за њену дистинкцију), као универзалне ознаке за све начине говора и наративног представљања.⁵⁰

Колико год да терминолошка ревизија звучи радикално с обзиром на дуги и макар и инерцијом одржаван теоријски консензус, нема сумње да је овај теоретичар у праву када уместо опште прихваћене тезе да једну форму (нпр. управни говор) прати једна функција (репродукција изреченог), истиче однос протејске међузависности између њих: иста форма представљања може имати различите функције у различитим контекстима, као што и различите форме могу обављати исту функцију („formal unity in functional variety and formal variety in functional unity”, 1982: 44). Тврдњом да „управни говор није тачна репродукција оног што

ни са једним конкретним типом говора; будући да, као миметичка функција, може бити резултат било које подврсте говорног представљања, она не зависи толико од односа према оригиналу, колико од начина уоквиравања исказа унутар контекста.

50 Полазећи од исте тезе да се управни говор не може изједначити са оним што је „заиста било речено”, Е. Леирд (1999) долази до истог закључка, само у обрнутом терминолошком кључу који фаворизује дијегезу (као и раније код В. Бута): „Узајамна зависност између управног говора и приче је прихватљива само на нивоу теорије. Управни говор је такође једна форма наратије (дискурса, С.М.М). [...] сама пракса представљања одређује да ли управни говор треба у једном случају третирати и смислу наратива ('forme'), или у другом случају као причу ('садржај').”

је изворно било речено, не само у смислу емпиријске чињенице, већ ни у теоријском погледу” (1982: 41), Стернберг (који за себе каже да је представник конструктивизма, за разлику од Женетовог формализма), надовезује се на рани Бахтинов увид у природу и рецепцију туђег говора: „Ми не перципирамо директно у формама директног и индиректног говора – они су само устаљени шаблони преношења”, сматра Бахтин. (1980: 131). Наглашавањем „динамичког односа преношеног и преносећег говора” (1980: 132), Бахтин ће истаћи да „индиректни говор *другачије* ‘чује’ туђи исказ”, аргументујући то двома „модификацијама индиректног говора: 1) предметно-аналитичком (пренос предмета говора) и 2) вербално-аналитичком (односи се на говорна својства говорника). Док се код прве модификације смисао рашчлањује на предметне моменте, код друге се сам исказ разлаже на вербално-стилистичке слојеве (1980: 144–145).

Бахтиново становиште подупиरे нашу претпоставку да у парафрази која се у књижевном тексту јавља као супституција или коментар цитата говора/мисли јунака треба видети такође једну наративну конвенцију која не нуди нити лажну нити истиниту, већ другачију причу,⁵¹ проистеклу, не из хомонимијске, већ из синонимијске еквиваленције извора и његових верзија, а то је, уосталом, и закључак на који нас наводи фигуративност као (неизбежно) својство језика самог. Андрићев приповедач нам оставља могућност да кроз ту другу и другачију причу читамо ону прву, пружајући нам у исто време и превише и премало од саме приче, о којој на крају знамо све, иако нам је много тога остало и нејасно и замагљено, неизрециво у неизреченом. При-

51 Занимљиво је да, нпр, У. Еко парафразом назива и неки умањен, до у детаље тачно репродуковани модел или макету (2011: 295).

поветка „Код лекара” у целини је посвећена овом књижевнотеоријском, лингвистичком и филозофском проблему односа језика и сазнања, говора и писма, значења и смисла речи.

Догађај приповедања

Те ироче живе чудним, скривеним живојом.

Иво Андрић, „Прича о везировом слону”

Андрићева опчињеност самим чином приповедања, причом и приповедачем, као задивљеност која се на метапоетичком плану удваја у доживљај реципијента који се нашао у овом магичном троуглу, сачињава основно наративно језгро великог броја приповедака. Зато њихова основна тема, и поред низа интригантних, необичних и узбудљивих ситуација, а надасве оних које су услед свога наративног потенцијала вредне причања, не происходи из тих многоструких и различитих догађаја (штавише, прича понекад и претекне догађај: „Пре слона стигла је у Травник прича о њему”, Andrić 1960b: 9). Оно што је тема јесте догађај самог приповедања који настаје кад *йукне ілас* и *сївар іређе у іричу* (Andrić 1960b: 44). И управо се у тој метаравни приче, у њеном мизенабимском подвостручавању, зачиње зрно парафразе као њен поетички пандан.

Уколико је, према наратолошкој теорији, дистинктивно својство догађаја промена стања коју чини нека радња, чин или збивање (Prins 2011: 40), а догађајност виртуелни домен догађаја (Шмид 2016: 776; Delez i Gatari 1995: 201), онда се у овом случају може пратити пут од говореног до говорног догађаја, да парафразирамо један наслов Владимира Битија (1984: 41). Пре-

тварајући приповедање другог у догађај, Андрићев оквирни приповедач се знатно мање усредсређује на приповедане догађаје, који до нас допиру у сажетој форми резимеа,⁵² а много више на учинак који *приповедање као њако* изазива у слушаоцу. Чак и онда када се уместо наратора-лика јавља свезнајући приповедач, његово *приписивање* открива управо реторика разгранатог коментаторског дискурса као симптом приповедног потенцијала којим је бремент овај догађај приповедања. Наративна ситуација говора другог („туђег говора”), казивања и приповедања, код Андрића отуд неминовно укључује евалуативне исказе као пратилачке знакове који верификују приповедни потенцијал догађаја приповедања. Према Битију, „чим се ситуација схвати као органски дио изричаја који је произвела, *анализа њога изричаја мора се изводити као анализа догађаја*” (1984: 42).

Ситуациони контекст говорног догађаја у Андрићевим приповеткама примарно се може одредити као варијанта „секундарног фолклорног модела” (Иванић 2012: 10), коју чини неколико инваријантних чинилаца проистеклих из тематизација усмене комуникативне ситуације. Навешћемо их руководећи се дистинктивним поетичким својствима усмене прозе, у складу са типолошким описом који даје С. Самарџија. Тако Андрићева приповетка укључује: топос „причања у свакодневници: маску цитата или парафразу

52 У Принсовој терминологији резиме је „део приповести којим се сажима читава приповест, и у коме је садржана њена поента или превасходна тенденција (2011: 173). Да је у квантитативном аспекту резимеа (*pars pro toto*) имплицитно садржан и квалитативни (херменеутички) аспект, потврђује дефиниција стилске фигуре антономазије као начина сажимања појава, вредновања и свођења на битно у садржају који се антономастички именује (Багић 2012: 56).

изговорене живе спонтане речи” („прича се ширила брзо и идући од уста до уста већ се помало мењала и по облику и по садржини”, Andrić 1960b: 36); „Ибрахим-ефендијине приче живе дуго и иду од уста до уста по целој Босни”, Андрић 1981: 87), присуство даровитог приповедача у свом природном амбијенту и пред одговарајућом публиком, алтернацију „канонизоване уводне формуле ‘приповедају људи’ као ознаке жанра предања” (Самарџија 1997: 30, 33) тако што се „топос гласова”⁵³ (нпр. „причало се”, Andrić 1960b: 5) замењује топосом гласа; мултипликација „гласа јунака као гласа са посредником” (Самарџија 1997: 74) путем вишеструког посредовања („Труп”), „двоструки хронотоп” (Самарџија 1997: 142) – говорног и говореног догађаја, компатибилно прича са двоструким улазом, и „транзитни хронотопи” (Иванић 2002: 69), дистинкција приповедача и казивача (Самарџија 1997: 171), која се код Андрића, видећемо, усложњава и чини амбивалентном, променљивост појединих инстанци (сиже, модел приповедача, рецепцијски одзив, функција приче), жанровска компатибилност (нпр. у препознавању потенцијално активираних жанра меморате, шаливе приче или анегдоте, приче из живота).

Сва наведена својства недвосмислено указују на активан Андрићев однос према усменој и фолклорној традицији, о чему је писано у књижевној критици. Без намере да се придружимо расправи на ову тему која је и даље, несумњиво, интерпретативно изазовна, на поменуту релацију скренућемо пажњу у наставку рада у оној мери у којој би она могла допринети нашој истраживачкој теми. Прихватајући као аксиом да су „у усменој књижевности текст и интерпретација [су] нераз-

53 У аналогији са тим занимљиво је поменути запажање Е. Леирда о Фама којој латински антички песници скоро увек приписују индиректни говор.

двојно стопљени” (Самарџија 1997: 142), потцртавамо чињеницу да „запис (усмене речи, С.М.М.) никада не преноси аутентичност приповедања, већ само даје делимичну слику аутентичне (непоновљиве) приче” (Самарџија 1997: 61). Поред тога што је самерљива и „формули за редукцију приповедања” као „у функцији сажимања понављања” (Самарџија 1997: 73), Андрићева парафраза, иако није *сйварни* запис изговорене приче, повинује се тој „непоновљивости” приче происходећи из ње као из примарног поетичког нуклеуса. Непосредну потврду овог става налазимо у опису Ибрахим-ефендијине приче:

На жалост, његове су приче, као многа усмена казивања, непоновљиве. При сваком покушају да се оне пренесу, остаје само суви костур, и ви се и сами чудите и у чуду питате како и када су се, у току препричавања, изгубили животни сокови и велика драж Ибрахим-ефендијине приче (1981: 84).

Али, не противречи ли управо овај навод самој природи Андрићеве парафразе проблематизујући њој иманентан однос говора и писма; с једне стране, чини се да се Андрић уписује у платонистичку традицију повлашћене епистеме гласа и говора као присуства и битка, писма душе; са друге стране, управо се кроз парафрастички егзегетички дискурс изворна прича препокрива, ре-креира и замењује, укидајући на тај начин и концепт значења или смисла које претходи знаку. Као гласу разлике, Андрићевој парафрази ближи је Хајдегеров концепт „гласа битка” као ћутљивог, немог и безвучног; „Глас изворишта не чује се” (Derrida 1976: 32).

Најприближнији поетици усмене и фолклорне приче Андрић је био у оним приповеткама у којима је за-

ступљен А) модел уметнуге приче у цитатној форми: „Жена од слонове кости”, „Труп” (са двоструком оквирном причом два казивача), циклус Лазаревих прича („Велики распуст”, „Легенда о побуни”, у овом другом случају уз уметнуту парафразу друге приче), делом „Прича о везировом слону”. Везу са реалистичком (писаном) традицијом притом чува схематизовани оквирни облик приповедања који активира конвенције из Глишићевих, Лазаревићевих и Матавуљевих приповедака. Наводимо почетке поменутих приповедака који су индикативни за оквирну схему приповедања: „он је испричао [...] своју причу о јучерашњем дану” („Прича о везировом слону”, 1960: 33); „Ово ми је причао мој пријатељ:” („Жена од слонове кости”, 2004b: 203); „Између осталог, Лазар ми је једном приликом испричао и ово.” („Велики распуст”, 1981: 292); „И ово нам је, између осталог, причао Лазар.” („Легенда о побуни”, 1981: 306). Са реалистичким претходницима Андрића везује и поступак уланчавања цитираних прича различитих казивача, нпр. фра-Петра и Турчина у приповеци „Труп”: „Још одјек последњег ударца није био замро кад је фра Петар почео да прича. [...] Погледај, ја ћу ти нешто испричати [...] И тада је почео да прича о трупу и његовој судбини.” (1996: 93). Хатица Диздаревић Крњевић је уочила да је Андрић користио ортографске маркере за цитирање у случају када „казивач није ни сведок ни учесник, већ наследник приче коју преноси ‘објективно’” (1997: 268). Доказ за овај поступак налазимо у Турчиновој и фра-Серафиновим причама у приповеткама „Труп” и „Проба”.

Иако унутароквирна прича, пренета у облику „изреченог управног говора” (Ковачевић) и најављена глаголима из регистра *verba dicendi* уз сасвим сведену конференсу, подразумева укључивање говорних жанрова, код Андрића ће бити знатно присутнија оријентација на туђу, него на усмену реч. Већ у далеко заступљенијој намери да

се целовити наративни цитат замењује „фрагментарним цитатом или фрагментарним управним говором” (Ковачевић 2012: 13), уз чување „цитиране фигуре” лика (Gofman 1984: 33), препознајемо поступке деструкције сказа којима се Андрић надовезивао на реалистичку поетику. Пишући о „деконструкцији фолккорног сказа и напуштању илузије усменог, али не и фолклорног приповедања” у књижевности српског реализма, Драгана Вукићевић истиче улогу коју је у том процесу имало „причање из живота као гранични облик усмене књижевности” (2006: 159–161). Истовремено, такав пишчев избор је скретао пажњу на процес модернизације фолклорног модела приповедања – својом конкретнијом темом прича из живота је теже подводива под опште и универзално (Самарџија 1997: 210). Штавише, ако изузмемо приповетку „Разговор са Гојом”, која од осталих уметнутих цитираних прича одступа и својом доследно спроведеном драмском композицијом, – а која се тематски уклапа у универзални опис приче и приповедача (уметника), карактеристичан за све приповедне моделе са парафразом, у приповеткама са причом пренетом у регистру управног говора оно што је вредно причања осенчено је индивидуалним искуством, преломним тренутком у животу, као меморијски генерисаним егзистенцијалним хапаксом. Рекли бисмо да Андрић, када управним дискурсом преноси причу својих јунака, чини то да би истакао управо тај несвакидашњи моменат. Реч је о оној психолошко-субјективистичкој димензији искуства, најчешће трауме („он то казује због себе а не због мене”, Андрић 1996: 96), као једног од елемената којим се модернизовао старији протофолклорни модел. У приповеци „Труп” фра Петар најављује своју причу следећим речима:

Кад сам био у прогонству у Малој Азији, нагледао сам се свакојаким чуда и видио зла и добра. Више зла него добра,

јер добра је мало мање под овим небом под којим живимо. Ту сам видио једног човјека који је био живи споменик не-среће и слика свих зала која вребају живо чељаде (1996: 93).

Међутим, као на некој скали која мери степен чудесних збивања, када они достигну врхунац, прича ће занемети од ужаса, заустављена у свом негативном минус-цитату, као у приповеткама „Исповијед” и „Смрт у Синановој текији” у којој се мотив смрти у приповедању повезује са причом која не стиже да буде испричана.

Упркос нагласку на субјективном искуству, отклон од говорних жанрова у поменутих приповеткама враћа нас савременом теоријском становишту да и управни, а не само индиректни говор „*грујачије* ‘чује’ туђи исказ” (Бахтин 1980: 144). Епска наративна матрица, код Андрића претежнија у односу на драмски (чисто миметички) модус, препознаје се и у обележавању приче; лишене експресивности живе речи, исказане готово истоветним, беспрекорно стилизованим гласом наратора, ове су приче, иако цитиране, без „тела туђег говора”, а без самосталности туђег исказа, како би рекао Бахтин, „њихова пуноћа је неухватљива” (1980: 129). То одсутно место, миметички недостатак, надомешта парафраза чији неограничени тематски распон може, сопственом логиком фигуративног преозначавања и прилагођавања делимично пренети „емоционално-афективне елементе говора” (будући да су они присутни у изразу, а не у садржају исказа). Зато се поводом свих прича Андрићевих казивача, без обзира на тип туђег говора, увек може рећи да нам уместо „слике језика” (Бахтин 1980: 97), писац, заправо, предочава једну сасвим особену слику ироче. Оно што се притом открива као својеврсни парадокс је појава жанровске инверзије; тамо где би се очекивао говорни жанр,

долази до његове неутрализације, а на месту наративног дискурса или приповеданог извештаја искрсавају контуре различитих, потенцијалних (посредно реализованих) жанровских облика, о чему ће даље у раду више бити речи.

Нешто ближи „стилски индивидуализованом говору јунака” (Бахтин 1989: 15) јесте исказ јунака у приповеткама са преовлађујућим В) моделом: „Прича о везировом слону”, „Суседи”, „Злостављање”, „Код казана”, „Лов на тетреба”. Поред тога што не припадају типичном или узорном андрићевском казивачу-приповедачу, јунаци приповедака „Суседи” и „Злостављање” носиоци су цитатно уланчаних наративних фрагмената чија се поновљивост манифестује кроз варирање виртуелних наративних контраприповести, прошлих и будућих. С обзиром на значај рецептивног одзива таквих наративних цитатних фрагмената („злостављање” причом у оба случаја), и експресивни потенцијал изговореног се подређује овој функцији, што се може уочити у избору лексичког слоја („не вреди, брате, не вреди”, 1960: 34; „Па ту има, болан брајко, [...]”, 2004: 260), синтаксичких конструкција, нпр. реторичког питања („И шта да ти казујем, кад се исказати не може?”, 1996: 98), прегнантних глагола и ономотопејских речи (Фик! Фик! Фик! – сикће његов глас дивље и страшно”, 2004b: 262).

Рудиментарне и крајње редуковане формуле уводних оквирних најава код уметнутих прича-цитата прати изостајање и других маркера усмене приче које ће се у случају модела са доминацијом парафразе конкретизовати на различите начине. Као што се из навода може видети, Андрић само именује казивача-приповедача, уз имплицитно указивање на ЈА/МИ реципијенте и чин казивања. Од тог обрасца донекле одступа приповетка „Труп” која у развијеном хронотопу уводног

оквира парафразом најављује предметно и вербално-аналитички план фра-Петровог говора: „Иако мучен болешћу и прикован одавно за постељу, фра Петар је још увек могао да прича дуго и лепо, само кад би нашао слушаће који су му по вољи.”

У осталим приповеткама, како се сам догађај приповедања буде детаљније тематизовао, тако ће се контекст у коме се он збива богатити и попуњавати. У највећем броју приповедака са Б), В) и Г) моделом приче Андрић активира мотивацијски потенцијал *сусреша* приповедача и казивача, односно, казивача и слушаоца (у писаној варијанти, „аутора” и читаоца, као у приповеци „Аутобиографија”). Варијације су могуће у квантитативном смислу: више казивача наспрам више слушалаца (модел *Проклеће авлије*), један слушалац наспрам једног или више казивача („На лађи”, „Труп”), или један казивач и више слушалаца („Проба”). У прелазним облицима релација казивача и слушаоца је посредна, изостаје мотив сусрета (приповетка „Суседи”), или се комуникативна ситуација посредује из перспективе екстерног приповедача (приповетке „Мара милосница”, „Злостављање”). Када је о мотиву сусрета реч, поменимо и његову имагинарну, алтернативну верзију, карактеристичну за приповетке које смо издвојили из збирке *Кућа на осами*. У приповеци из ове збирке „Код лекара” налазимо и редак пример уметнуте парафразе хипотетичке (неизговорене) приче са слободним неуправним говором унутар приповеданог извештаја мисли јунака.

Андрићево наслањање на традицију секундарног фолклорног модела приповедања и његових иначеца у делима српских реалиста, видљиво је и на плану хронотопа сусрета који прераста у догађај приповедања. Преовладавају јавни простори: лађа („На лађи”) кафана („Разговор са Гојом”), пут („Разговор”), природни

крајолик („Лов на тетреба”, „Код казана”, „Исповијед”), или приватни ентеријер („Суседи”, „Злостављање”). У циклусу калуђерских прича хронотоп приповедања везан је за манастирски ентеријер („Труп”), који се самом констелацијом приповедача-казивача и његовог приповедања демиметизује и симболички преозна-чава у „међухронотоп”, врсту хронотопа у којем је Бахтин видео аналогију са позоришном сценом (1989: 284). Налазимо их у приповеткама „Проба” и „Напаст”. У „Разговору са Гојом” Андрић ће сликаревим речима и експлицитно указати на ову маску уметника глумца и уметности као позоришта.

Отклон од реалистички профилисаног хронотопа сусрета и приповедања видљив је и у збирци *Кућа на осами* где већ издвојени положај куће у којој се збивају имагинарни сусрети носи лиминални предзнак спајања и раздвајања више светова. У начелу, није погрешно закључити да се наративни потенцијал сусрета усмерава преваходно у правцу догађајности приповедања, чиме се овај почетни мотив апстраховао до нивоа поетичке конвенције: „створила [се] између вас и мене извесна навика, за мене готово обавеза: да ја казујем, а ви да примате” (Andrić 2004j: 227).

Док се код Андрићевих реалистичких претходника већ самим мотивом сусрета групе људи, обично на јавним местима и социјално-радном или обредно-обичајном контексту (Глишић), зачињавало казивање/слушање приче, Андрић чешће уводи другостепену мотивацију приповедања; упознати са даром усменог приповедача-јунака и неретко са садржајем његове приче (коју су већ више пута чули), остали ликови до жељене приче долазе наговарањем (фратри наговарају Фра-Стјепана да „казује своју причу из младости”, 1996: 56), задиркивањем које провоцира причање („Проба”), или опетовањем догађаја-маски приче (судија Турковић иде у лов,

али „њему није толико стало до тетреба колико до Витомирових прича и маштања”, 2004с: 459). Насупрот ретком изостајању мотивацијског оквира („Мара милосница”, „Исповијед”, „Јаков, друг из детињства”), у највећем броју приповедака у којима је прича посредована различитим формама неуправног говора, импулс и извор казивања се не крије нити у слушаоцима, нити у заводљивости приче, колико у самом приповедачу, у његовој наративној компетенцији, или његовој неутаженој и исконској „потреби да говори, да прича и размишља” (2004h: 477).

Алтероприповедачи – причаоци

У њеџа је дујна машџа и развезан језик.

Иво Андрић, „Разговор”

У традиционалном моделу оквирне приповетке са нараторовом мимезом и сказом прича и њен казивач били су нераскидиво повезани; човек који говори и његова реч, како би рекао Бахтин, стварали су специфичну социјално-вербалну „слику језика” и „слику јунака” која се згушњавала у сказ и различите врсте говорних жанрова. Када „топос гласова”, не само формално, већ и у идеолошко-искуственој равни јунака бива замењен индивидуализованим приповедачем-јунаком, место монолошке наратије заузима глас оног коме прича не припада, а место саме приче њој алтернативна „двогласна прича о туђој речи” (Бахтин 1989: 103), заоденута фигуративним рухом парафразе. Али, тај Андрићев власник парафразе учиниће све да остане у сенци свог алтероприповедача, „спреман да се сав претвори[м] у причу, у делић једне приче, у један призор или једно њено лице” (1981: 11). Сву славу препустиће

оном који поседује непроцењиви дар – „фра-серафиновски дамар” – Андрићевом великом приповедачу причаоцу. Његов опис, вештину његовог приповедања, начин на који то чини, његове добре и лоше стране као приповедача, његов однос према причи, слушаоцима и самом себи, све то постаје важан тематски круг, увод који припрема или доследно прати парафразу приче.

Чини се да није лако типолошки објумити овај андрићевски комплексан лик, који је истовремено и функција и симбол и, пре свега, кључни пишчев метапоетички и аутопоетички знак. Упркос опетованим ауторским коментарима и аналитичким пасажима, подигнутој реторици која осцилира између екскламације и хиперболе, те несумњивом митотворном, фолклорном и теоријскопоетичком раму, бројне су и разноврсне маске на лицу овог приповедача које све заједно указују на његову сложену и амбивалентну природу. Уосталом, то потврђују сва три типа Андрићевих метапоетичких текстова: есејистички и медитативно-лирски фрагменти (посебно они у збирци *Знакови њорег њуша*), као и иманентно-поетички пасажии у приповеткама и романима. Међу њима издвајамо есеј „Гоја” и приповетку „Разговор са Гојом”, као својеврсни резиме свих Андрићевих естетичких, филозофских и поетичких аспеката промишљања приповедача, односно, уметника, уопште. У њиховом је средишту амбивалентна фигура, „легенда пуна сјаја и мрака” (2004h: 183), са „контрадикцијама” које су „логика овог духа” (2004h: 194).

Премда је у свим наведеним моделима приповедача приповедач-причалац истовремено и лик јер припада свету и оквирне и унутрашње приче, његов се наративни идентитет конфигурише на метанаративној равни, више оним *иша* и *како* говори, него његовом улогом у догађајима, осећањима и размишљањима. Као парадигматичан пример наводимо лик фра-Стјепана

који је надимак „Напаст” (у истоименој приповеци) добио управо по причи коју би често казивао.

Измештени из света активних учесника на рубове фикције, или понекад и сасвим виртуелизованих јунака лажних верзија (Аљо Казаз), више медијатори него актери, сви ови приповедачи личе један на другог, као што су и њихове приче, упркос тематској и садржинској разлици, или поводу у коме се исказују, заправо, само варијанте „стално исте приче” коју „човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била” (Андрић, „О причи и причању”). У том смислу, не треба да нас завања различити социјални профил приповедача и итерабилних казивача: он је и сељак (Витомир из Дикаве, Авдо Кадрић), фратар (фра Петар, фра Серафин, фра Марко), припадник виших друштвених или грађанских слојева (Ибрахим ефендија звани Шкаро, Алипаша, барон, Мехмед-бег Биоградлија, сапутник на лађи, Андрија Зерековић). Примећујемо упадљиво изостајање протоформе Шехерезаде, управо као и у приповеткама Андрићевих претходника реалиста; у два изузетка (Мара милосница и безимена жена из Лазареве приче о побуни анђела која је „живела [...] од причања [...] и уживала у томе”, 1981: 307), прерушени цитат и парафразу не прати уобичајено аналитичко вредновање приповедачица.

Сви Андрићеви приповедачи су изузетно даровити и то је аксиом њихове наративне компетенције у коме препознајемо рефлекс нормативнопоетичке традиције.⁵⁴ Још је Аристотел, следећи у томе Платона, поставио основни принцип ентузијастичке поетике: „Зато је песништво за онога ко је веома обдарен или за онога ко

54 О Андрићевој визији уметника у контексту историјскопоетичке традиције в. у студији „Слика уметника у роману *Омер-џашиа Лајнас*” која се налази у овој књизи.

је страсно темпераментан; они први умеју лако да се пренесе у сва могућа стања и односе, а ови други лако прелазе у екстазу” (1982: 64). Пишући о Гоји, Андрић помиње сликарев „оригиналан и необуздан темперамент”, његов „жар и вештину”, „бујну индивидуалност и загонетну фантазију”. У „Разговору са Гојом” сликар парафразира теорију о уметнику друга Паола, за кога каже да је био „склон маштању и мистици” (2004h: 201). Сличне атрибуте („свет моје маште и игра мога духа”, 2004j: 267) налазимо и у опису других, већ поменутих приповедача, јер се за сваког од њих може рећи да је „човек бујне маште и велико причало”⁵⁵ 2004c: 458). „Машта почиње да ради, да кити и допуњује, а језик иде за њом” (1981: 38).

У машти као естетској категорији Андрић спаја у историјској поетици вишевековну концепцију уметника који је истовремено и *poeta vates* и *poeta faber*. Ренесансни теоретичар Ђироламо Фракасторо истицао је да се „једино песницима дозвољава да измишљају” јер имагинацијом, а не помоћу лажи „стварају једну потпунију истину” (Пантић 1963: 298, 303).

Пошто је удружио лепоту ствари и речи, и пошто се уз помоћ речи изразио, песник осећа да у њега продире чудесна и скоро божанска хармонија, која се не да ни са чим упоредити; тада он осећа да је на изванредан начин изван себе, и не може се уздржати, већ пада у бунило (Пантић 1963: 297).

О снази и особености уметничке имагинације као корелатива маште и стваралачког принципа Готхолд

55 Док књижевнотеоријски дискурс XX века пренаглашава критеријум вештине (технике) разлажући га на језичке идеологеме (теорије М. Фукоа, Р. Барта), чиме се обезличује приповедач, истовремено се потпуно напушта научни интерес за други пол наративне компетенције (дар, инспирација) његовим одбацивањем као анахроног реликта митске свести. В. о томе у: Милосављевић Милић 2016: 95.

Ефраим Лесинг је писао: „Код уметника нам изгледа теже извођење него измишљање; код песника [...] његово извођење чини нам се према измишљању као лакше. [...] Јер је много важније да се тај сплет (Лаокоона, С.М.М.) најпре створи у машти него да се изрази речима” (1964: 48).

Платоновој теорији занесеног песника (музама „задахнутог”, 2006: 13) одговарају многи Андрићеви приповедачи чија чула раде „утрострученом снагом”, као код фра-Серафина или барона Дорна. „[...] као омађијан, не само што потврђује све што говори његов сабеседник, и у свему иде чак даље и више од њега, проширује и поштрава његова гледишта, него и сам проналази нове доказе за њихову тачност” (1981: 38).

У стању епифанијске спознаје оног што је у говору неизречено, а што речи може претходити, „необично, оштрије запажање” чула стенографа Ђорђа Пејака „бива све јаче и на махове прелази границе оног што се сматра и зове нормалним” (1981: 272).

Готово по правилу, Андрић не пропушта да чулну хиперсензитивност приповедача нагласи или мотивише посебним стимулансима; то је најчешће добра ракија, дуван, али и различити опијати од чијег дејства казивачи сагоревају у „ватри речитости”. О суровом везиру и његовом слону „разговарају они који докони седе крај ватре уз кафу, ракију и дуван”. „Поред ракије, Мехмедбег се трује есраром и маковим зрњем које узима у маџуну од урми или поморанџине коре.” (2004: 291). Док фра Серафин „гледа дим свога кратког чибука, као да гата и чита нешто из њега”,⁵⁶ (1996: 78), Ибрахим-ефендију Шкара тек ракија разговори:

56 На другом месту у приповеци фра Серафин ће рећи: „Кажите овом нашем жупнику да донесе мало оног вина што га чува за господско сијело, па ћу вам испричати причу о Ђуђуту” (1996: 84).

Само ако после кафе прими понуђену ракију, може се десити да почне да прича. [...] Тада се, код друге чашице, стресе као да збацује са себе све оне невидљиве конце и узице, ослободи се жмиркања и оног нервозног „поправљања” лица, не пије више ни капи ракије, мало и пуши. Профил му се изоштри, речи повежу и глас уједначи; сав човек оживи као да окрилати; и тада га нико не може стићи ни надмашити ни у брзини ни у духовитости ни у измишљању (1991: 84).

Сељак Витомир „под чаробњачким дејством вишеградске ракије, која чуда ствара” „сам себи прича тобожње доживљаје и свакојаке приче које одавно леже у њему” (2004с: 458). У приповеци „Разговор” „муктаров дуван” који „заноси и опија и добру главу” [...] „заједно са сутоном, чини да је уморним људима сваки разговор лакши и одмор слађи.” (2004с: 497). У приповеци „На лађи” јунакова „потреба да говори, да прича и размишља, подстицана пићем, расла је непрестано.” (2004с: 477)

За барона Дорна ракија је имала погубно дејство; „А после те прве ракије, која га тако потресе и измени, он може сатима да седи и да, миран и непомична лица, пијуцка и испија чашицу за чашицом. [...] Мање је говорио. А мање, или бар другачије, и лагао” (1981: 42).

Слично дејство као и опијати на чула приповедача (али и слушалаца!), може имати пејзажни амбијент, каква је атмосфера ноћи као унутрашњи покретач приче у приповеткама „Лов”, „На лађи”, „Разговор”, „Барон”. „Августовска ноћ. Ведро и топло. Поглед на звездано небо уздиже и заносу барона, и то свуда и у свако доба године.” (1981: 37)

Симболичко преозначавање топоса амбијента и атмосфере, од реалистичког хронотопа приповедања до хетеротопијског, лиминалног и амбивалентног *genius loci*, налазимо у двома приповеткама са разговором у наслову: (сусрет са Гојом дешава се у „квартовима који настају, где још ништа није утврђено ни стално”).

Авдићево причање започиње у „нестварном сумраку”, који је „и ноћ и дан, и није ни једно ни друго”, када „и код најтупљег човека крене машта, а код многога са маштом и језик” (2004с: 499). Парадигматичан је у том погледу и дијалог жупника и фра-Серафина у приповеци „Проба”; због необузданог „крајишничког језика” жупник мора фра-Серафина издвојити од других гостију; на његов предлог да добије „неку собу у којој неће бити ни духовне ни свјетовне власти”, жупник одговара: „Тешко је наћи собу за тебе, Серафине”. (1996: 74)

Као и све друго што у вези са уметничким стварањем код Андрића има амбивалентан, двовиди и контрадикторни карактер, и топос ноћи има своју светлу (звездану) и тамну страну; док је са позитивним предзнаком ноћ, као окриље приче, аналогна Андрићевим светлосним метафорама, о којима ће још бити речи, у свом негативном виду она је (често у спрези са крипоетским маркерима⁵⁷), есхатолошки симптом краја приче⁵⁸ или њене мрачне стране. Примере налазимо у приповеткама „Лов на тетреба”, („У пределима које је све више и све брже захватала плима месечине замирали су одједном сви гласови.” 2004с: 461); „Проба” („Устао је. Соба одједном као да је охладнела и свеће као да слабије светле.” 1996: 91), „На лађи” („Били су касни, ледени сати. [...] Паузе су биле све чешће и мучније.” 2004с: 481). Семантика ноћне стране лика приповедача открива „дух таме и божанство хтоничног, доњег света, преображено у

57 О томе смо детаљније писали у студији „Зими, кад прича утихне”, која се налази у овој књизи.

