



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

СЕМИОТИКА КРАТКЕ ФОРМЕ У ПРОЗИ

ИВА АНДРИЋА

Кандидат: МР ДИВНА БИЈЕЛИЋ

Нови Сад, март, 2016.

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број: РБР	
Идентификациони број: ИБР	
Тип документације: ТД	Монографска документација
Тип записа: ТЗ	Текстуални штампани материјал
Врста рада (дипл., маг., докт.): ВР	Докторска дисертација
Име и презиме аутора: АУ	Мр Дивна Бијелић
Ментор (титула, име, презиме, звање): МН	
Наслов рада: НР	Семиотика кратке форме у прози Ива Андрића
Језик публикације: ЈП	Српски
Језик извода: ЈИ	срп. / eng.
Земља публикавања: ЗП	Србија
Уже географско подручје: УГП	Војводина
Година: ГО	2016.
Izdavač: IZ	ауторски репринт
Место и адреса: МА	Нови Сад

Физички опис рада: ФО	7 поглавља, 296 страна, 123 референце
Научна област: НО	Теорија књижевности
Научна дисциплина: НД	Семиотика
Предметна одредница, кључне речи: ПО	Семиотика, кратке форме, Иво Андрић
УДК	
Чува се: ЧУ	Библиотека
Важна напомена: ВН	
Извод: ИЗ	<p>Иво Андрић се по први пут анализира као писац у чијем опусу је наглашено и присуство кратке форме. Према овој анализи утврђује се и његов истински значај на пољу књижевног израза који тежи језгровитости. Обиљем коментара, исповести, опаски, сентенција, максима, молитви, афоризама, кратких прича, анегдота, легенди и других краћих књижевних облика које проналазимо у опусу Ива Андрића, наш нобеловац се поставља на пијадестал ажурног творца кратке форме који је неговао и ценио језгровитост као и отворено мишљење. Обухватањем читавог опуса, а посебно <i>Свески</i> и <i>Знакова поред пута</i> можемо да</p>

	<p>утврдимо да је писац био склон априори сасвим краткој форми и да она сачињава и већи део његовог опуса.</p> <p>Теоријски део рада састоји се од својеврсног, а овде утврђеног појмовника кратке форме, савремених књижевно-теоријских поставки унутар семиотике али и савременог контекста у ком се налази и сагледава књижевност и сам језик. Свему је додата и аналитичко-теоријска поставка семиотике културе, па и саме теорије о семиосфери.</p> <p>Истраживачким радом обухваћене су две заокружене целине. Први део је посвећен идентификацији и анализи примера кратких форми као самосталних облика (<i>Свеске, Знакови поред пута...</i>). Други истраживачки део рада обухвата романе и приповетке у којима идентификујемо и анализирамо кратке форме као интерполиране у веће наративне целине. Свему смо додали и белешке из Андрићеве докторске дисертације. Због обимнијег присуства различитих врста и облика кратких форми, истраживачком делу рада и дисертације приступамо углавном егземплицацијски. Наведени примери анализирани су по семиотичком кључу. Најлепшим плодовима овог истраживања, и целог труда сматрамо откривање примера антибајке али и молитви у прози Ива Андрића.</p>
Датум прихватања теме од стране НН већа: ДП	20. април 2013.
Датум одбране: ДО	

Чланови комисије: (име и презиме / титула / звање / назив организације / статус) КО	председник: члан: члан:
--	---------------------------------------

University of Novi Sad

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctor of Philosophy (Ph.D) degree
Author: AU	M.A. Divna Bijelić
Mentor: MN	
Title: TI	Semiotics of short form in prose of Ivo Andrić
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serb. / Eng.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	author reprint
Publication place: PP	Novi Sad

Physical description: PD	7 chapter, 296 pages, 123 references
Scientific field SF	Literary theory
Scientific discipline SD	Semiotics
Subject, Key words SKW	Semiotics, short forms, Ivo Andrić
UC	
Holding data: HD	Library
Note: N	
Abstract: AB	<p>For the first time Ivo Andrić has been analysed as a writer in whose literary opus short form prevails. According to this approach, his significance in the field of terse literary expression is being determined. The abundance of comments, confessions, remarks, sententias, maxims, aphorisms, short stories, anecdotes, legends and other short literary forms found in literary oeuvre of Ivo Andrić, our Noble Prize winner is put on a pedestal as a prompt creator of short form who nourished and appreciated terseness and open mind. Taking into consideration his entire literary work, particularly <i>Notebooks</i> and <i>Signs By The Roadside</i> it can be concluded that the writer was a priori inclined to a short form and that it constitutes most of his work.</p> <p>The theoretical part of this work consists of terminology glossary of short form established here, contemporary literary theory postulates within semiotics but also within contemporary context where language and literature are placed and considered. All this is accompanied by analytical-theoretical postulate of cultural semiotics, that is, theory of semiosphere.</p> <p>The research work includes two entireties. First part deals with identification and analysis of examples of short forms as independent forms (<i>Notebooks, Signs By The Roadside...</i>). The other part of the research work</p>

	<p>includes novels and short stories in which short forms have been identified and analysed as interpolated into larger narrative wholes. Due to comprehensive presence of various types and forms of short form, in the research part of the thesis exemplar-based approach is mainly used. Given examples have been analysed according to semiotic key.</p> <p>One of the most interesting results of this research was the discovery of presence of anti-tale.</p>
<p>Accepted on Scientific Board on: AS</p>	<p>20th April 2013</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Thesis Defend Board: DB</p>	<p>president: member: member:</p>

**СЕМИОТИКА КРАТКЕ ФОРМЕ
У ПРОЗИ ИВА АНДРИЋА**

Мр Дивна Бијелић

I УВОД	6
Предмет и циљеви рада.....	11
Хипотезе и очекивања.....	12
Методолошки приступ.....	13
Семиотика.....	14
Знак/ови.....	18
Семиотичка естетика.....	21
Херменеутика.....	24
II АНАЛИТИЧКО–ТЕОРИЈСКИ ПОЈМОВНИК.....	29
Књижевне категорије семиотике.....	29
Књижевна семантика.....	32
Књижевна синтакса.....	34
Књижевна прагматика.....	37
Семиоза.....	39
Симбол.....	43
Семиотика културе.....	47
(теорија о семиосфери)	
Семиосфера.....	51
Семиосферно језгро.....	55

Семисферна граница.....	58
Код/ови културе.....	62
Основни наратолошки појмови.....	65
Наратологија и наративност.....	65
Разине смисла и структурисања.....	67
Основне наратолошке јединице.....	69
Време и простор у нарацији.....	71
III ДРУГЕ ТЕОРИЈСКЕ КАТЕГОРИЈЕ.....	74
Интертекстуалност и цитатност.....	75
Два функцива књижевности.....	83
Језик, моћ, сила.....	85
Комуникација.....	89
Опште значење Андрићеве прозе.....	93
IV ПОЈМОВНИК КРАТКЕ ФОРМЕ.....	96
Афоризам.....	101
Анегдота.....	105
Бајка.....	107
Белешка.....	109
Беседа.....	110

Виц / шала.....	112
Епиграм.....	116
Запис.....	117
Исповест.....	118
Карактер / карикатура.....	120
Коментар.....	122
Кратке приче.....	126
Легенда.....	128
Максима.....	131
Молитва.....	133
Опаска.....	134
Пословица.....	135
Предање.....	139
Сентенција.....	141

V КРАТКА ФОРМА – самостална: у прози Ива Андрића као самостална, аутохтона форма у више својих облика и врста (Знакови поред пута, Свеске...: исповести, максиме, опаске, коментари, афоризми, молитве, приче...).144

VI КРАТКА ФОРМА – интерполирана у веће наративне структуре Андрићеве прозе (приповетке, романи...: максиме, сентенције, пословице, легенде, антибајка, карактери-портрети, анегдоте...).199

VII ЗАКЉУЧАК.....278

ИНДЕКС ИМЕНА.....284

VIII ЛИТЕРАТУРА.....287

I УВОД

Семиотичка истраживања сама по себи и данас представљају одређену новину у оквиру науке о књижевности. Посебно када су у питању и семиотичке анализе кратке књижевне форме. Кратке форме доносе изазов како у смислу рецепције, тако и у погледу научне обраде. Човекова потреба да одређене ситуације и појаве дефинише или бар опише једноставним и језгровитим стилем је присутна од давнина. Збирке пословица, сентенција, легенди и других, њима сличних књижевних феномена, који претендују на мудрост или јасноћу, увек су бивале радо читане. И поред тога што су се њихови доследни љубитељи понекад претварали и у велике колекционаре („Сентенције, као и пословице скупљају се у посебне збирке које стоје на располагању сваком образованом човеку“, Живковић 1992: 708), кратке форме као да су остале скрајнуте од стране како стручних, тако и научних прегалаца, као и њима блиских сарадника у оквиру сродних научних дисциплина. Овај рад ће бар донекле семиотички представити кратке форме у виоленцији, и оштрини којој теже.

Основна и тројна подела књижевних родова на лирику, епику и драму, такође није дала ни грађе ни замаха стручњацима за књижевност и језик, па ни охрабрила већи корпус истраживачке енергије и флексибилности на путу сагледавања особености кратке форме, без обзира на то да ли је пословична колико и народна, или ауторска па и писана. Због свега наведеног кратке форме, као и семиотичко изучавање њихове посебности, добијају на значају и у савременом свету и нашем веку чија је основна одредница можда управо фрагмент и фрагментарност. Фрагмент постаје не само опште место, или начин израза или форма, него и стил уобичајене тј. свакодневне комуникације. Теорија књижевности би требало да се прилагоди новонасталој ситуацији, па и да охрабри стваралачке потенцијале.

Будући да су кратке форме недовољно истражене, јасно је да први проблем с којим се овде суочавамо јесте управо тражење одговора на питање: шта су то кратке форме? Доброћудни теоретичари, па и професори књижевности врло брзо упутиће нас на књигу Андре Јолеса *Једноставни облици*. Али, да ли је синтагма *једноставни облик* сасвим истоветног значења или значаја као што је то и овде нама важна кратка форма? Да ли утврђивањем врста једноставних облика дефинишемо и врсте кратке форме? Руководимо

ли се управо обимом облика или неким можда другим параметрима? Ипак, Андре Јолес, разматрајући једноставне облике, руководи се пре свега категоријама тзв. *језичне гесте* и *духовне заокупљености*¹ (превод: Владимир Бити). Да би нам појаснио и читав процес функционисања језика и његов развој па и књижевност, Андре Јолес прави поређење језика као тзв. пословне заједнице са сељаком, обртником и свештеником. „Производња, стварање и тумачење су дјелатности које заједницу спајају у пословну заједницу“ (Јолес 1978: 13). Теоретичар Јолес сматра да ова тројица „на различит начин обављају посао: сељака, обртника, свећеника – произвођача, ствараоца и тумача“ (Јолес 1978: 13), он их види као степенике који воде од производње преко стварања до тумачења. Јолес је лингвиста. Због наведеног приступа изучавању једноставних облика, јасно је сасвим да у тој књизи не можемо да пронађемо ни максимум, а ни афоризам. Јер Андре Јолес се пре свега руководио начином, то јест техником, историјом, па и природом настанка једноставних облика. Јолес се бави и њиховим *устројством*² (појам превео В. Бити). Он разматра једноставне облике у контексту културе у којој настају, сматрајући и да сваки колектив или одређена нација има уграђене механизме за стварање ове врсте, то јест овог облика. Такви механизми су уграђени и у природу самог језика, али идејно извориште које условљава и њихову сижејну мрежу и структуру јесте управо духовна заокупљеност заједнице. Шта су то језик па и духовна заокупљеност, него управо темељни код³ одређене културе у ком су смештени и основни репери њене иманентне и сталне препознатљивости, самосвојности и другости, а у односу на кодове које проналазимо на местима која не припадају тој назначеној култури. Њихова основа (једноставних облика) овде није и не тражи се, али ни не анализира се базично као фрагментирана форма, није у самом фрагменту или самој фрагментарности⁴ њен суштински значај. *Унутрашња логика* неке

¹ Духовна заокупљеност се овде тумачи као важна одредница у приступу анализи једноставних облика. Она одређује њихов спецификум. Језична геста опредмеђује врсту духовне заокупљености стапајући се са њом. Андре Јолес: Једноставни облици, Владимир Бити: Једноставни облици, превод и белешке, Студентски центар свеучилишта, Загреб, 1978.