58 У једном од записа у *Знаковима* Андрић говори о ноћном и дневном режиму стварања који се међусобно искључују: „Кад се запали светлост, све се збрка и потамни. Ноћ има своје путеве и захтеве. Мој рад лежи преда мном као ствар коју први пут гледам. Не могу да поимам ни оно што сам тога дана до подне написао, а камоли да видим даље напред.” (2004ј: 239)

многе појаве људског окружја и природе”, као опозитне стране „дуалистичког принципа сваке митологије, па и српске” (Поповић Радовић 1989: 81). Поред атмосферичног описа месечине под којом су „замирали [...] сви гласови”, (2004с: 461), илустративан је портрет-опис Мехмедбега Биоградлије из приповетке „Код казана”:

А Турчин је и даље говорио, као човјек чија се машта отела. Његово лице, измождено и блиједо, обасјано јаким сјајем, изгледало је још бљеђе, усне модре, а бркови ријетки и мртви. Али су му очи биле велике, умне и дубоке, пуне сјаја, и оног од казанске ватре и још неког другог, јачег, који је избијао изнутра.” (2004с: 295)

Из бројних навода се може приметити да оквирни приповедач неретко наглашава и друге пропратне атрибуте (алтеро)приповедачевог *насиуја*, који се односе на начин или манир приповедања⁵⁹ (вербални и субвербални знаци, мимика и покрети тела, боја и висина гласа).⁶⁰ Иако, услед изостајања или фрагментарног присуства цитата туђе речи, не долази до пуног „згушњавања говорне личности у лик” (Бахтин 1980: 149), оваквим описом се унутрашњи приповедач додатно конкретизује и истиче његова индивиду-

59 Реч је о начину који, према Бахтину, „перципира туђи исказ на *число йемайском йлану*” и који вербално-аналитички део исказа преноси „предметно-аналитичком” модификацијом (1980: 145). Бахтин даље образлаже да је „тој модификацији [је] неоспорно својствена тенденција тематизовања туђег исказа, при чему се у њему не чува толико конструктивна колико смисаона компактност и самосталност [...] по цену извесног обезличавања преношеног говора” (1980: 145). Отуд се и Андрићев опис приповедачевих вербалних, невербалних и субвербалних манира такође може тумачити као један од аспеката парафраза приче.

60 О видовима оралне карактеризације јунака с причом у прози Милована Глишића в. у: Милосављевић Милић: 2009: 181.

алност, али и изузетност. Упечатљива је дескрипција Шкариног нејасног и тихог говора који се претвара у метафору саме приче: „И опет Шкаро спушта глас, све ниже и ниже, као да баје, као да успављује неког, као да и сам пада у сан у ком говори.” У приповеци „Суседи” оквирни приповедач може само да чује, али не и да види приповедача. Претпоставка о „очигледно старијем и врло разговорном човеку” допуњује се описом гласа који „био је храпав и мукао, али јак и продоран.” Са друге стране, физички портрет приповедача нема истакнуто својство карактеризације, осим када се поређењем по супротности може истаћи говорнички дар јунака („Оно што сте слушали о њему као о духовитом причалу, у потпуној је супротности са његовим изгледом.”, каже приповедач о Шкару; неусклађеност редовничког имена и карактера код фра-Серафина), или у оним примерима када се дескриптивна информација даје у нискомиметичком регистру, као у опису лица Ибрахим-ефендије, „модела” Андрићевог „идеалног писца” (Ђукић Перишић 2012: 261).

Платонистичком концепту уметника и песника као фалсификатора, двоструко удаљеног од истине („сви ствараоци почев од Хомера [су] само подражаваоци слика истинске врлине и свега онога о чему песме певају, а да се истине и не дотичу”, 2005: 245), Андрић се највише приближава када код приповедача наглашава склоност ка лагању и обмани. Лаж је пратећи атрибут и рођених, од природе надарених приповедача (Витомирови „тобожњи доживљаји, лаж и лукавство” 2004с: 458, „Авдић ужива у свом причању, измишља и додаје”, 2004с: 502), и оних који се изненадном а нагонском пориву за причањем не могу одупрети, и случајних сапутника (лагарије, снага и истина у лажима причаоца из приповетке „На лађи”), који једва чекају да своју (животну) причу некоме испричају.

Међу Андрићевим лажљивим приповедачима без премца је лик барона Дорна који у себи метонимијски сједињује све друге казиваче склоне овом приповедном пороку. Његов је рани прототип Каришик „алкохоличар и причало [...] човек са утврђеном репутацијом највећег лажова за Травник и околину”, творац многих „лажних или истинитих” прича о везировом слону (1960b: 20). Заоденут семантиком жанра ловачке приче (као и лик Витомира у приповеци „Лов на тетреба”), овај барон Дорн као архијунак⁶¹ („референт за ловачке приче”, 1981: 34), имплицитно активира познати когнитивно-рецептивни оквир који Андрић потом интензивира до хиперболичких и пародијских размера. Баронова потреба да „утврђену и општепризнату стварност” „мења и прекраја, додаје и одузима, улепшава и преиначује”, да „голу чињеницу” „нечим заодене, искити и улепша”, „доведе у везу са другим сличним предметима, обогати, прошири”, (1981: 36–37) непосредно је повезана са особеном рецепцијом стварности као онога што није било, али би могло бити. Овај поступак виртуелизације, већ у античкој поетици легитимисан као стваралачки уметнички принцип (према Аристотелу, песник, за разлику од историографа, „не треба да излаже оно што се истински догодило, него то што се могло догодити” и да „приказује више оно што је опште” а не појединачно, 1982: 48), приближава лик барона Дорна, упркос привидном и ироничном, критички дистанцираном коментаторском дискурсу, – аутентичном, изворном приповедачу. Томе у прилог иде и за Андрићеву поетику карактеристичан *ἰσοίως* *неοἰρανι-ченостῖι* *ἱριче* („Краја нема, јер нико, па ни сам барон не зна где ће се зауставити”, 1981: 37), као и мотив задо-

61 О повезаности жанра ловачке приче и ловца приповедача са архетипском приповедном ситуацијом в. у студији у овој књизи „У потрази за архипричом”.

вољства и ужитка које доносе прича и приповедање: „И што се више удаљује од истине, разговор му бива све дражи и пријатнији, осећа га као сласт у угловима усана, и та сласт расте, расте – изгледа да ће сад, ево, доћи до врхунца и цело то произвољно маштање претворити у ремек-дело лажи, у – истину” (1981: 39). Исти ауторскопоетички став Андрић ће поновити у једном од записа у *Знаковима*: „Служити уметности значило би, према томе, предати се једној истини која је сва од кратковекних лажи, повезаних непрекидним ланцем човекове потребе за илузијом, заносом, варком и бежањем од оног што није и не може бити.” (2004ј: 320)

Иако самерљив лудичкој компетенцији архетипског приповедача, и „глас патолошког лажова и митомана” (Андрић 1981: 40),⁶² има своју светлу и тамну страну. У приповеткама „Суседи” и „Злостављање” јунаци су опседнути причом као лажном биографијом која ће им омогућити замену са фикционалним двојником. Као негативни пандан стваралачком пориву, оној истини у лажи која доноси задовољство и приповедачу и слушаоцима, Андрија Зерековић и стари барон догађај приповедања не претварају у „празник” (1981: 81), већ својом опсесивном причом слушаоца (у обема приповеткама је реч о слушаатељки), злостављају, чинећи од ње жртву. Уместо карневалске атмосфере смеха или магије мудре речи („У свему што је говорио било је нечег насмејаног и мудрог у исто време.”, каже приповедач за фра-Петра, 1996: 93), четкар Андрија, са својим двоструким, дневним и ноћним лицем, сваке вечери пред занемелом супругом понавља „неке бедне, двосмислене и нејасне приче”. Занет улогом „велике личности” и подстицан „нездравом маштом”, овај ће патолошки приповедач-лажов својом „маскарадом

62 О ликовима Андрићевих митомана в: Џацић: 1996.

лажи и нездравих тлапњи” откривати маску прикривеног насилника и убице. Таквом фарсично-ироничном антитетичком пандану негативног приповедача, Андрић ће придружити и тип аутодеструктивног, за себе и друге разорног приповедача, какав је Мехмедбег Биоградлија, Турчина који „мудрује и прича као човјек коме је тијело нездраво и срце препуно, и који мора да говори било шта” (2004с: 292).

Било да је реч о негативном или позитивном полу приповедачевог лика, свима њима је, као архетипској фигури, својствена нека врста идентитетског алтеритета, она „сложеност и испредвајана унутрашњост” коју Андрић приписује фра-Серафину (1996: 73). Топос песника/уметника као изабраног или изопштеног, прокламован већ раним књижевнотеоријским дискурсом, усуд је који прати и Андрићеве приповедаче-казиваче. На то указују инцидентне црте у биографији, њихова социјална неуклопљеност, или физичка изузетност. Барон Дорн је „неуспело и упуштено дете из разгранате породице”, Ибрахим-ефендија Шкаро је „живео о себи и за себе, као човек особењак ког су сви знали, волели и поштовали” (1981: 286). Индикативан је у том погледу и опис приповедача у приповеци „Разговор” којим се сугерише његова лиминалност и амбивалентност, начелно неприпадање ниједном свету: „Неки Авдо Кадро, висок, мршав, говорљив и настран човек; он је пола варошанин а пола сељак [...]”⁶³ (2004с: 497).

Својим карактером особењака већина Андрићевих причалаца припада дугој традицији усмених приповедача – „лакрдјаша” (1960b: 36), „весељака и обешењака” (1996: 73). Парадигматични лик таквог

63 Чињеница да је Андрић био иначе склон овом начину карактеризације и када су у питању други ликови његове прозе, а не само приповедачи, не доводи у питање његову дистинктивну и симболичку функцију.

приповедача је фра Серафин, концептуално већ про-
филисан неколико година раније у лику Аља Казаза:

[...] овај Аљо [...] помало особењак и на своју руку човек
[...] важио је као велика шаљивчина, и наиван, и безаз-
лен, и мудар и отресит, као човек који и уме и сме да каже
оно што други неће и да учини оно што други никад не
би учинили, а за кога се никад право не зна кад тера шалу
са целим светом, а кад пушта да други са њим терају, кад
говори истину кроз шалу, а кад се шали са оним што други
зову истином (1960b: 27).

М. Бахтин је указао на значај који је „трезвени,
весели и лукави ум лакрдијаша” у лику младог свеш-
теника-луталице и скитнице имао у развоју модерног
романа, као и у пародијском разобличавању институ-
ција лажи и лицемерја.

Само постојање тих ликова нема директно, него има *ире-*
носно значење; [...] Они имају нарочиту особеност и право
– да буду *иуђи* у овом свету, [...] виде наличје и лаж сваке
ситуације. Зато могу да се користе било којом животном
ситуацијом само као маском. [...] лакрдијаш и луда ‘нису
од овог света’ и зато имају посебна права и привилегије.
Ти ликови се и сами смеју и њима се ругају (Bahtin 1989:
278, 281).

Обдарен овом типично карневалско-подривалач-
ком цртом, „фра-серафиновским дамаром” (Андрић
1996: 73), главни јунак приповетке „Проба” поседо-
вао је „ђаволску вештину да на свакој ствари, у сва-
ком човеку и свим његовим поступцима одмах открије
оно што је неприродно, неискрено” [...] И све је окре-
тао главачке: људе, установе, мишљења и речи, черупао
их и растварао, разголићавао их и показивао их онакве
какве их он види, у целој њиховој сујети, недоследности

и безмерној, недољивој смешности.” (1996: 71). Склон игри и игрању улога, он је „покретима целог тела и одеће на себи, речима, звуцима и мелодијама, опонашао [је], карикирао све живо и мртво што је икад очима видео, чак и оно што је прочитао или само по чувењу знао” (1996: 89). Цењен због своје „духовитости [...] лепог гласа и свирачке вештине” (1996: 70), фра Серафин пред слушаоцима ствара светове који пламте и сагоревају у пламену смеха („Пред њима се простирао цео свет и изгледало је да пламти и да ће васколик сагорети у пламену смеха.”, 1996: 89). Стално мењајући маске, играјући различите улоге, он је истовремено и даровити приповедач шаљивџија „оштрог ока и опасног језика”, и глумац, певач, свирач (свира „све могуће инструменте, игра чардаш и пева мађарске песме”, 1996: 70), вешт на картама и коцки. Његова невероватна способност метаморфозе рефлекс је самог његовог уметничког бића⁶⁴; на врхунцу приповедачког заноса „фра-Серафиново тело се, према потреби, као чудом скраћивало и продужавало пред очима опчињених слушалаца.” (1996: 90).

Истичући „обликотворни значај” који је „стање алегорије” имало у развоју књижевности (посебно, романа), М. Бахтин доводи у везу моменат преображаја са метаморфозом цара и бога у ликовима лакрдијаша и луде. Овај карневалски⁶⁵ и у ширем смислу, историјскопоетички моменат препознајемо и у фра-Серафиновом лику. Без сумње, у овом свом јунаку Андрић обједињује лудичку, наративну, лингвистичку и епистемичку omnipotentност („као да суверено влада свима језицима, исто као што непогрешно прониче и

64 Уп: „Онај који је песник, може да присвоји сваку материју коју ће изразити” (Фракастори, према: Пантић 1963: 300).

65 У Бахтиновој теорији карневализације моменат преображаја јунака има кључну дистинктивну функцију.

види људе и прилике целог света”, 1996: 88), исписујући на тај начин поетски панегирик уметнику и уметности и њеној иманентној трансмедијалној природи. Отуд је очекивано што ћемо и у овом мултимедијалном уметнику, свезналцу фра-Серафину, наћи „песника скоро као бога” (Фракасторо, према Пантић 1963: 303), „пророка и божанског врача” (Платон 2006: 12); поседујући „опасне способности и у другом свету” (могао је и полумртва човека натерати на смех), фра Серафин, каже приповедач, „све је могао и све је смео” (1996: 72), баш као што је и сликар Гоја „*video sve*” (2004h: 211). Али, док би овај божански пандан уметника творца у фра-Серафину имао своју светлу верзију, Андрићев поетички алтерего, Гоја, нагласиће да се управо у тој аналогiji уметника и творца („Између уметника и друштва постоји [...] исти јаз који постоји између Божанства и света.”, 2004h: 199), крије и она опозитна, „демонска” страна уметности. Мотивом „антихристовског позвања уметника-творца” (2004h: 201), „који је раскинуо са богом, са светом и са самим собом”, Гојиним речима Андрић уводи ехо, не само митске свести, већ и вишевековних поетичких дебата о пореклу, природи и сврси уметности. „Говорило се, [...] да сликам ноћу уз помоћ Нечастивог и да имам пороке којима се не зна тачно ни име ни суштина, али који су сатанског порекла”, каже Гоја (2004h: 204), а тематско-наративни пандан овог амбигвитета Андрић ће можда најекстремније изразити у приповеци „Код казана”. Посматрајући Мехмедбега Биоградлију, фра Марко је у бледом лицу са зеленим сенкама и запаљеним очима видео истовремено лице „непознатог светитеља, мученика: исти занос, исти сјај очију и израз узвишеног бола. И да напад буде потпуна, та глава што подсећа на светитеља говори, ево, неразумљиве, срамотне и богохулне ствари. Све то долази фра-Марку као ружан сан, пун

мучних противречности.” (2004с: 294). У оксиморонски удвојеном лику „занесеног Турчина и узнемиреног фратра” (2004с: 295) сажета је још једном суштина Андрићевог (и не само његовог) схватања уметника као суштински контрадикторног, подвојеног и амбивалентног бића.

Прича

[...] свака њејова реч [је] казивала више него што она у обичном говору значи.

Иво Андрић, „Труп”

Природа уметнуте приче, као садржаја и теме Андрићевих приповедака са оквирном композицијом, преваходно зависи од начина њеног увођења. Међу поменутиим моделима доминација Б) и В) типа указује на улогу коју је имао транспоновани и наративни дискурс као основни начин посредовања туђег говора. Како је у А) моделу цитиране приповести „двогласност приче о туђој речи”, услед изостајања њене „вербално-аналитичке модификације” (и говорних жанрова), само формално назначена, приповедни (исказни) потенцијал унутрашње приче у свим осталим моделима представљен је посредно, различитим начинима увођења туђег исказа (или различитим „синтаксичко-стилистичким поткатегоријама”, управног и неуправног говора, Ковачевић 2012: 13), међу којима парафраза оквирног приповедача/ауторске инстанце добија кључну улогу. Упадљиво одступање у том погледу представља дословно преношење мисли и говора у причи Аља Казаза, уз доминацију унутрашње фокализације главним јунаком и повремену алтерна-

цију управног говора (и мисли) са транспонованим и наративним извештајем, односно, индиректним унутрашњим монологом.

Када Андрић границу између два приповедача, два гласа и два наративна тока и формално назначује, он чини то својеврсном игром са лингвостилистичким границама управног и неуправног говора и графостилемским варијантама, при чему се јавља ефекат изневереног очекивања. Тако се у приповеци „Мара милосница” формално најављује управни говор, формулом за усмену причу („А невјеста, пошто отплаче, наставља своје причање. Ово је причала Невенка, Памуковићева невјеста”, 2004b: 120), али уместо цитираног исказа праћеног ортографским маркерима, следи наративни део најприближнији парафрази из Б) и В) модела. Индикативно за овај вид мимикрије усмене приче је и ауторска формула-коментар на њеном завршетку: „Ту је невјеста, једно предвече, завршила своје причање.” (2004b: 130). Исти модел са метатекстуалним уласком и/или изласком из приче – псеудоцитата налазимо у приповеткама „Јаков, друг из детињства” и „Шала у Самсарином Хану”: „Ту фра Петар застаде мало, као да сабире сећања, па онда настави мирним гласом и својим сликовитим језиком да прича.” (1996: 114). У приповеци „Напаст” овај начин формалног уоквиравања резултује парафразом у парафрази: „[...] она му признаде да је дошла ‘ето тако’, и исприча шта је хтела својим доласком и шта ју је покренуло на то.” (1996: 59).

У другом случају, уместо псеудоцитата налазимо псеудопарафразу; у приповеци „Разговор пред вече” функцију ауторске дидаскалије преузимају коментари у антепозицији и постпозицији: „Садржина Шкарине приче, у којој Стамболија с напором разабире смисао, а слабо чује поједине речи и реченице, назире се

као кроз маглу. Смисао би био „ово.” ; „Док то прича, Шкаро говори све спорије и нејасније [...]” (1981: 288). Услед изостајања „ортографских маркера говора лика”, (Ковачевић 2012: 13) Шкарина прича би се најпре могла подвести под категорију „слободног управног говора”.⁶⁶ Један од типова маскирања управног говора, као начина његове објективизације, јесте његово уклапање у наративни оквир уобичајен за парафразу; изостају ортографски знаци, али се јунакове речи доследно наводе. Реч је о моделу „уведеног слободног управног говора” (Ковачевић 2012: 13),⁶⁷ за шта се пример може наћи у приповеци „Предвечерњи час”: „Говори цинички. Вараш се, каже, све је исто у свету око тебе.” (1981: 258)

У цитираним примерима, које смо сврстали у Г) модел уметнуте приче, слободно комбиновање форми туђег говора као стилистички поступак, не иде даље од наведених мимикрија. Оквирни приповедач, чувајући привид објективне и неутралне дистанце спрам усмене речи или пренетог исказа, даље не интервенише евалуативним коментарима карактеристичним за највећи број приповедака са унутрашњим казивачем и његовом причом.

Приповетка „Проба” у целини је састављена од наизменичних смењивања цитатних фрагмената приче (уз елементе сказа и фолклорне позајмице, нпр. једноставних облика), псеудоцитата и парафразе. „И ти дијалози и разговори прелазили су један у други, мешали се, сукобљавали и кидали, добивали неочекиван смисао

66 Додатни аргументи за ову тврдњу су синтаксичке конструкције које се приближавају илузији усменог исказа јунака: „Оно, кажу, крв је некад била слободна, [...]” (1981: 259).

67 Према М. Ковачевићу, „реализације уведеног слободног управног говора представљају неку од графостилемских варијаната подмодела слободног неуправног говора са ауторском дидакасијом смјештеном испред дословно пренесеног говора лика” (2012: 13).

и прелазили у невероватну гротеску.” (1996: 90) Аналогни поступак оном из „Маре милоснице” у овој приповеци налазимо у фра-Серафиновој причи о Расимбегу из Дервенте; након атрибутивног коментара у функцији ауторске дидаскалије у антепозицији („[...] па онда сам почиње ту причу.”, 1996: 80) следи хибридна форма приче која обједињује парафразу (наративни дискурс), дескрипцију и коментаре оквирног приповедача са фра-Серафиновим дијалогским репликама. Завршетак приче се поново уоквирује финалном формулом: „Тако ја испричам рахметли Расимбегу причу о свом турчењу [...]”, 1996: 83). Редукцијом знакова илузије усмене приче само на конвенционалне оквирне, али у семиотичком смислу јаке најаве/одјаве, као у прерушеном сказу, Андрић ослобађа унутрашњу причу од своје традиционалне протоформе усмеравајући је притом ка модернијим хибридним формама. Индикативна је, притом, извесна несразмера у односу између ауторске дидаскалије и цитата јунакове приче; цитатни фрагменти (дијалогске реплике и делови приче) најчешће нису праћени атрибутивним дискурсом, у многим случајевима чак ни ортографским маркерима („На лађи”), или се изостављају глаголи из регистра *verbum dicendi*, односно, замењују „прегнантним глаголима” као „стилски најобиљеженијем типу ауторских дидаскалија уз управни говор” (Ковачевић 2000: 256), што илуструјемо следећим примерима: „Добро, здраво, господине, – увијам се ја [...]; Ту је фра Серафин [...] стао да [...] кукуриче у свим тоновима” (1996: 90). Са друге стране, доминација неуправног говора (пре свега неконекторског и ређе, полууправног подтипа), праћена је амплификацијом атрибутивног дискурса, обликом парафразе која мимезу изговорене речи у потпуности замењује њеном евалуацијом.

Иако нису учестали, формулативни знаци такве парафразе могу се наћи у неколико приповедака; графички издвојена фра-Стјепанова прича најављена је следећим речима оквирног приповедача: „Кад се бар донекле очисти од најгрубљих упадица и састави на местима где је испрекидана смехом, ово је отприлике фра-Стјепанова прича о напасти” (1996: 56). Контаминирана мимезом другог гласа (екстерног или алтероприповедача лика), унутрашња прича управо у овој речци – коментару „отприлике” открива своју протејску, вишезначну природу. Ако се, како истиче Стернберг, у мимези изговореног (у свим начинима управног и неуправног говора) увек прожимају реч и њено дискурзивно представљање (она Бахтинова „двогласна прича о туђој речи”), онда би у Андрићевом парафрастичком опису приче била сама парадигма тог амбивитетног односа. Типолошки увид у тај опис открива један низ инваријантних и стабилних карактеристика које ћемо назвати „топосима парафразе приче”.

Темајски ѿојоси ѿриче

Уколико бисмо у препричавању/сажимању садржаја приче видели најпростију форму парафразе, тада би њен референцијални аспект имао највећи степен варијабилности. О чему говоре Андрићеви унутрашњи приповедачи? Поступком метафоричног именовања, примереног тематском читању, оквирни приповедач асиндетски урамљује бројне и разноврсне тематске и фабуларне рукавце приче. Њихов снажан приповедни потенцијал, имплицитно читљив у једној виртуелној, хипотетичкој (ре) конструкцији приче,⁶⁸ назначавана се епским топосима, до-

68 В. о томе пишемо у студији о неисцрпности приче у *Проклејој авлији*.

кументаристичким мотивима, интимистичко-лирским рефлексјама, драмским сукобима....

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 испричао како је синоћ једва ухватио лађу [...] мој сабеседник је скренуо на општа разматрања о животу и променама у њему (2004с: 477).

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

Сводећи причу саму на њена метонимијска тежишта, Андрић наглашава управо обрнути однос између њеног дискурзивног и референцијалног аспекта: што је овај први сведенији и конкретнији (ближи *резимеу*), то је виртуелни домен овог другог шири и неухватљивији. „Умио је лијепо да говори, али је знао много више него што је говорио.” (1996: 103), каже се за једног казивача-јунака. То „много више” готово до хиперболичких размера преплављује сваку именовану тему унутрашње приче. У једном другачијем синегдохичком кључу Андрић ће садржински оквир приче поистоветити са пуноћом самог живота. „Слушајући његова причања изгледа вам да то живот, богати и разнолики живот, прича сам о себи”, каже приповедач о Ибрахим-ефендији, надовезујући на вредносни коментар попис ликова тих прича: „У тим његовим причама

има триста чуда и свакојаког јада, али још више смеха; има кривица и криваца, насилника, глупака и варалица, има добричина, жртава људске глупости и људске потребе за варањем других и себе [...].” Мериу целог живота имаће и исповест хајдука Роше који ће испричати „свој живот откако га памти” (1981: 85).

Тоталитет приче на који се овако експлицитно указује, најпре као на свеprisутни манир унутрашњих приповедача, иманентни је Андрићев аутопоетички лајтмотив, за шта потврду налазимо и у бројним пишчевим есејистичким текстовима. Овај се мотив усаглашава са концептом omnipotentног приповедача/уметника („А ја кад портретишем човека, ја му видим минут рођења и самртни час”, 2004h: 211), али и са оном литератури иманентној виртуелношћу, када „од оног што није било и што никад неће бити праве вешти писци најлепше приче о оног што јесте” (2004j: 248). Компресија приповедне грађе кроз резиме (један од упечатљивијих примера је почетак приповетке „Рзавски брегови”: „Испричаћемо кратко али вјерно како су искушења дошла и прошла, и како су их брегови подносили и коначно им одолили.”, 2004c: 5) и сажимања тематско-фабуларног слоја приче („Преда мном искрсавају ликови и призори, цвату епохе, откривају се односи друштва и догађаја, обелодањују узроци, бивају јасне судбине појединаца и историје врста”, 2004j: 220), имплицитно указује на још један кључни Андрићев аутопоетички топос, истицан често у Пенелопиним метафорама „збијеног ткања” и „згуснутог покрета” (2004h: 205). Као што се из цитираних примера види, оквирни приповедач може на два начина интервенисати/мењати опсег и ширину приче: ширењем, односно, редукацијом теме (оно у причи), и ширењем, односно, скупљањем исказа самог (оног о причи). И о само јед-

ној теми опсег препричаног (парафразе)⁶⁹ може варијати – од онога што је приповедано у „крупним потезима” (*Проклеџа авлија*), до набрајања детаља у причи: „И тада сељак исприча све по реду” (2004с: 368). Парадокс и амбигвитет такве (наративне) парафразе садржан је у истовременој екстензији (ширењу) и сабијању приче, као парадигми Андрићеве (ауто)поетике.

Осим по разноврсности и засићености њихових светова, поједине приче су тематски груписане према, условно речено, етичком критеријуму. За ноћна казивања Андрије Зерековића приповедач ће сажето рећи да су „неке бедне, двосмислене и нејасне приче” (2004b: 257) вреднујући на тај начин оно што је дато у форми управног говора, али и оне сегменте приче који су присутни, по аналогји са изреченим, у свом виртуелном облику. На сличан начин, резимеом-парафразом проширује се и понавља имплицитни опсег баронових „дугих и гласних разматрања” у којима се „увек осуђују људи и њихове мане, а хвали он сам и његова проицљивост и далековидост” (2004с: 511).

Тојос иџерабилносџи

Већина приповедача-казивача више пута приповеда исту причу. И када се не понавља у целини, њена итерабилност се огледа у варијацији теме, истој тачки гледишта приповедача, истим моралним или естетским (не)квалитетима („све из тих нижих региона

69 Делимичну аналогју налазимо са поступцима приликом (интерлингвистичког) превода о којима пише У. Еко; нпр. у случају „компензације парафразом” или код превођење нагомилавањем „по коме се не привилегује само једно значење неког појма [...] већ се покушава постизање ефекта свеобухватног смисла (2011: 125, 137).

живота”, каже приповедач о суседовим казивањима у приповеци „Суседи”, 2004с: 510). Све оно што се у свету приче понавља, може се исказати различитим дискурзивним модусима; ипак, знатно је чешћи случај да се итеративном формом приповедног темпа поновљена збивања сажму. Зато је, како истиче Леирд, индиректни говор погодан за предочавање итерација или полилошког говора; рекли бисмо, оних садржаја исказа чије би стриктно миметичко представљање ишло науштрб стилогености исказа.

Ослоњене на природу усмене приче која „иде и успут расте” (1960b: 45) и њене уметничке секундарне форме из периода реализма, Андрићеве унутрашње приче опетују тај прототекстуални образац, али и његов својеврсни парадокс о понављању непоновљивог. То потврђује већ цитирани опис „непоновљиве” Ибрахим-ефендијине приче, или констатација да је „прича сваки пут до ситница верна и једнака, како само причање измишљених доживљаја може да буде” (2004b: 263). Индикативне су у том погледу фра-Серафинове „старе приче и досетке, које увек изгледају као нове и непознате” (1996: 80). Приповедач са надимком Напаст из истоимене приповетке „имао [је] обичај да понавља” своју причу суочавајући се сваки пут са немогућношћу да је доврши (1996: 55). Слушалац Витомирове „приче о истој ствари” познавао је „њен ток” од „обешењачких алузија” до „безочно фантастичних”, тужних и свечаних и на крају нејасних речи претворених у једнолично бунцање и понављање (2004с: 459). Итерабилност приче је истовремено њен узрок и последица, услов њеног настајања и разлог њеног трајања. Као инхерентни знак приповедача, итерабилност је онај феномен приче који посведочује њен универзални смисао и значење. Посредно, то је и оно својство приче које оправдава и саму парафразу као фигуру која претпо-

ставља однос синонимије према извору. У стварном и хипотетичком ланцу прича које се понављају парафразом се на њој иманентном, метанаративном нивоу, тај низ наставља, а итерабилна природа протоприче и формално мултипликује.

Тойос ирошежносћи и неограниченосћи и приче

Могућност да се усмена прича понавља и варира, „успут растући”,⁷⁰ имплицитно указује на њену растегљивост и протежност (пердундантност). Као инваријантно својство које наглашава омнипрезентност приче, протежност се у парафрази потврђује управо тиме што се прича формално не понавља у свом изворно исказаном, цитатном, пунктуалном облику; уместо дуплирања, она се реплицира, остављајући увек онај вишак виртуелне надопуне који се парафразом назначавала. Еквивалентна Лајбницовом концепту „не-фонетског писма” (не пише се онако како се говори), парафраза је симптом његове „граматолошке” (не „пнеуматолошке”) природе, видљиве у „повнављању слова, коментару или егзегези” (Derrida 1976: 26, 37).

За многе унутрашње приче оквирни приповедач рећи ће да су „без краја и конца” (2004с: 499), оне које казују Ибрахим ефендија „немају имена ни почетка, ни једном заувек утврђеног облика” (1981: 84). Своју причу о Челеби-Хафизу фра Петар је могао на исти начин, истим коментаром и почињати и завршавати.

70 Сам завршетак приповетке „Прича о везировом слону” („По Босни иде, и успут расте, прича о Аљи и филу.”, 1960b: 45) указује на њену генезу. Према речима Ж.Ђ. Перишић (2012: 440), Андрић је причу о везиру и његовом слону чуо од Тугомира Алауповића који ју је записао под насловом „Слон у Травнику” након што је чуо од рођака.

Ова оквирна хомонимичност (почетак је крај приче и обрнуто), као циркуларност и нелинеарност прича (са лингвистичког аспекта, на то указује знатно чешћа употреба дуративних глагола), отвара питање њихове генезе и порекла, њиховог изворишта и исходишта. Ако, према Дериди, „нема више једноставног почетка”, а „одраз, слика, двојник подваја оно што он удвостручује” (1976: 51), онда се Андрићева парафраза може читати и као потенцијални (а ипак једини) супституент претходеће јој усмене приче, или, у аналогiji са писмом, као оно што је „конституисано својим односом спрам постојећег трага” (Derrida 1976: 28). Андрићу својствене метафоре ткања као еквивалента модерног концепта несводивости текста, иду у прилог таквом читању парафраза. Приче унутрашњих приповедача могу да се прекину и наставе у било ком тренутку, а да притом слушалац/слушаоци немају искуство њихове недовршености. Та метаморфичка природа приче усаглашена је са специфичном Андрићевом поетиком краја (завршетка) приче који се манифестује кроз три могућности: као привремени прекид или латентна присутност приче, као преображени крај који измиче, у коме се реч замењује субвербалним садржајем, и као стварни крај који носи есхатолошки крипопоетички и ноктурнопоетички призив.

Витализам приче који сугерише топос неомеђености комплементаран је машти (или импровизацији), као још једном поетичком аксиому који се односи на наративну компетенцију приповедача. У улози медијатора који „ни сам није више господар својих шала које букте и бију из њега”, фра Серафин, „кад почне да прича неку шалу, он ни сам не зна како ће је завршити, јер једна смешна ситуација рађа другу и свака оштра и смела реч изазива неколико нових, још оштријих и смелијих” (1996: 83). Иако по садржају другачија, ни баро-

нова прича „краја нема. Јер нико, па ни сам барон, не зна где ће се зауставити” (1981: 37). Било да је „богата”, „болесна” или „нездрава”, машта је оно што покреће приповедаче и њихове неомеђене, бескрајне приче.⁷¹ Њихова суштински аморфна природа још више долази до изражаја у топосу неизрецивости на који се у парафрази такође често скреће пажња.

*Топос неизрецивости и семантичка
ѝрезасићености ѝриче*

Под овим топосом овде не подразумевамо само његово традиционално значење („наглашавање неспособности да се изађе на крај са грађом”, „уверавање да аутор износи само мали део од мноштва ствари које има да каже”, „мало од мноштва”, *rauca e multis*, Курцијус 1996: 266–267), већ и све невербалне и субвербалне аспекте приче на које се у парафрази указује, попут оних „речитих погледа” који, као „прави језик највишег реда” казују „много више од речи” (1960b: 36). Овај тип индиректног представљања Стернберг види и као један од начина „фиктивне мотивације” (1982: 129), када приповедач отворено скреће пажњу на сопствену немогућност да репродукује/пренесе оно што је изворно речено или што треба представити.

Више од изреченог, Андрићевог приповедача интересује оно што је изван/око/поред речи, што је непредстављиво, неприказиво, а ипак део приче. Не само (другим) речима, унутрашња прича се саопштава и покретима тела, мимиком лица и приповедачевом гестакулацијом. Њихова читљивост компатибилна је

71 „Да би се створило једно уметничко дело потребан је огроман рад маште” (2004j: 219).

оној семантичкој презасићености приче на коју упућује њена тематска разуђеност, поновљивост и неограниченост. „Исказни потенцијал” (Prins 2011: 79) говорника и његове приче, и оно што се не може цитирати или превести у мимезу речи, може се сугерисати и нагласити парафразом, односно, различитим облицима атрибутивног дискурса. Према Стернбергу, управо „интерпретативна парафраза” као „конвенција представљања” (1982: 136) може бити мотивисана потребом за предочавањем невербалних и паралингвистичких, на нивоу хомонимије вербално „непоновљивих” садржаја (1982: 129). Сама могућност таквих интерсемиотичких преноса потврђује једно од кључних Стернбергових гледишта о неизбежном невербалном аспекту речи, али и вербалном (миметичком) потенцијалу било ког невербалног садржаја,⁷² као аргумента којим се пориче женетовска дистинкција између мимезе (речи) и диегезе (догађаја). Разлика између онога што се може или не може цитирати, не лежи у разлици између вербалних и невербалних аспеката, већ у разлици између оног што се може или не може изразити (Sternberg 1982: 135).

У, за Андрићев стил ретком обраћању наратору, у приповеци „Прича о везировом слону” налазимо и ово место: „Ма колико испитивали, никад нећете моћи сазнати ко је био први који је изрекао ове речи. Кад кажем ‘изрекао’, ви ћете, бојим се, одмах замислити неки јасан и жив разговор, готово неко победничко кликтање.” Насупрот том „кликтању” стварни звучни ореол приче је мање чујан јер речи што се шапатом преносе „од грла до грла, од уста до уста” су као „невидљива вода [...] која се само по шуму наслућује” (1960b: 39). У заносу приче фра Серафин је настављао да приповеда тако што

72 Према Стернбергу, три објекта навођења – говор, мисао и оно што он назива „немом реалношћу”, означавају силазни поредак у погледу потенцијала поновљивости (1982: 134).

„је певао, звиждао, пуцкетао прстима, топтао ногама” (1996: 88). Домет неизрецивости ове приче усаглашава се са ширином њене виртуелне надопуне и заводљивошћу њене сугестивности. „Серафинови глас, мимика и покрети такви [су] да човек сваку његову причу може увек поново да слуша, као добар музички комад” (1996: 83). Не служећи се више само речима, овај даровити приповедач познаје тајни језик свега другог; он може да чита „из дима свога кратког чибука” (1996: 78), на сличан начин као што и Авдић у ваздуху може да прочита све оно што не уме да каже. Оба јунака-приповедача поседују ону чудесну способност, само песницима својствену, коју истиче ренесансни теоретичар Полицијано, да могу опазити и онај звук који је „ситнији него шта га наша свест може примити” (Пантић 1963: 187).

Ови етерични, тактилни и звучни садржаји прича, речити у истој мери као и њихови вербални пандани, ништа мање нису од њих конкретизовани на нивоу парафразе. У приповеци „Робиња” медиј казивања/приповедања постаје звук морских таласа („И ово ми није ни испричала робиња сама, него тешко и једнолично таласање јужног мора”, 1981: 87) чиме се, поред симболизације оквирног начела и сам поступак преноса приче у форми парафразе огољава у својој артифицијелности.

Замењујући глаголе типа *verba dicendi* другим, прегнатним глаголима Андрић, такође, надомешта изостајање афективних аспеката парафразе, којим су богати различити облици управног говора, односно, цитираних прича. Тако се Витомирово приповедање у приповеци „Лов на тетреба” описује следећим речима: „Витомир пијуцка и гнезди се и кликће у месту, и везе и кити [...]” (2004с: 459)

Претворена у чист звук, и када нестаје у шапату и бива нечитљива, прича не престаје да постоји. У причи

Ибрахим-ефендије Шкара звук је саставни део тишине, а тишина озвучује причу. Разговарајући са својим имењаком, Шкаро говори „све спорије и нејасније”, спуштајући „глас све ниже и ниже”, искиданим речима „од којих је свака трећа можда разумљива, а све су заједно нејасне.” Попут предела у коме се исказује, Шкарина прича се претвара у „тамницу шумава и звукова, [...] загонетне и опасне тишине, недоречених мисли и прећутаних речи.” За његовог сабеседника „ромор Шкариног гласа [...] не казује ништа”, али, истовремено казује и превише. Због тог свог тешко досегнутог садржаја ова прича ће „лебдети негде између неба и земље”, аморфног облика и без јасних граница. „Почетак ће бити и ту јасан и речи разумљиве, а затим ће Шкарин глас стати да се спушта и да прелази у сипљиво шушке-тање, праћено покретима руку и гримасама али мање-више неразумљиво” (1981: 289–291).

Читању тишине у причи посвећена је парафраза у још једној приповеци са Ибрахим-ефендијом Шкарком као јунаком-приповедачем. Штавише, поводом његове приче оквирни приповедач не говори ни о њеном тематском, ни вербалном, ни значењском аспекту, јер овај јунак не приповеда „речима, него непосредно, самим живим смислом” (1981: 81). „А ја то слушам сами, иначе *нечујни*, *извор* свих Ибрахим-ефендијиних прича” (1981: 81, курзив С.М.М.).

Шапат, снижавање гласа и „кркљање”, „ропац” и „мрзовољно режање” (2004с: 377, 381) начини су на које (ни)је испричана још једна страшна и тајанствена прича јунака, она хајдука Роше, која до читалаца такође не допире непосредно, већ у свом субвербалном подтексту. У контексту нашег истраживања приповетка „Исповијед” у којој је овај хајдук главни јунак, вредна је помена и због тога што се у њој унутрашња прича јавља у целини у свом виртуелном, елидираном облику; не знамо њен

садржај, али захваљујући неколиким парафрастичним коментарима приповедача, а пре свега, реакцијама коју прича изазива у слушаоцу, садржај и значење се могу делимично и посредно ре-конструисати.⁷³ Елидирана исповест окорелог злочинца води нас ка еуфемизму као „иначици парафразе”, односно, ка парафрази као средству „еуфемистичке синонимије” (Багић 2012: 119, 122). У контексту античког поетичког начела еуфемизације страшних сцена као дијегетичкој алтернативи мимезе („не стављај ипак на сцену све што је боље позади да оставиш” и што „сведокова речитост прича”, Хорације 1972: 200), и тезе о еуфемизму као „фигури која злослутне ствари преображава у добро знамење, а безбожне чине у богобојазне (Demetriје, према: Багић 2012: 122), Андрићев поступак вишеструке префигурације хајдукове приче супституција је етичке дистанце (оличене у слушаоцу фра-Марку) и отклон од цитата као симболичког зазивања демона и светогрђа.

Поменуте приче и цитирана места наводе на закључак да Андрића не интересују толико дословни (у лингвистичкој терминологији) паралингвистички феномен приче, већ онај његов метафизички и феноменолошки, субвербални аспект, као дубински слој приче. Налазимо га у том вишку звука и значења, изван речи самих, у ономе што се не да превести, али се може, управо захваљујући амбигвитету дате фигуре, описати у парафрази. Чини се да нема бољег примера за то анагошко-интерпретативно лице парафразе од овог

73 Насупрот томе, почетак Алидединог причања у приповеци „Смрт у Синановој текији” у потпуности се опире тематској и значењској реконструкцији („Ипак отпоче. Већ при првим речима загрцну се неколико пута неким чудним, као детињским кашљем, али је увек поново настављао да говори, иако све слабије.”, 2003б: 319). Елидираном причом која се наглас казује, симболички се најављује прелаз на унутрашњу, никад изговорену исповест јунака.

описа фра-Петрове приче: „У свему што је говорио било је нечег насмејаног и мудрог у исто време. Али, поред тога, око сваке његове речи лебдео је још нарочит призвук, као неки звучни ореол, каквог у говору других људи нема и који је остајао у ваздуху и титрао и онда кад је изговорена реч угасла” (1996: 93).

И када је привидно само дословна преформулација садржаја, Андрићева парафраза стреми ка анагошком тумачењу, ка оном Персовом „крајњем интерпретанту” као „дубинском смислу” приче (Еко 2011: 99). У њој је референцијална верност верност другог реда која, како каже Еко (2011: 445), зависи од оног „заноса и истинског удубљивања” кроз који се тумачи прича да би се открила њена суштина. У приповеци „Код лекара”, писац ће у кључу психолошке фантастике проблематизовати и заштрирати опозицију између привидне тачности и дословног значења речи ухваћених „у лету” и свих могућих а неизговорених значења које оне са собом носе. Вешт да на хартију брзином звука пренесе изговорене речи, „па и пре него што су биле до краја речене”, стенограф Ђорђе Пејак је „годинама снимао бескрајну реку људског говора, верно и увек тачно, мислећи само на ту тачност”, све док није постао жртва сенке и привида коју је са собом донела та „моћна река непознатих енергија и облика”. (1981: 271)

Интертекстуална евокација античког топоса у другоачијем, модернијем контексту истовремено је модификовала и његов фигуративни потенцијал. Такав, пишчевој поетици својствен тровалентан *ἰσοϋς неизрецивости* (прича се опире опису због своје неизмерне лепоте/дубине/загонетности,⁷⁴ и/или због нечитљивих субвербалних саржаја, и/или због страшних и непримерених

74 Према У. Еку (2011: 43), када не постоји реч којом се може пре-вести одређено искуство, понекад се мора парафразирати.

садржаја), кључно је исходиште Андрићеве парафразе и елидиране мимезе приче. То више није ни гест афектиране скромности, ни конвенционални знак сумње и неповерења у реч саму, а још мање рефлекс дијегетичке цензуре, већ израз снажне вере у њену амбивалентну и вишеслојну природу којом се каже и оно што приповедач жели, и оно што не жели, као и оно што никада није казано. У том сусретању оног *јесће* и оног *мојуће* приче парафраза је за Андрићевог читаоца (не)читљиви путоказ, знак и симбол њене неисцрпности.

Жанровски ѿојоси и приче

Док поетика усмене прозе познаје различите жанровске облике, у секундарним фолклорним моделима ауторске књижевности ови облици функционишу на нивоу прототекста утичући притом на обликотворне, тематско-мотивске и стилистичко-језичке аспекте текста. Будући да се не уводе мимезом изговорене речи, већ парафразом и њеним евалуативним коментарима, модели Андрићевих унутароквирних изговорених прича *ѿамѿе* усмену жанровску матрицу више на нивоу евокације и алузије. Реч је о оној врсти интертекстуалних релација које су са когнитивистичког аспекта рецепције именоване као *ѿекѿѿура* и *резонанѿносѿи* (Panagiotidou 2011: 173). Двострука удаљеност такве могуће приче (у целини она је виртуелни наратив чија се посредна актуелизација остварује у фрагментима парафразе), претпоставља њену потенцијалну ре-конструкцију, једно непрестано одгађање, па се и њен жанровски идентитет само условно може одредити. Један од разлога за укључивање овог топоса налази се у самом Андрићевом експлицитном сврставању парафразиране приче у одређену књижевну врсту.

Као што смо већ поменули, већина изговорених прича припада жанру приче из живота, иако њихово чињенично стање оквирни приповедач у неким случајевима отворено негира. Трауматично искуство, доживљај који се урезао у сећање и који „човек мора некеме да каже” (Андрић 1996: 103), недаће и патња свакодневнице, све то у машти надареног казивача постаје прича. Поједини познати мотиви преозначавају се у мелодрамском или трагикомичном оквиру, као што је мотив љубавног троугла у приповеткама „На лађи” и „Проба”. И уоквиравање приче вишеструким приповедачима, као у приповеткама „Напаст” или „Труп”, такође је мотивисано изузетношћу лика или инцидентном ситуацијом као темом. Тему неизрецивости речи и њеног неограниченог приповедног потенцијала Андрић је у приповеци „Код лекара” уоквирио наративом болести (*ilness story*) унутар још неизговорене приче.

Међу конкретније жанровски профилисаним највише је шаљивих прича. Њихови приповедачи су фра Серафин, Ибрахим ефендија и ненадано, фра Стјепан. Много више од неутралне атрибуције „неких шала”, „смешних ситуација”, „старих прича и нових досетки”, или „све необичнијих шала и прича” (1996: 88) о шаљивој причи казују реакције слушалаца: „И све се завршава смехом који не боли и не огорчава” (1996: 73). О карневалској атмосфери коју фра-Серафиново приповедање шаљивих прича изазива најбоље говори следећи навод:

На људе око фра-Серафина је наилазио смех као зараза. Они су грцали и јецали, устурали се на седишту и забављивали главу уназад, или падали на ћилим и савијали се надвоје, хватали се за слабине, борећи се за мало ваздуха, покривали лице рукама као да плачу и брисали се марамама, а смех је из њих куљао, шиштао, шикљао, бризгао

на све стране. Сви су имали осећање да је наишао потоп смеха и преплавио свет, и да је све на њему понесено том поплавом и да све живо губи своје облике и функције и нестаје, претварајући се у смех (1996: 89).

Експлицитнију жанровску интерференцију шаљиве приче и бајке садржи осветничка исповест Аља Казаза пренета у модусу управног говора⁷⁵; измишљени догађаји обликују се унутар виртуелног наратива („готове и до у појединости смишљене приче”, 1960b: 33) са јасним референцама на конвенције бајке: улазак јунака у „велику и мрачну просторију”, сусрет са непријатељем (у хипеболисином лику везира) и хепиенд на крају.

Заменом саме приче описом њене рецепције Андрић преозначава и њен контекст и потенцијалну жанровску текстуру. У приповеци „Напаст” преокреће се типска опозиција јунака („онај који исмева/исмејан”, или ругање казивача „једном од присутних слушалаца”, Самарџија 1997: 29), тако што се и сам приповедач и садржај његове приче, упркос интенцији казивача да поучи и личном доживљају трауматичног искуства, перципирају као смешни. Преузимајући из усмене традиције дистинктивне црте жанра – калуђере као типизирани комичне јунаке и оквирне формуле, Андрић их у метарецепцијској интерпретацији подвргава амбивалентном жанровском прекодирању. То се нарочито односи на прототекстуалне „комичне обрте и замене улога жртве и преваранта” (Самарџија 1997: 214), као и на „тип једносмерног преокрета” у шаљивој приповеци

75 Ова цитирана прича је добар пример полифонијског потенцијала туђег говора; више од (психолошке или емоционалне) слике јунака и идиолекта, Казазова прича рефлектује ону бахтиновску „слику језика” преломљену кроз различите жанровске реминисценције: бајке, причање у свакодневници, конвенција социолекта, епских конвенција.

о „лакомим и неуким поповима [и] незаситим калуђе-рима” (Самарција 1997: 215).

Тако се и конвенција према којој „добра шаљива прича не сме да инсистира на завршености” (Самарција 1997: 58), односно, изостајање финалне формуле у њој понавља у варијацији фра-Стјефанове приче:

И фра Стјефан би отпочињао, знајући унапред да неће успети да исприча своју причу, да ће јој се крај, ако уопште стигне до краја, изгубити у громком смеху, да ће се фратри разићи држећи се за стомак, кашљући и тешко дахћући. Болело га је што не успева да бар неког увери да његова прича није ни најмање смешна, само кад би га пустили да је мирно и до краја исприча. Знао је добро да то неће никад постићи. Па ипак би отпочињао (1996: 56).

Парафразом приче која се не да испричати до краја про-блематизује се и сам феномен вишеструких или двоструких завршетака, одсутног краја као наративне потенцијалности бремените вишеструким могућностима. У пародијском читању које се зачиње таквим приповедним стратегијама, профилише се пишчев лик модерног приповедача и његовог критичког и креативног односа према традицији.

То потврђује и ловачка прича као још један традиционални наративни жанр, присутан преко парафразе у приповеткама „Лов на тетреба” и „Барон”. Инваријантна својства приповедача о којима је било речи, усаглашавају се са конвенцијама ове врсте, па се може говорити о њеној трансжанровској или универзалној когнитивној наративној категорији. Како смо о тим својствима архиприче писали у студији посвећеној приповеци „Лов на тетреба”,⁷⁶ овде ћемо указати само на аналогije које ловачка прича успоставља са другим топосима приче. Лудичка компетенција барона

76 В. студију у овој књизи „У потрази за архипричом”.

Дорна као приповедача-медијатора (он је „само средство којим се лаж служи безобзирно и свирепо“), оснажује се способношћу уживљавања („замишља живо, до у појединости, како ће [...] причати колегама“), а подгрева и изнова верификује међу слушаоцима, „љубитељима лова и пића [...] који немају обичај да сваку причу стављају под лупу истине“ (1981: 41). Хиперболичким изједначавањем фикције и лажи и концепцијом јунака са функционалним социјалним идентитетом (барон Дорн је био чиновник у сектору за „ловство и ловачке дозволе“), али и садржајима који не упућују нужно на тематске топове ловачке приче, приповедач уоквирује парафразу унутрашње приче жанровском резонанцом овог традиционалног наратива. Притом се у самој аналогiji између главног јунака као „референта за ловачке приче“ и архетипске фигуре приповедача успоставља жанровски контекст архиприче.

Активирање других усмених прозних форми налазимо у приповеткама са Б) и В) моделом са цитатом у функцији жанровске позајмице, односно, реминисценције, у парафрази; такав је случај са наративом меморате и легендарне приче у приповеци „Лов на тетреба“. Поводом фра-Серафинових прича Х. Крњевић каже: „Издвојено читан, фра-Серафинов ‘рукопис’ је избор жанровски и стилски различитих узорака из слоја народне културе смеха: од предања, прича, анегдота и локалних подругуша на рачун суседа, до дијалošких доскочица, шаљивих двосмислица и изрека“ (1997: 262).

Цитатне иницијалне формуле фра-Серафинових и Авдићевих прича („Наишао ја у Сарајево по некој муци [...]“; „Оно, био неки Петар Ђуђут из Бусоваче [...]“; 1996: 76, 85), „Пођем ја у чаршију, низбрдо“; „Враћам се ја кући уз ону стрмен“, 2004с: 501), уз интерполацију других формула („Тако и смрт за врат“, 1996: 85), доприносе илузији приповедања и непосредније указују на присуство

фолклорних жанровских образаца. Поређењем фра-Се-рафинове приче из живота (неуспели покушај јунака да постане конвертит) и оне „спољашње” која долази „из памћења” (о калуђеру који се на оном свету сусреће са светим Петром, али не може окајати грехе претеривања у понизности и послушности), као двеју „наоко бласфемичних прича”, Х. Крњевић истиче учинак који је „фолклорна адаптација религијске митологије” имала у процесу десакрализације као „опше одлике духа народне културе” (1997: 271–274).

Најнеобичнији и најређи начин жанровске реми-нисценције постигнут је у приповеци „Исповијед” чији већ наслов сугерише модел читања унутар оквира професионалног наратива. Међутим, његовим измештањем у елипсу, уз неколико ретких парафрастичних коментара („све страшни неразумљиви гријеси, све само зло без нужде и смисла”, 2004с: 381) и заменом приче њеном рецепцијом, жанровски прототекст велике приче постаје флексибилнији, порознијих граница, које омогућавају интерференцију са сасвим опозитним моделима гротескног и пародијског изобличавања наратива о грешнику и његовом греху. Преко асоцијативног сижеа приповетка успоставља паралелне и антитетичке релације и, са Андрићу омиљеним приповедачем, Симом Матавуљем, и анегдотском епизодом из романа *Бакоња фра Брне* у којој је описано како је тобожњи велики грешник Пивалица страхом излечио умишљеног болесника фра-Брну.

На сличан начин као у приповеци „Код казана”, и у приповеци „Исповијед” проблематизују се опозитне етичке консеквенце наратије о греху и спасењу, кривици и казни, добром и лошем, испоснику и грешнику. Већ поменута логика контрадикторности у овој се приповеци, између осталог, манифестује и оним поређењем-сликом фра-Марка (устрашеног лица и од страха укоченог

погледа) и хајдука који су „приљубљени један уз другог испуњавали цијелу пећину као једно једино чудно згрчено тијело.”⁷⁷ (2004с: 377) Трансфер приче са казивача на слушаоца истовремено указује на сложене, у основи амблематичне релације које прича успоставља спрам жанровских модела као конвенција рецепције, управо оних чији је учинак неопходан и интензиван у различитим случајевима њене виртуелизације.

Locus ille locorum и приче
и шойос иіре и светлосіи

Као кад каже да ће пренети само „смисао” приче, тако оквирни приповедач, када жели да говори о њеним естетским и етичким квалитетима, истиче она њена својства која се опиру вербализацији или мимези изговорене речи. Стенограф Ђорђе Пејак, јунак приповетке „Код лекара”, почиње оно што је изговорено доживљавати „много сликовитијим и занимљивијим” од тренутка када се „његов слух некако чудно и неприродно профинио, тако да поред јасно казане речи чује и друге, сличне или чак супротне, које су јој у говорничковој свести претходиле, само нису добиле гласан израз”.

Будући саставни део Андрићеве поетике парафразе, доживљај слушалаца је још један начин посредног истицања приче, њене садржине, а пре свега, њене лепоте и енергије које се шире на слушаоце: „Слатка човеку

77 На интертекстуално порекло ове аналогије и поређења указује место у првој приповеци из циклуса о фра-Марку, „У мусафирхани”; на цитат писма из Рима тада још редовника Марка, надовезује се слободни неуправни говор/запис: „Да му је само да види Крешево, па ма – као онај хајдук Иван Роша, који се, не смијући никад у родни град, пењао од жеље на планину – да га само с далека погледа.” (2004с: 322)

свака реч коју изговори и мило му све што очима види и прстима такне. Није живот лак, ни слободан, ни сигуран, али може о њему да се машта богато и прича мудро, проницљиво, шаљиво”, читамо у приповеци „Прича о везировом слону” (1960b: 27).

Задовољство слушалаца (оних који нису „спаваћиви за причу”, 2004c: 367), које не ретко врхуни у катарзичком доживљају („А кад се деси да заседне и да се расприча, то је прави празник”, каже приповедач за Ибрахим-ефендију Шкара, 1981: 81), најчешће је повезано са шаљивом причом. За фра-Серафина приповедач ће рећи да се „парохијска кућа у коју он наврати испуни увек смехом и животом, и да у њој тада не може бити суморно ни досадно” (1996: 73). Еквивалентни смеху као рецепцијском одзиву добре приче, чести су мотиви игре и светлости као они њени синоними са којима прича дели „приповедни потенцијал” и „снагу екскламације” (Принс 2011: 161). У многим рефлексивним пасајима у *Знаковима* Андрић се враћа овим мотивима као универзалним симболима естетске функције; у игри духа као суштини стваралаштва писац налази оно што „одговара нашој потреби за лепотом” (2004j: 295). Бележећи свој доживљај једног Моцартовог концерта, Андрић помиње „лепоту без краја, игру од које човеку застаје дах” (2004j: 275). Естетички аспект игре, чија је парадигма приповетка „Аска и вук”, а чије умеће познају многи Андрићеви фикционални приповедачи-казивачи, усаглашава се са светлошћу као другим важним топосом Андрићеве естетике и поетике. „Обасјани предмети [...] јасније и разговетније говоре”, каже аутор на једном месту у *Знаковима* (2004j: 262).

Похвала сунцу као метафори стваралачке енергије уметника,⁷⁸ чини се да нигде није тако непосредно

78 У једном од есеја посвећених делу Максима Горког, из 1946. год. Андрић развија метафору „стваралачке искре”: „То је пут којим писац постаје стваралац, јер: открити нам у тој његовој светло-

изједначена са причом и приповедањем него што је то у приповеци „Разговор”. Замењујући парафразу приче екфразом њеног имагинативног и сликовног потенцијала, Андрић овде до врхунца доводи поступак симболичког преозначавања приче. По повратку из града, заставши у раном сумраку да предахну и одморе се уз причу, говорљивог Авда Кадра и неколицину његових слушаалаца обасјаће „устрептао, као течан, предео зеленила: у својој нестварној лепоти, која неће трајати више од неколико тренутака, он подсећа на неку сјајну, богату и недостижну обетовану земљу из прича”. Супротан мукотрпном и тешком животу сељака, „као да у њему никад нема зиме а увек има хране, и као да тамо доле све у исти час и клија и расте, и цвета и дозрева”, овај „невидљивим сунцем обасјани предео у даљини као потпуно нестваран” (2004с: 499), идеализовани је пандан, не само реалности јунака (као онај „зараванак на висини” на који се испео у тренуцима спознаје Аљо Казаз, 1960b: 32), већ и друго лице, *locus amoenus* приче, захваљујући којој се на кратко може заборавити на реалност.

Паралелизам између казивања/уживања у причи и сунцем обасјаног предела доследан је и неупитан; у тренутку када Авдић невољно прекида причање („Авдић би хтео још нешто да каже, оно главно, како му се чини, али нема више речи.”), гасне и „онај мали обасјани предео у даљини” (2004с: 503). А са мраком наступа и хладноћа. Јер, код Андрића ће се често у опозицији са соларним аспектима приче јављати крипоетски и мотиви ноћи као маркери њеног краја и негације; примера за то има и у приповеткама „Зими”, „Лов на тетреба”,⁷⁹ „Проба”. Немоћ коју јунаци, Витомир и Авдић, осећају у тре-

сти оно што без ње не бисмо никад сазнали ни познали, значи исто што и стварати” (1976: 193).

79 Детаљније о томе пишемо у студији: „Зими, кад прича утихне”.

нутку занемелости, изједначена је са атмосфером мрака и хладноће, као оних имагинарних сила које у контексту Андрићеве аутопоетике носе негативни призив. „Чим сунце зађе, за мене престаје време писања. [...] После сунчева заласка [...] цео свет је за мене тада као предео из којег сам отпутовао” (2004j: 302).

Уместо закључка или (не)моћ парафразе

Сунчане метафоре и топос игре приближавају нас самом средишту Андрићевог концепта *идеалне њриче* вариране кроз парафразу на много начина. Надилазећи у металогијском опису сопствени наративни сингуларитет (не више сама прича, него њен модел), кроз варијантност и разноликост у виртуелној димензији која може увек сугерисати нешто ново (различито у поновљеном), идеална прича се не самерава нити тематским, нити наративним, нити стилским, нити идеолошким критеријумима (што је и својеврсни парадокс у највиталнијој рецепцији историје и идеологије у Андрићевој прози). Они се сви садрже, као у засићеном раствору, компресовани у њеном најважнијем критеријуму: енергији као моћи која захвата и казивача и приповедача и слушаоца; то је феноменолошко језгро приче, њена суштина. Андрића не занима безусловно ни врста догађаја, ни начин како ће они бити компоновани, ни констелација збивања, а још мање само психологија ликовва-алтероприведача (и тада пре њихова страст, енергија); ни разлике у хронотопу приповедања (уколико није симболизација пејзажног хоризонта приче, као у облику њеног негативног маркера мрака и зиме). На врхунцу приповедања фра-Серафин је слушаоце „ослепио и заглушио. Он није више причао једну одређену причу. [...] Није седео него се вртео као огњени точак у ватромету, од њега

су прскале и врцале невероватне и неочекиване речи, са најчуднијим звуковима” (1996: 88).

Од пресудне важности за идеалну причу није ни њено порекло, јер она нема почетка ни краја; ванвременска, прича надилази жанровске (није више реч о хумористичкој причи Шкара, фра-Серафина, или фра-Стјепана, већ о оном *хумористичком* приче као њеном феноменолошком својству), периодизацијске и реторичке границе (губи се дистинкција говора и писма, вербалног и невербалног, као у Шкарином мумљању, фра-Стјепановом незавршавању приче, растаче се у стилској варијабилности). Али, као таква, прича треба медиј, преносиоца (а не само творца!), изабраника и посвећеника у њену тајну, чијом се компетенцијом она умножава, приповеда, или прећуткује. Отуд и амбивалентност демонског и божанског као, парадоксално, комплементарне опозиције која за причу постаје суштинска.

Зато се до такве приче само парафразом допире, не директно у њену есенцијалну природу (то би била њена сенка, огледало, дупликат); парафраза омогућава дистанцу, чува недирнутом њену ауру. Парафраза је фигура која премошћује / препокрива непосредни увид у причу и замагљује, као вео, њену изворност / недовршеност / неисцрпивост / неизмерност / неизрецивост. Идентитет између Приче и њене херменеутичке алтернативе конституише се на том узмицању од коначног представљеног (а не због свезнајућег поузданог приповедача, ни реторике коментара), али то није епистемолошка, већ онтолошка истоветност која, будући увек хипотетичка,⁸⁰ чува располућеност у идентитету свега, па и приче саме. „Идентичност по себи означе-

80 „Апстракција увек мора постојати да би се наметнула истоветност два јединствена дела дискурса” (Sternberg 1982: 149).

ног сакрива се и непрестано мијења” (Derrida 1976: 66). У томе препознајемо „симптоме провале ‘чисте’ конотације/евокације која руши фетишизам одређености језика његовом имагинарном (‘реалном’ или ‘мисаоном’) садржином коју би он требао одражавати/изражавати, провалу надодређености, ‘аутономне’ означитељске одређености ‘као такве’ (Žižek 1976: 85).

Као фигура-парадигма сваке приче/наратива, парафраза је место сусрета казивача и слушаоца, аутора и читаоца, творца и тумача. Будући да је то место обележено/названо фигуром,⁸¹ оно представља и присутност и одсутност, и пуноћу и недостатак. Казано речником деконструкције, „формална бит ознаке јест *īрисусīво*” (Derrida 1976: 28), али „бит неке ствари ступа пред нас као таква тек када је ова ствар у својој реалности одсутна (Žižek 1976: 64).

Парафраза је и модистичка/скромна позиција Андрићевог ауторског приповедача која га чува од (лажног) вишка знања, епистемолошке разметљивости, погледа лишеног дистанце.⁸² То је позиција гласника јер његов амбигвитет је у споју рецепцијске и стваралачке улоге, примаоца и настављача приче, мисионара њене снаге и лепоте. Као таква, идеална прича и њен приповедач је најважнија тема Андрићеве прозе и њена метатема; знак на путу интерпретације Андрићевог дела који обесхрабрује и провоцира, опомиње, упозорава и подсећа. Јер, што нас више парафраза приближава при-

81 Као што се може закључити, наша анализа Андрићеве парафразе указује на њену еквиваленцију и преплитање са другим реторичким фигурама: екфразом, еуфонијом, елипсом, антономасијом.

82 Е. Н. Курцијус указује на један тип топоса афектиране скромности који се манифестовао у ауторовој изјави да пише по жељи, молби пријатеља или познаника (1996: 144); модификацију ове ситуације налазимо у приповеткама из збирке *Кућа на осами*.

чи, то се прича више од нас удаљава и измиче; будући својеврсна метаелипса, њена „семантичка оптерећеност” позива нас на бескрајно „херменеутичко дописивање” (Вагић 2012: 93).

Парадокс/амбигвитет парафразе сличан је „оном јединственом споју симплификације и амплификације појма *сви*” (Курцијус 1996: 268). Парафраза је увек и вишак (као додаток спрема управног говора, цитата) и мањак (оно што сажимањем ускраћује привид изворности, непосредности казивања). Парафраза је кључ којим се затварају сви покушаји екранизације / драматизације / интерсемиотичког читања Андрићевих фикционалних светова. Она је оно *већ ирочийано*, нарација сама.