² Устројство подразумева нешто што је већ утврђено и сасвим фиксирано, морфолошка чињеница.

³ Код, кодови културе су основни појмови у приступу дефинисању организације и начина функционисања једне заједнице. Видети у Речник: *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011. Појмове код и кодови културе обрадила Софија Кошничар.

⁴ Зоран Константиновић, *Фрагмент као литерарна врста*: Зора Јестровић: Поетика фрагментарне прозе Михаила Лалића, Библиотека Мостови, Пљевља, 1996 / Зоран Константиновић. - Приказ. У: Зборник Матице српске за славистику. - ISSN 0352-5007. - 53 (1997), стр. 301-302.

културе се примарно манифестује кроз њен природни, то јест матерњи језик, али не само као нека информација о самој култури, већ и као начин сагледавања основних вредности, приступања идеалима, материјалној производњи, једном речју: друштвеној бази и надоградњи. По теорији о семиосфери, односно семиотици културе „код представља темељ, заједничку унутрашњу логику неке културе из које се развијају сви језички системи те културе“ (Кошничар 2011: 191). Обичаји, различите врсте норми и понашања, приступ сопственом ритуалу али и спољашњем свету, све је то уткано у Јолесове *језичне гесте*, а потпомогнуто оним што он овде назива *духовном заокупљеношћу* одређене заједнице. Језична геста би овде могла, али би и требало да се сагледа и као појавност која је срасла и са духовном заокупљеношћу колектива или неке заједнице. Јолес зато обрађује у датом контексту једноставне облике као што су: изрека, пословица, легенда, сага (предање), мит, загонетка, кажа, бајка и сл. Он због свега што смо овде напоменули не посматра ни максимум, а ни афоризам као једноставни облик јер не поставља ни параметре обима, већ као репер узима структуру. Јолес, такође, наводи и одређене паралеле смештене на релацији стварања једноставних и уметничких облика поредећи све то и са појмовима сељака, занатлије и свештеника (в. Јолес 1978: 6-21). Он тиме упућује читаоца и на саму природу обликовања и природне облике. Уколико овде парафразирамо Јолеса, можемо да се осврнемо и на пшенично зрно. То зрно сељак добија захваљујући складу који сам успоставља са природним процесима и раду унутар природе. Потом долази производ, који онај што ће то зрно да уситни адаптира и обликује за корист и употребу. Све може да се пореди и унутар релације: добијени плод ораха и млевени орах. Сељак је успео да дође и до ораха, али орах када се и уситни већ је променио свој облик, а за рад на промени тог облика задужен је обртник. После свега реченог, по Јолесу, на сцену ступа и свештеник, као тумач свега што се овде десило па и свега што је затечено у природи, па и оној природи која је постојала пре добијеног плода ораха за који је заслужан сељак. Ово је један од управо базичних приступа и поређења које користи Андре Јолес у анализи једноставних облика, а жалећи ако се неком догоди да његово поређење сматра исувише простим или можда једноставним. На овој релацији се проналази и разлика између једноставних и уметничких облика, па и њихових под(врста).

„У теорији књижевности, као и уопште у теорији уметности, постоје питања која су стално присутна, а одговор се на њих најчешће подразумева и ретко стварно даје. Она су,

дакле, `отворена`: Једно од таквих питања је, зацело, и ово: шта је књижевни (уметнички) текст, по чему се он разликује од свакога некњижевног (неуметничкога) текста? По свему судећи, овде је један од правилних одговора и тај да једнозначног и незаобилазног одговора нема, јер се скуп особина по којима се књижевни текст разликује од некњижевнога језичког текста непрекидно мења: није исти у свим културама, нити је исти целом дужином трајања једне културе, а није исти зато што је разлика у суштини функционална, што зависи од целог система културе. То да само разликовање између уметничкога и неуметничког текста зависи од целог (уз то динамичног, изменљивог) система културе представља један од полазних ставова оне `ТАРТУСКЕ` струје семиотичког изучавања културе и уметности у Совјетском Савезу чији је изразити представник и Борис Андрејевич Успенски“ (Петковић 1979: 10). Новица Петковић подсећа и на значај теоретичара Јурија Тињанова, сматрајући га и претечом идеја руских семиотичара: „Уосталом, руски семиотичари овде доследно разрађују и примењују ставове које је двадесетих година међу првима изнео један од најпронициљивијих књижевних теоретичара у нашем веку: Јуриј Тињанов. Међутим, као што је то и Тињанов истицао, читаоци су увек били у стању да разликују књижевне од некњижевних текстова, да их канда спонтано разликују, са доста великим степеном сигурности, кад год нису у питању експериментални и гранични случајеви“ (Петковић 1979: 11-12). Било је неминовно да овде прикажемо и неизмењену, то јест непрепричану верзију овог Петковићевог осврта, како бисмо јасно предочили и важност променљивости механизма који разликује и одваја књижевно од некњижевног корпуса, уметничко од неуметничкога текста, и сл. У наставку Петковић истиче да свака култура и свако време налазе начина и да сигнализују читаоцу улазак у имагинативни књижевни свет, те тако и неким особинама самога текста, односно околностима (контекстом) у којима се он појављује пред читаоце. Он култури додељује и улогу сигнала који потврђује да је управо тај текст књижеван. Већ поменути теоретичар Тињанов објавио је два огледа о томе шта је књижевна чињеница и колико ју је тешко чврсто дефинисати, наглашава Петковић, наводећи и два наслова Јурија Тињанова: *Књижевна чињеница*, *О књижевној еволуцији*. Два поменута огледа преведена су и код нас, али тек 1970. године (Зборник Александра Петрова, Београд), а наслов којим су обједињени јесте управо *Поетика руског формализма*. Ако семиотику кратке форме сагледамо и кроз све горе наведено, она постаје важан сегмент књижевне

теорије и семиотике јер се пред данашњег читаоца кратка форма намеће као уметнички обликован текст, значењски сасвим потентан, а рецепционо питање.

Семиотика кратке форме у прози Ива Андрића бави се и истражује једног Андрића, који је имао поред осећања и литерарног интересовања за заједницу из које потиче или у којој живи, и свој лични, примарни печат пре свега, личну емоцију и боју сопствених идеја, као и сасвим критички став према неким особинама како нашег човека, тако и странаца којима је посветио време и мисли, како преко овде сличних култура у додиру, али и судара сасвим различитих култура. Бавимо се овде и семиотичким тумачењем и анализом и Андрићевих кратких исповести, које доносе и ново светло на пишчев лик. Андрић се овде предочава као књижевник и човек са ставом, као личност која припада, али се и издваја из заједнице као човек који је испред времена које живи. Литерарни фрагменти које ћемо да анализирамо и тумачимо углавном су или тематски универзални или пак оваплоћени и обогаћени критичким ставом и духом. Сваки другачије осмишљен приступ Андрићевом делу значио би претерано одвлачење појмовне пажње на просторе интертекстуалности и цитатности, али и избегавање наше теме. Задржаћемо се само скромно на пословицама, али и легендама кроз призму цитатности и интеретекстуалности. У прилог овој одлуци остаје и чињеница да је писац у другом контексту већ и сагледан. Петар Цацић је докторирао одбранивши тему *Однос стварности легенде и мита у делу Ива Андрића*. Владан Недић је објавио студију *Иво Андрић и народно стваралаштво*. Андрићево стваралаштво је прилично осветљено и са позиција тзв. интеркултуралности. Све поменуто можемо и да приметимо уколико прелистамо и енциклопедију о Андрићу, у издању Матице српске, 2012. Дакле, окосница предмета овог истраживања јесте изграђена управо и превасходно на извесном и одабраном броју коментара, исповести, молитви, опаски, кратких прича, сентенција, и афоризама. Обрађујемо додатно и пример антибајке у прози Ива Андрића.

Посебну виоленцију и јак потенцијал кратке форме као уметничког текста најлакше можемо да сагледамо кроз чињеницу да латинске максиме и дан данас живе, иако њихов природни језик којим су записане одавно више није у употреби. То је важан доказ и у утврђивању чињенице да је језик уметности изнад природног језика. Књижевност је више проходна јер као другостепени систем знакова она има израженију виоленцију као и

потенцијал, али то се још више односи на кратке форме јер се као информација о култури лакше складиште, али се и брже и лакше и памте у односу на обимније текстове. Дакле, ако томе још додамо и савремени темпо живота и стил, време кратке књижевне форме све више и све учесталије се региструје и као време које припада управо веку у ком живимо.

Предмет и циљеви рада

Предмет овог рада јесте, како идентификација и семиотичко испитивање, односно анализа кратких књижевних форми као самосталних целина, тако и као интерполираних фрагмената присутних у прози Ива Андрића. У кратке форме овде убрајамо: коментаре, белешке, сентенције, афоризме, пословице, опаске, записе-скице (са елементима приче), анегдоте, легенде, предања, беседе, молитве, кратке приче итд. Циљ рада је приказ наведених врста кратких форми, те описивање и анализа њихове специфичности у прози Ива Андрића, али и одређење самог обима присуства одређених врста. Циљ је како у приказивању квалитативних вредности кратке форме, тако и у назначивању квантитативно незанемарљивог присуства кратких форми у прозном, углавном уметничком опусу нашег нобеловца. Наравно, ми нећемо бити у прилици да изложимо све примере кратких форми, али ћемо да одаберемо узорке који нам дају довољно увида у врсту и виоленцију облика.

Један од циљева јесте и то да поменуте кратке форме представимо у две групе: као самосталне целине издвајамо их из *Свески* и *Знакова поред пута*, док за интерполираним врстама и облицима кратких форми трагамо и у приповеткама и романима Ива Андрића.

Дакле, предмет нашег истраживања су: присуство, врсте, облици и варијанте кратке форме, њихова литерарна обрада (поетизација) и њихова функција у делу Ива Андрића – с циљем да се назначени феномени идентификују, опишу, анализирају и тумаче. Наиме, кратка форма, са својим многобројним варијететима, присутна је у делу Ива Андрића и то, у основи, на два начина: као самостална, аутохтона форма у неколико својих облика, али и као, условно речено, интерполирана форма у веће наративне структуре Андрићеве прозе. Назначена формално-функционална идентификација кратке форме у Андрићевом делу, утицала је, дакле, на груписање литерарног корпуса у две групе, тј. истраживачке целине:

- Андрићева проза која је сама по себи кратка форма (*Знакови, Свеске*);
- кратка форма (њене врсте, облици, варијетети) условно речено, интерполирана и поетски обрађена у прози романескног типа (*Травничка хроника, На Дрини ћуприја, Омерпаша Латас*) и приповеткама.

Хипотезе и очекивања

Основни преглед грађе указао је на то да је Андрић у свом уметничком обликовању приступао креативно свим кратким формама. Бојио их је својим стилем, хибридризовао их, сведочећи о томе да је управо кратка форма добар симптом отвореног дела. У назначеном смислу, у дисертацији ће бити покушано да се поменута форма и њене врсте идентификују у одговарајућем истраживачком корпусу, анализирају и протумаче у семиотичком кључу. Хипотетичка основа састоји се у претпоставци да у прози Ива Андрића има разноврсних кратких форми, као и да оне нису ни квантитативно ни квалитативно занемарљиве групе.

Резултати које очекујемо у оквиру овог истраживања пре свега су постављени као производ истрајног трагања за примерима кратке форме у прози Ива Андрића, чиме ћемо дати и допринос идентификацији и расветљавању кратких форми у поменутој прози Ива Андрића, али и семиотичком тумачењу и анализи поменутих прозних облика. Очекујемо да ће резултати које постигнемо моћи да се огледају и постану корисни на следећи начин:

1. кроз приказ одређеног броја врста и варијетета кратке форме;
2. као тумачење кратке форме у семиотичко-књижевном кључу;
3. кроз тумачење кратких форми из угла теорије о семиосфери;
4. као донекле и теоријски утврђен појмовник кратке форме;
5. кроз сагледавање интерполираних и самосталних облика.

Методолошки приступ

Будући да овде користимо и сложеније методолошко приступање у изучавању и расветљавању кратке форме и одабране грађе, морамо, то јест принуђени смо и да све то сведемо и на одређену структуру. Дакле, поред обраде и дефинисања овде одређених, али општих категорија као што су *семиотика*, *знак* и *херменеутика*, па и семиотичка естетика као неких општих полазишта, па и почетних одредница у самом дефинисању приступања истраживачком корпусу, то јест издвојеној грађи, структуру категорија и овде њима сличних појмовних одредница, термина и полазишта које ћемо да користимо у теоријској анализи кратке форме у прози Ива Андрића, предочавамо кроз три важне целине, односно три основне призме анализе и методологијског приступања утврђеној грађи. Ово је, дакле, извесна окосница нашег методологијског оквира којој ћемо при самом раду и да тежимо:

- а) семиотичко-књижевна анализа;
- б) семиотичко-културна анализа;
(теорија о семиосфери)
- в) наратолошка анализа.

Пун назив дисертације, јасно јесте, захтева и заокруженије дефинисање категорије – **КРАТКА ФОРМА**, као и њених одређених врста, облика, хибрида или варијетета. Управо зато и као засебан теоријски оквир морамо да поставимо одређен:

- г) појмовник кратке форме.

Овим основним приступима у анализи кратке форме додаћемо у одређеном броју примера и интертекстуалност и цитатност. Свакако, придржаваћемо се најчешће наслова теме, односно семиотичког кључа. У складу са захтевима појединих узорака наративног текста Ива Андрића биће коришћени и њима примерени углови посматрања и тумачења. Некада ће да доминира семиотички приступ Де Сосирове концепције, а понекад Пирсов. У адекватним ситуацијама, јасно је, акцендоваћемо књижевну семантику, потом синтаксу и прагматику посебно. Код одговарајућег броја изабраних наративних примера и целина, биће коришћен семиотичко-културни приступ као доминантан и сасвим примаран, а у светлу теорије о семиосфери. Укрштање углова посматрања и тумачења користимо у ситуацијама оних литерарних узорака који нису доминантно обележени само појединим

функцијама и атмосферама, а при том испуњавају и критеријуме за утврђивање особина и идентификацију кратке књижевне форме којој овде изабрани узорци морају да припадају.

Дакле, категорије семиотике, знака и херменеутике предочавамо на самом почетку теоријског дела рада као опште категорије које су иманентне и сваком од три наведена приступа јер су оне уткане у сам теоријски оквир и методолошко приступање теми-грађи.

На првом месту, као први категоријални појам у оквиру појмовника којим ћемо да расправљамо о кратким формама Ива Андрића, а усклађено и са насловом дисертације, јасно је да се налази појам *семиотика*.

Семиотика

Пре заокруживања појма семиотике правилима прагматике, ова теоријска област се примарно ослањала на семантику и синтаксу. Као таква придавала је мало значаја појму комуникације схваћеном у савременом смислу. Данас се унутар дефиниције семиотике, која се базично ослањала на знакове и њихов однос, неизоставно користи и сам појам *комуникација*. Семиотика тако постаје не само наука о знацима, него и свим знаковним процесима и перформансима у комуникацији.⁵ У том контексту и семиосфера се сагледава и као одређен семиотички простор: „Семиосфера је семиотички простор изван којег је немогућа семиоса“ (Кошничар 2011: 348). Семиоза је овде схваћена као сваки, то јест било који облик комуникације у коју је укључен знак, укључујући и мисао као процес (в. Кошничар 2011: 348). Већ је сасвим позната и у великом броју теорија књижевности присутна основна подела или сабирање (адиција) семиотике на три њене основне гране. Како семантика, тако синтакса, али и прагматика постају основ у приступу проучавању текстова културе, у које спада и сама књижевност и њен језик који је другостепено моделован у односу на природни језик који му служи само као средство, али не и циљ.

⁵ Дефиниција семиотике је учестала у већем броју уџбеника, теоријских књига, и семиотичких теоријских поставки, а може да се пронађе и у Прегледном речнику компаратистичке терминологије у књижевности и култури, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 348. У оквиру обраде појма *семиосфера*, Софија Кошничар такође наводи и дефиницију семиотике као науке о знацима и знаковним процесима у комуникацији.

Нешто касније ћемо се посветити и самом конституисању прагматике која је назначила и одређено семиотичко заокруживање, а потом и конституисање свеобухватне семиотике.

Идеје, па и нека основна полазишта семиотике доживљавају и појачану експанзију шездесетих година двадесетог века. Потом семиотика бива праћена одређеном критиком. Критика се овде упућује и првој, али и оној другој семиотици, иако највише самом аксиоматизму и психо-асоцијационизму неососировског приступа и концепта. Повезујући је често, како са хеурстиком тако и херменеутиком, замера јој се једнако и приметно ослањање и на плурализам⁶ метода. (Али плурализам метода је и додатна ознака сваке школе чији је настанак утврђен унутар саме институције тзв. кружока). Критикује се и прихваћена пирсовска оријентација као и његова тзв. логичка формализација. Због свега поменутог дошло је и до очигледних проблема у правцу покушаја интеграције семиотике и естетике.⁷ Проблеми су настали и на релацији схватања природе естетског предмета и знака, а све то кроз наглашену кризу метафизичког мишљења. Филозофија деконструкције своју критику овде базира на тези да су знак и његова структура ствар прошлог времена. Модели немају својства примарних ствари, а естетски знак је овде схваћен управо као модел. О суштини бића и његовог изворишта модели говоре на хипотетичан и ограничен начин. Критика семиотичког, аналитичког и епистемолошког плана знака узроковала је критику основних теоретских полазишта семиотике и њених настојања да појму знака даје пуноћу и неограничену важност. Семиотичка естетика чије полазишне основе долазе од Пирса, означила је један период двадесетог века, а њене могућности и методологија остају и даље интересантне, па и отворене. Прагматика коју овде дугујемо Пирсу и његовим следбеницима јесте устоличила заокруженост и непоколебљивост приступа који узима у обзир дело схваћено како као информацију, тако и као уметнички терен за процене заокружености унутар семио-збивања (в. Милијић 1993: 180-210). Већ устаљено гледање на суштину семиотике, представљено кроз проширену дефиницију (семантика, синтакса, прагматика) постаје репер и у свакој расправи на ову тему, и као такво заузима странице многобројних стручних и научних књига. Дакле, и семиотика схваћена као процес (Пирс)

⁶ Московска школа, а потом школа у Тартуу, прихватала је извесан плурализам метода, имала отклон према прецизнијим навођењима аутора који су створили одређене теорије јер се логичним сматра да је рад у кружоку нешто што доноси плод који припада свима, а не само појединцима као тзв. творцима теорија.

⁷ Интересовање за ову област може да се прошири и упућивањем на одређену литературу. Расправе на ову тему опширније су вођене и унутар студије Браниславе Милијић: Семиотичка естетика (проблеми – могућности – ограничења), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1993.

састоји се управо од ове три основне гране: семантика (изучава релације: знак – означитељ – означено; релацију између знака и означеног, односно феномена на који се односи; релацију између знака и његовог денотата; релацију између знака и означитеља који управо означава феномен; однос између означитеља и означеног); синтакса (изучава, означава односе између знакова у формалној структури); прагматика (исто и генерална семантика) изучава релације знакова у контакту са њиховим корисницима, који су овде схваћени као сасвим активни денотати који учествују како у тумачењу значења, тако и у креирању новог. Код нас су равноправно у употреби како појам семиотика, тако и термин семиологија. У овом истраживању и теоријској⁸ обради углавном ћемо користити реч семиотика иако у њој није садржана реч логос, а због усклађивања са семиотиком културе.

Основа расправе која се води у подручју семиотике састоји се свакако у постојању два приступа тексту, како природнојезичком, тако и књижевном. У оквиру Сосирове, то јест лингвистичке концепције, сматра се да је знак појам који претходи тексту, а да је сваки текст истовремено систем одређених знакова који су по одређеном правилу сасвим уланчан. Али, филозофска концепција сјајног логичара Пирса, а потом и Чарлса Мориса, у центар проучавања текста поставља процес семиозе. По њиховом мишљењу цео текст је један знак, а суштина функционисања и тумачења како старих, тако и новостворених вредности и информација садржана јесте управо и у самом појму процеса и сталне и непрекидне процесуалности која мења стара значења у нова или пак задржава стару симболику. Све поменуто јесте већ уобличено популарном ознаком семиозис или семиоза. Ови појмови су прихваћени као извесни синоними, па се тако углавном и користе у научном дискурсу (в. Живковић 2007: 705). Семиозис је механизам у процесу који нас уводи у свет тумачења знака и његове знаковности како литерарне тако и ванлитерарне природе и врсте текстова, па самим тим и култура и њима важног трајања преко живућих симбола.

„Кад се пак текст схвати као знак, онда и књижевни текст свој синтактички аспект има као однос према другим књижевним текстовима; семантички аспект био би дат у

⁸ Већ устаљена подела може да се пронађе и у Прегледном речнику компаратистичке терминологије у књижевности и култури, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 348. У оквиру обраде појма *семиосфера*, Софија Кошничар такође наводи и ову јасно прихваћену поделу семиотике као науке о знацима и знаковним процесима у комуникацији.