Али, не и једина нарација у приповеци. И овде долазимо до питања које нас на неки начин враћа на почетак: да ли смо, пишући све време о унутрашњој причи, заборавили на услове који је конституишу? Можемо ли се приближити Андрићевој парафрази апстраховањем, тако што ћемо превидети или занемарити оквир унутар којег је позиционирана, који је и сам одређује и легитимише њен теоријски статус? Одговор је очигледан јер се тај оквир изнова потврђује и понавља већ описом описа приче, нашом критичком парафразом једне уметничке парафразе. Парафраза о причи је истовремено и парафраза у причи и парафраза *изван* приче. Оквир је тополошки идентитет ове фигуре, али и иманентни знак њене посредничке, интертекстуалне природе. Њихов узајамни однос несводив је на опозицију: споља-унутра, нити се затвара у псеудодетермистичку релацију (шта чему претходи).

Отуд наше слепило за другу (а из перспективе морфолошке хијерархије, заправо, прву причу), није само методолошке природе; оно не може порећи примат форме над семантиком, морфологије над онтологијом, када је о оквирним наративним композицијама реч. Тај

прећутни, тополошки повратак у жанр још једном потврђује реторику сваког читања – цену искључивања, елипсе подразумеваног на које се мора пристајати.

НЕИСЦРПНОСТ ПРИЧА ПРОКЛЕТЕ АВЛИЈЕ

*Текст разара до краја, до ироњичке и вречности,
социјалну дискурсу катјорију.*

Ролан Барт

Феномен приче и причања, као и вишеструких приповедача, круцијалан је за поетику *Проклеће авлије*. Оквирна форма приповедања, која је у основи романа, мултипликована је у виду концентричних кругова где срећемо причу у причи. Овај традиционални облик наративне пролиферације, који је у рецепцији романа увек привлачио пажњу и провоцирао својом сложености, обележен је једном врстом парадокса – одсуством приче, или њеном редукацијом на парафразу, односно, тумачење. Али „одсуство” као својство дискурса, у овом случају не значи и губитак или непостојање, поништавање приче. Јер, све приче *Проклеће авлије* присутне су у свом виртуелном облику, неке у потпуности као виртуелне, док су неке непосредно саопштене само једним својим делом, у виду фрагмента – цитата, кроз „причање издвојених призора” (Andrić 2004a: 92), или парафрастичног сажимања.

Теоријско-методолошке претпоставке концепта о виртуелној причи преузимамо из когнитивне наратологије, прецизније, из концепта „света приче” Дејвида Хермана и поетике урањања Мари-Лор Рајан. Разумети текст као свет значи направити разлику између

лингвистичког (реченице, имена, описи, претпоставке) и екстралингвистичког оквира (ликови, објекти, чињенице, стање ствари). Текст се разуме као прозор-поглед у нешто што егзистира изван језика, шири се у времену и простору, иза међа прозора. Та непотпуна слика се гради активирањем когнитивних процеса закључивања, знања о свету, културних модела и знања о другим текстовима. Тако се успоставља вертикална концепција значења насупрот постструктуралистичкој и Сосировој хоризонталној концепцији означавања као продукта мреже хоризонталних релација између језичких знакова (Ryan 2001: 91). Читање је на тај начин конверзија, претварање кодова (знакова) у садржај, док читамо не сећамо се језика, осим, можда, у случају дијалога (Ryan 2001: 92).

Методолошки концепт „текста као света” се може применити и на фикционалне и на нефикционалне текстове јер и једни и други позивају читаоца да замисли неке светове.

Овакав концепт текста омогућава утемељење за поетику урањања. Полазећи од когнитивне психологије, аналитичке филозофије, феноменологије и психологије, Рајанова издваја четири теоријска полазишта за теорију урањања и спаја их унутар новог интерпретативног приступа: метафору о одласку и губљењу у свету књиге, могуће светове, играње улога („као да”) и менталну симулацију (2001: 200). Снага урањања изражена је кроз четири степена апсорпције света приче у процесу читања: концентрација, имагинарно учешће, занос и зависност (синдром Дон Кихота, Ryan 2001: 98). У том смислу само привремени „губитак у свету књиге” изазива задовољство, док зависност постаје погубна. Говорећи о миметичким текстовима, Рајанова истиче да се суштина разумевања у процесу читања састоји у разликовању актуелног света текста од оних домена који настају менталном активношћу ликова: снова,

надања, веровања, планирања. Премештање читалаца у ове различите светове је услов њиховог разумевања и доживљавања као могућих светова.

Херманов концепт „света приче” подразумева: 1) свет који је експлицитно или имплицитно евоциран различитим врстама наратива; 2) менталне моделе о ситуацијама, догађајима и ликовима који се експлицитно помињу или имплицитно постоје у наративу а које интуитивно деле аутори и читаоци.

Виртуелна димензија приче се на тај начин јавља као учинак њене рецепције – читања или слушања.⁸³ У процесу урањања ми, као реципијенти, постајемо део особене „наративне публике” (Phelan, Rabinowitz 2012: 140),⁸⁴ која партиципира у наративном свету, као њен имагинарни насељеник. Према Херману, генерички оквири за разумевање приче исти су са оним који учествују у њеном стварању (Herman 2004: 103).

1.2.

Скоро сви приповедачи *Проклетје авлије* јављају се и у улози слушалаца туђих прича. Њихова амбивалентна природа додатно је потцртана чињеницом да неретко они причају, односно, препричавају нечију причу коју су чули. Фра Петар је приповедао неименованом младићу о ономе што је чуо за време боравка у авлији, Хаим парафразира причу неке групе људи, или оно што је причао „ветрењаста младић”, или атлета.

83 У случају рецепције других уметности, као што је сликарство, вајарство, филм или архитектура, искуство гледања биће полазиште за виртуелизацију приче у свести посматрача.

84 Синтагмом „наративна публика” Фелан и Рабинович спајају Ингарденов феноменолошки концепт о учешћу читаоца са савременом наратолошком теоријом која је усмерена ка свету приче и когнитивним аспектима њеног пријема.

Андрићеви приповедачи, дакле, причају о ономе што су чули, видели, доживели, или, као Тамил, о ономе што су прочитали. Изузетак у томе је ауторски, хетеродијегетички приповедач, који не припада свету фикције и неименовани младић из оквирног дела романа, који не приповеда, али чијој свести се приписује садржај уметнутих прича.⁸⁵ Отуд се може рећи да је роман исприповедан техником „психонарације” (Cohn 1978: 21), изузимајући његове оквирне делове. Зато сви јунаци унутрашњег, централног дела романа припадају алтернативном могућем свету текста (Ryan 1991), будући да су производ менталне делатности јунака.⁸⁶ Као имагинарни, они су и метафорични заточеници, заробљени у индивидуалној свести оквирног јунака. Та чињеница нема толико значај за карактеризацију овог јунака, као што је то репрезентативно за психонарацију, већ њену поетичку и смисаону релевантност треба тражити у контексту феномена виртуелних прича. *Сећања на њричу* која су за *Њренуџак* занела младића (Andrić 2004a: 124) јесу когнитивни оквир или контекст који симболички и ретроактивно обележава и све оне бројне, бескрајне и испрекидане приче из авлије. Њихова мерна темпорална јединица, *Њренуџак* (Andrić 2004a: 124), такође симболички сумира основну

85 Полазећи од концепта уметнутих наратива М-Л. Рајан, Алан Палмер прави разлику између „когнитивних наратива” (укупност јунакових перцептивних, когнитивних, етичких и идеолошких схватања) и „дуплих когнитивних наратива” (doubly cognitive narratives) који садрже верзије ликова који постоје само унутар свести неког јунака (Палмер 2010: 98). У томе Палмер види „аспектуалност” као специфично својство фикционалних умова, предлажући да се о догађајима у свету приче говори пре као о доживљајима (Palmer 2004: 194).

86 Према овој типологији неименовани младић, фра Јосиф и неколико радника који пописују инвентар након фра Петрове смрти припадају „актуелном свету текста”.

имплицитнопоетичку епистему романа: прича је увек шира од онога што је речено, или што није изговорено (*И мислио је да то говори, а ћушао је*, 2004а: 104), она је увек „живља и богатија” од речи којима је исказана, она увек изгледа, као што приповедач каже поводом Тамиллове приче, *неисцрпна* (2004а: 94). Та неисцрпност је она права, једино причи својствена димензија која се може наслутити или интуитивно досегнути само у процесу виртуелизације, не више као њен садржај, већ као приповедни потенцијал. У роману ће се Андрић враћати на виртуелне сегменте приче као на (ауто)поетички лајтмотив, они ће тако својим одсуством бити присутнији од оних конкретних, „штуро и кратко казаних окосница” као метонимијских фигура тих истих бескрајних прича. Читаоцу или слушаоцу није тешко да концептуализује⁸⁷ те наративне елипсе⁸⁸ и сажимања,⁸⁹ не само зато што је наратив по себи „когнитивни модел” или један од основних начина људског мишљења (Herman 2004: 300), већ и отуд што приповедач експлицитно указује на опсег и садржај елидираних делова замењујући тиме непосредност приче њеним сугестивним тумачењем које позива на виртуелну допуну.⁹⁰

87 Али не и да потпуно реализује причу с обзиром на потенцијалност као њену основну димензију.

88 О наративном потенцијалу елипси говоримо полазећи од Дикровог тумачења лакуна као маркера имплицитности (Doležel 2008: 181).

89 Према Женету, сажимање је форма индиректног дискурса (представљања говора), који је аналоган са психонарацијом (представљањем свести) Дорит Кон.

90 Овај имплицитни апел приче за попуњавањем можемо разумети у контексту теорије процепа Портера Абота. Радикализацијом Изеровог концепта Абот долази до промишљања процепа као ендемичког својства наратива. Попут универзума, и наратив је састављен од тамне материје и енергије. Отуд текст

1.3.

Међу приповедачима које срећемо у *Проклејој авлији* само један, ауторски, није део света приче, па није истовремено и слушалац, прималац приче, односно, наратор. Ауторски приповедач, међутим, није једини који има привилегију приступачности свести ликова.⁹¹ То својство ће поседовати и Хаим, приповедач који је најближи фигури класичног свезнајућег приповедача.⁹²

Први тематизовани приповедач је фра Петар. Његова прича је на самом почетку одређена метонимијским сажимањем:⁹³ *честіо је ѝричао о свом некадашњем боравку у Цариірагу* (2004а: 7).⁹⁴ Виртуелни карактер садржаја ове приче није само последица елипсе и процепа, већ је додатно интензивирају итерацијама које такође траже актуелизацију из дискурса изостављених делова. Ауторско тумачење фра-Петрове приче парадигматично је

наводи читаоца да неке процепе остави непопуњеним, посебно онда када не постоје никакве упутнице за могуће попуњавање (Abbott 2013: 112).

- 91 Подсетимо да, за разлику од концепта „прозрачних ликова” (Cohn 1978), Д. Херман постулира тезу о њиховој приступачности ревидирајући на тај начин ранији став Д. Кон да је суштинско обележје фикције приповедачево свезнање о унутрашњем стању књижевних јунака (Herman 2011: 5). Андрићеви јунаци – младић из оквирног дела и поготово Хаим, потврђују на помало амблематичан начин Херманово мишљење.
- 92 Отуд се може поставити питање о Хаиму као ауторовом алтеру, или његовом пародираним двојнику.
- 93 Према типологији психонарације Д. Кон, у питању је форма индиректног дискурса консонантног и итеративног типа (1978: 26), која је карактеристична за Андрићев приповедни поступак, и то не само у овом роману.
- 94 Иако је најава садржаја приче метонимијска, овај облик сажимања може се разумети и као метафоричка редуција у смислу који Џонатан Калер приписује именовану теме (Калер 1990: 332).

својство свих каснијих прича, пре свега, њихове неактуелизоване димензије.

Њејова прича мојла је да се ирекида, наставља, ионавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка доуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја (2004а: 9).

Мада се једним делом мотивација за овакву причу налази у егзистенцији приповедача (*човек за кој време нема више значења, 2004а: 9*), и може се довести у везу са жанровским или историјскопоетичким квалификативима,⁹⁵ њена својства се пре морају разумети као универзална компонента приповедања уопште, односно, самог приповедног потенцијала са једне стране, и рецептивног генерисања наратива, или феномена читања, са друге стране.⁹⁶ Безграничност приче коју цитат сугерише усмерава рецепцију приче ка њеној виртуелној димензији у чијем је концептуалном досезању неизбежан чин читаочевог урањања. Сасвим је разумљиво што ће овакав модел приче оставити *доста иразнина и необјашњених места (2004а: 9)*, процепа, као још једне виртуелне димензије наратива, чије сенке⁹⁷ упућују на скривена и неодлучива места наративног бездна. Неодређеност, непрецизност и нели-

95 Могуће је активирање епске жанровске матрице и модела источњачких прича.

96 Читан на овај начин, цитат кореспондира са савременим концептом реверзибилног и антиципираног читања о коме пише Пјер Бајар (2010).

97 П. Абот уводи терминолошку синтагму „прича у сенци” (*shadow story*) за она места унутар наратива која остају неодређена и недовршена и чије се импликације ни на који начин не могу актуелизовати (2008: 182).

неарност фра-Петрове приче постаје поетички оквир који назначава природу осталих, уметнутих прича и њихових рецептивних виртуелизација.

На одлике фра-Петрове приче ауторски приповедач још неколико пута експлицитно указује: он је *ојширно* и *чесіо* причао о Карађозу (2004а: 34, 37), желећи да *шио* *боље речима* *ѝрикаже слику* *ѝоіа* *чудо-вишиіа*, како би *ѝосііала јасна* и *ономе који слуша* и како би *јој се* и *он чудио*, као што је причао *исііо* *ѝако живо* и *са ѝојединосііима* о животу Авлије и о *смешним, жалосним ѝоремећеним ѝојединцима* (2004а: 38). Али, те фра-Петрове приче остају заробљене у свету романескне приче, до нас непосредно допире тек по који њихов фрагмент, засенчен приповеданим говором унутар вербализоване мисли. Оне нису нестварне, већ неухватљиве, у њих није немогуће поверовати, већ их је немогуће сасвим јасно досегнути. Оне су попут реторичке фигуре, заводљиве, али у суштини неисказиве. У односу на читаоца, ликови су привилеговани – они могу да чују причу *са свим ѝојединосііима*, као што и скала њиховог емоционалног реаговања може бити богатија – тако фра Петар слуша Ћамилову причу *са зебњом, жаљењем* и *ѝешко ѝрикривеним немиром*, или *са лаком језом* и *дубоким саучешћем* (2004а: 93). При том, дезоријентација и губљење у чудесном лавиринту приче може бити доживљај који ће једнако искусити и ликови-наратори и читаоци. Будући да је и Ћамилова прича *без временској реда, без реда* и *краја* (2004а: 92), као и фра-Петрова, потоњем се дешавало да понекад *изіуди ниіі младићевој ѝричања* (2004а: 90), као што би се читаоцу могло то исто десити ако би посегнуо за верном реконструкцијом многобројних авлијских прича.

Начини или манири приповедања или реаговања на причу функционишу као квалификативи њене садржине, снаге, лепоте, смисаоне дубине, загонетно-

сти или нелогичности и недоследности. У поступку рецептивне виртуелизације они усмеравају наш емоционално-етички и естетски одговор на такву причу.

Неодређеност или амбивалентност и недокучивост приче може бити учинак њене обмањујуће природе. Она тада припада приповедачу *фалсификајџору*, који приповеда *лажи*, *џолулажи* или *џолуисџине* (2004а: 17–18). Такав је трећи приповедач, Заим. Његова прича је увек о себи, у *крујним џоџезима*, увек о *исџој сџивари* (2004а: 15), али увеличана и умножена *да би џиредало дар сџо џедесеџ џодина живоџа да један човек све џо доживи* (2004а: 15). То би могао бити неки модел романисане аутобиографије неодређеног почетка и садржине, можда и стила (поетолошки неиздиференцирана синтагма *крујни џоџези*, 2004а: 15), чије се виртуелне границе шире изван међа актуелног наративног света. Заим своју причу сваки пут почиње *као да насџавља џде је џрекинуо*, а у другом тренутку већ има *џоџову џричу* (2004а: 15). Једино што се о њој конкретније може знати, је опсесивна тема жене и брачних незгода чији су илустративни сегменти непосредно представљени у монолошкој форми.

Док је Заимова прича усмерена ка приповедачу, Хаимова се метафорично може разумети као класични епски ретроспективни наратив (са бројним дигресијама и епизодама), свезнајућег приповедача. За Хаима је приповедање суштина његовог бића, *џоџреба да џрича о џуђим живоџима [...]* била је *јача од свеџа* (2004а: 49). Његова прича је најкомплекснија а оно што је чини другачијом од осталих је Хаимова камелеонска (Аристотел би рекао подражавалачка) способност да иде *мноџо даље од оноџ шџо обичан, здрав човек може да види и сазна*, да улази у *џомисли и жеље* (2004а: 49) других људи и говори из њих. Есејистички екскурс којим се коментарише благодет такве приче за читаоца, премда

приписан фра-Петру, заправо је Андрићев аутопое-тички прилог промишљању наративне компетенције и једног од најконтроверзнијег дистинктивног својства фикције – приступачности свести јунака.⁹⁸ Конципирана као парадигма наратива, јасно је да Хаимова прича никако не може бити у потпуности конкретизирана, већ мора, као и остале приче, постојати у свом виртуелном и неодређеном облику, који наговештава помињање *крујних дојаћаја и шешких ствари* (2004а: 50). Такође, оно што је заједничко Хаимовој и причама осталих приповедача је њихова реверзибилност и формална *несавршеност*, праћена *нејасним и необјашњивим местима* (2004а: 100), као метафорична одлика њихове универзалности и свевремености: *Све исцрепљено и изломљено, нешто исцрпљено, а нешто ојетљиво и тврдо и тврдо ионовљено, шарено, живо, не увек јасно, али са множином свакојаким јојединошћима* (2004а: 49).

И када до нас долазе фрагменти приче, а не њен опис, ауторски приповедач не пропушта да се ограда и остави простора за њихову виртуелну надопуну: *Тако је изгледала Тамил ефендијина историја, онако како је Хаим могао да је зна и види, а казана овде украјко [...]* (2004а: 65).

Мултипликацију прича и приповедача као још једног начина њихове виртуелизације уочавамо и у идентичним коментарима фикционализованих приповедача о својствима туђих прича, какав је, на пример, Хаимов коментар о атлети: *Причање му је све живље и бољше* (2004а: 114).

Оно што причу петог приповедача, Тамила, чини другачијом од осталих, јесте њен експлицитни метатек-

98 Расправа на ову тему посебно је актуелна у новије доба, у окриљу когнитивноратолошког обрта. В. полемику између Хермана и Мекхејла поводом књиге о представљању свести у фикцији Д. Кон (Herman 2011).

стуални предложак. Тамил говори фра-Петру о садржају из историјских књига па његова прича постаје фикционална трансформација нефикционалног наратива. Тиме се проблематизовање реторичке природе историографског наратива (актуелно данас у радовима Ролана Барта и Хејдена Вајта), као учинка генеричких модела читања, преплиће са донкихотовским својством радикалног урањања.

Први претекст у облику виртуелно присутног архитекста, који се не конкретизује у актуелном наративном свету, активира фра Петар приликом увођења Тамиловог лика, помињући *древну причу о два браћа* (2004а: 77). Призван епски топос не доноси и на нивоу дискурса развијени сиже какав се претпоставља у свету приче јер Андрић ни у Тамиловом случају, коме даје после Хаима можда највише простора у тексту, не екстериоризује причу. „Оно што се догађа у језику”, како пише Ролан Барт, „не догађа се у дискурсу; оно што се „догађа”, оно што се „креће”, процеп између два обода, међупростор насладе, настаје у језицима, у исказивању, не у низу исказа” (2010: 105). О чему разговарају Тамил и фра Петар? Шта је стварни садржај оних *рејских и неодређених речи*, а шта разговора који су били *дужи, живљи и иприроднији* (2004а: 43,45)? Непосредан приступ свету приче нам је ускраћен. Фигура порицања и тврђења остаје фигура, истовремено непрозирна и потпуно отворена. *Нису ни сада њихови разговори били дужи до сјоро ирејричавање оној што су некад видели и ирочийали. (О себи није нико ништа говорио)* (2004а: 74).

У читању Тамилове приче једна од потешкоћа је и како повезати два жанровски различита текста – исповест и историографски наратив, или, како прихватити тако радикалну интерпретацију наизглед дискурзивно јасног научног текста. Унутар миметичког контекста Тамилова прича је натурализована психо-

лошком мотивацијом, као симптом патолошког стања. Она је резултат једног потпуног емоционалног и просторно-временског урањања без дистанце, читања као увлачења у вртлог лудила. Али, контаминирање једног текста другим је истовремено и неизбежан учинак сваког читања и тумачења. Интензитет и правци тих интеракција су различити и само у претпоставкама једне поетике умрежених читања, реверзибилних и анахроничних, може се разумети трагично претапање историје у индивидуалну судбину. Андрић нам оставља да и у овом случају путања нашег понирања у Ћамилову причу буде, као у случају Бартовог писца и читаоца насладе, сусрет са „неодрживим и немогућим текстом” (Барт 2010: 112), о коме се не може говорити, у који се једино може ући као у „сулуди плагијат” (Барт 2010: 112). Утапајући и Ћамилову причу у атемпорални и неисцрпни наратив (као и све претходне приче које се приповедају без *временској реда и краја*, 2004а: 92), писац нам нуди фигуративне, само на први поглед безличне метонимијске крхотине – тематска тежишта; ускраћујући нас управо за „све појединости” које приповедању приписује, он нас несебично сучељава са оним бартовским „разлиставањем означавања” (Барт 2010: 105). Вртоглаво убрзани сажетак Ћамилове приче је у перцептивном погледу обрнуто пропорционалан његовој одсутној и виртуелној, али и једино стварној верзији приче:

Али њада је њочело њричање издвојених њризора са свим њојединосћима. Низали су се Џемови срећни и несрећни дани, њејови сусрећии и сукоби, љубави, мржње и њријајћелсћива, њокушаји дежања из хришћанској ројсћива, наде и очајања, размишљања за дујих несаница и замршени снови у крајћиким часовима сјавања, њејови њоносни и њорки одјовори високим личносћима у Француској и Ијјалији, њневни

монолози у самоћи и зајочењу, изговорени не Гамиловим нејо друим јласом (2004а: 92).

Поред ових великих, још три индивидуална мала приповедача казују своје приче: ветрењаст младић, постарији морнар и атлета. Потенцијални распон младићеве приче садржан је у атрибутима који му се приписују: *дујна машија и нейромишљени јовор* (2004а: 60). Морнарев монолог, иако цитиран, није лишен могућих амплификација произашлих из залиха традиције које овај јунак као топос наративног агенса носи.⁹⁹ Атлетине приче су уведене на истом принципу дискурзивних елипси и виртуелизације – он наставља раније започете приче, приповедајући *узбудљиво и нејасно*, а непоузданост која причи даје сенку није у овом случају непосредно повезана са омнитемпоралношћу и анахронизмима, већ са оним стањем које у већој или мањој мери обележава све приповедача: *Више не разликује оно шћо јестје и шћо може бићи од оној шћо не дива* (2004а: 113).

Поред вишеструких индивидуалних, у роману се јављају и два колективна приповедача – безимени становници Авлије и Смирне. Њихове виртуелне приче, у значењу у коме овај термин користимо у раду, носе још једну додатну дозу апстракције и неодређености која потиче од идентитета приповедача. О Карађозовој игри *ишла је јрича јо Сћамболу* (2004а: 32), а о женама не прича само Заим, Хаим или Атлета, већ и *остјали јричају о женама, само на друји начин* (2004а: 110). У Смирни се *јрича, јрејричава и ојовара, и у јћоме јрејје-рује, као свуда у свейу, и још мало више од јћоја* (2004а: 59). О Гамилу и његовим историјским студијама гово-

99 Ова функција сеже све до архетипа новелистичког јунака кога обележава оштроумност говора и који се јавља као синтеза два архетипа: јунака и варалице (Мелетински 2011: 67).

рило се много, са подсмехом или чуђењем. Опште истине оправдавају причу али је не откривају, а начин на који је прича исприповедана, или однос казивача према њој, не само да је не чине видљивијом и приступачнијом, већ јој додају додатне непрозирне слојеве.¹⁰⁰

III

Разлике међу приповедачима проклете авлије – физичке, моралне, интелектуалне, емоционалне, међу поузданим и непоузданим, кривцима и праведнима, нестају у једној заједничкој карактеристици – поривом за приповедањем.¹⁰¹ Сви имају своју причу и код свих је та прича, упркос тематским разликама и мотивацијским импулсима, слична у начину на који се приповеда, у некој својој неисцрпивости и неодређености. Речима казана, она се управо речима опире када је треба протумачити или парафразирати, задржавајући тако сву потенцијалну раскош своје наративности. Иако је могуће у већим наративима *Проклеће авлије* реконструисати Андрићеве алузије на одређене жанровске обрасце (аутобиографију, класични епски наратив, историографски наратив, исповест), приче фикционалних приповедача немогуће је заробити унутар тих кон-текстова. Захваљујући својој имплицитној виртуелној димензији, оне су увек богатије и живље, увек нешто друго од онога што се о њима каже. Концепти

100 У томе је један од оних препознатљивих квалитета Андрићевог приповедања – упркос јасноћи исприповеданог остаје утисак да нам је много тога измакло, неухватљиво, речено а ипак неизречено.

101 Овај се порив може повезати са савременим когнитивнонаратолошким схватањем наратива као базичног начина спознаје, разумевања света и себе и основног начина комуникације. „Наратив обезбеђује оптимално окружење за социјалну когницију” (Herman 2003: 164).

поетике урањања и „света приче”, који дају методолошко полазиште оваквом читању, омогућавају нам да закључимо да управо ова димензија уметнутих прича има важну улогу у жанровској и у ужем смислу, тематској и идеолошкој екстензији овог кратког романа. Такође, виртуелност приче у свету многогласја, њена фрагментарност, омеђена уским, типично драмским хронотопом иде у прилог закључку о доминацији епске над драмском матрицом Андрићевог наратива.

СЛИКА УМЕТНИКА У РОМАНУ ОМЕР-ПАША ЛАТАС

Као и већина Андрићевих дела, и недовршени роман *Омер-паша Латас* заснован је на аутентичној историјској грађи. У књижевноисторијској рецепцији већ је више пута истицано да је историографска фактографија у роману остала у позадини, између осталог, и отуд што Андрић није писао историјски роман, већ роман личности, (Вучковић 2011: 467). Разуђена композиција романа, проистекла из таквог концепта у коме су портрети а не сиже у првом плану, омогућила је настанак релативно слабо повезаних или, у тематској равни, осамостаљених поглавља. Иако је лик из епонима централна кохезивна тачка такве композиције, утисак о пишевој немогућности да романом обухвати целину романескне судбине главног јунака, готово је опште место у рецепцији овог дела.

Поменута композиција омогућила је да се унутар наратива појединачних поглавља, уз другачију причу о другачијем јунаку, тематски рукавци гранају у различитим правцима. Једна од тема, препозната и као Андрићева стална поетичка преокупација, јесте судбина уметника и феномен уметничког стварања. У роману је она обрађена у деловима која говоре о сликару Вјекославу Карасу, пре свега у поглављима: „То што се зове сликар”, „Слика”, „Саида и Карас”.¹⁰²

102 О овим темама поводом Карасовог лика најисцрпније је писао Ј. Делић (2011: 132-151).

Пишући о судбини овог сликара кога историја памти као аутора најбољег Латасовог портрета,¹⁰³ Андрић је знатно превазишао историјску, а потом и реалистичко-психолошку мотивацију трагичног јунака. У овом лику, наиме, Андрић сажима и укршта различите, више-вековне концепције уметничког стварања: од митолошке и платоновске визије заноса и надахнућа, ирационалне природе лаког и крилатог бића, врача и вештака, преко средњовековне и ренесансне концепције о уметнику као јеретичком тумачу и апокрифном мистификатору грешнику, односно Божјем двојнику и ствараоцу, до позитивистичке теорије мимезе (уметник као верни сликар стварности) и превратничког модернистичког дискурса о уметности који је са кризом идентитета донео и кризу романтичарске идеје о непатвореном стваралачком надахнућу. Отуд ће наше читање наведених поглавља ићи трагом алегорезе како бисмо истакли овај њихов, можда мање видљив, али никако и мање значајан смисао. Потврду таквом читању налазимо и у вишеструким аналогијама које се тичу промишљања уметника и уметности у другим, ненаративним Андрићевим текстовима, у првом реду у „Разговору са Гојом”.¹⁰⁴

Фигуративно удвајање приче о Карасу постигнуто је најпре конвенционалним решењем приповедне перспективизације којим се маскира алегоријски наратив: тачка гледишта објективног приповедача укршта се са унутрашње фокализованим приповедањем или, прецизније, „колективном фокализацијом” (Richardson 2009: 143). Таква приповедна динамика омогућава удвајање Карасовог лика, стварајући бар две опозитне

103 В. о томе: Вучковић: 2011: 467.

104 Иако у целини посвећен разматрању феномена уметничког стварања, овај текст није чисто аргументативни, будући да се у њему наратив јавља као глобални оквир а драмски (дијалошки) делови као мотивацијска позадина рефлексивних исказа.

верзије. Првој припада опис из угла тзв. хетеродијегетичког приповедача; у форми етопеје за Караса ће се рећи да је „невини и убоги загребачки сликар [...], човек необичног изгледа и тајанственог занимања, [...] и сам несрећан човек, бродоломац” (Andrić 2004e: 103), а кроз прозопографију спољашњи портрет је обликован у реалистичком миметичком маниру.

Омален и слабуњав, са густом смеђом брадом у којој су тонули јаки, нешто светлији бркови, са дугачком косом коју је слабо покривала „илирска” капа, у ствари плитак црвен фес и на њему модра кићанка, човек је имао на себи мрку илирску сурку, широке панталоне од италијанског сомота исте боје тешку путничку обућу. Крај њега је лежао његов скроман пртљак у коме су највише места заузимали сликарски ногари и жут олупан сандучић са прибором за сликање (2004e: 104).

Наративни сегменти Карасове биографије такође су натурализовани психолошко-социјалним и жанровским конвенцијама: сиже о сиромашном а надареном уметнику и његовом мецени, студирање у европским уметничким центрима, неиспуњена очекивања у погледу велике каријере и повратак у завичај. Симптом алегоријског преозначавања Карасовог лика, не само као још једног трагичног јунака унутар романескне галерије, налазимо, не више у морфолошки стабилним наративним и дескриптивним категоријама, већ у распршеном, мозаичном портретисању акумулираних атрибуција неименованих становника Сарајева.¹⁰⁵ За њих је Карас „вештак”, „прокажено створење, нека мешавина од варалице, мађионичара и крвника”, „странац”, „непо-

105 О улози коју „психолошка перспектива примитивног свијета” има за развијање мотива односа уметника и друштва, в. Делић 2011: 134.

знати човек чудна изгледа и сумњива заната”, „зао чаробњак и сихирбаз, ђавољи ортак и помоћник”, „у очима многог грађанина оличење ружног и тајанственог греха”, у коме „свет је могао да види само неко ново и неразумљиво” (2004e: 100–103); за самог Омерпашу он је „вандрокаш и архимизерија која лута светом за залогатјем” (2004e: 139).

У свет романа Карас улази најпре праћен ехом фолклорно-митске метафоре уметности као веза. „У Конаку је разапето платно ‘колик највећи ђерђеф’” (2004e: 99), а сликарски потези на платну су као код девојака кад „прегледају” и преносе вез са старе чеорме на своје везиво” (2004e: 99). Варијацију на ову тему налазимо у аналогiji уметности (сликарства) са ткањем у Гојином, а заправо, Андрићевом аутопоетичком исказу о потреби за збијеним, што сажетијим изражавањем, за „ткањем” које ће, уместо да пусти „машти на вољу” (Andrić 2004h: 208), увек тежити за сажимањем предмета.

У роману се ова представа даље преозначава у архетипски концепт уметности као враџбине; појава сликара странца код раје изазива „дивљење помешано са страхом”, а претпоставке о „насликаном живом бићу” стварају нејасне представе о „нечистим стварима и враџбинама” (2004e: 99). Иако се у првом тренутку оваква реакција раје може разумети у контексту ауторове критике хетеростереотипа или реалистичког проседеа у коме се сагледава дух времена и културе једног доба и поднебља¹⁰⁶, мишљења смо да у слици Караса као вештака Андрић симболички уводи древну рецепцију уметности и уметника коју је већ античка поетика легитимисала. Сетимо се реторичара Горгије који је сматрао да

106 „У основи страха од пашиног удвајања налази се митска свијест о слици и њеној моћи, односно икони, па отуда и разлика у доживљају: код раје ’дивљење помешано са страхом, а код свих муслимана ново и још веће негодовање’ (Делић 2011: 134).