односу на тематику, тј. на објекат који описује, прагматички аспект чини однос између књижевнога текста и његовог читаоца. У складу с тим се у данашњој књижевној семиотици говори о књижевној синтактици, семантици и прагматици“ (Живковић 2007: 705). Ипак, важно је нагласити дистинкцију у односу на парадигматику и синтагматику. „Њих, наравно, не треба мешати са друга два термина која се такође употребљавају у књижевној семиотици: са парадигматиком и синтагматиком. Оба ова термина потичу из тзв. сосиријанског лингвистичког правца. Парадигматику чини пак репертоар изражајних средстава и поступака; њих заправо писац затиче у својој наслеђеној књижевној традицији и мање-више их прихвата, односно мање-више их мења и обогаћује. Синтагматика је потом употреба и комбиновање изабраних средстава и поступака дуж текста. У првом се случају ради о језику или коду у књижевности, у другом – о композицији књижевног текста“ (Живковић 2007: 705).

Нећемо погрешити ако концепцију лингвистичку условно схватимо као статичку, а филозофску као динамичку. У првој је основ тумачења знака код, који је већ сам по себи утемељен (као и код), па самим тим и непроменљив, а у другој концепцији у центру збивања је процес семиозиса, који је по логици ствари динамичан и промењив. Знаковни процеси оперишу мењајући значење. Ипак, процеси семиозиса и декодирања морају да се схвате више као комплементарни⁹ него разједињени. На тај начин они шире и допуњавају лепезу углова из којих се књижевни текст посматра као јединствена и непоновљива целина уткана идејом и структуром у баштину различитих векова и светова.

„Теорија текста сагледана је као проблем тек захваљујући подстицајима семиотике, и мада теорија текста данас обухвата више проблема неголи решења, ипак су њени основни модели у међувремену постали и опште добро науке о књижевности.“ (Варнинг 1977: 38) Варнинг указује овде и на своју резервисаност, па и отклон поводом системски-референцијалних семиотичких анализа. „Првобитна самоувереност семиотике у погледу могућности системски-референцијалних анализа у међувремену је приметно спласнула. Она је почела да увиђа границе ових могућности, те се окренула оним проблемима који се

⁹ На ову нужност комплементарног сагледавања Де Сосирових и Пирсових полазишта упућује и Петар Милосављевић у књизи Теорија књижевности, Ваљево 2006. Де Сосирове идеје су раније систематизоване, то јест пре Пирсових. Јасан је утицај лингвисте Де Сосира на кибернетику и теорију информација, али је јасно видљиво и Пирсово залагање за процес схваћен као семиозис, то јест семиозу као оквир за испољавање саме природе и функције, па и функционисања знака.

отварају с ону страну ових граница: проблемима тетскога одређења из непосредне повезаности. На ту формулу, наиме, може да се сведе оно о чему се у овоме тренутку изграђивања структуралистичко-семиотичке теорије расправља под термином прагматика. Оно што прагматика развија као проблем мање је систем, то је пре актуализовање система, то је, да кажемо Шлајермахеровим речима, непосредна повезаност.“ (Варнинг 1977: 38-39) И поред тога што је семиотика претрпела критику једног дела своје концепције, јасно је да је теорија текста добила на значају управо захваљујући семиотици.

Знак/ови

Како унутар текста схваћеног као уметност или уопштено гледано унутар анализе текстова културе препознајемо извесну синонимизацију појмова знак и симбол, питамо се ли су то баш сасвим и увек синоними или бар некада постају засебне ознаке којима се откривају и њихове специфичности? За сада отварамо појам знака, а о симболима касније. Уосталом, један од начина да спознамо шта није симбол јесте и да сазнамо шта јесте знак.

Иако делује сасвим поједностављено, ипак ваља рећи да људи живе свакодневно окружени знаковима и њиховим значењем. Од јутарњег сунца које нам најављује почетак дана до саме вечери и сунчевог заласка које тумачимо као долазак ноћи, ми се заправо и свакако бавимо и ишчитавањем знакова. Тумачење знакова, од саобраћајних до других је део нашег свакодневног живота. Слично поменутом, Петар Милосављевић даје нам и врло поједностављен увод у саму природу и свет знакова и одгонетања њихових значења. Као „материјална чињеница која упућује на нешто нематеријално, то јест означено, ознака постаје предметом пажње“ (Милосављевић 2006: 150). Како у лингвистици тако и свету саме књижевности знакови се анализирају већ познатим дијадичким или пак тријадичким приступом феномену знака. Овај други приступ као тријадичка врста оперисања знаком се сматра филозофским. Зачетник тријадичког приступа у анализи знаковне структуре јесте већ поменути швајцарски филозоф Пирс. Иако недовољно систематизовано, његово дело је оставило трага, а потом је и употпунило она места у теорији књижевности која дијадичкој, то јест Десосировој концепцији знака нису била осветљена. Лингвистички приступ знаку базиран је на бинарности ОЗНАКА – ОЗНАЧЕНО. Објекат се

подразумевао. Де Сосир пак приступа и језику као систему знакова. Његов приступ језику је у суштини семиолошки. Знак заправо овде стоји у основи сваке анализе и као полазишна тачка уроњена и у структуру самог језика. Такав је и свет књижевности. Свет знакова у који се улази и на врата самог хронотопа али и тумачењем унутрашњег контекста њихових знаковности (Милосављевић 2006: 150). Иво Андрић се није бавио знаком у теоретском смислу, али је његово књижевно дело незаобилазно посвећено и појму знака. Од *Знакова поред пута*, као наслова и смернице за ишчитавање овог дела, па *Знакова* као наслова за приповетке, Андрић је и другим делима обогатио свет знакова и значења. Знакови раздвајања различитих култура, али и знакови спајања различитих култура, епоха и светова, од којих је најупечатљивије обрађена сама ознака моста и свих значења које реч мост може да понесе, су и незаобилазан део огромне приповедне структуре Ива Андрића.

„Цела структура уметничког дела дејствује као значење, и то као комуникативно значење. Сиже дела игра улогу кристалizacione осовине тог значења, оно би без њега остало неодређено“ (Мукаржовски 1968: 26). Јан Мукаржовски истиче два семиотичка значења уметности: „Уметничко дело има дакле два семиолошка значења, аутономно и комуникативно, друго распознајемо пре свега у уметностима са сижеом. Због тога видимо у развоју ових уметности изразиту дијалектичку антиномију између функције аутономног знака и функције тог комуникативног знака. Историја прозе (романа, новеле) даје нам за то баш типичне примере“ (Мукаржовски 1968: 27).

Шта све и како може да постане знак и чак задобије карактер богатог знаковног перформанса објашњава Милан Буњевац, осврћући се на излазак *Беле књиге* аутора Миливоја Павловића. Жалећи што је у време објављивања овог издања боравио у Паризу, осврће се на појачану знаковност књиге у коју њен аутор није унео баш ниједно слово. Он потом тврди да *Бела књига* ипак није свеска јер има уредно написан предговор, наслов, име издавача, годину издања итд. Такве чињенице *Белу књигу* сасвим разликују од свеске, тврди М. Буњевац. Бели неисписани простор овде постаје знак управо зато што се налази између предговора и поговора. „Знак мора бити део кода који је заједнички пошљаоцу и примаоцу, али и смештен у одређени контекст како би га примаоц могао ипак сасвим правилно интерпретирати“ (Буњевац 1981: 16). Милан Буњевац наглашава постигнуту

диспропорцију као начин формирања једног знака. „Несвакидашње у „Белој књизи“ нису ове беле странице, него њихова диспропорција према намрченим страницама, прецизније неубичајена пропорција ових исписаних и триста неисписаних страница. Да би беле странице функционисале као знак неопходно је било да буду постављене у један контекст: контекст саме књиге, пре свега, који својим предговором и својим поговором, назнаком имена аутора, наслова, издавача и године издања остварује разлику и открива интенцију комуницирања, а затим и у један шири контекст у којем је могуће да се таква књига схвати као протест против одређене издавачке делатности, или чак, у ширим размерама, као побуна против одређене или пак „дискурзивне“ цивилизације“ (Буњевац 1981: 16). Таква књига је управо позив на комуникацију. У овом случају аутор неисписаних редова се бори против система књижевног знака, па и књиге, што управо доводи до појачане знаковности. Он то чини прихватајући средство (знак) у борби против оних који га такође прихватају, а то су у овом случају издавачи. Апсурд је дакле у томе што се он књигом бори против књиге, али књиге схваћене као медиј који уме да преноси и бесмисао попут оних празних страница којима Миливој Павловић успева да даје значење због контекста у ком постоје.

Знак, дакле има, мења и поприма своју важност, трајност и самосталност, али и сталну непредвидивост коју му омогућава управо контекстуална ситуација у оквиру које знак истовремено може да поприми и сасвим обрнута значења и функције првобитно дате.

„Проучавање језика као знаковног система неизоставно се везује за радове Ф. де Сосира, мада, како Петковић каже, постоје и претходници великом лингвисти, и наводи пример Л. Х. Јакоба, који је још 1812. године користио термин знак као ознаку `за сваки чулни предмет који служи као средство помоћу кога се у нашој свести изазива неки други појам`“ (Петковић 1984; Живковић 1986: 330). Драгиша Живковић нас, дакле, упућује на претходнике савременим теоретичарима знака. Он се опет позива на Петковићеве осврте: „Петковић, међутим, сматра да би `накнадно стварање претходника` Де Сосиру и другим модерним лингвистима било бесмислено, јер би се о речима, на пример, као конвенционалним знаковима у комуникацији могло наћи података и код средњовековних мислилаца, и даље, код стоика, Аристотела и Платона; *семиотика књижевности* овоговорна је творевина, прецизира Петковић – творевина друге половине нашега века и не би се могла конституисати као таква, као целовита теорија, да није било сазнања до

којих се дошло у структуралној и генеративној лингвистици, кибернетици, теорији информације и `без далекосежних промена у епистемолошким претпоставкама на којима почива савремено научно сазнање`“ (Петковић: 1984; Живковић 1986: 330).