„да би песник што моћније завладао другима, он треба [...] душу да им омађија чулно-акустичким дражима језичке музике” (Ђурић 2003: 594). Или, Платона, чија је критика уметности усмерена пре свега на њену ирационалну природу. Експлицитно поређење песника са врачом (уз истицање песникове инфериорности), и описи њихове махните игре у дијалогу *Ијон*, или тумачење уметности као привида, онога што је „нејасно у односу на истину” (Платон 2005: 242), као и теза о уметничком делу као „подвостручавању”, те песнику као лаком, крилатом бићу (Платон 2006: 11),¹⁰⁷ познати су Платоновим ставовима на које могу алудирати Андрићеви описи реакција које је сликар изазвао својом појавом.

У наративно-дескриптивним сегментима „Разговора са Гојом” сусрећемо сличан концепт уметника као, готово дематеријализованог привиђења („стрепећи непрестано да старац не ишчили и нестане нагло и ћудљиво, као што нестају привиђења”, 2004h: 198), и вечитог странца, али и одметника у оном „нижем, видљивом” свету. Сличну реминисценцију на већ поменути антички концепт о ирационалној (другој природи) песника и песништва налазимо у мотиву Гојине руке упоређене са чаробним кореном – амајлијом, која као да је од неке друге материје чије су нам особине непознате. У Гојином монологу још је развијенија представа о уметнику као незаинтересованом фалсификатору по инстинкту, и зато опасном, о мистификацији уметника, не само као рецидиву митске свести, већ и као универзалној епистеми:

Видите, уметник, то је „сумњиво лице”, маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем. Лице под маском је дивно, његов ранг је много виши него што у пасошу пише, али шта то мари? Људи не воле ту неизвесност ни ту закукуљеност, и зато га зову сумњивим и дволичним (2004h: 198).

107 И за Караса приповедач каже да је изгледао „прозрачан и лак, факирски сасушен” (2004e: 104).

Алузију на метафорични опис даљег развоја поетичке мисли, у средњовековном периоду, посебно унутар религиозних система, у роману налазимо у надритумачењима муле (теолога) Шафир Софре, кога је пратио „глас мудрог човека”, иако је са годинама „све мање читао а све више причао” (2004e: 101). Његова парабола садржи препознатљиве топосе уметности као греха: сликање (у општем смислу сва уметност), дело је нечистог духа, сатанска тежња и намера да се, насупрот Божијој промисли, свет задржи и овековечи у својој пролазности. У наличју овог поетичког концепта налази се претпоставка о уметнику као другом творцу, опасном пандану оног творца прокламованог религиозном догмом. У ренесанси ће се управо та аналогија неретко јављати унутар поетичких дискурса који ће акценат стављати на стваралачку личност песника. За Скалиђера, нпр. песник је „други Бог” јер нуди и лепшу слику онога што постоји и слику онога што не постоји” (Пантић 1963: 2: 21).

Амбивалентан творачки принцип који почива на антитетичком сусрету божанске и демонске природе уметника Андрић још експлицитније изражава у „Разговору са Гојом”. Попут Бога, уметник ствара облике „као нека друга природа”, али тај нови квалитет трајног и непролазног („предмет по други пут створен за један трајнији и значајнији живот”), еквивалент је оног „вишка” које уметност придодаје стварности. Тај вишак, као коректив Божјег геста, носи сенку демонског чина уметника као „антихриста” (2004h: 200).

Пратећи путању алегоријског читања Карасове судбине, долазимо до првих назнака кризе репрезентације која се у систему уметности јавља као отклон од миметичког начела. Насупрот детерминистички или позитивистички образованим меценама („по њиховим схватањима, свакој промени требало је тражити разлог у школи и утицају, а не у оку, у мисли и осећању уче-

ника”), Карас је уместо очекиваних „великих слика и сјајних портрета истакнутих личности”, сликао нимало реалистичке и пластичне „фине женске ликове или необичне италијанске пејзаже” (2004е: 106). Све тамнији колорит и дискретнија предметност Карасових дела, као „одблесци неразумљивих снова и чудне стварности” (2004е: 106), нису само одклон од фигурације, већ и симптом кризе једног естетичког система, али и кризе идентитета која се више није у њему, као у видљивој слици света, препознавала. Оно што је могло бити слутња новог доба или новог уметничког сензибилитета за друге је било страно, непознато и неприхватљиво. Отуд ће Карас и то велико друго/страно у себи сматрати „изгубљеним човеком, који нит’ уме да нађе прави додир са друштвом у коме живи, нит’ има снаге да се бори против њега” (2004е: 106).

Криза индивидуе која најављује напуклину у модернистичком идентитету, оличена у трагичној судбини Вјекослава Караса, уводи нас у још једно естетичко питање проблематизовано на страницама поменутих поглавља романа. То је питање уметничког израза и у ширем смислу, односа стварности и уметности. Вековима негована као висока поетичка категорија, занос уметника, врхуни у романтичарској парадигми оригиналне стваралачке индивидуе. Танани сензибилитет Карасов као да је, међутим, потврђивао да се загонетка уметничког стварања не може разрешити само урањањем у свет и снажним доживљајем лепоте тог света. Замућена слика стварности, „неразумљива и неподношљива” (2004е: 107), у симболичком регистру отвара проблем репрезентације у уметности, референцијалне илузије и уметничке истине. Карасова стваралачка немоћ – „велика потиштеност” која је остајала „иза велике опијености” (2004е: 107) сведочи о оном вечном немиру сваког уметника. Сликарев највећи

усуд лежи у самом парадоксу уметничке креације, у богатству оне „унутарње галерије”, виртуелним делима које уметник носи у себи као „нездрави изобиље свог нестварног стварања” (2004e: 170). У поглављу „Слика”, описујући Карасову вештину симулираног, менталног сликања људи и конкретно, Хајрудинпаше, Андрић као да покушава да понуди и одговор на ово психолошко и естетичко питање. Виртуелна екфраза „готове и до краја изражене слике” (2004e: 168) на којој се више не мора радити пандан је концепту дела као целине, семантички довршеног. Насупрот томе, „нема слика, дубок али неодређен утисак, непотпун и недовршен”, посредно реферише на отворено ткање, смисаону несводивост текста која се не исцрпљује ни у инспирацији ни у свеобухватном погледу на оно што постоји пре слике. Проблематизујући кључно поетичко начело нормативне и дескриптивне поетике, које се тиче природе подражавања и миметичког карактера уметничког дела, Андрић унутар овог фикционалног романеског наратива заузима позицију која је након модернизма стекла поетички консензус: брисање разлика између једног предмета и његове слике друго је име за иманентна, аутономна својства уметности чија се истина, смисао и вредност више не траже изван ње саме.¹⁰⁸ Једна белешка из *Знакова ѿоред ѿуѿиа* (О слици мртве природе – нарова) довољно је речита:

Кад би та слика неким случајем преживела неку општу катаклизму, по њој се не би могло ништа закључити о земљи из које су, ни о људима и друштву које их је садило и коме су имали да послуже. Наревима, али издвојени и сами до те мере да већ престају да буду то што су. Нешто као сан о наревима. (2004j: 240)

108 Додали бисмо да је реч о уметности чија је епистемологија и естетика осуђена на циркуларност метаакритичког дискурса.

У имагинарном разговору с Гојом Андрићева запажања о уметности рефлектују поетичку и филозофску парадигму из првих деценија двадесетог века, у чијој је основи феноменолошка потрага за суштином и онтолошким језгром уметничког дела. Иако временску окосницу збивања у роману помера за један век уназад, није тешко уочити да Андрић у оба текста износи истоветни, модернистички аутопоетички концепт. Деконтекстуализован предмет, изолован, издвојен и препариран, како ће рећи Гоја, указује на његово неопходно „ослобађање”, не само од „амбијента” који га окружује, већ и од свих значењских наноса који би сенчили његово непролазно трајање. „Лик изведен на чистину, издвојен једном заувек”, који „нема ни куће ни времена, [...] ни имена”, али ни „бивши живот” (2004h: 205), пандан је оној бланшоовској негативној онтологији бића за којом уметност трага као за својим заборављеним прапочетком. Зато и „вечито ћутање портрета” (2004h: 206) које за Гоју представља изазов, постаје траг заборавља, одсутног или негативног бића. У истом, неомодернистичком кључу могу се разумети и Андрићеве (Гојине) речи о осамостаљивању уметничког дела. „Портрет није био више у мојој власти”, рећи ће Гоја (2004h: 207), а у његовим речима као да чујемо ехо оне Миљковићеве мисли о песми која почиње да пише песника.

У којој мери је наратив о сликару Карасу могуће читати и у аутопоетичком кључу сведоче нам још неки дискурзивни записи пишчеви. „Право говорећи, ја сам увек највише желео једно: да све што видим могу да опишем и да све што осетим умем да изразим” (2004j: 221). Ауторски коментар који се односи на Караса: „А није лако живети са том аветињском збирком тако насталих слика у себи” (2004e: 169), – једнако би могао поентирати и цитирани запис из Андрићеве нефикционалне прозе: „Одувек је постојао у мени јаз између слике која се рађа

и развија у мојој машти и израза који она жели да нађе у мојим речима на хартији. (Он, вероватно, постоји у сваком човеку који пише.) Али, сад примећујем да тај јаз у мени бива шири и дубљи” (2004j: 296).

Прикривенији, имплицитни аутопоетички знак садржи тема портретизације Омер-паше Латаса. „Игра са привиђењима”,¹⁰⁹ „борба са сликом која се не да ухватити”, „црте лица које се непрестано растачу и губе и опет оваплоћују” (2004e: 138–139), нису само садржаји Карасовог искуства, већ, на ширем плану, и могућег пишевог искуства у сликању књижевног портрета јунака овог недовршеног романа, о чему, можда, најбоље сведоче и ове речи приповедача: „Изгледало је да је тај сераскер неко невидљиво и неприступно биће. Сви знају да постоји, а нигде га нема” (2004e: 110).

Мотив неухватљивог пашиног лика своју варијацију добија кроз својеврсни мизенабим ефекат: „слика у слици као слика једној [...] *йоїлега*” (2004h: 206)¹¹⁰ и уланчавање фикционалних оквира постиже се кроз променљиву перспективизацију портрета и бројне

109 Већ на самом почетку романа лик паше уводи се као привиђење са готово бестежинским и свечаним држањем.

110 У „Разговору са Гојом” Андрић активира вишеструке интертекстуалне релације са Платоновом поетиком; поред основног дијалогског (драмског) облика наратива, концепт слике као уметничког „погледа” аналоган је Платоновом концепту „писама” из дијалога *Федар*: „[...] писмо има у себи нешто чудновато, и у томе оно заиста личи на сликарство: та и производи сликарске уметности стоје пред нама као да су живи; али ако их нешто упиташ, они сасвим достојанствено ћуте. Исти је случај и код слова: [...] кад су једанпут написана, свака реч тумара овамо и онамо [...] А злостављана и неправично ружена увек треба родитеља као помоћника: јер сама нити може себе одбранити нити себи помоћи (2006: 128). На сличан начин Гоја наглашава да је „насликани људски лик [је] сам, окован, издвојен једном заувек, јер портрет нема ни оца ни мајке, сестре ни детета. Он нема куће, ни времена, ни наде, често ни имена” (2004h: 206).

псеудоекфразе (унутрашњи ментални Карасов портрет и Латасов прижељкивани аутопортрет, хипотетички цитат-портрет „славног војсковође на старим аустријским бакрорезима”, 2004е: 131). Нимало случајно, ретроспекција животног пута Латаса као конвертита дата је у поглављу о сликару. Вишеструко подвостручавање Латасовог лика (и сам аутор једне „готове смишљене каже о свом пореклу”, 2004е: 161), – од Миће Латаса из Јање Горе, преко силног и славног сераскера, до уметнички травестираног модела-портрета, најистинитијег („тај зна све што је било, предвиђа што би могло бити”, 2004е: 143), није само репрезентативно за поезију вишеструког идентитета модернистичког јунака. Оно указује на домете мизенабимског бездна у које води концепт уметности као алтернативног света и фикције као дубље истине и можда једине која може надживети и осмислити контроверзни и дисперзивни идентитет човека. У разговору са Гојом Андрић ће истину уметности сагледати у аристотеловском концепту универзалне и опште истине чија убедљивост не потиче од верности стварности и појединачном, већ од откривања једне дубље и истинитије, непролазне стварности.

Али сваки уметник који хоће да слика оно што сам ја сликао, присиљен је да прикаже покрет који је збир свих тих многобројних покрета, а тај згуснути покрет нужно и неминовно носи на себи печат свог истинског порекла [...]. И што је у једном таквом покрету већи број покрета уткан и збијен, то је покрет изразитији и слика убедљивија (2004h: 204).

Отуд Андрићев наратив у поглављу „То што се зове сликар” садржи у себи и ону другу страну поетичког дискурса који се тиче рецепције и интерпретације уметничког дела. Метафора „удвајања”/„удвостручавања” представља место сусрета два света (реалног и

имагинарног) – модела и његове слике, дела и рецепијента, стварања и тумачења. То је оно „подвучено место” које на слици „дочарава илузију стварности, гледаочеве стварности, једино важно и одлучујуће, као потпис на меници”, како ће рећи Гоја (2004h: 209).

Но, на трагу Деридиног подвострученог текста, могли бисмо претпоставити и да је то сусрет до кога никад не долази: нагло прекинут, „избачен из заноса”, Карас може аутентичност свог стваралачког геста задобити само субверзивним чином одустајања, „оштрим ударцем кичице” (2004e: 166) који остаје прикривен и невидљив ауторски потпис.

НАРАТИВНЕ НЕГАЦИЈЕ У ТРАВНИЧКОЈ ХРОНИЦИ

*Све се у овој земљи с временом окрећало
у изненађење и све је,
у сваком ѿренуѿику, мојло ѿосѿаѿи
ѿроѿивно од оноѿа шѿло изѿледа.
Иво Андрић, Травничка хроника*

Синтагмом „виртуелни наратив” (даље у тексту ВН) означавамо оне сегменте литерарног наративног света који чине домен неактуелизованих светова приче. У њему се јављају алтернативни, могући токови приче који остају неостварени, односно, у погледу „аутентизације” (Doležel 2008) – нереализовани.¹¹¹

У књижевном делу уочавамо три вида испољавања ВН: 1) виртуелно као неактуализовано; 2) виртуелно као могуће, али неодлучиво у погледу актуализације; 3) виртуелно као учинак читаочевог урањања у свет имагинације. Док се прва два значења односе на „могући свет текста” (Ryan 1991), трећи вид обухвата ментално мапирање „стварних и могућих светова текста”.¹¹²

111 Детаљније о теоријским основама и типологији виртуелног наратива у: Милосављевић Милић 2016.

112 Оваква подела не искључује активност читаоца која је имплицитно садржана у сва три вида виртуелног. Док је у књизи *Вештачка интелигенција, могући светови и наративна теорија* (Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory, 1991) Рајанова проучавала ВН као садржаје свести јунака, помињући

Уколико пођемо од критеријума актуализације, виртуелном наративу који обухвата неактуализоване светове, припадале би следеће врсте: контраприповести, при чему контрачињенице и хипотетичку фокализацију тумачимо као њихове подврсте, затим, наративне негације, поређења и симулирани наративи.

У роману *Травничка хроника* виртуелни наратив је заступљен далеко више него што би се то могло претпоставити с обзиром на жанровско одређење романа као хронике.¹¹³ Типолошка разграничења облика ВН са аспекта инстанце која их обликује – лик или приповедач, у поменутом жанровском контексту обухватају ВН који припадају имплицитном приповедачу, као и оне који су, као садржаји менталних активности јунака (жеље, надања, очекивања, заблуде, страхови), посредовани из ауторске перспективе.

Укратко ћемо указати на типове ВН и навести примере за сваки од њих.

1а) контрачињенице:

Да су била друга времена, бар мало мирнија и да је у Конаку било неког од старешина, умешале би се духовне и световне власти, Аустријски конзулат би иступио одлучније,

контрачињенице успут, као „захтеве стратегије наративног представљања”, (1991: 167), у каснијим радовима (*Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, 2001, *Avatars of Story*, 2006) ова ауторка истражује и друге просторе виртуелног унутар наратива.

113 С једне стране, објективни тон хроничарског приповедања искључује поступке субјективне перспективизације догађаја који отвара простор за ВН конституисане менталном активношћу ликова, док, са друге стране, ауторитет приповедача у роману-хроници омогућава поигравање или манипулисање актуелним и алтернативним токовима догађаја о којима се приповеда са временске дистанце.

фра Иво би обиграо надлештва и утицајне Турке и ствар би се са несрећним Колоњом објаснила (2004f: 352).

Њега је при писању кочила мисао да ће овај младић, чији дух изгледа да има стотину очију, приликом преписивања критички посматрати извештај свога конзула (2004f: 359).

1б) хипотетичка фокализација:¹¹⁴

Сто година човек да живи овде, никад се не би могао навикнути на ову сувоћу срца у говору, ову врсту моралне голоотиње и грубе непосредности, никад не би могао очврснути толико да га она не повреди и не заболи (2004f: 418).

2) наративне негације:

Кад ни новац, ни положај, ни одело не могу да окрену судбину [...] (2004f: 137).

3) поређења:¹¹⁵

Изгледало му је као да је цео Конак прожет тим задахом, као црква тамјаном, и да је он продро не само у људе и оде-ла него и у све предмете и зидове (2004f: 31).

4) симулирани наративи:

Сви Травничани, без разлике, воле да се праве равнодушни и да изгледају неосетљиви (2004f: 15).

114 Најразвијенији ВН који садржи хипотетичку фокализацију налазимо на крају романа, у замишљеним речима које Саломон Атијас упућује Давилу. „Кад би умео, кад би могао уопште да говори, он би рекао отприлике ово:” (2004f: 530)

115 У роману нису ретки случајеви хибридних форми ВН у којима се спајају негације и поређења: „[...] као да никад нису постојали, и да сада све треба одједном да се врати у стање [...]” (2004f: 517, курзив С.М.М.).

II

*Постоји једна замка у промишљању
негативној. Ако кажемо да оно јесте,
онишљавамо његову негативност,
али ако створимо држимо да оно није,
ми ја и даље уздижемо на неку врсту
поживности, додељујемо му неку врсту
иако је оно сасвим и апсолутно н и ш и а.*

Maurice Merleau-Ponty

У наставку рада ћемо природу ВН и његову вишеструко сврховиту функционалност у роману покушати да покажемо на примеру најзаступљенијег типа – наративних негација.¹¹⁶ Полазећи од опозиције виртуелног и актуелног, закључујемо да се наративним негацијама на експлицитан начин искључује свака могућност да се реализује неки догађај унутар света наративног

116 До данас, једино истраживање негација у Андрићевом стваралаштву налазимо у бриљантној студији Томе Тасовца: „Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића” (2000). У њој Тасовац постулира тезу а Андрићевој негативној наративној онтологији која се може разумети и тумачити преко Хајдегерове филозофије одсуства, тишине, не-истине, концептуализације језика као негације. Иако методолошки усидрена у актуелној постструктуралистичкој филозофији језика, Тасовчева студија помера или децентрира (у својеврсној „разлици понављања”), многа досадашња критичка читања кључних поетичких тежишта Андрићеве прозе, као што су: феномен тишине, мотив изгнанства, смрти и тамнице, моћ и немоћ језика. Иако је наш приступ негацијама изведен из њима надређеног концепта виртуелног наратива, чији су оне део и као експлицитан филозофски предлог нема Хајдегера, у раду ћемо указати и на могућа сагласја али и разлике или неслагања са Тасовчевим закључцима.

текста. Виртуелни карактер неактуелизованих све-това у негацијама можемо најпре довести у везу са појмом *контраприповести* (disnarrated) Џералда Принса. Дефинишући га у опозицији са „неприповедивим” и „неисприповеданим”, Принс одређује контраприповест као оно што се није десило, али се могло десити и на шта се унутар наративног текста указује у негативном или хипотетичком модусу (2003:22). Подстицај за проучавање негација у новијим наратолошким студијама дошао је из лингвистике, семантике и филозофије које су овом феномену посвећивале пажњу већ од тридесетих година прошлог века. Из лингвистике се нарочито инспиративним показала теорија модалности (проучавање категорија субјунктивних глагола) за конституисање формалних аспеката наратолошких анализа.¹¹⁷ Представници посткласичне наратологије последњих деценија далеко су више заинтересовани за невидљиве, неодређене, порекнуте или виртуелне феномене наративног представљања и света приче. Тако Јури Марголин у студији: „О ономе што је прошло, што пролази или што ће доћи: темпоралност, аспектуалност, модалност и природа књижевног наратива” (Of What Is Past, Is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative), негацију сматра једним од облика модалног израза, поред контрачињеничних и алтернативних тврдњи. У традиционалном, ретроспективном типу наратива Марголин овим облицима приписује статус поуздане, односно фактичке информације, сврставајући их у категорију коју назива „*realis mode*” (1999: 148). Епистемичка сигурност у погледу могућих исхода и њихових не-реализација проистиче из приповедачеве временске пози-

117 Клод Бремон и Цветон Тодоров били су међу првим теоретичарима који су у оквиру структурализма указали на значај модалних категорија у наративу (Ryan 1991: 110).

ције која је ретроспективна у односу на исприповедана збивања. Марголинов иновативни и ревизионистички приступ канонизованом епском наративу потврђује издвајање зона епистемичких сумњи и неодлучивости (*irealis mode*) у погледу онога што је у причи саопштено, било у хипотетичким, позитивним или негативним тврдњама. Иако се у том случају не може говорити и о „онтолошкој неодлучивости” наративног света (при читању таквих наратива двоумимо се због непотпуних информација које су потекле од приповедача или јунака, а не зато што је наративни домен инхерентно неодређен), ипак је указивање на ове његове аспекте дестабилисало досадашњу спознају класичног епског наратива. Марголин посебно истиче комплексност и амбивалентност негација у процесу когнитивног мапирања приче, у случају када се јављају вишеструка негирања или оповргавања сложених и замршених збивања (1999: 152). Тада преостају само могући, алтернативни исходи као релативно вероватни. Тврдња да се нешто очигледно није десило или није постигло свој циљ, усмерава нас само ка почетној тачки збивања, али не и ка оном што би требало бити последица или завршетак таквог догађаја. Овакво тумачење семантике негација (као изгубљене и измештене, али реалне афирмације), блиско је Делезовој филозофији разлике која се јавља скоро три деценије пре савремених књижевнотеоријских приступа.

У књизи *Разлика и понављање* (*Différence et répétition*, 1968), која представља зачетак данас актуелних постструктуралистичких теоријских парадигми, Жил Делез постулира тезу да је модерни свет, свет симулакрума. Уместо истинских, идентитети су само симулирани, а „разлика и понављање заузели су место идентичног и негативног, идентитета и противречности.” (2009: 7). Одбацујући чисту противречност, Делез је на

страни само оне негативности која „не затвара феномен разлике, већ само преузима његову сабласт” (2009: 96). Као „сенка разлике”, њен епифеномен, негативно је „учинак исувише различите афирмације” (Delez 2009: 98). Разоткривајући негативно тек као привид у односу на „проблемско поље неке позитивне мноштвености”, Делез фаворизује (не)биће на рачун чисто негативног не-бића. Такво (не)биће може чинити виртуелно проблемско поље многоструких „диференцијација” које се могу актуелизовати у процесу различитих „диференцијација”. „Сваки објекат је двострук, а да његове половине не личе, будући да је једна виртуелна, а друга актуелна слика” (Delez 2009: 339). Приписујући виртуелном статус реалног, Делез истиче да се „актуелизација виртуелног увек догађа посредством разлике, дивергенције. [...] Никада актуелни чланови не личе на виртуелност коју актуелизују” (2009: 343). На Делезовом трагу, у наративним негацијама, када нису у антитетичкој форми порицања и тврђења (као „фигуре негације”, Ковачевић 2002), нећемо откривати мањак и лишеност смисла, већ обресе увек „премештеног и прерушеног не-смисла” (Delez 2009: 464).¹¹⁸

У овом покушају скицирања за наш приступ кључних места филозофског промишљања феномена негативног, требало би поменути и Мориса Мерло-Понтија, филозофа који једну деценију пре Делеза пише о негативистичкој филозофији, али, на супрот Делезу, негацији прилази као аспекту кохезије и тоталитета бића. Тумачећи негативно као мањак, као оно што бићу недостаје, као његов додатак и „недостатак који себе конституише у недостатку”, Мерло-Понти управо то негативно дефинише као „пукотину која се тачно

118 За Делеза „понављање је моћ језика” и суштина поетске речи будући да имплицира идеју поезије која „увек носи вишак” и „прерушени смисао” (2009: 464).

продубљује тамо гдје се испуњава” (2012: 63). Отуд је „псеудопозитивност” присутности бића само „дубља и удвостручена негативност, она нема стварну тежину ефективне присутности” (Merleau-Ponty 2012: 63). Да ли се у импликацијама оваквог удвајања (ослушкивања истинске „тишине” света наспрам илузије „буке”), налазе и тачке додира између два наизглед различита концепта негација? Чини нам се да управо простор виртуелног може бити њихово место сусрета.

Трећи филозофски допринос нашој теми налазимо у скоријој студији Михаила Епштејна о филозофији могућег, или, како аутор истиче, филозофији хипотетизма и потенцијализма. Епштејн концептуализује „могуће” само као нешто што се не може сасвим материјализовати, што задржава за себе зрно немогућег.¹¹⁹ Ако је ВН иманентни део сваког наратива, велика метафора његовог приповедног потенцијала,¹²⁰ ако свака прича почива на ономе што би могла бити, што (још) није, онда је јасно да морамо рачунати на неоспорну блискост могућег и немогућег, актуелног и виртуелног, виртуелног које је истовремено и могуће и немогуће.¹²¹ Јер, како пише Епштејн, **могуће** се истовремено

119 „Возможное остается возможным лишь постольку, поскольку не может вполне воплотиться, то есть сохраняет в себе зерно невозможного” (Эпштейн 2001: 14).

120 Дефинишући контраприповест, Принс истиче њен приповедни потенцијал („tellebility”) као њену најважнију функцију (Prince 2011: 161).

121 Двосмисленост ВН садржана је и у премештању и игривости *моућег* и *виртуелног*, као опозитних појмова у Делезовој филозофији (док могуће упућује на форму идентитета у појму, виртуелно означава чисту мноштвеност у идеји), и синонимних појмова у Рајаниној концептуализацији виртуелног као потенцијалног. Као код Делеза, ВН јесте реалност текста, али је, као код Епштејна или Рајанове и нереализована могућност, супротстављена актуелном свету текста.

даје у руку и клизи из ње, оно је делотворно управо по својој радикалној разлици у односу на стварност и у том смислу је еквивалент немогућем. Оно демонско могућег, његова експлозивна двосмисленост, у инкарнацијској је природи могућег – оно постаје немогуће да би могло бити могуће (Эпштейн 2001: 14).¹²²

III

У једном од бројних дискурзивних коментара о Травнику и његовим становницима приповедач кроз хипотетичку фокализацију каже:

Кад би неко разговарао са двојицом путника од којих је један провео у Травнику зиму а други лето, добио би два потпуно противна мишљења о овој вароши. Онај први би рекао да је боравио у паклу, а овај други да је био бар близу раја (2004f: 225).

Можда од овог јединства супротности, од противречности од којих су саздани и ликови¹²³ и касаба и историјско време, од борбе између фатума предодређења (тог фантомског предтекста – сенке негација), и идеала, који се непрестано пориче, укида или замењује, као у „страху од правог израза” (Andrić 2004f: 160), да

122 „Возможное одновременно и дается в руки, и выскальзывает из рук: оно действительно именно в своем радикальном отличии от действительности и в этом смысле равнозначно невозможному. Этот *демонизм возможною*, которое жаждет и бежит воплощения, т.е. становится невозможным именно для того, чтобы остаться возможным, и составляет философскую двусмысленность, «взрывчатость» данной категории” (Эпштейн 2001: 14).

123 У том смислу би Лик Колоње могао бити парадигма поетике противречности у роману.

би, парадоксално, својом виртуелношћу био још присутнији – треба кренути ка промишљању и доживљају Андрићеве поетике приповедања у *Травничкој хроници*.

Најзаступљенији облик негација у *Травничкој хроници* су граматичке негације које представљају садржаје јунакових менталних креација алтернативних и нереализованих верзија збивања. Наглашавајући такав 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 често се преплићу са другим облицима ВН, као што су контраприповести и поређења. У примеру који следи негација је изражена кроз „фигуру порицања и тврђења” за коју је карактеристична „експресивно-стилистика” вредност (Ковачевић 2011). Виртуелна компонента уведене удвојене верзије овом фигуром је тек благо истакнута: „Њему се чинило не да води скупштинску хронику, него да својим рођеним рукама и дивовском снагом меси душу човечанства као послушну иловачу” (2004f: 69).

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 [...]” (2004f: 153), мотивисати такво профилисање ликова. Такав је, на пример, доживљај стварности француског конзула, Давила, у коме је виртуелност могућег израженија него у претходно цитираном ВН јер вербализацију негирања не прати доследно опозитна афирмација:

Давил је био згранут и нем од чуђења. Све му је то изгледало као невероватна прича и хтео је неколико пута да прекине тумача. Поступак везиров изгледао му је не само смешан и злочиначки него и опасан и нелогичан (2004f: 54).

У трећем примеру, у коме је описан Давилов доживљај родне земље, Француске, негирање и порицање актуелног, чињеничног 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 (2004f: 177).

У последњем примеру приповедач експлицитно истиче оно што у „стварном свету текста” (Ryan 1991: 46) не постоји, што није аутентизовано („не као о својој родној земљи”), да би одмах након тога увео једну нову неостварену, обмањујућу и лажну представу родне земље коју лик замишља. Овом двоструком природом ВН, када су негације повезане са прошлим или будућим контрачињеницама, услед чега долази до первертирања реалног и нестварног, присутног и одсутног, приповедачевог и јунаковог „знања”, Андрић интензивира и градира аспекте виртуелног у роману чинећи његов „семантички домен” (Ryan 1991: 111) још амбивалентнијим.

Контрачињеницама–парафразама менталних креација јунака у негацијама наглашава се обмана којој се јунак препушта, а његов ескапистички чин је притом потцртан антитезом.¹²⁴ На плану психолошке мотивације садејство ових подврста ВН је изразито сврховито јер говори о јунаковој располућености, немогућности егзистенцијалног усидрења странаца у касаблијску средину и о лажној, привидној егзистенцији у новој средини у којој су се затекли. Тај померени доживљај

124 Антитеза је парадигматична фигура ВН. Више о томе у: Мило-сављевић Милић 2016: 51.

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” (2004f: 125) 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, квржаве, неизрециво изнакажене дугим ходом и тешким животом (2004f: 125).

Међу контраприповестима које су обликоване као садржаји свести ликова, срећу се обе врсте – оне које представљају бољу, али и гору верзију актуелне стварности. Следећи примери, у којима су тематизовани сусрет француског и аустријског конзула и Давилова спознаја, показују на који начин негације цензуришу, „забрањују” и укидају за јунаке жељене исходе збивања која су, остајући једино у домену виртуелног, парадоксално присутна самим својим непостојањем.¹²⁵

И само последњи обзири дужности и такта спречавали су их да не положи један другом руку на раме, као што се придржавају два присебна и разумна човека у невољи (2004f: 112).

[...] Давил је увек налазио да никад нико неће знати како скупо он плаћа своје мале успехе и уступке које постизава код везира (2004f: 257).

За динамику профилисања Андрићевих јунака посебно су сврховити ВН хибридне структуре, у којима се, као што се из претходних примера закључује, негације преплићу са контрачињеничним алтернати-

125 У већ поменутој студији Тасовац промишља негације у Андрићевом делу као „присуство одсуства”.

вама постајући епизодне дигресије. Давил размишља о ономе што треба рећи младом Дефосеу, шта никако не треба прећутати и „задржати у себи”, иако је при том свестан да тако неће никада поступити. Растрзан између онога што чини и онога што је свему учињеном противречно и неостварено, и Давил, као и остали јунаци овог романа, као да су много више окренути ка ономе чега нема и до чега не могу досегнути. Они остају увек располућена бића, удаљени од другог дела сопства, свог виртуелног двојника, који измиче кроз простор негације.

Сложени смисао негација као подврсте ВН, учава се и код темпоралних аспеката наративних токова. Јунаци се не суочавају само са оним што се неће догодити, већ и са негирањем сопствених заблуда прошлости које постају поништене и неостварене алтернативе. Сусрет са њиховом виртуелном природом постаје сусрет са празнином. Негиране контраприповести су, заправо, двоструко непостојеће. Један од примера који илуструје такве вишеструке негације¹²⁶ је спознаја Николе Роте о немогућности надвладавања сопственог порекла.

Тада је Роти пукло пред очима да није довољна заклетва осетљивог, грбавог дечака, расплаканог у ноћи, због сиротиње, да није довољно ни двадесет година упорног, тешког рада и служења, па да човек пређе из једног света у коме се родио у други који је случајно сагледао и за којим га је срце повукло. И што је још горе, тај „нови” свет управо и не постоји као нешто издвојено, одређено и непомично, што

126 Двоструке негације („Није могао да не мисли”), у контексту тумачења ликова могу се читати као израз својеврсне реторике присиле, итеративних ланаца који су, како пише Делез „специфичан поремећај односа између два понављања и процеса којим једно јесте и остаје узрок оног другог” (2009: 464).