Семиотичка естетика

Због сагледавања дистинкције између одређених полазишних основа семиотике сматрамо важним и то да дамо одређен увид и у семиотичку естетику и њене позиције. „Као историјски оријентисана дисциплина, семиотичка естетика се не заснива ни на дијалектици духа ни на дијалектици природе, већ на дијалектици човековог бића у култури (У. Еко), коју сам ствара и у којој се сам изграђује. Као стваралачко биће у култури човек ствара вредности. Као биће традиције, јер она је увек у нама, у знацима који стварају и чувају значења, са становишта свог времена налази мотивације за њено критичко промишљање. У искуству слободе и отворености за нове опције ствара се категорија новог. Различити су мотиви, узроци и законитости који стоје иза феномена стваралаштва; конститутивни елементи сваког креативног чина свакако јесу имагинација, инвенција и иновација“ (Милијић 1993: 307). Шта заправо представља поменути појам иновације? „За семиотичку естетику иновација је категорија вредности. Стваралачки експеримент, чији ток није могуће у потпуности предвидети, доноси значајна померања од познатог према новом, од постојећег према могућем. Супротно мишљењу по коме је стваралаштво сакро-магијски чин, за хеуристику данас креативност је предмет озбиљног истраживања. `Од науке која је откривала нове вредности хеуристика је постала методологија сваког новог открића`, а свака инвенција нешто `први пут створено` са знаковним карактеристикама за своје и будуће време (А. Мол)`“ (Милијић 1993: 307). Инвенција није нешто што је тек тако и само тако схваћено као чињеница која је уграђена у само дело, она истовремено утиче и на начине тумачења, то јест опажања дела. „У семиотичкој естетици свака иновација укључена у процес семиозиса нужно намеће нов начин опажања, доживљавања и процењивања и постаје део естетског искуства и залога за нека будућа нова виђења“ (Милијић 1993: 307). Семиотичка естетика овде се посматра заједно са својим основним полазиштима, која сасвим циљано избегавају строгост, у смислу методе и приступа делу. „Овако конституисана семиотичка естетика превазилази

своја примарна дисциплинарна одређења по којима је њен предмет сведен на синтактичке и нумеричке релације, које се само квантитативно могу одредити. И строга дисциплина, каква је теорија информација, може да покаже да је формална и формалнотворачка делатност у стваралаштву сасвим засебан вид произвођења у људској култури; да би се суочила са комплексом естетског предмета или уметничког дела, она мора да зађе и у његове друге просторе, што она успева у оној мери у којој је могуће превазилажење дистинкције садржај – форма“ (Милијић 1993: 308). Али семиотичка естетика, управо и унутар самог процеса семиозе, открива и естетско: „Много веће изгледе на том плану има семиотичка естетика са проширеним интересовањем за могуће синтезе. Она тако постаје једна метатеорија која и естетско открива у процесу семиозиса, кроз објективизацију духа и искуства згуснутог у симбол и значењску вредност. Као таква нема доктринирани став строге науке, поседује критички став према позитивизму и интуиционизму, користи резултате дисциплина које је приближавају суштини бића и ствари, али у овом веку рационалности она настоји да буде спознаја која ће феномен естетског да опази, осети, разуме и тумачи у контексту стварања, културе и историје“ (Милијић 1993: 308). Јасне су нам и важне одреднице позитивизма и интуиционизма. Није занемарљив ни њихов позитиван утицај на одређење и статус уметника, па самим тим и уметничког дела нужно смештеног унутар одређене епохе, културе и томе слично. Стандарди колектива и њихова супротност – нестандартни гениј.¹⁰ Чини се смисленим и важним, а смислене тренутке не би ваљало пропустити, да се осврнемо и на запажања Николе Милошевића која би управо овом контексту допринела, употпунивши и слику коју смо тек, то јест само донекле сагледали: „Ударити гласом на дисциплину, на друштвеност, а ипак тежити искренности, спонтаности, оригиналности личности – ето, то је оно што је заиста тешко и нужно, јер је

¹⁰ Позитивизам је ипак дао допринос конституисању историје књижевности као засебне дисциплине, па тиме и низа националних књижевности. Поређење природних услова које погодују развоју одређених биљака са духовном и моралном климом и њеним утицајем на стварање одређене уметности, основна је полазишна ставка позитивиста. Интуиционизам се пак везује и за Гетеово поимање генија и његовог духа који интуитивно ствара. Овај покрет имао је значајне утицаје на теоријску мисао двадесетог века. Интуиција је овде заправо појам који не мора да се одређује ни знањем ни искуством, а којем не мора да претходи ни знање па чак ни интелигенција већ једноставно сам дух. У речницима књижевних термина интуиција се дефинише као непосредни увид у смисао, без рефлексије, претходног знања или искуства. Лишена извођења из претпоставки, супротно расуђивању, закључивању или прорачуну, интуиција се неретко повезује са појмом генија. Кант је говорио о чистој интуицији као претпоставци сваке спознаје. Кроче унутар естетике схвата интуицију као непосредно поимање лепог у уметничком делу кроз призму контемплације. Интуиционизам је, дакле, један покрет потпомогнут филозофским становиштем у општој теорији сазнања, етици, као и одређеним уметничким теоријама (в. Поповић, 2007: 297).

свака друштвеност, па самим тим и конформизам, резултат претходне културне (и не само културне) борбе, то је објективна и општа ствар“ (Милошевић 1984: 356). Никола Милошевић посматра и суштинске односе између старих и нових класа које ступају на сцену човечанства, зато он и тврди да „свака нова класа која ступа на историјску и друштвену сцену има проблем поступања с традиционалном интелигенцијом (органском интелигенцијом раније створене класе)“ (Милошевић 1984: 356). Милошевић тумачи и сам појам опозиционарности у критици и у друштву уопште, објашњавајући параметре и суштину површног приступања овом феномену, а на релацији бинарности: традиционална интелигенција – органска интелигенција. Он критику схвата и као нешто више од саме опозиционарности, као и гласни отпор дисциплини. О нивелисању појмова оригиналности усклађивања њихове важности са другим вредносним параметрима он чак закључује: „и тамнице и луднице су пуне оригиналних људи и снажних личности неконформистичког погледа на свет“ (Милошевић 1984: 357). Одвише је лако бити оригиналан радећи само и буквално супротно од онога што чине сви, истиче Милошевић, то је механичка ствар, али тешко је пак разликовати се од других не правећи притом акробације, додаје аутор закључујући да је управо данас на цени јефтина оригиналност личности препуна критике према свима.¹¹ Важно је сагледати аспекте и позиције са којих Никола Милошевић јасно истиче важност здраве критике и неминовност судара између традиционалне и нове класе.

Враћамо се сада семиотичкој естетици и свим њеним преокупацијама. Семиотичка естетика је учење двадесетог века а „заснива се у мишљењу важних конституената ове посебне гране естетике чији су радови у релационом односу семиотике и естетике“

¹¹ Никола Милошевић објашњава и разлику између органске и традиционалне интелигенције. Затим, органска интелигенција за њега јесте свака интелигенција коју ствара нова друштвена класа изграђујући је у свом прогресивном развоју. Насупрот њој стоји традиционална интелигенција, а то јесте она интелигенција коју затичемо већ формирану. „Свака нова класа која ступа на историјску и друштвену сцену има проблем поступања с традиционалном интелигенцијом (органском интелигенцијом раније створене класе)“. Подржавајући Грамшијеву теорију интелигенције, Никола Милошевић додаје и анализу проблема који нам ствара свака традиционална интелигенција због солидарности коју осећа за класу која ју је створила. „Ниједном друштву, ниједној критици која је прогресивно усмерена, није потребна интелигенција, ни традиционална ни органска, која ће инсистирати на декларативном и претенциозном осуђивању конформизма и претпостављати му прозелитизам као вид духовне болести скептицизма. Опозиционарност у критици може бити само један корак критике, али ако не иде даље од тога, она губи смисао. Ту нема двоумљења ни за кога, а најмање за истински стваралачку интелигенцију. Ако је конформизам, као што се говори, патологија нормалног, прозелитизам је његов супротни пол – патологија ексцентричног. Као што се људи бране мимикријом у друштву тражећи непрекидно ауторитете и параване иза којих ће се заклањати, исто је тако истина и то да неки други људи често нападају желећи да створе утисак и да направе спектакл. Битна је особина сваког спектакла, каже Лефевр – неучествовање, резерва, одстојање према акцији.“ Опширније у *Идеологија, психологија, стваралаштво*, Никола Милошевић, Просвета, Београд, 1984.

(Милијић 1993: 7). Главним конституентима, каже Бранислава Милијић, сматрају се само они теоретичари који семиотици приступају управо као интердисциплинарној творевини, а не ограничавајући је на саму лингвистику, то јест лингвистичку семиотику. Она јасно истиче да сваки методолошки приступ сваком проблему заправо значи и својеврсан избор главних представника. Овом кругу одређења феномена, па и самог појмовног полазишта семиотичке естетике, по мишљењу Браниславе Милијић, припадају следећи одабрани научници: Чарлс В. Морис, Јан Мукаржовски, Абрахам Мол, Макс Бензе, Јуриј Лотман и Умберто Еко.¹² Ово су, дакле, имена теоретичара, то јест семиотичара чије поставке стоје утемељене идеалом семиотичке естетике.

Херменеутика

Херменеутика је овде посматрана и постављена као извесна допуна семиотичкој анализи, па и семиотичком приступању уметничком тексту. Због тога су нам неопходна и њена специфична методолошка постигнућа. Иако се њен приступ делима уметности сматра произвољним и исувише препуштен случају и појединцу који је постављен на пиједестал смештен изван и изнад сваке епохе, па и већине њених житеља, она је важна и незаобилазна допуна семиотичком испитивању књижевног текста. Херменеутика је збир одређених вештина, а у служби самог тумачења одређених феномена који припадају области друштвених питања и проблема, а заснована је и на јасном поштовању одређених правила и метода, са циљем што бољег разумевања неког одабраног текста или узорка културе, профаног или светог, научног или популарног, посве књижевног дела или пак музејског или неког сасвим другог предмета којим се култура, вера или уметност једне цивилизације испољавају и етаблирају. Ова сублимација је и полазишна тачка расправе Сретена Марића. (в. Марић 1973: 3) Потребно је додати да баш сваки осврт на културу и цивилизацију уопштено, захтева неминовно и семиотичко-културни приступ базиран на Лотмановој теорији о семиосфери. О томе ће бити говора на страницама које следе. Сада се задржимо и на претходно реченом: „Херменеутика је постала филозофски проблем кад

¹² Семиотичка естетика је и наслов прве озбиљније и обједињене студије сачињене на ову тему. Бранислава Милијић 1993. године објављује књигу *Семиотичка естетика* (проблеми – могућности – ограничења), при Институту за књижевност и уметност у Београду.

се поставило питање шта значи разумевати и тумачити, по чему се тумачење разликује од објашњења закона у природним наукама итд. Таква питања воде у филозофију“ (Марић 1973: 3). Теоретичар потом додаје: „Укус, те култура, критеријум... Једно питање отвара друго. Друштвене, то јест духовне науке теже и разумевању смисла“ (Марић 1973: 3). Дилтајево разумевање интуитивним продирањем у сам текст и његов суштински сем (значење) Сретену Марићу изгледа превише субјективно.¹³ Зато он предлаже да се поред интуиције и разумевања користе истовремено и методи природно-математичких наука. Дилтајева филозофија је филозофија живота као основа за разумевање дела људског духа. Дилтај сматра да је сам мисао већ ту, неизречен, али свепрожимајући. Филозоф полази од већ схваћеног, од тог пре-рефлексивног ствара рефлексивни израз. Херменеутичари потом под утицајем Хајдегера прихватају ирационализам Дилтајеве филозофије. Можемо сагледавати и овако: ако је живот доживљај, сматра Дилтај, оно од чега мисао полази и чему се враћа, рационалистички приступ том извору мисли је сасвим неефикасан. „Доживљај се не може свести на појмове¹⁴“. По њему живот је ипак једна сфинга са животињским телом и људском главом, а мисао је освешћивање доживљаја. Из индивидуалног штимунга генијалца филозофа, песника итд. од тих пролазних ствара се пак универзални штимунг који му даје одговарајући израз, те тако добијамо велика дела „објективног духа“. На истоветном принципу штимунга почива и техника тумачења дела.

Оно што Сретен Марић превиђа, тумачећи и Дилтаја и Хајдегера, те дајући им и критику у смислу самог догматизма ком се враћа филозофска херменеутика јесте следеће: Марић престрого суди овде коришћеном појму догматизма, а у контексту поимања ауторитета као одређене појаве. Ауторитет на који се позива Гадамер, ослањајући се на Дилтаја, није догматика схваћена из угла цркве као институције, ни религије као њеног предметног подручја. Он се позива на необорив ауторитет ком не може да се приговори ништа. Не зато што не сме да се приговори, већ због тога што су аргументи сасвим изостали јер не постоје. Овај ауторитет је заправо геније, али пре свега његов дух који од једног пролазног штимунга ствара универзална дела непролазне вредности. Тиме постаје и објективан, макар за епоху којој посвећује своју мисао и живот. Овде није у питању

¹³ Погледати код: Сретен Марић, Филозофија и херменеутика, Поља, 171, мај 1973, стр. 2-4.

¹⁴ Ова Дилтајева мисао је преузета из већ поменутог стручног чланка Сретена Марића: Филозофија и херменеутика, часопис Поља, бр. 171, мај 1973, стр. 2-4.

канонистички приступ од стране неке јасно сасвим одређене и унапред позициониране институције, као појма схваћеног у баш посве класичном смислу те речи. Овде је заправо стваралачки дух самог генија постао и институција, али самим тим и гарант проверене вредности, и објективног квалитета. Он је репер и доказ постојаности и одрживости дела.

Гадамеру се замера одбацивање методе. Да подсетимо, Френсис Бејкон је такође методу сматрао превазиђеном. Он је и читаву слику наставног процеса изграђеног на класичном поимању и експликацији методе сматрао само кружним током који не води нигде, а у коначности ни не објашњава много, или објашњава довољно мало и слабо да би се разумело и памтило. Цикличко, кружно објашњавање које отвара ново кружење на одређену тему није довољно концизно, сажето ни језгровито, по Бејкону: „Нарочито је важно истаћи како је уопште прешло у обичај да људи из малобројних аксиома и опажања изграђују у било којем предмету наоко потпуну и праву науку оптерећујући је одређеним тумачењима, објашњавајући је примерима и сапињући је методама“ (Бејкон¹⁵; Шкроб 1981: 108). Гадамеров парадокс по ком се сматра да значење неког дела није у самом делу него у тумачењу може да се појасни и оправда тиме што тумачење заиста постаје битно уколико је од важећег ауторитета ком генијалност није страна као ни оном који је то дело створио. Али, то је већ посебна тема коју не би требало овде разрађивати. Уосталом, немоћ науке може да се илуструје и чињеницом о не сасвим довољној развијености саме епистемиологије као науке о знању. Епистемолошка немоћ и њена скрајнутост говори нам заправо и о извесној немоћи самог научника, указујући нам и на евентуалне странпутице којима наука може да хода верујући у исправно одабран смер. Због свега реченог сваку искључивост би требало мерити и премеравати, али то је могуће једино ако укључимо и опрезност, као и више параметара које и користимо истовремено.

Дакле, нису нам непозната теоретисања о духу доброг тумача од којег се очекује свеколика генијалност, у истој оној мери којом је гениј створио дело чије разумевање зависи управо и највише од карактера и моћи оног који дело тумачи. Уосталом, и Зоран Константиновић, објашњавајући три основна подручја научне филозофије, захвалност¹⁶

¹⁵ Погледати: Френсис Бејкон, *О достојанству и увећању науке (De dignitate et augmentis scientiarum)*; цитат је преузет из књиге *Књижевност и повијесни свијет*, Зденко Шкроб, Школска књига, Загреб, 1981, стр. 108.

¹⁶ Зоран Константиновић ово помиње унутар једног од наслова литературе коју смо навели у поглављу посвећеном литератури.

исказује управо и Дилтају. На другом месту Константиновић херменеутику доживљава као извесну и важну допуну семантичком приступу: „Херменеутика на тај начин допуњује битни семантички методски поступак компаратистике у покушају да продре што више у дубину појава како би на крају открила оно што је у свакој од њих посебно, карактеристично и својствено једино овој појави“ (Констатиновић 1987: 1156).

Занимљива је сама историја значења речи *херменеутика*: „Назив херменеутика је изведен из имена бога Хермеса, којем је традиционално приписивана улога тумача божанске воље људима. Питања интерпретације и разумевања постављана су и у античкој филозофији, али посебан значај добијају у средњем веку и хришћанству, када херменеутика обухвата скуп начела и поступака помоћу којих се тумачи Библија“ (Поповић 2007: 259). Потом следи и проширено схватање и тумачење овог појма у оквиру немачког романтизма: „Савремена херменеутика везује се за немачки романтизам и дело Фридриха Шлајермахера. По њему је херменеутика универзална вештина тумачења вербалне комуникације која се не ограничава на неки предмет (на пример на анализу Библије или класичних текстова), већ на све врсте усмених и писаних исказа“ (Поповић 2007: 259). Историјски контекст ком припада дати текст за Шлајермахера постаје такође важан. Оно што је важно у његовој поставци, свима познатог, тзв. *херменеутичког круга* јесте приступ тексту или појави преко целине, потом ка деловима, а затим поновно сагледавање целине након протумачених или бар схваћених делова једног текста, појаве и томе слично. Дилтај је током XIX века обогатио поље херменеутичког приступа делу, па и стваралачком чину који му претходи.

Херменеутика заправо постаје важан метод духовних наука уопште, док онтолошко проширење херменеутика добија појавом Гадамера, Хајдегера и Хабермаса. У науци о књижевности херменеутика се бави проблемом разумевања, сматрајући да је само књижевно дело и традиционално, то јест историјски детерминисано, а појава суштинског значења дела могућа је и открива се тек кроз дијалог између читаоца и дате уметности. Процес тумачења схваћен на овај начин уме и може да мења и хоризонте самог тумача. Питање саме објективности остаје и данас свеprisутно, полемично, неодлучно постављено и недовољно истражено и усаглашено. Умберто Еко пак верује да постоје одређене границе у тумачењу које не би требало прелазити, али и да посве објективно

тумачење ипак не постоји или можда није ни могуће јер није ни изводљиво (в. Поповић 2007: 230). Никола Милошевић такође обрађује и појам генија и његове величине. Кроче је, по наводима Милошевића, био и више него консеквентан: „постоји једна те иста природа и у човеку који естетски¹⁷ суди о томе шта је лепо и у личности која ту лепоту ствара“ (Кроче; Милошевић 1984: 356).

Надајући се да смо успели да предочимо неколико гледишта и оспоравања међу њима, а због потребе за приближавањем макар покушају објективног приступа, јер сасвим успела објективност није ни достижна ни могућа, закључујемо овај одељак следећом реченицом којом претендујемо и на то да постане нека врста правила сваком озбиљном приступању како књижевним делима, тако уметности и култури уопште: вишеслојност самог дела захтева и вишеслојност самог тумачења, тиме се избегава евентуални рат између различитих дисциплина, јер боље је служити интердисциплинарности него отпору.

¹⁷Кроче је рекао следеће: „Активност мерила, које критикује и распознаје оно што је лепо, идентична је са активношћу која лепоту даје. Разлика постоји само у разноликости прилика јер се једанпут ради о естетској продукцији, други пут о естетској репродукцији. Активност која суди зове се укус. Активност која продукује зове се геније. Укус и геније, дакле, у суштини су идентични. Критичар може да буде један мали геније, уметник један велики геније.“ Преузето из већ поменуте књиге Николе Милошевића.

II АНАЛИТИЧКО–ТЕОРИЈСКИ ПОЈМОВНИК

У овом поглављу бавимо се поставком одређене аналитичко-теоријске апаратуре, то јест појмовника, који је неопходно савладати због потоњег семиотичког приступања кратким формама у прози Ива Андрића. Надамо се да ће истраживачу бити опрштено што је у наслову користио реч појмовник уместо апаратура. То је било само и само због потребе да избегне једну реч која се налази унутар већ поменуте, а која има значење супротно свему оном што означава ознака *мир*. Дакле, поставком овог појмовника, сагледавамо сличности и разлике између самих овде третираних теоријских полазишта, али дајемо и приказ одређене систематичности у приступању коначној теми рада, односно узорцима грађе предвиђене за семиотичку анализу. Већ смо рекли да ћемо користити (истина само повремено) и наратлошки појмовни бревијар, а све то због одређеног броја узорака текста који су интерполирани у веће наративне структуре Андрићеве прозе, а које није могуће значењски издвојити као сасвим самосталне, па ни тумачити као самосталне јер неке од њих су и уско везане за сам ток радње и грађења идеје а унутар већих целина. Ипак, приступ грађи је првенствено семиотички, али и семиотичко-културни.

КЊИЖЕВНЕ КАТЕГОРИЈЕ СЕМИОТИКЕ

Поред горе наведених основних појмова од општег значаја, аплицираних у више различитих дисциплина неминовно је због систематизације теоријске грађе, али и систематичности у приступу теми одвојити и основне појмове везане за језик и књижевност у ужем смислу, а који служе и као једна призма за анализу књижевног дела, односно овде кратке форме у прози Ива Андрића. Књижевна семантика, књижевна синтакса и прагматика умногоме повезани лингвистичком линијом са свеукупним појмом и појавношћу семиотике, па и теорије информација, ипак поседују и свој самостални израз и елементе који употпуњују на одређен начин и свеукупни приступ делу као систему знакова вишег типа и другостепеног моделовања које значи и инвенцију, односно идеју. Напади на семиотику која своје извориште проналази превасходно у природним наукама, без обзира на то да ли су управо оправдани или можда нису, свакако нису ни разлог за

поједностављивање, па ни сасвим претерано уопштавање у сагледавању проблема. Новица Петковић сматра оправданим ове утицаје у оној мери у којој су проистекли из хеуристичке атмосфере. Он, јасно је, не сматра да би књижевна семиотика требало да сасвим преузме методологију природних наука па ни саме теорије информација. Али истиче и важност *теорије моделовања* (која је ишла из математике ка књижевности), јер се управо том теоријом постојано поставила и „доња и горња граница књижевности: доња у односу на језик и горња у односу на науку“ (Петковић 1996:12). Новица Петковић сматра да није баш случајно то што је Михаило Петровић у самим тропима проналазио и основе моделовања, то јест пресликавања. Тиме је поставио и границу између обичне речи и књижевне. Књижевност је тиме дата као пример удвојеног знака, пре свега. То свакако не важи за природни језик, па због тога књижевни језик и тумачимо као другостепени знак. Управо од ове тачке полази и семиотика када природни језик означава и као првостепени, док књижевност сматра *другостепеним знаковним системом* (в. Петковић 1996: 3-18). Петковић се враћа и на допринос позитивизма у ранијем периоду, а који је такође своја полазишта проналазио и у законима и методологији природних наука. Дакле, Петковићево приступање овим проблемима јесте, рекло би се, селективно. А управо такав приступ онемогућује патологију фанатизма која је присутна како у друштву уопште, тако и у науци или њеним структурама, које се понекад позивају или нас чак прозивају (преко својих прегалаца) кроз одређене технике, методе и приступе исувише ветовским гласом, занемарујући и оглушујући се на сваки звук који долази са места које делује насупрот оној позицији коју су одређени заузели. Петковић такође истиче методолошке мањкавости у претераној склоности у свођењу уметничке информације на саму информативност мерену параметрима теорије информација. Јер, по теорији информација мерењу се приступа из угла квантитета. На пример, мери се количина послате и примљене информације. Он истиче да је за књижевност овај методолошки приступ неадекватан: „Границе које се постављају научном сазнању, и на које се мора рачунати, нарочито су се оштро осетиле при опису и мерењу обавештења садржаног у књижевном тексту. Јер књижевни текст не садржи само једну, него више врста обавештења (информације). Оне су постепено откриване и разлучиване у све сложенијој семиотичкој анализи“ (Петковић 1996: 16). Новица Петковић истиче да је семиотичко извориште, то јест значење уметничког знака скоро и неистражено. Обавештења која скрива књижевни текст нису лако спознатљива.