се може постићи и освојити једном заувек, како се то њему из првих година чинило (2004f: 135).

Са осећањем празнине сусреће се и Давил на самом крају романа, пред полазак из Травника. Пустош у њему јавља се као последица вишеструких одбацивања и негирања оних „привиђења у даљини” која су његовом животу давала смисао. Као у огледалу, у обрнутој слици, том обрнутом понављању, сусрели су се Давилов живот у „нестварном” и не-живот у стварности, без „заноса” и „упоришта” и „без видика” (2004f: 514).

Користећи перспективу 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” (2004f: 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 везира¹²⁷ који је опште прихваћен, али у роману није даље актуализован. И на овом месту, као и сваки пут када се сусреће са амбивалентном семантиком негација, читалац застаје пред недоумицом – шта се њима заправо истиче а шта минимализује и како се у тој антитетичкој спреси може спознати она интерпретативна истина коју је Умберто Еко називао „интенцијом текста” (2001: 22)?

Док се поводом наративних негација као садржаја свести јунака може говорити и као о феномену њихових виртуелних двојника, следећи тип негација прати логику

127 Негације увек импликују неки алтернативни контекст, пред-текст који истовремено привлачи и одбија, невидљиви наратив који текст немилосрдно жели да одбаци као привид и илузију, чиме га још више присваја.

супституција коју демонстрира непосредно сам приповедач. Сада, уместо афирмативних исказа, приповедач, не више заклоњен јунаком, пласира негативну информацију. Наредни навод је индикативан за ову учесталу Андрићеву стратегију приповедања:

Идућих дана Давна је долазио на реферисање као обично. Никакве промене није било на њему. Ни иначе капицибашина нагла смрт није изазвала неко огорчење међу варошким Турцима; нису се одржали чак ни гласови сумњичења ни оптужбе; њих судбина тог Османлије није много занимала (2004f: 58).

Амбивалентност ове наративне информације проистиче из имплицитног дуализма вишеструко и истовремено присутних противречних светова – једног хипотетичког, у коме би капицибашина смрт изазвала огорчење, сумњичења и оптужбе, једног актуализованог непосредним путем, о равнодушности Турака пред вешћу о смрти и оног трећег света, о коме једино експлицитно текст говори а чије се постојање управо тим текстом поништава. Додатни семантички учинак оваквог избора налазимо у имплицитном активирању очекиване реакције колектива, јавног мњења, чиме се јака реторика свезнајућег приповедача¹²⁸ неприметно маскира, лагано прелазећи са перспективе споља на унутрашњу перспективу лика-месе.

Сличне стратегије негирања, уместо афирмације стања у наративном свету, налазимо и у једном облику приповедања који је карактеристичан за целокупну Андрићеву поетику приповедања – коментару. Већ има-

128 Један од парадокса негација садржан је у чињеници да се јака антитеза преплиће са нејасним и неодлучивим.

ментном реторичком потенцијалу коментара¹²⁹ негације додају јачи ефекат уопштавања. Одсутна, нереализована верзија догађаја или стања, иако отвара алтернативе, заправо наглашава неминовност избора (јунака или приповедача) који обитава у сенци негација. Следећи наводи илуструју овакав тип амбивалентних коментара:

Ништа није помагало против урођеног поверења целокупног муслиманског становништва, које није хтело да чита ни да чује ни гледа, него је ишло само за својим дубоким нагоном самоодбране и мржње према туђинцу и невернику који се приближио границама и почиње да улази у земљу (2004f: 46).

Нико од странаца није могао замислити како изгледа и докле може да иде овај напад скупног лудила који с времена на време обузима становништво ових касаба, изгубљених и стешњених међу високим планинама (2004f: 183).

Негативне уопштавајуће коментаре налазимо и као цитат ликова. Своја сазнања о чудном менталитету Турака Давил сажима у закључак: „чудно, како овде нико нема милости ни оног природног сажалења које се код нас спонтано јавља пред сваким туђим страдањем” (2004f: 418).

Реторика оваквих јунакових уопштавања нарочито долази до изражаја када се јавља у спрези са још једном „фигуром негације” (Ковачевић 2002): реторичким питањем.¹³⁰ Будући да се читалац сусреће са једном поетиком противречности, значајан фигуративни потенцијал наративних негација садржан је и у литоти. Коментаришући аутоцензурисане верзије службе-

129 Више о коментару у: Милосављевић Милић 2006.

130 Такав је ток мисли Николе Роте који се у форми анафорички нагомиланих реторичких питања суочава са обесмишљеним вредностима годинама стицаних материјалних добара.

них писама које конзули шаљу, приповедач закључује: „И наравно да ниједан није поменуо своју сопствену потиштеност” (2004f: 112). Сличне уланчане негације у форми нагомиланих литота садржи и тешкоћаров дипломатски одговор француском конзулу:

Не дешава се увек оно што изгледа вероватније. А ако би било тако као што „многи сматрају”, онда није тешко предвидети ток ствари јер није никаква тајна да су све ове земље ратом добијене, ратом се бране и ратујући и губе, ако морају да буду изгубљене (2004f: 417).

Учестала употреба наративних негација које отварају простор виртуелним, приметним, нереализованим, маскираним или прећутаним наративима „стварног света текста”, очито да не исцрпљује своју естетску сврховитост само у домену особеног стилистичког израза. Те наметнуте, одсутне и неостварене приче које прате јунаке и хронику града,¹³¹ представљају једну од поетичких константи Андрићевог приповедања. Пишући о људима који су боље „разликовали значајна застајкивања него речи саме”, о страху пред могућношћу да ствари могу бити назване „правим именом” (2004f: 159), приповедач је својом причом која је увек упућивала на нешто друго, на оно *што није*, самим стратегијама приповедања придавао статус фигуре – метафоре за кључна идејна тежишта романа. Као што Саломон Атијас, опраштајући се са Давилом, зна „да то што је говорио, није било оно што је желео да каже” (2004f: 528), тако се и Андрићевим учесталим негацијама призива она права реч, онај додаток, вишак у језику који непрестано измиче, жуђена целина до које

131 На једном месту у роману приповедач ће те друге верзије назвати: „[...] тај мртви колосек субалтерних живота [...]” (2004f: 119).

се не стиже. Ако је тачно, као што тврди Тасовац, да „Андрић описује писање као процес изостављања, процес који је дубоко укорењен у негацији” (2000: 178), успостављајући „мост између језика и тишине” (2000: 217), онда нам се још тачнијим чини да се на путу кроз *нејасно, неодређено, неизречено и неизрециво*¹³² уместо тишине, чује ехо понављања оног Делезовог прерушеног не-смисла. Зато и не мислимо да су негације Андрићев „сан о концептуалном одсуству” (Тасовац 2000:213), већ онај „тамни наговештај” који „одјеку даје тело” (Delez 2009: 464), сан о моћи да се каже (јер „никад неће моћи бити казано” (Andrić 2004f: 529) и прочита то „неизрециво”.¹³³

132 Виртуелни Саломонов монолог остаје неизговорен јер „све то није уопште било потпуно јасно ни одређено у његовој свести, а још мање дозрело до израза, него је лежало у њему, живо и тешко, али неизречено и неизрециво” (2004f: 532).

133 На помало парадоксалан, али у присуству језика једино могући начин, наша се студија о Андрићевим негацијама завршава у позитивној онтологији, у афирмацији којом читање брани само себе.

У ПОТРАЗИ ЗА АРХИПРИЧОМ

*Када је реч о ишцима, иримешио сам
да иесник, коначно, није ловац.*

Бенедето Кроче

Пишући о односу песника према стварности Бенедето Кроче на једном месту, настављајући давно изречену мисао Аристотела, каже да се може размишљати само о љубави песника према речима, а не и према стварима. Мото који смо изабрали за почетак овог рада, не само да брани радикални антимемитезам, већ имплицитно претпоставља вишеструке интерпретативне путање чије би свођење на опозитне, текстоцентричне оријентације, било тек још један облик редукције. У овом раду ће управо бити разматране те сложене релације између „песника”, „ловца” и „речи” у једној Андрићевој приповеци.

Приповетку „Лов на тетреба” Иво Андрић је објавио 1959. године.¹³⁴ Приповетка има једноставни сиже и свега три јунака,¹³⁵ конкретизован и статичан хроно-

134 Позоришну драматизацију ове приповетке урадио је Саво Шкобић а представа је премијерно изведена 11. 12. 2011. године у Вишеграду.

135 Поред три главна јунака, помиње се и Витомиров деда, као и колективни ликови: варошки ловци, народ, свијет у Вишеграду.

топ. Сва ова својства налазимо већ у уводном поглављу које отуд има и улогу оквирног „кадрирања” (Wolf 2006).¹³⁶

На месту званом *Пог њрадићем*, недалеко од горског извора, седе вишеградски судија Турковић и инспектор финансијске страже Антон Калина. Око добре ватре од грабових грана, која у планинском сутону изгледа као крупан догађај, креће се лако сељак Витомир Тасовац из Дикава (Andrić 2004c: 456).

Судија и инспектор сваке године долазе на исто место како би уловили тетреба, слушају по целу ноћ приче сељака Витомира, али увек преспавају „тренутак пред зору”, када се тетреб јавља својом специфичном љубавном песмом, те не успевају да га улове. Ова, на први поглед, сасвим једноставна прича, показате, како је то врло често код Андрића, сву своју сложеност у процесу интерпретативног уоквиравања. Преузимајући од В. Волфа појам уоквиравања као активности која има контролну и интерпретативну функцију – уоквиравање, или, према И. Гофману, „усклађивање” (1974: 49), помаже реципијенту „да одабере извесне оквири интерпретације или барем оне који су релевантни за одређено дело”, указаћемо на неколико (когнитивних) „оквирних метаконцепата” као могућих интерпретативних путања ове Андрићеве приповетке. Њихова сегментација у раду спроведена је само зарад аналитичке диференцијације; у интерпретацији као сложенем процесу читалачког одговора, они су неразлучиво стопљени у јединствени амалгам естетске актуелизације текста.

136 Између осталог, већ овај уводни део наговештава смисао и правац редукције радње – са видљивих догађаја (епски модус), на унутрашња збивања (лирски и драмски модус).

I

На нивоу првог,¹³⁷ *миметичкој уоквиравања* активира се реалистички текст. Просторновременски аспекти света приче аналогног нашем свету обухватају различите облике конкретизације: топонимску и антропонимску фактографију и хроматониме (Босна, Вишеград, Дикава, Славонска Пожега, имена јунака, Ђурђевдан, Богојављање); стварносно окружење (или реалистички *setting*), који чине: конкретизована локализација (касаба, место под грабићем, планински пејзаж, извор, вече и ноћ, месечина), уобичајене активности у погледу социјалне и професионалне мотивације (јахање на коњу, разговор, обедовање, расправљање, спавање). Бартовском „ефекту стварног” доприноси и предметни свет (јело, ракија, чаша, ловачки прибор, дуван, барут) и зооними (тетреб, коњи), те помињање годишњих доба (пролеће и зима).

Миметичком типу уоквиравања подлежу и главни јунаци који су обликовани психолошком мотивацијом. Судија Турковић, „веселац и нежења, који воли лов и разговор и живот у природи” (Andrić 2004c: 457), у планину одлази, не зарад недостижног плена, већ ради уживања у причама сељака Витомира. Приповедач експлицитно каже да „њему није толико стало до тетреба колико до Витомирових прича и маштања” (2004c: 459). Окарактерисан као „разговоран и дарезљив” (2004c: 458), судија је представљен као човек који жели и уме да ужива у фикцији и да се препусти њеним чарима. Одлазак у лов је за њега тек повод, нека врста изговора за *стварни* разлог доласка на планину. И за инспектора финансијске страже, Антона Калину, „мрачног и сломљеног човека, несрећног у браку” (2004c: 457), лов

137 Категорији стварности као оквирном метаконцепту дајемо предност прихватајући „принцип минималног одступања” Мари-Лор Рајан (1991: 48).

је само изговор, начин бекства од сопствене животне трагедије (губитка официрске части), али и од њему чудне и неразумљиве босанске средине. Концепција овог јунака активира јак интертекстуални оквир јер га можемо довести у везу са многим Андрићевим (несрећним) ликовима странцима.

Мада их повезује заједничко добровољно изгнанство из града, Турковић и Калина су, заправо, антиподни јунаци, што се више него на нивоу миметичког уоквиравања, закључује када се активира алегоријски оквир интерпретације.¹³⁸

Сељака Витомира, свакако централни лик, на овом првом интерпретативном нивоу обележава интертекстуална резонанца стереотипа о домишљатом и лукавом брђанину, склоном неуморном измишљању свакојаким прича. У процесу даљих интертекстуалних уоквиравања, активираним поетичким тежиштима Андрићеве прозе, овај јунак представља својеврсну верзију трансфукционалног идентитета.¹³⁹ То је типичан Андрићев јунак-приповедач („човек бујне маште и велико причало”, 2004с: 458), за кога приповедање није само средство остварења практичних циљева, већ исконска потреба, смисао живота. Са аспекта когнитивнопоетичког промишљања интертекстуалних оквира, у овом случају се може говорити о тзв. „јакој текстуалности” и „трајној резонантности” (Panagiotidou 2011:

138 Ова два јунака као два типа рецепијената могу се довести у везу и са поетичком опозицијом „dulce et utile”, с обзиром на реакције које испољавају према Витомировим причама. На другој, симболичкој равни овај контраст би отуд био услов управо њихове комплементарности.

139 О присуству овог јунака у другим Андрићевим приповеткама унутар циклуса прича о сељаку Витомиру, в. студију у овој књизи „Зими, кад прича утихне”.

173)¹⁴⁰. Међутим, приступ овом лику, као што ћемо видети, могућ је и преко других интерпретативних оквира.

Лик или мотив тетреба такође има своје реалне контуре, односно „зооморфни” статус (Гура 2005: 23) – ослања се на општу представу у народу о овој птици (тешко ју је ухватити, необичан звук који испушта приликом парења – „ти би реко: добар косац негдје косу оштри”, 2004с: 458), али активира и вишеструке архетипске, фолклорне и орнитомитолошке тематско-сижејне обрасце, као и интертекстуални оквир усменог жанра, меморате, о чему ће још бити речи.

II

Генерички оквирни метаконцепт ове приповетке изузетно је сложен. Већ паратекстуалном границом – насловом, експлицитно је активиран жанр *ловачке ѝриче*, који у књижевности и (у трансмедијалној форми) у ликовној уметности има дугу традицију, а у реализму је био нарочито популаран. (Упутно је поменути тургењевски модел оквирне ловачке приче са ловом у мотивацијској и интегративној улози позадинског миљеа за унутароквирну причу.¹⁴¹)

Сличан потенцијал поменутом генеричком уоквиравању има жанр на англосаксонском простору познат као „tall tale”. Приповедач, најчешће склон преувеличавању и лажима, предимензионира сопствене ловачке

140 „Резонантност се односи на ефекат који активација интертекстуалног предзнања има на читаоца. Прецизније, она одређује да ли ће ефекат бити ТРАЈАН или ТРЕНУТНИ, односно, да ли ће нова интертекстуална веза имати трајни ефекат на процес читања или ће избледети и бити запостављена брзо по свом формирању.” (Panagiotidou 2011: 173). И овде се полази од својства текста, а не од индивидуалних предиспозиција читаоца.

141 Таква је, на пример, приповетка „Хамлет Шчигровског среза”.

успехе или психофизичке капацитете и на тај начин изазива комичан ефекат. Такво значење налазимо у Витомировом опису тетреба и коментару судије Турковића :

Да ти га је само чути. Стоји га писка: цик, цик, цик! /.../ Ја мислим да има у њему десет ока ко једна. [...] сутра ћеш ти њега снијети у Вишеград, ако бог да, па ће се свијет купити и чудом чудити.” [...] Твој тетреб је, Витомире, као господин бог. Сви о њему говоримо, а никад га нико није видио ни чуо (2004с: 458, 460).

Приповедач на више места проблематизује такозвани „преговор око истинитости” који је као једна од конвенција усменог наратива важан у интеракцији казивача и слушаца. Истицањем Витомирових приповедачких компетенција („обраћајући се њима, сам себи прича тобожње доживљаје и свакојаке приче које одавно леже у њему и само траже прилику и слушаоце.”, 2004с: 458) – реалије које припадају актуелном свету приче попримају обресе фикције, што је слично стратегији непоузданог приповедача. Несумњиво је да се лик Витомира може тумачити у овом контексту уз наслаге тзв. „слабе интертекстуалне текстуре дуге резонанце” (Panagiotidou 2011: 173) других архетипа јунака-приповедача, какви су, нпр. брбљивац и наклапало (Фрејденберг 1997: 279), препредењак-варалица, лакрдијаш, цар роб (Фрејденберг 1997: 282), хвалисави војник (*Miles gloriosus*), или драмска маска варалице. Тако ће приповедач рећи да је Витомир вероватно измислио причу о тетребу, али да ту „своју причу брани страсно и упорно”, (2004с: 458). Да су судија Турковић и инспектор Калина у друштву расног усменог приповедача (према оној Бенјаминовој тврдњи, да је свако „ко слуша причу, у друштву приповедача”), потврђује и уметнута Витомирова прича „из живота” о драматичном искуству у леденој зимској ноћи и сусрету са Богом.

Иако на више места Андрић указује на сижејно-мотивски контекст ловачке приче (помиње се лов, ловачки прибор, ловачки излети, ловачка теферичења, варошки ловци, богата ловина), у тексту не долази до његове пуне жанровске реализације; и Андрићу је, као и његовим јунацима, лов само повод, начин да се постојећа жанровска матрица подастре као пријемчив оквир а потом разгради, реинтерпретира и трансформише до симболичког значења, не успостављајући при том неки нови жанр.¹⁴² Потврду за то налазимо у амбивалентном балансирању између очигледних окидача приче из лова (хронотоп природе камерног типа, мали број ликова, вредност плена, препреке у лову, изненадни обрти, преувеличавања и мистификација искуства, евоцирање успомена хвалисавих актера) и поступака који се опиру таквом генеричком уоквиравању (хијерархија инстанце приповедача и његово удвајање уз варијацију типичне оквирне функције приповедача-ловца,¹⁴³ преструктуирање овог лика померањем тежишта са референцијалног аспекта приче – догађаји из лова, на њену метатекстуалну раван – феномен фикционалности и поетске функције, деконструисање финалног оквира – изостаје ловачки трофеј, али не као знак неуспеха јер жељени плен добија метафоричко-симболичке значењске конотације). На линији накнадне алегоријско-симболичке преструктуације ловачке приче уочава се и реминисценција на сижејни топос *уловљених ловаца*, при чему је еротска симболизација замењена (мета)поетичком алегоријом.

Мотив тетреба отуд јесте и знак аутопародијског отклона приповедача у односу на познати жанр и

142 На једном месту приповедач експлицитно каже да се изласцима Турковића и Калине „подсмевају варошки ловци” (2004с: 457).

143 Честог, нпр. у Домановићевим несатиричним приповеткама.

несумњиве пишчеве поетичке самосвести. Реч је о изразито амбивалентном (*неухвајљивом*) мотиву¹⁴⁴ који усмерава вишеструке интерпретативне путање, често у сасвим опозитним правцима,¹⁴⁵ савршено се при том прилагођавајући различитим тумачењима. Омогућавајући генеричко уоквиравање активирањем архетипа, овај мотив указује на везу између најстаријих архетипских слојева зооморфизма и сижеа хајке на животиње (Фрејденберг 1997: 268).

У својој филозофској расправи о лову Хосе Ортега и Гасет истиче фундаментални егзистенцијални значај ове човекове активности.¹⁴⁶ Лов је нагонска потреба човека, али истовремено и специфични облик посвећености чији су атрибути моћ, снага и срећа, као аутентични и динамички облик живљења. У Ортегином феноменолошком тумачењу лова као привилегије ловац је својеврсни посвећеник у магију и виши смисао као у оно дистинктивно преимућство које човек има над осталим живим бићима.

Даљем продубљивању архетипске и митопоетске вертикале семантике лова као процеса жанровског преозначавања доприноси и теза Карла Гинзбурга о ловцу као архиаутору прве приче, или архиприче. Сматрајући да корене наратива треба тражити у првобитној ловачкој заједници наших предака, Гинзбург подвлачи

144 У актуелном свету приче тетреб се појављује или као садржај свести јунака (интермедијарни, секундарни свет), или као непостојећи ентитет у виртуелним наративима, да би тек на крају попримио амбивалентан актуелни статус и постао присутан својим одсуством.

145 Оваква концепција мотива тетреба типичан је знак модернистичке поетике.

146 Текст „Медитације о лову” првобитно је објављен у Лисабону 1942, као предговор у књизи Ортегиног пријатеља (Edward Count Yebes, *Twenty Years a Big-game Hunter*).

аналогију између конфигурације наратива и ловачког детектовања трагова који резултирају смисаоном перцепцијом стварности (искуства), односно, хватањем и савладавањем плена. Метафора ловца тако истовремено садржи и древни концепт повлашћеног znalца, уметника вештака. Овакво антрополошко утемељење саме генезе приче, приповедне компетенције и њене рецепције, води до одређења наратива као когнитивног инструмента истовремено погодног за дешифровање и придавање смисла стварности.¹⁴⁷ Варијацију ове тезе која рефлектује актуелни когнитивистички заокрет у хуманистици, налазимо у ставу о приповедању као перманентном човековом нагону за задовољењем „когнитивне глади” (Spolsky 2010: 50).¹⁴⁸ Немогућност рационалне артикулације саме природе естетске реакције у овом теоријскометодолошком кључу такође се може довести у везу са непресушном потребом да се изнова приповеда или у причи ужива. На сличан начин, и Андрићеви јунаци-слушаоци (судија Турковић и инспектор Калина), својом привидном физичком глади (опредмеђеној у могућем птичјем плену), само маскирају ону дубљу унутрашњу глад за добром причом коју ће пратити неизвесност ишчекивања, откривање трагова, изненађење и преокрет.¹⁴⁹ „Судија се смешка задовољно, јер њему није толико стало до тетреба колико до Витомирових прича и маштања.” (2004с: 459).

147 За Питера Брукса парадигма лова је истовремено и парадигма идентитета (2011: 20), што је став који кореспондира са концептом *наративној идентитетској* Пола Рикера.

148 Више о концепту „репрезентацијских глади”, као и о улози нарративне фикције за еволутивно напредовање људске врсте видети у: Милосављевић Милић 2016: 11.

149 Реч је о етапама нарративне динамике које је М. Стернберг назвао: „curiosity”, „suspense”, „surprise” (2003: 517).

III

Орнитоним у наслову чини језгро трећег оквирног метаконцепта. Наиме, иако је тетреб био важан чинилац претходна два типа уоквиравања, његова најважнија функција остварује се тек на овом нивоу на коме се активира митопоетски и фолклорни слој Андрићеве приповетке.

Савремена књижевнонаучна и етнолошка истраживања указују на постојање такозваног „орнитоморфног кода језика културе” будући да су у „у традиционалној култури представе о птицама један од начина исказивања представа о свету” (Влчева 2003: 17). Како истиче С. Самарџија, птице су „заступљене у традицији – од космогонијских представа до изрека, од гатања и магије до песничких слика и формула” (2011: 83). Отуд птица као митопоетски симбол носи неисцрпно богатство значења при чему су „механизми симболизације потчињени унутрашњим жанровским законима” (Гура 2005: 573), и, додали бисмо, контекстом који конкретно уметничко дело активира.

Митолошки лик тетреба,¹⁵⁰ осим што је мотивацијски уведен контекстом Витомирових „измишљених прича”, аутентизован је и коментарима свезнајућег приповедача који на неколико места експлицитно пориче постојање ове птице у актуелном свету приче:

Тако су, ево, и овог пролећа почели да излазе „на тетреба”. [...] И на крају, та ловачка теферичења добра су и за Витомировог тетреба, ако постоји, јер би по њима могао да живи и дочека дубоку старост, певајући сваке године своју љубавну песму тамо негде испод Дикава. [...] он је вероватно измислио и ову причу о тетребу, бар о овом одређеном

150 У грчкој митологији тетреб се јавља као пратилац бога Пана, Хермесовог сина и као птица која, куцајући кљуном, предказује жељену летњу кишу (Гревс 1991: 93).

тетребу који треба да је у те и те дане на том и том месту; [...] (2004с: 457–458).

Овакав „нултоморфни” статус невидљиве птице (Гура 2005: 23), одговара њеним допунским атрибуцијама релевантним за активирање митолошког и архетипско–фолклорног оквирног метакоцепта, који ће овде бити наведени према типолошким класификацијама А. Гуре: шума као најчешћи ненастањен простор, време парења и акустична испољавања као дистинктивно обележје („думача изнад Дикава у којој се тетријеб, да простиш, мријести и пјева”, 2004с: 458), ноћ као доба дана са највећом семантичком оптерећеношћу („мрак се склапа око њих”, 2004с: 456).¹⁵¹ Поред тога што према симболичко-митолошкој опозицији припада категорији „чистих птица” (Гура 2005: 458), тетреб се доводи у везу са веровањима која се тичу његовог првог пролећног оглашавања,¹⁵² а поменути сиже приповетке индикативан је и за поступак „митолошке префигурације” (Мелетински: 368) с обзиром на то да „на митолошком плану нису важни технички, већ магијски начини и поступци ловљења” (Гура 2005: 76).

Митопоетском уоквиравању одговара и основни хронотоп приповетке у коме се укршта фолклорно обредно и циклично митолошко време. Одлазак Витомира и његових верних сабеседника у „лов”, као и садржај Витомировог причања, дати су у форми итеративног наратива

151 „Космогонијско значење ватре на граници природе и културе” (Мелетински 210) може се, не без извесне иронијске дистанце, ишчитати из поредбеног описа ватре „која у планинском сутону изгледа као крупан догађај”.

152 У приповеци она нису конкретно експлицирана, али се асоцијативним путем указује на магијску, могућу иницијацијску или обреднопрелазну конотацију тетребове песме коју познаје само повлашћени медијатор између два света (Витомир), док ће остала два слушаоца преспавати „онај кратки и одлучни тренутак пред зору” (2004с: 464) када се тетреб оглашава.

(„Није ово први пут да их Витомир изводи до свог села ‘на тетреба’. Излазили су и лане, некако у ово доба године [...] И вечерас тако Турковић посматра и прати разне видове и степене Витомировог пијаног причања. Он му већ познаје ток и наслућује крај.” 2004с: 457–459); док се „дихотомија митолошког времена” (Мелетински: 82), уочава у опозицији: искуствено–сакрално време, која посебно долази до изражаја у уметнутој Витомировој причи. Носиоци фолклорно-обредног аспекта хронотопа су и хроматоними: три јунака се окупљају сваке године на истом месту уочи *Ђурђевдана*, а Витомиров се необичан сусрет са Богом десио уочи *Бојојављања*. Запажање А. Гуре да су „у фолклорним текстовима митолошке представе о животињама (су) у најчистијем виду представљене у казивањима из свакодневног живота” (Гура 2005: 15), такође се може навести као прилог нашем читању Андрићеве поетике митологизовања.

Обдаривши га атрибутима расног усменог приповедача, Андрић је сељаку Витомиру дао и непосредан *јлас* па је његова прича из живота, обликована у форми *меморалије* и на ијекавском изговору,¹⁵³ значајан показатељ оног „јединства уметничке, митске и људске маште” о коме је писао Е. Мелетински (s.a. 379). Глишићевски интониран уметнути Витомиров наратив уведен је нуминозном мотивацијом, преко лунарног мотива (месец, као „четврти нов и непознат сабеседник”), који је, попут демонолошке силе, запретио тишином („Та тишина, која се ширила са месечином, увлачила се и у разговор ловаца.”, 2004с: 461). Готово све формално–тематске елементе на којима се гради један тип „приче из живота” или меморате, налазимо и овде: ноћ као време збивања, хронотоп пута, замена реалних просторних координата имагинарним („Газим онај цјелац и не знам право шта је *доље* а шта *јоре*,

153 О ијекавском изговору као дистинктивном чиниоцу имплицитног аутора и унутрашњих казивача-ликова писао је И. Тартаља поводом *Проклетие авлије* (2013: 129).

шта је снијег а шта су звијезде. Помијешало се небо са земљом, па ето!” 2004с: 462), тешко психофизичко стање („Обневидео сам од суза. Ледим се, а сав сам у ватри. Видим: губим се, а ваља ми до зоре пјешачити.”), преломни тренутак реализован као сусрет са оностраним („Ја сам једне таке ноћи на Дикавама видио – Бога.”), општа атмосфера мистике („Ни у сну се не виђа то што може на Дикавама човјека да стрефи.” 2004с: 462–463).

Корелација која се на овом месту успоставља између уметничке форме меморате и прича из живота реалних очевидаца – ловаца на тетреба, може указати на архетипске наносе канонизованих сижеа, као и на различите степене фикционализације искуства. Ексерцирани примери са интернет форума потврђују онај функционални трансфер који се приписује архитексту као тексту „високог моделативног потенцијала” који чува „снажне везе са актуелним тренутком и простором заједнице”, посебно у случају „активирања сижеа кроз меморату, која посредује сопствено или искуство из домена ‘туђег биографског’” (Ђорђевић Белић 2013: 103).

1)

Pre tri godine sam sedeo sa nekim lovcima iz tog Goliskog kraja, koji su mi pričali o postojanju TETREBA na Goliji i da se lovi ali samo u komercijalnim lovovima, i da se cena odstrela kreće oko 1000 EUR. *Oni lagali mene ja vas.* Izvinjavam se na dezinformacijama.

(<http://lorist.co.rs/forum/?topic=290.5:wap2> 05.03.2017.)

2)

Sigurno se ne lovi jer ga zvanično ni nema. Ako ima onda se može govoriti samo o nekoliko primeraka. Ono po sistemu „neko pričao da ga je video”. Ja imam fotografiju sa puštanja te ženke na Golji pre nekoliko godina. Bio sam tamo u subotu. Dakle najsvježije informacije.

(<http://lorist.co.rs/forum/?topic=290.5:wap2> 05.03.2017.)

3)

Naravno da kao čovek iz struke duboko žalim za ovom pticom i njenom sudbinom. Kod nas u Srbiji kažu da se još viđa na Kopaoniku a čuo sam tu istu priču pre dva meseca kada sam bio na Staroj planini. I to jesu zaista izvanredni tereni za razvoj tetreba gluhana. *Ali šta je zapravo tačno to se još ne zna.* Lično mislim da ponegde ima tek koji par ali to je daleko od dobrog za budućnost velikog tetreba. (<http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.10;wap2> 05.03.2017.)

4)

Prvo moram da kažem da tetreba ne zovu gluhan zato što stalno ne čuje, u pitanju su samo 2–3 sekunde, jer se pjesma tetreba sastoji iz 4 dijela: tzv. škljocanje, ubrzavanje, glavni udarac i zatim brušenje (dio kada tetreb ne čuje), a to traje tek toliko da se mogu napraviti 2–3 koraka.. Pjevanje se ponavlja tako da se mora biti ujedno i oprezan, ali i brz. *Imala sam prilike loviti tu divnu pticu, nažalost vrijeme me nije poslušilo i tetreb nije pjevao.. Priča kreće ovako.. [...]* Da budem iskrena, malo sam se razočarala.. On je stajao na grani kao mali crni golub, pretpostavljam da je bio u pitanju mlađi mužjak, prišli smo mu na nekih 40 m, ali nije mi padalo na pamet da pucam iz više razloga, a glavni je taj što taj *lov nisam doživjela, jer nisam čula njegovu pjesmu što svemu daje pravu čar. Tu scenu nikad neću zaboraviti.* Iako je prvi utisak bio „da li je to tetreb” *što sam ga duže gledala, to mi je bio fascinantniji, gledali smo se tako „oči u oči”,* nažalost nisam uspjela da ga fotografišem i onda je on vidio da od mene nema ništa i naravno, bučno, odletio. Ali biće još prilika za posmatranje na prvom mjestu, a možda i lov, ali ne više od jednog primjerka!! (<http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?PHPSESSID=9f2867ca360450a7a8178fed9c57369d&topic=290.15;wap2> 05.03.2017.)

5)

Vrlo naporan lov ali se pamti daveka.

Inače vrsta koja živi iznad 1300 m.n.v.i najmanje podnosi uznemiravanje.Lov je poseban doživljaj odnosno i samo izviđanje.Na tim visinama je u vrijeme parenja i pjeva još

obično snijeg i jako hladno ali i *nedostupni tereni noću naročito*. Naša izviđanja smo morali organizirati tako da *zanoćimo u šumi uz vatru* do pred vrijeme polaska na stanište da ne pričam o hladnoći. *Doživljaj pjeva i preleta je vrhunski osjećaj rijetko doživljen istinski prirodno visoka šuma i sve što je Bogom dato bez improvizacija ljudskog djela. /.../ Meni lično je jednako «drag» trofej koji sam amaterski «ulovio» na platnu s uljem pa ga i vama predstavljam a svima koji imaju trofeje sugerišem da postave slike što je moguće više iz bliza pa da onako vizuelno vršimo procjene po češkoj formuli za ocjenu trofeja tetreba i vidjećete biće zanimljivo. Izvinite na dugim postovima tako je kad «ostariš» ufati te priča. (<http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.20;wap2> 05.03.2017.)*

6)

Sve u svemu jako zahtevno, ali i isto tako prelepo!