„Оно што се о њима зна вероватно је мање од онога што ће се тек сазнати. Штавише, класа књижевних текстова није хомогена ни према врстама обавештења које носе. У целини узевши, њихова информативна страна (другачије би се могло рећи њихова семантика) својом сложеностју и особитостју прелази границе које је поставила теорија информације“ (Петковић 1996: 16). Дакле, књижевне категорије семиотике могли бисмо да дефинишемо и утврдимо преко појма и појавности одређене границе која не би требало да се пређе када је у питању методологија и приступање књижевном тексту параметрима који се посуђују из других научних области и дисциплина. Методологија је сведена на умереност. Књижевна семиотика мора своје термине да „самери“¹⁸ с једним универзалним научним метајезиком, а своје аналитичке поступке с општим поступцима“, сматра Петковић. Самерити, јасно је, значи, не поистовећивати него поредити. Поређење информације књижевне природе са другим врстама информације, али и поређење техника и обима у ком се посуђује од других – мерећи књижевност. Гледано у ужем смислу, из угла саме технике мерења, теорија информација све што је старо сматра неинформативним. Када би се тим параметрима сагледала књижевност и дела из историје књижевности, она данас не би имала баш нимало значаја, па би и цели корпуси литерарног ткива, који се до дана данашњег ипак памте, бивали заборављени. Плодова средњовековне књижевности скоро да не би ни било, као ни одређеног дела усменог песништва. Зато, утицаје методологије преузете из природних наука требало би сразмерити адекватно књижевности као посебној и сложеној врсти грађе и другостпеног знаковног система. У таквом систему мери се пре свега природа обавештења, па тек потом количина информације коју има (в. Петковић 1996: 15-18). Петковић сасвим опрезно и разложно приступа и самом проблему мерења, па и методолошких позајмица које се исувише форсирају и у анализи књижевности и у мерењу информације коју књижевност свакако и има. Ако се све што је старо сматра неинформативним онда латинске сентенције и максиме не би требало да постоје или можда по овој теорији оне не доносе информацију. Али мудрост је увек информативна, ма колико стара да јесте. Информација је обновива.

¹⁸ Видети у Петковић 1996: 12.

Књижевна семантика

Основне тежње књижевне семантике састоје се у тумачењу односа између ознаке и означеног. У том смислу семантика се ослања на две важне концепције у анализи појма знака и његове структуре. Као прву, а због тога што је лингвистичка наводимо концепцију швајцарског лингвисте Де Сосира, чије тумачење је потом прихватио и Ролан Барт, аутор књиге „Царство знакова“. Де Сосирова концепција се базира на дијадичком приступу знаку. Овде постављамо разлику између појмова ознаке и означеног. Они су структурални елементи знака по тзв. дијадичком концепту. Дводимензионални приступ знаку полази од појма, то јест означеног, и акустичке слике, односно ознаке (в. Милосављевић 2006: 152). „Ова концепција структуре знака најчешће се назива лингвистичком јер је Де Сосир и природни језик тумачио управо као систем знакова за споразумвање. На пример, људи комуницирају тако што акустичким сликама (гласом–говором) изазивају појмове, а преко појмова кореспондирају и са оним на што се ти појмови односе“ (Милосављевић 2006: 152). Поред свега, потребно је овде имати у виду не само тумачење односа између ознаке и означеног, већ и правила употребе и комбиновања знака. Та правила су садржана у добро познатом логосу језика. Њима се бави граматика, схваћена и као својеврсна логика језика.

„Десосировска концепција знака, заснована на разликовању ознаке и означеног, кореспондира и са идејом о предњем (тј. материјалном) и задњем (тј. духовном) плану уметничког дела естетичара Николаја Хартмана, као и са још старијом идејом о формалној и садржајној страни уметничког дела. То значи да је такву концепцију релативно лако било довести у везу са традиционалним схватањима, односно да је релативно лако наћи мост између традиционалних схватања и нових видика које пружа десосировска семиологија“ (Милосављевић 2006: 152).

Данац Луис Хјелмслев, следбеник поменуте лингвистичке концепције знака и Де Сосира, кренуо је и у раслојавање ових појмова садржаја, то јест означеног и израза, односно ознаке. Сваком од ова два појма одредио је унутрашњи састав, тиме појашњавајући додатну структуру. По Луису Хјелмслеву тзв. димензија садржаја поседује два слоја: супстанцију и форму. По истом принципу раслојен је и појам самог израза: супстанција и форма израза (в. Милосављевић 2006: 153-154).

„Хјелмслевљева концепција знака показала се плодна у лингвистици. На основу те концепције веома се једноставно објашњавају појаве полисемије и хомонимије. Ево примера за полисемију: Једна наша реч, као што је коса, на пример, има исту форму (исто се пише, а скоро исто изговара) а може имати различите супстанције, тј. може означавати више различитих објеката: косу на глави, косу за кошење траве, планинску косу, косу линију. Полисемија, дакле подразумева да се иста форма употребљава за различите супстанције садржаја. Такође се, на основу поменуте концепције знака, веома успешно објашњава и хомонимија: када се, на пример, за једну планету, употребљава више форми израза, тј. речи: Венера, Северњача, Даница, Зорњача. Тада више форми израза означава исту супстанцију“ (Милосављевић 2006: 153). Разликовање појмова форме и супстанције израза, наглашава Милосављевић, корисни су нам и за разликовање, то јест тумачење разлике између превода и књижевног оригинала. Када се неко књижевно дело преводи на други језик, оно и у једној и другој верзији поседује исту супстанцију, али форма се мења у контексту различитог језика.

Тријадичка концепција знака, за разлику од дијадичке разликује три дела знака. Такав приступ уз ознаку и означено не подразумева и објекат схваћен као предмет, односно као појаву на коју се ознака односи (као што чини лингвистичка концепција). Тријадичким освртом присуство објекта се не подразумева само по себи него се наглашава на истом оном нивоу важности као што се то чини и са појмовима ознаке и означеног. Филозофска, то јест тријадичка концепција знака не полази од тога да се реални објекат оставља по страни. Као зачетника ове филозофске концепције сматрамо америчког филозофа Ч. Пирса. Овако постављену концепцију можемо да предочимо и кроз три елемента знака: симбол, референт, референција. Ове појмове у научни опис уводе семиотичари Огден и Ричардс. Пирс их је називао другачије: објекат, појам и интерпретант. Поред тога, он је знаке делио на иконицке, индексне и симболе (в. Милосављевић 2006: 156).

Али знак може и да се дистанцира од самог предмета, остајући самом себи сасвим довољан, али за друге напојаман, непојмљив или заумни.¹⁹

„Укидање предметног значења у књижевности аналогно је укидању предметности у сликарству. И овде као и тамо уметност, обликујући медијумско градиво, говори о себи самој. То је догађање које се у себе затвара, као посувраћивање језика. Али то није појава за коју уметност уопште није знала. У музици је, рецимо, налазимо као основну: у њеном чисто `тонском збивању`, како га је у приближно исто време назвао и описао Момчило Настасијевић. Јасно је да је `тонско збивање` једна посебна врста знаковног догађања; да је то засебна семиоза, кад пуну превагу узима синтактика“ (Петковић 1996: 9). Новица Петковић акцентује појаву тзв. музичке семиозе: „Према томе, у поезији као и у сликарству на почетку XX века превагу је у једном часу узела музичка семиоза. Она се наметала као појава коју је ваљало објаснити. Појава која је све више заокупљала и изван музике. Док је музика, опет, постајала помало опсесивним предметом размишљања. Тиме се несумњиво отворио и нешто заобилазнији пут према семиотици“ (Петковић 1996: 10).

Поменути доприноси у области семантике, а потом и синтаксе помогли су да се и семиотика заснује као дисциплина. Свему је опет погодовала и прагматика. Једна од најлепших дефиниција културе која у себи садржи и појам знака и знаковности (дакле семантички приступ) јесте формулација која припада тартуским семиотичарима. Унутар овде поменуте дефиниције свеколика култура може да се схвати и као „*функционална корелација различитих знаковних*²⁰ *система*“ (Лотман 1976: 27). Знаковност је овде појмовно сасвим уткана и као механизам и као принцип у целкупан систем културе и дела.

Књижевна синтакса

Унутар предговора за књигу Јурија Лотмана *Структура уметничког текста*, Новица Петковић јасно запажа: „Имајући у виду три основна аспекта знака које истиче

¹⁹ Напомена: Новица Петковић унутар књиге *Елементи књижевне семиотике* (Народна књига/Алфа, Београд 1996) наводи изразе о овде поменутом знаку. Заумни је овде реч која долази из руског речника, а код нас се преводи као непојмљивост или непојамност. Видети у поменутој књизи, стр. 7-18.

²⁰ Наравно, и овде се најдоминантнијим знаковним системом сматра језик. Дефиниција је преузета из књиге *Структура уметничког текста*, Јурија Лотмана, Нолит, Београд 1976, стр 27. Књижевност се у овом контексту манифестује као успостављање својеврсног односа према језику као примарном систему.

савремена семиотика (синтактички, семантички, прагматички), могло би се рећи да се овде узима у обзир сама књижевна синтактика. Али, наравно, само ако ствари донекле полемички поједноставимо и ако имамо у виду рану фазу тзв. `руског формализма`. У том случају количина информације која се може декодирати из овако схваћене синтактике није исто што и информација коју носи књижевни текст; она представља само један њен део“ (Петковић 1976: 13-14). Новица Петковић овим поводом објашњава основу поставке Јурија Лотмана који информацију тражи на нивоу пресецања, па и пресека природног језика, као првостепеног система и другостепеног језика у контексту књижевног, то јест уметничког. Свему поменутом Лотман додаје и аспекте културе који се овде проучавају у корелативној вези. „Књижевни знак онда сопствену иконичност намеће језичком знаку, па је у томе и садржан почетни моменат у коме се књижевни и језички систем секу, укрштају. (...) И као што у Хјелмслевљевој теорији језичке јединице нису ништа друго до места пресецања одређених снопова односа, тако и у Лотмановој теорији књижевне јединице нису на овоме нивоу (на вишим, тематским нивоима текста, долази до пресецања између датих тематских сфера и књижевног система) ништа друго до места укрштања односа који постоје у језичкоме и односа који постоје у књижевноме знаковном систему“ (Петковић 1976: 19). Наравно, уколико пођемо од чињенице да се и један и други систем налазе у сфери сталних промена, а то се односи и на хијерархијске релације у култури, јасно је да се и значења књижевног текста углавном мењају. Самим тим и информација коју добијамо декодирањем књижевног текста постаје склона промени, како у количини тако и значењу.