7)

Retko se viđaju u letu, osim u toku prišunjavanja kad se čuju samo kratko kako uz pesmu odlaze u daljinu! *Par drugara ih je na zemlji sretalo, kao kamikaze onako debeli pretrce brzinom svetlosti!* (<http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.25;wap2> 05.03.2017.)

8)

Dugo sam slušao stare lovačke priče o lovu na tetreba. Jedni su imali različita iskustva i načine da mu se prikradu, nadmudre ga, dragačiju vrstu municije, puške i kalibre koji su najbolji. Drugi su imali svoje dobro čuvane tajne prilazjenja, ali svi su se složili sa jednom činjenicom: tetreb sa pravom nosi titulu KRALJA PLANINSKIH VRHOVA.

<http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.50;wap2> 05.03.2017.)

9)

Veliki tetreb lovi se u Bosni u neposrednoj blizini Kupresa, u vreme parenja. Sam ambijent gde ova ptica živi je prelep! *Veća je draž nadmudrivati se i prilaziti mu nego ga odstreliti... Nisam*

imao prilike, ali od onih koji jesu, čuo sam dosta o „grčevima i pola koraka”.

(<http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.85;wap2> 05.03.2017)

Курзивом смо истакли елементе који указују на аналогију два типа наратива: оног који се примарно перципира као непосредна текстуализација личног искуства и уметничког наратива Андрићеве приповетке. Очигледни поступци литераризације у новом медију, као резултат покушаја да се фикционализује искуство преко познатих наративних (и жанровских) конвенција, надовезују се на старију матрицу фолклорног порекла и управо се у тим дубљим семантичким слојевима уочава заједничко језгро прича које смо покушали упоредити. У запретеним временским наслагама паганског и хришћанског порекла долазимо и до феномена зооморфне метаморфозе и „слике косможивота”, када су животиње као јунаци изједначавани са старим боговима (Фрејденберг 1997: 268). Очигледну алузију на овај метаморфозични статус јунака садржи већ цитирана опаска коју судија Турковић упућује Витомиру, изједначавајући тетреба са Богом.¹⁵⁴

Не случајно, Витомирово екстатично искуство¹⁵⁵ долази као „врхунац” управо у тренутку затишја, „када

154 А. Лома указује на постојање у традицијској култури „опште представе о птицама способним да посредују између света људи и света богова и да прослеђују божанске тековине људима” (2003: 109).

155 Проучавајући митолошке слојеве Андрићеве прозе, П. Џаџић је преузео од М. Елијада тезу о екстатичном искуству шамана као извору усмене креације, доводећи га у везу са архетипским и митским слојевима Андрићевог јунака приповедача (1981: 296). На сличан начин А. Лома лик гаврана, кроз чија уста песник казује далеке и скривене ствари, тумачи као изворно идентичним са видовитим песником-шаманом (2003: 120).

[он] осећа да је оно што прича недовољно и нејако, и да није изазвао код слушаоца дивљење које жели да изазове” (2004с: 463). На том месту се надарени усмени казивач преобраћа у „тотемску хипостазу митског јунака – медијума” (Мелетински s. a: 181) вичног, не само орнитомантији, већ и посвећеном у магијске тајне добре приче. Оне, која има свој вечно исти ток у коме се њена историјска условљеност улива у трансисторијску закономерност трансцедентног.¹⁵⁶ Зато ће и Витомирово приповедање (као и код свих приповедача), вазда бити исто:

Из почетка весело и живо, пуно обешечаких алузија, оно ће постати безочно фантастично, затим тужно, па свечано, и на крају ће се вероватно изгубити у бунцању и једноличном понављању нејасних речи као у некој песми или молитви без видљивог смисла. А све ће се завршити сном [...]. (2004с: 459)

И управо због те своје цикличне, митске природе свака се прича у једном тренутку (сабласне тишине) мора прекинути да би могла поново да се настави. Завршавајући метапоетичким перформативним исказом – формулом, на самој граници металепсе („Дошао је крај сваком причању. Свуда влада месечина. Све је залеђено и немо у студеној укочености те нове, моћне стихије, и нема више изгледа да ће ико проговорити, ишта казати.”, 2004с: 464), Андрићев приповедач неприметно уводи и читаоца у овај сан као у бездан мизенабимског удвостручавања. Дистопијска слика немог тренутка уоквирена је завршним коментаром – епилогом: фан-

156 Отуд је и прича о сусрету са Богом својеврсна метафора свих великих нарајива, место на коме се сусрећу епифанијско стваралачко искуство и вечита потрага за смислом, како стваралаца, тако и читалаца.

тазмагоричном сценом у глуво доба, „пред зору”, када се (они прави) „ловци на тетреба дижу и крећу ка свом циљу” (2004с: 464). И на тој митско-симболичкој раздеоци два света, на крају сваког причања/сваке приче, и читаоцу је, као и Андрићевим јунацима, нешто измакло, остало *неухваћљиво*, назовимо га вишком, додатком или разликом, у оном одсутном тренутку, када смо и ми за причу, и она за нас, и *слеи* и *їлуви*.

IV

Тумачење Андрићеве поетике у контексту модернистичког интереса за архетип и фолклорну традицију,¹⁵⁷ између осталог, легитимише онај интерпретативни дискурс који настаје на традицији алегоријског уоквиравања. У том смислу сиже приповетке је и својеврсна параболо којом се преиспитују проблеми наративне компетенције, (не)могућности читаоачеве емпатије и урањања у свет приче, стваралачке кризе, емоционалног одговора на причу, наративне динамике и катарзе, као и парадокси и домети фикције, али – и саме њене интерпретације. Иако је реч о добро знаним (ауто)поетичким топосима Андрићеве прозе, мишљења смо да приповетка „Лов на тетреба” завређује да буде на мети тумачења упркос, или управо због опасности да ће се при том можда погрешно циљати, па и промашити.

157 Е. Мелетински је уочио утицај који је на поетику митологизовања у модерном роману имала ритуалистичка етнологија, која се развија 50-их година XX века.

ЗИМИ, КАД ПРИЧА УТИХНЕ

У богатом приповедачком опусу са великом галеријом ликова Иво Андрић има и неколико наратива којима, захваљујући појави истог јунака, можемо приписати атрибут циклуса.¹⁵⁸ То су приповетке са фра-Петром као јунаком, потом циклус прича о Томи Галусу, који је у литератури ипак више тумачен као недовршени роман, приповедна тетралогија о фра-Марку Крнети и циклус прича у којима је главни јунак сељак Витомир Тасовац. Овом последњем припадају приповетке „Сан и јава под Грабићем”, „Зими”, „Коса” и „Лов на тетреба”. Четири наведене приповетке Андрић је написао и објавио у различитим периодима; најпре је 1946. године објављена приповетка „Под Грабићем” која је под насловом „Сан и јава под Грабићем” заједно са приповетком „Коса” (1950) ушла у Андрићеве *ИЗБРАНЕ ПРИПОВЕТКЕ* (1951). Приповетка „Зими” објављена је 1955, а „Лов на тетреба” 1959. године. Све четири су касније поново штампане унутар збирке *ЛИЦА*, 1960. године.

„Циклус прича о сељаку Витомиру Тасовцу” експлицитно помиње и Радован Вучковић (2011: 426), притом,

158 Ж. Ђ. Перишић је указала на бројне путујуће јунаке „што живе своје литерарне животе” у различитим Андрићевим прозним целинама: Тома Галус, фра Грго Мартић, фра Петар, фра Марко Крнета, фра Серафин, породица Памуковић, инжењер Петар, Никола Крилетић, Витомир Тасовац, Ибрахим ефендија Шкаро (2012: 105).

без даљих теоријских разматрања импликација овакве жанровске одреднице. Као и у случају хронологије и контекста објављивања, осим једног, главног јунака, ниједан други сегмент приповедања није заједнички овим приповеткама. У том погледу веза препозната у жанровском полиморфном кључу циклуса вишеструко је интерпретативно изазовна; на теоријском плану она отвара и актуелизује статус јунака који је у овом случају дистинктиван и пресудан за успостављену везу међу приповеткама, док у контексту Андрићеве поетике циклус може указати на један аспект наративне изотопије који није у литератури превише истицан.

Најпре би требало нешто рећи о књижевнотеоријском оквиру прозног циклуса. Међу теоретичарима преовладава мишљење да, за разлику од поетског (песничког) циклуса, о његовом прозном еквиваленту није много писано. Синтагма се не среће често ни у књижевнотеоријским термилолошким речницима. На пример, у Кадоновом (J. A. Cuddon) речнику под одредницом „циклус” подразумева се „група песама, приповедака или драмских дела повезаних централном темом” (1992: 101). Осим традиционалног процеса циклизације епских усмених форми, аутор помиње и збирке прича (попут Бокачевог *Декамерона* и Чосерових *Канџердеријских њрича*), као примере циклуса. Опште је прихваћена и дефиниција Фореста Инграма: „циклус приповедака је књига прича које је аутор тако повезао да читаочево сукцесивно искуство различитих нивоа целине значајно мења доживљај сваког појединачног текста у циклусу” (1971: 19).

Виђен као засебан жанр, независно од својих историјскопоетичких протоформи (*Декамерон*), или облика који су у вези са новелистичком генезом романа,¹⁵⁹

159 Уп. Шкловски: 1969. и Бахтин: 1989.

прозни циклус се сматра модернистичким изумом раног двадесетог века.¹⁶⁰ Одлике жанра које указују на његово уклапање у модернистичку парадигму јесу: „дестабилизација теме заједнице, сродничких односа или темпоралности”, а потом и концепт наратива који одбацује кохеренцију, наративну прогресију и разрешење (Smith: 2011). Притом се „рекурзивност” (Smith 2011), као оно својство прозног циклуса које проистиче из специфичног односа наративних делова и целине унутар које су обједињени, сагледава као кључни аргумент у прилог његовој нелинеарности.

У савременој руској науци о књижевности прозни циклус се дефинише као „полицентрични систем” унутар којег појединачни текстови задржавају своју независност или међу којима не постоји узрочно-последична веза (Гарејева 2004). Асоцијативна интеракција међу њима не постиже се једном доминантном везом (близином теме, ликова итд.), већ системом односа на различитим нивоима структуре: лексичком, на нивоу заплета, композицијском, на нивоу ликовног система итд. Иако независни, текстови у циклусу истовремено постају епизоде, „фрагменти изјаве једног аутора” (Гарејева 2004). Сваки текст у циклусу не представља

160 У српској књижевности је у том погледу репрезентативан пример збирке – циклуса приповедака *БОЖЈИ ЉУДИ* (1902) Боре Станковића. „У писму уредништву Летописа од 21. јуна 1902. Бора Станковић говори о неопходности да се збирка, коју намерава да објави, схвати као јединствено дело јер ликови ‘распарчани’ губе целину, утисак и карактер Божјих људи, који су ‘нарочит свет у Врању пре ослобођења, налик на руске јуродиве, али у јачој мери’ (Караић 2005: 75). У критици су *БОЖЈИ ЉУДИ* посматрани као већа целина са којом се везују „исти простор и време, тип ликова, наративна инстанца, слична структура сваке појединачне приче, као и одговарајућа мозаичка композиција циклуса са уводном и завршном причом” (Караић 2005: 75).

завршени уметнички свет, већ само његов део. Гарејева издваја два основна принципа интеракције између текстова у прозном циклусу: комплементарност и концентричност.¹⁶¹ За први тип је карактеристична појава путујућих или интертекстуалних јунака, док код другог типа ауторка као кључни критеријум узима понављање заплета или теме, са могућношћу појаве различитих ликова.

Осим ових спољних или формалних услова циклусног повезивања,¹⁶² актуелни теоријски приступи иницирали су когнитивно-рецепцијски аспект интеракције текстова унутар циклуса. Тако Патриција Малицка указује на семантичку повезаност као на један од неопходних услова жанра, док Форест Инграм (1971) и Лев Трахтенберг (2016: 22) истичу семантичку и композициону интегративну улогу коју циклус има у односу на конститутивне делове прича које га сачињавају. Свака прича, када се тумачи у контексту циклуса, добија ново значење, шире од оног које има ако је читамо као самосталан текст (Malicka 2017: 115).

161 Комплементарност је компензацијски механизам заснован на чињеници да је слабљење веза на једном нивоу структуре компензовано актуализацијом веза на другим нивоима. Концентричност је механизам за постављање почетног сегмента текста. Минимални сегмент може бити чак и реченица, чија се семантичка структура концентрично развија од текста до текста и на крају постаје семантичка структура читавог циклуса. Наравно, приликом развоја структура се усложњава новим елементима, јер почетни сегмент истовремено манифестује модел целокупног текста и његов је део (Гарејева 2004).

162 Поменути ауторка као примарни услов узима, следећи Бахтина, критеријум ауторове воље, што донекле сужава жанровски опсег циклуса, али, такође, и пренебрегава његов когнитивно-рецепцијски аспект, о чему пишемо у наставку рада. Такође, и према Форесту Инграму, суштински елемент циклуса кратких прича је интенционалност њеног аутора.

Већ овај кратак преглед теоријског промишљања прозног циклуса указује на извесне недоумице које га прате. Према речима Сузан Фергусон, прозни циклус је, као „хибридни жанр у извесном смислу оксиморонски будући да су сажетост и језгровитост појединачних приповедака супротстављени њиховом уклапању у већу фикционалну целину” (2003: 103). Фергусонова сматра проблематичним критеријум независности приповедака у циклусу, позивајући се на наратолошки услов завршене и целовите приче, каква се може наћи и унутар поглавља различитих романа.

„Тензија између независности приповедака и њихове повезаности” (Smith: 2011), која се све више истиче као доминантно својство жанра, утицала је делом и на покушај да се теоријске апорије реше путем којим се лакше иде, односно, терминолошким преименовањем. Тако Џералд Кенеди (1995) уводи термин „секвенца” као замену за циклус. Чини се да ово номинално преиначење не доноси значајније резултате у погледу разјашњења дистинктивних својстава жанра. Наиме, један од важнијих критеријума који фигурира као *differentia specifica* жанра тиче се ауторске интенције, односно, питања да ли су ауторовом вољом приче груписане у циклус, или је извору накнадно, у процесу рецепције приписан такав жанровски статус. Док је намера аутора несумњив знак жанровске атрибуције, у другом случају најчешће се ради о квалификацији која је секундарног карактера, иницирана конвенцијама публиковања дела, чак и онда када је ауторизација или ауторска концепција збирке неупитна. Такав је на пример, случај са приповеткама о Шерлоку Холмсу, Артура Конана Дојла, које се не третирају као јединствени текст/дело, већ јединство постижу на основу издавачких конвенција.

Код поменутих Андрићевих приповедака као да се суочавамо са трећом могућношћу; оне јесу штампане

у различито време и у различитим публикацијама, али су се вољом аутора нашле заједно унутар веће приповедачке збирке. Другим речима, приближиле су се једна другој, али не онолико колико је, рецимо, то постигнуто са триптихом „Јелена, жена које нема”. Андрић је на повезаност приповедака о сељаку Витомиру, несумњиво, рачунао уврстивши их у исту збирку, али је формално, или на плану синтагматике, ову везу оставио отвореном. Путоказ ка даљем промишљању статуса (не)самосталности приповедака која је имплицитни пратилац сваког наративног циклуса, па и овог Андрићевог, чини се да нуди савремени когнитивнонараторолошки концепт *свеиџа ѝриче*, будући да се он не ограничава само на композиционо-синтагматски аспект уланчавања, већ укључује и парадигматски ниво, односно, критеријум рецепције. Концепт света приче такође се усаглашава са актуелним читањем циклуса прича као „жанра који одбацује логику линераног на рачун фаворизовања епизодичних, нехронолошких наратива” (Smith: 2011). Са друге стране, *свеиџа ѝриче* стаје у одбрану, метафорички речено, холистичке природе наратива, па и оног тако хибридног, какав је у наративном циклусу.

Са таквог методолошког полазишта, или истраживачке хипотезе, приступамо Андрићевим приповеткама о сељаку Витомиру и посебно, семантици зиме у њима. Показаће се, такође, да аспект света приче указује и на двоструку хронологију овог циклуса; редослед објављивања приповедака сада уступа место унутрашњој наративној хронологији која прати причу о истом јунаку. Посматрана из ове перспективе, прича (или, боље рећи, метаприча, јер је у равни циклуса¹⁶³),

163 Очито је да значење ове метаприче, у холистичком контексту наратива, не настаје само као пуки збир значења појединачних прича, већ претпоставља сложенији ниво когнитивне интеграције.

има ретроспективни или обрнути ток; у првој приповеци из циклуса („Под Грабићем” 1946, „Сан и јава под Грабићем”, 1951), Витомирова жена умире, у приповеци која настаје након тога, „Коса” (1950), породична ситуација је динамизована, тек у трећој приповеци „Зими” (1955), Витомир и његова жена су стари, а помиње се и њена болест, док је у последњој, „Лов на тетреба” (1959), Витомир опет у налету снаге и *млађи* него у световима приче претходне приповетке. У збирци *ЛИЦА* приповетке су заиста коначно биле распоређене према унутрашњој темпоралној оси света приче као кључном кохезивном фактору који упућује на жанровски оквир циклуса,¹⁶⁴ што је потенцијалним читаоцима омогућавало да један целовити наратив (као приповедну тетралогију) натурализују у границама „конвенција природног” (Калер 1990: 222). Такође, у напомени на крају збирке наведено је да су „Коса” и „Сан и јава под Грабићем”, изузетно ушле у састав збирке иако су раније већ биле објављене у другим збиркама¹⁶⁵ јер су „овдје као неопходан саставни дио једног циклуса” (1960: N.P).¹⁶⁶

Тензију у погледу јединства и различитости, самосталних наративних секвенци и хетерогеног наратива који их препокрива, појачавају вишеструки припо-

164 Приповетке су штампане овим редоследом: „Лов на тетреба”, „Коса”, „Зими”, „Сан и јава под грабићем”.

165 Основна концепција *Лица* била је да се у овој збирци штампају само приповетке које су раније објављене у часописима.

166 Утолико пре није јасно којим се критеријумом руководио приређивач издања *Izabranih dela iva Andrića* (Beograd, Dereta, 2004) у десет књига, где су све четири приче штампане у десетој књизи и то овим редоследом, притом, не и узастопно једна за другом: „Коса”, „Сан и јава под грабићем”, „Зими”, „Лов на тетреба”. Осим што указује на искључивање претпоставке о наративном циклусу у жанровском смислу, овакав распоред не следи ни хронологију првобитних издања текстова приповедака.

ведни алтеритети: сижејни, јер свака приповетка има другачији сиже (одлазак у лов на тетреба, пазарни дан у касаби и Витомирова куповина косе, зимско поподне у кући, повратак са пазарног дана), другачији хроно-топ (извесне сличности има у оним приповеткама где преовладава пејзаж и збивање у природи), другачију групу споредних ликова, делатних, или оних који се само помињу. Као конституенти света приче, ови алтеритети ипак функционишу као изотопске вредности у односу на један хипотетичан глобални свет приче као њихов примарни когнитивни оквир. Ту оквирну транс-фикционалну или трансгресивну улогу имају следећи елементи приче: главни јунак, његова жена Јевда, сеоски и планински амбијент, топонимске и антропонимске ознаке (Грабић, властита имена јунака). Иако би ово могли бити минимални и неопходни услови циклусног уланчавања, важну интегративну улогу имају и идејна и симболичка раван значења која се у свакој од четири приче јавља као пандан привидно миметичкој, реалистичкој слици приказаног света.¹⁶⁷ Скренућемо пажњу на мотив зиме који се на првом нивоу јавља као елеменат пејзажа и амбијента, док на нивоу симболичког преозначавања сугерише једну другачију, дубинску релацију између приповедака. Начинићемо притом један мали интерпретативни прекршај – огрешивши се о логику жанра, предност ћемо дати неумитној фактографији, односно историјскопоетичком критеријуму и редоследу објављивања дела, а методолошке консеквенце оваквог избора покушаћемо аргументовати у закључку овог рада .

Премда је приповедано време у приповеци „Сан и јава под Грабићем” означено као почетак лета (шест

167 Детаљније о симболичким и митским аспектима значења у приповеци „Лов на тетреба” в. у студији у овој књизи „У потрази за архипричком”.

недеља након Ђурђевдана), мотив зиме се јавља као бочни и ретроспективни наративни сегмент, двоструко удаљен и тиме што је смештен у, Андрићевом стилу тако својствену, парентезу. „Ослањајући се о граб, Витомир осећа у листовима помало болне а пријатне трнце од умора. (Те ноге га преко лета служе још једнако, али зими га издају потпуно, па лежи недељама као узет.)”, 2004с: 442) . Иако се на први поглед чини да је у функцији карактеризације лика, мотив зиме већ у овом примеру добија на посебном значају јер указује на извесну ексклузивност и искључивост; то је тренутак метаморфозе јунака, доба када у Витомиру, као и у природи, нестаје биолошки витализам. На овај симболички паралелизам пејзажа и људске егзистенције скренуо је пажњу Р. Вучковић (поводом приповетке „Зими”), а стање *одузетости* као својеврсно, не само телесно, већ и духовно негативно искуство, Андрић ће мотивски варирати и развијати и у следећим причама из циклуса. Заправо, тек у контексту мотива зиме из каснијих (по објављивању) приповедака о Витомиру, овај коментар приповедача у парентези бива симболички преозначен.

У приповеци која већ насловом указује на доминантни временски оквир збивања, семантика зиме као демаркационе линије оштрих опозиција још је истакнутија. Дескрипција ентеријера којом се отвара прича постаје најпре амбијентални оквир атмосфере која окружује двоје остарелих чланова породице, Витомира и Јевду. Синестезичка слика која носи снажан атмосферички потенцијал употпуњена је мотивима „полуствари” или „квазиентитета”, у значењу које овим појмовима приписује Херман Шмиц (2018: 27), као што су: хладноћа, слаба светлост, пепео у огњишту, мрачни углови просторија.

Хладно и пусто у сумрачној просторији без прозора коју зову „кућа”, а која је у исто време и кухиња и трпезарија и остава и спаваоница за остареле чланове породице. На огњишту више пепела него ватре. Слаба светлост зимског поподнева пада одозго, кроз бацу. Не зна се тачно које је доба. Нека студена, уједначена, мрка вечност. Изгледа да нема жива створа (2004с: 451).

Шмицов став о атмосфери која се никада не може локализовати потврђује и доминација квазиобјеката у уводном сегменту приповетке, на које смо скренули пажњу. Индикативна је у том погледу реченица: „Не зна се тачно које је доба” (2004с: 451). На основу цитата може се, такође, закључити да се функција овог дескриптивног пасажа не исцрпљује нити у мимези свакодневнице, нити у метафоричком предочавању психологије јунака. Његов пуни смисао као атмосферичког описа који увек означава стање *између* субјекта и објекта, треба тражити у оном „процесу модернистичке естетизације перцепције стварности, који је представљао отклон од миметичке концепције стварности и окретање ка њеној симболизацији”.¹⁶⁸

Наговештај хладне вечности у којој нема живота, није само симболички рефлекс старости или краја животне путање; даље у причи Андрић ће почетну слику егзистенцијалне језе проширити новом негацијом – поништавањем приче и новом аналогijом: ћутања и зиме: „Ћутања су дуга, студена и потпуна” (2004с: 452). У „тишин(а)и која изгледа бездана и време[ну] које се чини бескрајно” (2004с: 452), Андрићеви јунаци досежу до новог искуства – искуства смрти као оностраног. Као наличје ове хладне тишине јавља се исто таква хладна реч, или понека „студена шала”

168 Детаљније о улози атмосферичког описа у процесу модернистичке естетизације стварности у: Milosavljević Milić 2020: 31.

(2004с: 452). Топос Андрићеве (ауто)поетике, прича и причање, у овој приповеци, као у негативу, бива семантички испражњен, наговештавајући тако онај пост-модернистички топос знака без референце, који је страшнији од ништавила. И када разговарају, Витомир и Јевда то, заправо, не чине: „Зато је њихова препирка тако аветињски мирна, хладна и спора, и зато се диже и пада потпуно неочекивано, без везе са предметом разговора” (2004с: 454). Поништавање приче, било као њено обесмишљавање, или „доживотно ћутање”, велика је симболичка бела или хладна страна („пре великог снега”, 2004с: 451), апокалиптичке антитезе свих оних андрићевских великих приповедача, који, као и писац сам, једино у причи и причању виде смисао, трајање и витализам живота.

И у овој приповеци, као и у осталим двома из циклуса, зима није годишње доба, или је то најмање; као темпорални маркер негативитета, њено време није календарско, нити је мера људског трајања; оно најављује егзистенцијалну студен, ону димензију вечности која је човеку страна, фигуративно назначену у метафори одузетости, ћутања, или уласка у онострано.

Дистопијску слику немог тренутка као залеђене тишине, налазимо и у последњој написаној, а првој у циклусу причи, „Лов на тетреба”. Ћутање је овде симптом приповедачеве (Витомирове) немоћи, оно што као стање исцрпљености долази након екстатичног тренутка и велике приче.¹⁶⁹ „Дошао је крај сваком причању. Свуда влада месечина. Све је залеђено и немо у студеној укочености те нове, моћне стихије, и нема више изгледа да ће ико проговорити, ишта казати” (2004с: 464).

169 О значењу велике приче поводом ове Андрићеве приповетке в. студију „У потрази за архипричом”.

У приповеци „Лов на тетреба”, семантиком зиме даље се продубљује искуство оностраног као гранично искуство, а психолошка мотивација Витомировог лика у једном сегменту приповетке у потпуности је прекривена нуминозном. Осећајући да је његово причање „недовољно и нејако, и да није изазвао код слушалаца дивљење које жели да изазове”, Витомир констатацијом: „Нико не зна шта је зима на Дикавама ни како се сељак са њом рве и надурава” (2004с: 462), отпочиње причу у којој се преплићу реално и фантастично, стварност и мит, јава и сан. Уметнути наратив, обликован у форми меморате, такође прати атмосферички опис зимске ноћи: „Газим онај цјелац и не знам право шта је *доље* а шта *горе*, шта је снијег а шта су звијезде. Помијешало се небо са земљом, па ето! Обневидео сам од суза. Ледим се, а сав сам у ватри” (2004с: 462). Первертирање просторних опозиција уз понављање фигуре антитезе, додатно активира атмосферу мистике као неопходан позадински амбијент за догађај који је вредно испричати: „Ни у сну се не виђа то што може на Дикавама човјека да стрефи.” [...] „Ја сам једне таке ноћи на Дикавама видео – Бога.” (2004с: 463), наставиће Витомир да се исповеда већ уморним саговорницима који у планинској ноћи чекају да чују тетребову песму. Полифункционалан мотив зиме у овој уметнутој епизоди измештен је у односу на актуелни хронотоп приче и временски (прошлост), и просторно (Дикава је другачија до непрепознатљивости), апсорбујући снажан симболички потенцијал којим се мења дотадашњи миметички регистар приповедања.

Имајући у виду ово троструко јављање мотива зиме и хладноће у циклусу приповедака о Витомиру (уз варијацију атрибута са истом значењском конотацијом), могли бисмо рећи да атмосферички потенцијал зиме и зимског пејзажа постаје једна од идејних интегра-

тивних спона унутар циклуса чији симболички премаз преко светова појединачних прича указује на метафизичке аспекте као њихово заједничко, у кључу модернистичке поетике, обједињујуће својство. Томе у прилог иде и заједнички, негативни семантички предзнак мотива који се градацијски интензивира оним редоследом којим су приповетке настајале. Зато ће искуство читања које прати логику света приче и циклусног жанра резултирати обрнутим утиском слабљења крипоетског симболичког регистра, као својеврсним антиклимаксом. Другим речима, игра са двоструким редоследом и амбивалентним учинком читања приповедака о сељаку Витомиру симптом је још једне особите тензије овог циклуса, оне између неосимболистичке слике света, која претендује на трансцедентна и универзална значења, и поступка наративизације који прати једну накнадно реконструисану хронологију збивања у животу човека приклањајући се више миметичком обрасцу. Чак и када смо свесни експлицитног хроматонимског оквира – радња у првој приповеци из циклуса почиње уочи Ђурђевдана, а у приповеци којом се циклус завршава неколико недеља након Ђурђевдана, – целовити протосвет који настаје интеграцијом појединачних светова, није кохерентан ни смисаоно стабилан. Чини се да је управо у тој нестабилности садржан и интерпретативни изазов овог Андрићевог приповедачког циклуса.

ИЗВОРИ

- Andrić, Ivo. *Lica*. Zagreb: Mladost, 1960a. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Priča o vezirovom slonu*. Beograd: Rad, 1960b. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Istorija i legenda (eseji, ogledi i članci)*. Sabrana djela Ive Andrića. Knjiga dvanaesta. Sarajevo: Svjetlost, Zagreb: Mlaost, Beograd: Prosveta, Ljubljana: Državna založba Slovenije, Skopje: Misla, 1976. Štampano.
- Андрић, Иво. *Кућа на осами*. Сабрана дела Иве Андрића. Књига четрнаеста. Београд: Просвета. Загреб: Младост. Сарајево: Свјетлост. Љубљана: Државна založba Словеније. Скопје: Мисла. Титоград: Побједа, 1981. Штампано.
- Андрић, Иво. *Жеђ*. Београд: Просвета, 1996. Штампано.
- Andrić, Ivo. *Prokleta avlija*. Beograd: Dereta, 2004a. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Jelena, žena koje nema*. Beograd: Dereta, 2004b. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Most na Žepi*. Beograd: Dereta, 2004c. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Omerpaša Latas*. Beograd: Dereta, 2004e. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Travnička hronika*. Beograd: Dereta, 2004f. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Staze. Lica. Predeli*. Beograd: Dereta, 2004h. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Ex Ponto, Nemiri, Lirika*. Beograd: Dereta, 2004i. Štampano.
- Andrić, Ivo. *Znakovi pored puta*. Beograd: Dereta, 2004j. Štampano.

ЛИТЕРАТУРА

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. The Cambridge University Press. 2008. Štampano.
- Abbott, H. Porter. *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*. The Ohio State University Press. 2013. Veb. 13. 06. 2019.
- Аристотел. *О њесничкој умејносџи*. (прев. Милош Ђурић), Београд: Рад, 1982. Штампано.
- Vagić, Krešimir. Rječnik stilskih figura, Zagreb, Školska knjiga, 2012. Veb. 21. 04. 2017.
- Bajar, Pjer. *Anticipirani plagijat*. (prev. Mira Popović), Beograd: Službeni glasnik, 2010. Štampano.
- Барт, Ролан. *Задовољсџиво у њексџу & Варијације о њисму*. Београд: Службени гласник, 2010. Штампано.
- Бахтин, Михаил. *Марксизам и филозофија језика*, (прев. Радован Матијашевић), Београд: Нолит, 1980. Штампано.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. (prev. Aleksandar Badnjarević), Beograd: Nolit, 1989. Štampano.
- Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. (prev. Aleksandar Badnjarević), Novi Sad: Bratstvo – jedinstvo, 1991. Štampano.
- Башлар, Гастон. *Ваздух и снови. Оглед о имаџинацији креџања*. (прев. Мира Вуковић), Сремски Карловци. Нови Сад. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001. Штампано.

- Biti, Vladimir „Od govornog do govorenog događaja”, *Treći program*, jesen, 1984, 41–95. Štampano.
- Бланшо, Морис. *Есеји*. (прев. Велимир Н. Димић, Живојин Ристић), Београд. Нолит, 1960. Штампано.
- Blaňšo, Moris. *Toma mračni*. (prev. Bojan Savić Ostojić), Loznica: Karpos, 2013. Štampano.
- Bourne-Taylor, Carole. Mildenberg, Ariane. (eds). *Phenomenology, Modernism and Beyond*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York and Wien: Peter Lang, 2010. Веб. 20. 04. 2018.
- Braјовић, Тihомир. *Grozница i podvig. Ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*. Београд: Геопоетика, 2015. Štampano.
- Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry*. San Diego, New York, London: A Harvest Book Harcourt Brace & Company, 1947. Веб. 26. 04. 2021.
- Brooks, Peter. *Enigmas of Identity*. Princeton University Press: 2011. Веб. 27. 10. 2019.
- Влчева, Десислава. „Птице у бугарским народним представама и веровањима о свету и човеку”. *Кодови словенских култура*, 8/2003, стр. 17–32. Штампано.
- Вукићевић, Драгана. *Писмо и њрича, српска реалистичка њријовејка и фолклорна њрадиција*, Београд: Чигоја, 2006. Штампано.
- Вучковић, Радован. *Велика синтеза*. Београд. Ниш: Филозофски факултет. Алтера, 2011. Штампано.
- Gadamer, Hans – Georg. *Fenomenološki pokret*. (prev. Emina Peruničić), Београд: Plato, 2005. Štampano.
- Гарева, Л. Н. „Вопросы теории цикла (лирического и прозаического). Стихотворения в прозе И. С. Тургенева”: *Вопросы поэтики*. Ижевск, 2004. С. 19–27; 81–82. Веб. 07.10.2019.
- Genette, Gerard. *Fiction & Diction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988. Веб. 13. 04. 2018.

- Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. Veb. 03. 06. 2017.
- Goffman, Erving, „Analiza okvirnog načela govorenja”, *Revija*, br. 2, god XXIV, 1984, 18–45. Štampano.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974. Veb. 24. 11. 2014.
- Grevs, Robert. *Grčki mitovi*. (Prev. Gordana Mitrinović Omčikus), Beograd: Nolit, 1991. Štampano.
- Гура, Александар. *Симболика живоџиња у словенској народној ѿрадицији*. Београд: Бримо. Логос. Александрија, 2005. Штампапо.
- Damjanović, Milan. „Fenomenološki pristup umetničkom delu”. *Savremenik*, 1967, br. 5, str. 428–439. Štampano.
- Дамњановић 1994: Дамњановић, Милан. „Лепота – знак – историчност (Андрић и естетика)”. У: *Андрић у свејлу естјеиџике* (ур. Милослав Шутић), Београд: Светови. Институт за књижевност и уметност. Задужбина Иве Андрића, 1994. стр. 9–28. Штампапо.
- Dannenberg, Hillary. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London, 2008. Veb. 24. 07. 2014.
- De Jong, Irene J. F. *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. E.J.Brill, 1991. Veb. 09. 04. 2021.
- Делез, Жил, Феликс Гатари. *Шџа је филозофија?* (прев. Славица Милетић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна радионица Зорана Стојановића. 1995. Штампапо.
- Delez, Žil. *Razlika i ponavljanje*. (prev. Ivan Milenković), Beograd: Fedon, 2009. Štampano.
- Delez, Žil. *Bergsonizam*. (prev. Dušan Janić), Beograd: Factum izdavaštvo, 2015. Štampano.

- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. (prev. Ljerka Šifler – Premec), Sarajevo: Veselin Masleša. 1976. Štampano.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. (prev. Snežana Kalinić), Beograd: Službeni glasnik, 2008. Štampano.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Власински водени бик. фолклорни текст, ритуална пракса и замишљање заједнице”. *Aquatica*. Посебна издања САНУ: Балканолошки институт – књ. 122. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013, стр. 103–130. Штампа­но.
- Ђукић Perišić, Žaneta. *Pismo i priča, Stvaralačka biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012. Štampano.
- Ђукић Перишић, Жанета. *Кавалер свејој духа. О једном недовршеном роману Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига, 2017. Штампа­но.
- Ђурић, Милош Н. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003. Штампа­но.
- Еко, Umberto. *Granice tumačenja*. (prev. Milana Piletić), Beograd: Paideia, 2001. Štampano.
- Еко, Umberto. *Kazati gotovo istu stvar*. (prev. Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi). Beograd: Paidea, 2011. Štampano.
- Эпштейн, Михаил. *Философия возможно, Модально­сти в мышлении и культуре*. С-Петербург: Алетея (серия „Тела мысли”), 2001. Веб. 08. 06. 2015.
- Žižek, Slavoj. *Знак, означајтељ, писмо*. (prev. Srećko Horvat), Beograd: Mladost, 1976. Веб. 19. 04. 2018.
- Иванић, Душан. *Свијет и њрича*. Београд: Просвета, 2002. Штампа­но.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton.1971. Веб. 12. 09. 2019.

- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. (prev. D. Pervaz, T. Bekić, V. Vuletić, S. Marić, R. Bugarski), Beograd: Nolit, 1966. Štampano.
- Калер, Џонатан. *Сѣрукѣуралисѣичка ѣоеѣика*. (прев. Милица Минт). Београд: Српска књижевна задруга, 1990. Штампано.
- Kvintilijan, Marko Fabije. *Образовање говорника*. (prev. Petar Pejčinović). Sarajevo: Veselin Masleša, 1967. Štampano.
- Kennedy, J. Gerald. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Веб. 15. 08. 2019.
- Ковачевић, Милош. *Сѣилисѣика и ѣрамаѣика сѣилских фѣиѣра*. Београд: Јасен, 2000. Штампано.
- Ковачевић, Милош. *Синѣаксичка неѣација у срѣскоме језику*. Ниш: Филозофски факултет, 2002. Штампано.
- Ковачевић, Милош. *Сѣилска значења и зрачења*. Ниш: Филозофски факултет, 2011. Штампано.
- Ковачевић, Милош. „О граматичко-стилисточком термину-систему туђег говора”, *Срѣски језик*, XVII, 2012, 13–38. Штампано.
- Крњевић, Хатица Д. „Цртице уз приповетку ‘Проба’ Иве Андрића, фра Серафин Бегић – казивач, глумац, певач”, У: М. Матицки (ур), *Из књижевности, ѣоеѣика, криѣика, исѣорија, Зборник радова у часѣ Преграѣа Палавесѣре*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1997, стр. 257–275. Штампано.
- Курцијус, Ернст Роберт, *Евројска књижевност и лаѣински средњи век*. (прев. Јосип Бабић) Београд: СКЗ, 1996. Штампано.
- Laird, Andrew. *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*. Oxford Classical Monographs. Oxford: Oxford University Press, 1999. Веб. 09. 04. 2021.

- Leech, Jeremy and M. Short. *Style infiction: A Linguistic introduction to English fictional prose*. London and New York: Longman.1981. Veb. 10.12. 2020.
- Leighton, Angela. „About About: On Poetry and Paraphrase”. *Midwest Studies in Philosophy*. 33 (1), 2009. 167–176. Veb. 01. 04. 2020.
- Lesing, Gothold Efraim. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*. (prev. Svetislav Predić), Beograd: Rad, 1964. Štampano.
- Lewis, David. *O mnoštvu svetova*. (prev. Filip Grgić). Zagreb: Kruzak, 2011. Štampano.
- Лома, Александар. „Два врана гаврана. Corvus corax у словенској епици – компаративни поглед”. *Кодови словенских култура*, 8/2003, стр. 109–132. Штампао.
- Losoncz, Mark. „Fenomenologije prazne intencionalnosti”. *Filozofska istraživanja*, 147, god. 37, Sv. 3, 2017. str. 529–544. Veb. 20. 06. 2019.
- Malicka, Patrycja. „Prose Cycle (Narrative Cycle; Story Cycle)”. *Forum of Poetics*, fall 2017, no. 8, 114–119. Veb. 12. 09. 2019.
- Margolin, Uri. „Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative”. U: Herman, David (ed). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, 1999. Štampano.
- Meletinski, E. M. *Poetika mita*. (prev. Jovan Janićijević). Beograd: Nolit, s.a. Štampano.
- Мелетински, Јелезар. *О књижевним архејийовима*. (прев. Радмила Мечанин). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011. Штампао.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. (prev. dr Anđelko Hbazin). Sarajevo: Veselin Masleša, 1978. Štampano.
- Merlo-Ponti, Moris. *Vidljivo i nevidljivo* (prev. Kristina Bojanović). Beograd: Akademska knjiga, 2013. Štampano.

- Merlo–Ponti, Moris. *Sezamova sumnja. Oko i duh i drugi ogleđi o umetnosti*. (prev. Milica Stojković). Beograd. Službeni glasnik, 2016. Štampano.
- Милијић, Бранислава. „Знак и естетски знак у делима Иве Андрића”. У: *Андрић у свейлу естетике* (ур. Милослав Шутић), Београд: Светови. Институт за књижевност и уметност. Задужбина Иве Андрића. 1994, стр. 83–99. Штампано.
- Милосављевић Милић, Снежана. *Модели коменџара у српском роману XIX века*. Ниш: Филозофски факултет, 2006. Штампано.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Прича, њени казивачи и слушаоци у приповеткама Милована Глишића”. У: *Глишић и Домановић 1908–2008*, Зборник радова, Београд: САНУ, Научни скупови, Књига СХХIII, Одељење језика и књижевности, Књига 19, (2009), стр. 181–201. Штампано.
- Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ. Ogleđi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci. Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Filozofski fakultet, 2016. Štampano.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Психоделична моћ књижевности – савремени књижевнотеоријски контекст”. У: *Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова са X Међународној научној скупи одржаној у Крајевцу, 23–25.10. 2015, књига II, ROCK 'N' ROLL*. Крајевцац: ФИЛУМ, (2016), стр. 95–101. Штампано.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Поетика лирске прозе Петра Кочића”. У: *О Пејру Кочићу*. Зборник радова. Андрићград: Андрићев институт, 2017, стр. 137–158. Штампано.
- McHale, Bryan. „Free Indirect Discourse: A survey of recent accounts”. *Poetics and Theory of Literature*, 3. 1978, 249–88. Веб. 10. 04. 2021.

- Ortega i Gasset, Jose. *Prólogo a un Tratado de Montería*. 1944. Veb. 08. 10. 2020.
- Palmer, Alan. „Large Intermental Units in Middlemarch”. In: Alber, Jan and Monika Fludernik (ed). *Postclassical Narratology – approaches and analyses*. The Ohio State University Press. 2010, str. 83–105. Štampano.
- Panagiotidou, Maria–Eirini. „A cognitive approach to intertextuality: The case of semantic intertextual frames”. *Newcastle Working Papers in Linguistics*, 17, 2011, 173–187. Veb. 12. 05. 2016.
- Pantić, Miroslav. *Poetika humanizma i renesanse*. Beograd: Prosveta, 1963. Štampano.
- Pessoa, Fernando. *Knjiga nespokoja*. (prev. Vesna Stamenković). Beograd: Dereta, 2017. Štampano.
- Петровић, Сретен. „Рефлексије о естетичким идејама Иве Андрића”. У: *Андрић у свейлу естетике* (ур. Милослав Шутић), Београд: Светови. Институт за књижевност и уметност. Задужбина Иве Андрића, 1994, стр. 73–82. Штампано.
- Platon. *Dela*. (prev. Miloš N. Đurić), Beograd: Dereta, 2006. Štampano.
- Platon. *Država*. (prev. Dr Albin Vilhar, dr Branko Pavlović), Beograd: Dereta, 2005. Štampano.
- Popović Radović, Mirjana. *Srpska mitska priča*. Beograd: Rad, 1989.
- Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. (prev. Brana Miladinov), Beograd: Službeni glasnik, 2011. Štampano.
- Prince, Gerald. „Disnarrated”. U: Bal, Mieke (ed). *Narrative Theory – Major Issues*. London and New York, 2007. Veb. 26. 12. 2014.
- Phelan, James; Rabinowitz, Peter. „Reception and the Reader”, In: D. Herman, J. Phelan, P. J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol. *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State University Press, 2012, S. 139–144. Štampano.

- Phelan, Mark. „The Inadequacy of Paraphrase is The Dogma of Metaphor”. *Pacific Philosophical Quarterly*. 91 (2010) 481–506. Веб. 20. 01. 2021.
- Раичевић, Горана. „У потрази за професором Норгесом: Леговање на југу Иве Андрића”. *Годишњак Филозофској факултету у Новом Саду*. Књига XLII/1, 2017, Стр. 411–425. Веб. 20. 06. 2018.
- Rimon Kenan, Šlomit. *Narativna proza*. (prev. Aleksandar Stević). Beograd: Alfa, 2007. Štampano.
- Richardson, Bryan. „Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in ‘We’-Narration”. In: *Point of View, Perspective and Focalization, Modeling Mediation in Narrative* (ed. Hühn, Schmid, Schönert). Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009. Веб. 11. 07. 2015.
- Ruse, Žan. „Primalac kao lik; Kazivači i njegovi slušaoci; Mizansen narativnog čina” U: *Kako ukrotiti tekst* (ur. Slavica Perović). Podgorica: Oktoih, 1999, str. 425–438. Štampano.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Štampano.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001. Веб. 20. 03. 2018.
- Ryan, Marie – Laure. *Avatars of Story*. University of Minnesota Press. 2006. Веб. 23. 05. 2014.
- Самарџија, Снежана. *Поеџика усмених њрозних облика*. Београд: Народна књига, Алфа, 1997. Штампано.
- Самарџија, Снежана. „Црни гости и ћићеров кликтај (птице у народном загонетању)”. *Пјице: књижевност, култура*. Лицеум, 14. Крагујевац, 2011. стр. 83–111. Штампано.
- Smith, Jennifer J. „One Story, Many Voices: Problems of Unity in The Short-Story Cycle”. 2011. Веб. 08.10. 2019.

- Smith, Jennifer J. „Locating the Short–Story Cycle”. *Journal of the Short Story in English*, 57, Autumn 2011, 59–79. Веб. 08.10. 2019.
- Spolsky, Ellen. „Narrative as Nourishment”. In: Luis Aldama, Frederick. (ed). *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. University of Texas Press. 2010. Веб. 21. 04. 2017.
- Sternberg, Meir. „Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse”. *Poetics Today*, Vol. 3, No. 2 (Spring, 1982), pp. 107–156. Веб. 20. 02. 2020.
- Sternberg, Meir. „Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)”. *Poetics and Comparative Literature*, Tel Aviv. *Poetics Today* 24:3, 2003. 16. 06. 2017.
- Стојановић, Драган. *Лејла дића Иве Андрића*. Нови Сад, Подгорица. Платонеум. Цид, 2003. Штампано.
- Schmitz, Herman. *Kratki uvod u novu fenomenologiju*. (prev. Damir Smiljanić), Beograd: Akademska knjiga, 2018. Штампано.
- Тартаља, Иво. „Есеји и записи Ива Андрића”. У: *Иво Андрић*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1962, стр. 151–193. Штампано.
- Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поетике*. Београд: Нолит, 1979. Штампано.
- Тартаља, Иво. *Песма о њесми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2013. Штампано.
- Тасовац, Тома. „Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића”. У: *Свеске Загуждине Иве Андрића*, 2000, 16/XIX, Београд. Штампано.
- Трахтенберг, Лев. А. „Циклизација в руских сатирических журналах XVIII века”. *Известия ран. Серия лиитературы и языка*. 2016, том 75, № 4, с. 22–34. Веб. 12. 06. 2019.
- Turetzky, Philip. „Metaphor and Paraphrase”. *Philosophy and Rhetoric*, 1988, 21 (3):205 – 219. Веб. 02. 12. 2020.
- Ferguson, Suzanne. „Sequences, Anti-Sequences, Cycles,

- and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism". *Journal of the Short Story in English*. 41, Autumn 2003, XXe anniversaire du JSSE, 103 – 117. Веб. 08. 09. 2019.
- Фрејденберг, Олга М. *Поеџика сџеа и жанра*. (прев. Радмила Мечанин). Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997. Штампано.
- Haideger, Martin. *Platonov nauk o istini*. (prev. Milorad Lj. Milenković). Nikšić: Luča, 1985. Štampano.
- Haideger, Martin. *Na putu k jeziku*. (prev. Božidar Zec), Beograd: Fedon, 2007. Štampano.
- Hedajat, Sadek. *Slepa sova*. (prev. Nevena Stefanović), Gradac: Čačak, 2011. Štampano.
- Herman, David. *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska. 2004. Štampano.
- Herman, David. „Introduction”. In: Herman, David (ed). *The Emergence of Mind Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. University of Nebraska Press, 2011. S. 1–40. Веб. 10. 05. 2014.
- Herman, David. „Story as a Tool for Thinking”. In: Herman, David (ed). *Narrative theory and the cognitive sciences*. The Ohio State University Press, 2003. S. 163–192. Веб. 17. 08. 2014.
- Cariboni, Killander, C. Lutas, L. Strukelj, A.. „A New Look on Ekphrasis. An Eye – tracking Experiment on a Cinematic Example”. *Ekphrasis. Images. Cinema. Theatre. Media*. 12(2), 2014, 10–31. Веб. 17. 11. 2018.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978. Веб. 28. 10. 2014.
- Cuddon, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books. 1992. Štampano.
- Džadžić, Petar. *Ivo Andrić – Priče o mitomanima*, Beograd: Knjiga komerc, 1996. Štampano.

- Džadžić, Petar. „Šamansko ekstatično iskustvo”. *Kritičari o Ivi Andriću*. Prir. Branko Milanović. Sarajevo: Svjetlost, 1981, str. 291–298. Štampano.
- Šklovski, Viktor B. *Uskrснуће riječi*, (prev. Juraj Bedenicki), Zagreb, Stvarnost, 1969. Štampano.
- Шмид, Волф. „Догађајност, субјекат и контекст”. (прев. Мирјана Д. Бојанић Ђирковић). *Philologia Mediana*, год. VIII, бр. 8, 2016, стр. 776–785. Штампано.
- Шутић, Милослав. „Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике”. У: *Андрић у свету естетике* (ур. Милослав Шутић). Београд: Светови. Институт за књижевност и уметност. Задужбина Иве Андрића, 1994. стр. 29–72. Штампано.
- Шутић, Милослав. *Злајно јајње*. Београд. Чигоја, 2007. Штампано.
- Wolf, Werner. *Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf and Walter Bernhart, Rodopi: Amsterdam – New York, 2006. Веб. 02. 08. 2014.
- Речник књижевних термина*. (ур. Драгиша Живковић). Београд: Нолит, 1992.
- <http://lorist.co.rs/forum/?topic=290.5;wap2> 05.03.2017.
- <http://lorist.co.rs/forum/?topic=290.5;wap2> 05.03.2017.
- <http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?PHPSESSID=9f2867ca360450a7a8178fed9c57369d&topic=290.15;wap2> 05.03.2017.
- <http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.10;wap2> 05.03.2017.
- <http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.25;wap2> 2 05.03.2017.
- <http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.50;wap2> 05.03.2017.
- <http://www.lorist.co.rs/forum/index.php?topic=290.85;wap2> 05.03.2017.

НАПОМЕНЕ О ТЕКСТОВИМА

Студија „Опис приче – Андрићева поетика парафразе” се овде први пут објављује. Остале студије представљају измењене верзије текстова који су раније објављени у следећим публикацијама:

- Виртуелни наратив у *Травничкој хроници* Иве Андрића. У: *Andrićeva hronika / Andrićs Chronik*, Andrić Initiative 7, ur. Branko Tošović, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, nmlibris, (2014), str. 351–365.
- Оно што се не може казати – неисцрпност прича *Проклеће авлије*. У: Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ. Ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci. Niš. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Filozofski fakultet, 2016, str. 232–244.
- У потрази за архипричом. У: *Књижевна историја*, XLIX, 161, (2017), стр. 155–168.
- Слика уметника у роману *Омер-џаиша Лаџас* Иве Андрића. У: *Andrićev Latas / Andrićs Latas* (Hg./ur. Branko Tošović), Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu, Udruženje

Srba u Rumuniji Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske u Banjaluci: Svet knjige Beograd, nmlibris Beograd (2018), str. 429–439.

- Феноменологија светлости у Андрићевој прози. У: *Andrićeva sunčana strana/ Andrićs Sonnenseite* (Hg./ur. Branko Tošović), : Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, nmlibris, Beograd, 2019, str. 505–525.
- Зими, кад прича утихне. У: *Kriopoetika Iva Andrića i ruskih nobelovaca / Die Kryopoetik von Ivo Andrić und russischen Nobelpreisträgern* (Hg./ur. Branko Tošović): Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige, nmlibris, Beograd, 2020, str. 395–404; Зими, кад прича утихне – о једном Андрићевом прозном циклусу. У: Милосављевић Милић, Снежана. *Кроз фикционалне светове*. Ниш: Филозофски факултет, 2020. стр.

ИНДЕКС ИМЕНА

- А
- Абот, Портер (Porter Abbott) 115–117, 191
- Алауповић, Тугомир 89
- Андрић, Иво 7–9, 11–42, 46, 50, 52, 54–69, 71–77, 79–81, 83–93, 95–99, 102–106, 108, 109, 111, 114–116, 120–122, 124, 125, 127–132, 134–137, 139, 142, 147–150, 153, 155–160, 163, 165, 166, 168, 172–176, 179–181, 183–185, 187, 189, 192–195, 197–204
- Аристотел 67, 74, 119, 157, 191
- Б
- Бабић, Јосип 195
- Багић, Крешимир 41, 42, 56, 95, 109, 191
- Бадњаревић, Александар 191
- Бајар, Пјер 117, 191
- Бал, Мика (Mieke Bal) 198
- Барт, Ролан 111, 121, 122, 159, 191
- Бахтин, Михаил (Mihail Bahtin) 7, 46, 54, 61, 62, 64, 65, 72, 77, 78, 84, 176, 178, 191
- Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 11, 27, 29, 30, 191
- Беденицки, Јурај 202
- Бекић, Томислав 195
- Бенјамин, Валтер 9, 162
- Бенсфилд, Е. 50
- Бергсон, Хенри 16
- Бернхарт, Валтер (Walter Bernhart) 202
- Бити, Владимир 55, 56, 192
- Бланшо, Морис (Maurice Blanchot) 11, 15, 16, 19, 22, 192
- Бојановић, Кристина 196
- Бокачо, Ђовани 176
- Борн-Тејлор, Керол (Carole Bourne-Taylor) 10
- Брајовић, Тихомир 12, 18, 29, 192
- Бремон, Клод 143
- Брукс, Клинт (Cleanth Brooks) 44, 192
- Брукс, Питер (Peter Brooks) 165, 192
- Бугарски, Ранко 195
- Бут, Вејн 53
- В
- Вајт, Хајден 121
- Видаковић, Милош 16
- Вилхар, Албин 198
- Влчева, Десислава 166, 192
- Волф, Вернер (Werner Wolf) 158, 202
- Ворхол, Робин (Robyn Warhol) 198

- Вукићевић, Драгана 60, 192
 Вуковић, Мира 191
 Вулетић, Вјера 195
 Вучковић, Радован 12, 13, 15, 29,
 33, 127, 128, 175, 183, 192
- Г
- Гадамер, Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 9, 10, 21, 24, 192
 Гареева, Л. Н. 177, 178, 192
 Гатари, Феликс 55, 193
 Гинзбург, Карло (Carlo Ginzburg) 164, 193
 Глишић, Милован 36, 38, 59, 64, 72, 168, 197
 Горки, Максим (Максим Горький) в. Пешков, Алексеј Максимович
 Горгија 130
 Гофман, Ирвинг (Erving Goffman) 60, 158, 193
 Гргић, Филип 196
 Гревс, Роберт (Robert Grevs) 166, 193
 Гура, Александар 161, 166–168, 193
- Д
- Дамњановић, Милан 17, 26, 193
 Даненберг, Хилари (Hillary Dannenberg) 193
 Де Јонг, Ајрин (Irene J. F. De Yong) 36, 193
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 14–16, 20, 21, 25, 55, 144–146, 151, 156, 193
 Делић, Јован 127, 129, 130
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 58, 89, 90, 108, 138, 194
 Диздаревић Крњевић, Хатица 59
 Димић, Н. Велимир 192
- Дојл, Артут Конан 179
 Долежел, Лубомир 115, 139, 194
 Домановић, Радоје 36, 163, 197
 Драјден, Џон 42
 Дучић, Јован 12
- Ђ
- Ђорђевић Белић, Смиљана 169, 194
 Ђукић Перишић, Жанета 8, 13, 17, 21, 73, 89, 175, 194
 Ђурић, Милош Н. 131, 191, 198
- Е
- Елијаде, Мирче 172
 Еко, Умберто (Umberto Eco) 43, 52, 54, 87, 96, 152, 194
 Епштејн, Михаило (Михаил Наумович Эпштейн) 146, 147, 194
- Ж
- Женет, Жерар (Gérard Genette) 48, 54, 115
 Живковић, Драгиша 202
 Жижек, Славој 108, 194
- З
- Зец, Божидар 201
- И
- Иванић, Душан 38, 56, 57, 194
 Ингарден, Роман 113
 Инграм, Форест (Forrest L. Ingram) 176, 178, 194
- Ј
- Јакоби, Тамар 18
 Јакобсон, Роман 42, 53, 195
 Јанић, Душан 193
 Јанићијевић, Јован 196

К

- Кадон, Џон Ентони (John Anthony Cuddon) 42, 176
 Калер, Џонатан 116, 181, 195
 Калинић, Снежана 194
 Караић, Нада 177
 Карас, Вјекослав 127–138
 Квинтилијан, Марко Фабије (Marcus Fabius Quintilianus) 40, 41, 195
 Кенеди, Ј. Џералд (J. Gerald Kennedy) 179, 195
 Киландер, Карибони (Cariboni Killander) 18, 201
 Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 9
 Ковачевић, Милош 39, 46, 49, 50, 59, 60, 80, 82, 145, 148, 154, 195
 Кон, Дорит (Dorrit Cohn) 114–116, 120, 201
 Кочић, Петар 12, 197
 Крњевић, Хатица Д. 101, 102, 195
 Кроче, Бенедето 157
 Курцијус, Ернст Роберт 40, 91, 108, 109, 195

Л

- Лазаревић, Лаза 36, 38, 59
 Лајбниц, Готфрид Вилхелм 89
 Леви, Александар 194
 Леирд, Ендрју (Andrew Laird) 47, 48, 53, 57, 88, 195
 Лејтон, Анђела (Angela Leighton) 44, 45, 196
 Ленг, Петер (Peter Lang) 192
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 68, 69, 196
 Лич, Џефри (Geoffrey Leech) 48
 Лома, Александар 172, 196

Лосонц, Марк (Mark Losoncz)

16, 19, 20, 24, 25, 30

Луис, Дејвид (David Lewis) 196

Луис Алдама, Фредерик 200

Лутас, Ливиу (Liviu Lutas) 18, 201

М

Малицка, Патрицја (Patrycja Malicka) 178, 196

Марголин, Јуриј (Uri Margolin) 143, 144, 196

Марић, Сретен 195

Матавуљ, Симо 38, 59, 102

Матијашевић, Радован 191

Мекхејл, Брајан (Bryan McHale) 48, 49, 120, 197

Мерло-Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty) 31, 142, 145, 146, 196, 197

Мелетински, Елиазар М. (Eleazar Moiseevich Meletinskii) 123, 167, 168, 173, 174, 196

Мечанин, Радмила 196, 201

Миладинов, Брана 198

Милановић, Бранко 202

Милденберг, Аријен (Ariane Mildenberg) 10, 192

Миленковић, Милан 193

Миленковић, Милорад Љ. 201

Милетић, Славица 193

Милијић, Бранислава 25, 197

Милосављевић Милић, Снежана 12, 23, 24, 72, 139, 149, 154, 165, 184, 197, 203, 204

Миљковић, Бранко 11

Минт, Милица 195

Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 104

О

Овидије, Публије Назон (Publius Ovidius Naso) 40

- Ортега и Гасет, Хоце (José Ortega y Gasset) 164, 198
- П
- Павловић, Бранко 198
- Палмер, Алан 114, 145, 198
- Панаготииду, Марија-Ејрини (Maria-Eirini Panagiotidou) 97, 160–162, 198
- Пантић, Мирослав 68, 78, 79, 93, 132, 198
- Пејак, Ђорђе 69, 96, 103
- Пејчиновић, Петар 195
- Перваз, Драгиња 195
- Перовић, Славица 199
- Перуничкић, Емина 192
- Песоа, Фернандо (Fernando Pessoa) 25, 198
- Петровић, Сретен 22, 198
- Пешков, Алексеј Максимович (Алексей Максимович Пешков) 104
- Пилетић, Милана 194
- Пирс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 43, 96
- Платон 26, 27, 47, 67, 69, 73, 79, 131, 136, 198
- Поповић, Мира 191
- Поповић Радовић, Мирјана 72, 198
- Предић, Светислав 196
- Принс, Џералд (Gerald J. Prince) 38, 49, 55, 56, 92, 104, 143, 145, 146, 198
- Р
- Рабинович, Петер (*Peter J. Rab-
inowitz*) 113, 198
- Радосављевић, Мирела 194
- Раичевић, Горана 28, 199
- Рајан, Мари-Лор (Marie-Laure Ryan) 111, 112, 114, 139, 143, 146, 149, 159, 199
- Рикер, Пол 165
- Римон Кенан, Шломит (Shlomith Rimmon-Kenan) 48, 199
- Ристић, Живојин 192
- Ричардсон, Брајан (Bryan Richardson) 128, 198, 199
- Рот, Никола 151, 154
- Русе, Жан 39, 40, 199
- С
- Савић Остојић, Бојан 192
- Самарција, Снежана 56–58, 60, 99, 100, 199
- Селимовић, Меша 36
- Силић, Јосип 49
- Скалиђер, Јосиф Јустус 132
- Смиљанић, Дамир 200
- Смит, Џенифер (Jennifer J. Smith) 177, 179, 180, 199, 200
- Соколовић, Мехмед-паша 152
- Сократ 47
- Сосир, Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 112
- Сполски, Елен (Ellen Spolsky) 165, 200
- Стаменковић, Весна 198
- Станковић, Борисав 177
- Стевић, Александар 199
- Стернберг, Мејр (Meir Sternberg) 47, 51–54, 84, 91, 92, 107, 165, 200
- Стефановић, Невена 201
- Стојановић, Драган 30, 200
- Стојковић, Милица 197
- Струкељ, Александар (Alexander Strukelj) 18, 201
- Т
- Тартаља, Иво 16, 168, 200
- Тасовац, Тома 142, 150, 156, 200

- Тодоров, Цветон 143
Трахтенберг, Лев 178, 200
Тошовић, Бранко 203, 204
Тургеев, Иван Сергејевич 192
Турецки, Филип (Philip Turetz-
ку) 44, 200
- Ф
- Фелан, Марк (Mark Phelan) 44,
199
Фелан, Џејмс (James Phelan) 113,
198
Фергусон, Сузан 179, 200
Флудерник, Моника 51, 198
Фракасторо, Ђироламо
(Girolamo Fracastoro) 68
Фрејденберг, Олга Михајловна
162, 164, 172, 201
- Х
- Хајдегер, Мартин (Martin
Heidegger) 26, 27, 31, 58,
142, 201
Хбазин, Анђелко 196
Хедајат, Садек 19, 201
Херман, Дејвид (David Herman)
111, 113, 115, 116, 120, 124,
196, 198, 201
- Холмс, Шерлок 179
Хомер 47, 73
Хорације 95
Хорват, Срећко 194
Хусерл, Едмунд 21
- Ч
- Четмен, Сејмон 49
Чосер, Џефри 176
Чумаков, Алексеј Георгијевич
(Алексеј Геборгиевич Чума-
ков) 46
- Џ
- Џаџић, Петар 75, 172, 201, 202
- Ш
- Шифлер, Љерка 194
Шкловски, Виктор 176, 202
Шкобић, Саво 157
Шмид, Волф 55, 202
Шмиц, Херман 183, 184
Шорт, Мајкл (Michael N. Short)
48
Шутић, Милослав 26, 30, 193,
197, 198, 202

О АУТОРКИ

Снежана М. Милосављевић Милић редовни је професор на Филозофском факултету Универзитета у Нишу (Теорија књижевности, Методологија науке о књижевности). Гостујући је предавач на докторским студијама Универзитета у Крагујевцу и Бањалуци. Истраживач на научним пројектима *Поетика српског реализма* (Министарство за науку и просвету Републике Србије), *Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić u evropskom kontekstu* (Грац), INDCOR (*Interactive Narrative Design for Complex Representation*). Оснивач је и руководилац Центра за наратолошке студије на Универзитету у Нишу.

Ауторске књиге:

Оквирни облици у српском реалистичком роману (Београд: Чигоја, 2001)

Модели коментара у српском роману XIX века (Ниш: Просвета, 2006)

Прича и тумачење (Београд: Филип Вишњић, 2008)

Фигуре читања (Београд: Службени гласник, 2013)

Отпори и прекорачења – поетика приповедања Боре Станковића, (Ниш: Филозофски факултет, 2013)

Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ (у коауторству са Д. Вукићевић, Ниш: Филозофски факултет, 2014)

Virtuelni narativ – ogledi iz kognitivne naratologije (Sremski Karlovcı, Novi Sad, Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Filozofski fakultet, 2016)

Кроз фикционалне светове (Ниш: Филозофски факултет, 2020)

e-mail: snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

АНДРИЋЕВА БИБЛИОТЕКА
Књига 5

Снежана Милосављевић Милић
ХОРИЗОНТИ ПРИЧЕ
Андрићева поетичка тежишта

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
Желидраг Никчевић
др Гордана Станчић

Индекс имена
Горица Ћећез
др Гордана Станчић

Прелом текста
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
100

ISBN 978-99976-21-82-5



9 789997 621825

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

821.163.41.09 Андрић И.

МИЛОСАВЉЕВИЋ Милић, Снежана, 1966-

Хоризонти приче : Андрићева поетичка тежишта / Снежана Милосављевић Милић. - Андрићград - Вишеград : Андрићев институт, 2021 (Београд : Белпак). - 212 стр. ; 20 см. - (Андрићева библиотека ; књ. 5)

Тираж 100. - О ауторки: стр. 211-212. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 191-206. - Регистар.

ISBN 978-99976-21-82-5

COBISS.RS-ID 134337793