Али да се вратимо књижевној синтакси у ужем смислу и сасвим поједностављеном приступу теми, као што је умео да је перципира и Петар Милосављевић, а због потребе да се не изгубимо, односно да избегнемо евентуалну разуђеност теме. Дакле, однос на релацији знак – знак је основни предмет књижевне синтаксе као семиолошке дисциплине. Она се најлакше може објаснити позицијом и структуром текста, а потом одређењем структуре и позиције његове контекстуалности. Наиме, у току процеса денотације, бавимо се односом између знака и означеног. Али, те врсте релација нису довољне у тумачењу сложене структуре уметничког текста. За баш сваки текст па и уметнички, важан је и процес конотације. Стварање конотативних веза у тексту можемо да расветлимо једино ако узмемо у обзир и контекст у ком се одређени текст или део текста налази. У семиози

имамо и логичке или друге заплете који се могу одгонетнути тако што ћемо у обзир да узмемо и друге знакове, то јест оне текстове који су пратиоци основног знака, односно текста. Правила која важе за природни језик овде важе и за литерарни текст. Денотација, која у преводу значи обележавање, није довољна за тумачење текстова. Зато јој додајемо конотацију или додатно обележавање које мења првобитно значење речи у контексту који служи додатном маркирању, а потом тумачењу целине текста. Књижевна синтакса се, дакле, бави конотацијом, то јест секундарним значењем и његовим односом, једном речју везом са примарним денотативним значењем. Због тога синтакса управо мора да има и да промовише своју унутрашњу логику којом се стварају конотативне везе у сегменту текста (в. Милосављевић 2006: 170-171).

„Конотацијама се практично ствара неограничен број комбинација у којима релативно ограничен број речи може да се појави. Суштина конотације извире из суштине језика. Као што се и од ограниченог броја гласова комбинацијама може направити неограничен број речи, тако се од релативно ограниченог броја речи може направити неограничен број њихових веза“ (Милосављевић 2006: 171). Петар Милосављевић додаје: „Комбинацијама речи, према правилима синтаксе, по логосу синтаксе, дакле, могуће је практично направити бескрајан број синтаксичких комбинација. Тим видом семиозе, комбиновањем појединих речи и њиховим слагањем у реченице и исказе, бави се синтакса“ (Милосављевић 2006: 171). Петар Милосављевић у наставку прецизира и појмовно обухвата предметно подручје саме литерарне синтаксе: „Пошто се литерарна синтакса бави превасходно текстовима, њиховим деловима и односима, али и односима текстовних са вантекстовним чињеницама, онда би и предмет бављења литерарне синтаксе требало схватити као бављење кон-текстовним односима: унутар текста и међу текстовним и вантекстовним чињеницама“ (Милосављевић 2006: 171). Он упућује на денотативне и конотативне везе у тексту, односно на обележавање а потом додатно обележавање. „На текстове можемо да гледамо као на знакове који врше функцију денотата а на њихове контексте можемо да гледамо као на појаве које врше функцију конотата“ (Милосављевић 2006: 171). Дакле, један текст не постоји и не тумачи се само и искључиво у односу на садржај, предмет или тему коју означава, већ мора да се сагледа и са постављених позиција у смислу контекстуалности. Контекст може да буде унутрашњи и спољашњи. Унутрашњи контекст је свакако лакше разјаснити, па и протумачити јер су

елементи унутар текста постављени трајно и фиксирани самим делом и његовом композицијом, сматра Петар Милосављевић. Спољашњи контекст, јасно је, не зависи и од текста, нема трајно утврђену конструкцију ни грађу, па тиме није ни фиксиран. Променом временске перспективе, а преко реципијента, један исти текст мења и првобитно значење.

Књижевна прагматика

Истраживање релација пошиљалац – порука – прималац, основни је предмет прагматике. Књижевна прагматика осим лингвистичког приступа тексту, уважава и реторички. Позната Аристотелова тврдња²¹ о важним чиниоцима у стварању доброг говора састојала се од три нивоа посматрања:

1. карактер говорника,
2. садржај говора,
3. предодређеност слушаоца.

За успех одређеног говорног акта неминовно је усклађивање ова три чиниоца. Није сваки говорник довољно адекватан за одређене теме. Исто тако постоји публика која није предодређена за одређену тему као ни начин њеног излагања. Таква логика ствари односи се и на књижевне текстове. Али сада акцентујемо релацију писац – текст – прималац. У том смислу као најважнији део прагматичког поимања ових релација постаје ситуација. Ситуација у којој се ствара књижевни текст, али и ситуација у којој се налази прималац. Садржај и његово значење умногоме зависе од ситуације у којој се налази писац, али и читалац. Овим процесима као предметом свог рада баве се теорија рецепције и херменеутика. Форма и структура овде се схватају као мање значајни чиниоци. Важан је ефекат који једно књижевно дело остварује у свом окружењу. У том смислу прагматика као део семиотике јесте интересантна и социолингвистици (в. Милосављевић 2006: 174).

Као пример услова у којима порука, то јест текст може да настаје, у коју је смештен и пошиљалац, Милосављевић наводи ситуацију новинара Гилена и цензуре којом је био

²¹ Аристотелова поставка преузета је из поменуте књиге *Теорија књижевности*, аутора Петра Милосављевића, Ваљево, 2006.

окожуен. Због отежаних околности Гилен користи безброј метафора не би ли његов текст ипак прошао посве незапажено као сасвим обичан телеграм. И не само то, порекло ове информације о преговорима између Јапана и Немачке, такође је интересантно као добар и леп пример релативности самог појма *пошиљалац*. Важно је знати да пошиљалац не мора да буде једна особа. Гилен је информацију добио од једног од највећих обавештајаца Другог светског рата, Рихарда Зоргеа. Зоргеу је било у интересу да користи новинара како би вест стигла у Европу. Поред Гиленове систематичне предострожности приликом слања текста (из Јапана), новинар је обазривост користио и у начину на који је текст исткао. Италија, Немачка и Јапан у овом телеграму нису зарађене државе него само произвођачи. Досетљиви телеграм²² новинара, познат и у историји новинарства гласи овако: „Дуги преговори између произвођача пива и произвођача макарона с једне и произвођача пиринча с друге стране завршили су се на крају без успеха. Стоп. Произвођачи пиринча су у Токију одржали одлучујући састанак и закључили да одбију предлоге друге стране у прилог асоцијације утроје. Пиво и макарони су желели да асоцијацију упере против произвођача вискија и жвакаћих гума. Стоп. Одговор пиринча гласио је овако: били бисмо заинтересовани за асоцијацију против произвођача вотке али на нашу велику жалост не можемо ући у асоцијацију уперену против вискија и жвакаћих гума.“

Прагматика, дакле, поред порекла поруке и статуса и броја пошиљалоца текста бави се и утврђивањем статуса, врсте и околности примаоца, у овом случају читаоца. Поменути пример нам показује да имамо и неколико прималаца ове поруке. Само први од њих је уредник Перен. Коначни прималац је европска јавност.

„У различитим својим парцијалним областима наука о књижевности одувек је била оријентисана прагматички, мада је то често бивало на предкритички начин. Једну од оваквих парцијалних области представља естетика рецепције, која се још од својих прашких почетака залаже за једно изразито функционално посматрање текста, што значи да је одувек имала онај *текст-у-функцији* С. Ј. Шмита што га је прагматичка лингвистика тек ту скоро открила као своје предметно подручје“ (Варнинг 1977: 37). Варнинг се осврће и на дужност естетике рецепције да одбрани текст од злоупотреба историјског карактера, тј. историјности. „Естетика рецепције може се схватити као бранилац историјности

²² Садржај телеграма преузет је из књиге Теорија књижевности, Петар Милосављевић, Ваљево, Исток, 2006.

текста. Али она исто тако мора да се схвати и као бранилац текста против проблематичних манифестација ове историчности“ (Варнинг 1977: 37). Исти аутор због тога наглашава и важност одмереног постављања естетике рецепције према семиотици. „Одатле проиходи да естетика рецепције не сме гледати себе у чистој опозицији према семиотици и структурализму. Она је пре упућена на њих. Обратно, она може потврдити властите интересе тамо где семиотика и структурализам губе из вида историчност текста“ (Варнинг 1977: 37).

Семиоза

Иако неопходно свим гранама семиотике, семиоза је један од појмова који наводимо у оквирима овде постављених књижевно-семиотичких категорија. Због саме дисертације и предмета рада, смислено је одлучено да категорија семиозе буде предочена у овом делу појмовне структуре. Реч семиосис или семиоза је одређени дериват грчког глагола који значи: обележити, означити, маркирати. „Семиоза означава ма који вид, облик, поступак или процес у који је укључен знак, укључујући и мисаоне процесе. Семиосис је фундаменталан процес иманентан свим гранама семиотике“ (Кошничар 2011: 348). Чарлс Пирс уводи појам семиозе²³ у научну употребу наводећи да се овде знак повезује и са објектом у ситуацији декодирања или комуникацијом која ствара представу о томе шта је означено. Знак тумачењем представља други знак. Материјална ознака тада производи нематеријално значење које се тим путем завршава опет на самом материјалном објекту. Ово је и свима позната теоретска поставка. Суштина Пирсовог појма семиозе користи се и у анализи односа знак – означено, али и у приступима анализи стварања сталних (процесуалних) конотативних веза у тексту, а на основу семиозе схваћене као процес. Без обзира на разлике у дијадичком и тријадичком приступу семиотичкој структури текста, семиоза схваћена као процес остаје као инваријантно, па самим тим и сасвим иманентно обележје и полазишна тачка сваког семиотичко-категоријалног приступа анализи самог текста или пак семиотичкој анализи. Прецизније речено, тешко је, или пак није могуће постићи да се овај приступ сасвим избегне.

²³ Појам семиозе анализира је и Софија Кошничар унутар обраде појма семиосфера. У: Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 348.

„С тог аспекта, и семиосфера је, у најопштијем смислу, сфера семиозиса у којој знаковни процеси оперишу у сталном склопу свеукупних унутрашњих конекција – веза које постоје у глобалним комуникационим сферама“ (Кошничар 2011: 348). Семиоза је трајни извор нових значења која се стварају, али и нестају у одређеном контексту и низу.

Као што знакови међусобно дијалогизирају у зависности од контекста, тако се ствара и одређен дијалог између аутора створеног текста и текстова које је аутор у улози читаоца опсервирао. Наравно, читање може да се схвати у ширем значењу речи. „Дијалог је посебан тип комуникације између аутора и текстова, а остварује се као комуникација између текстова које је аутор читао и текста који аутор ствара. Са семиотичког аспекта, дијалог је комуникациони процес типа семиозе у коме се кроз комуникацију²⁴ сема-знакова првобитни знак-сем из изворног текста у новом тексту претвара у нови знак обogaћен новим унутрашњим и контекстуалним смислом и значењем“ (Кошничар 2012в: 151).

Семиоза је и основни механизам збивања и на просторима семиосферне границе на којој се остварују додире текстова припадајућих различитим културама и епохама. Текст као семиотичка структура одређене културе процесом семиозе и семиотизирања успева да пређе границу, то јест прошири поље утицаја и на друге семиотичке структуре унутар других култура и сл. Питамо се да ли неки текстови културе, односно књижевности могу лакше да дијалогизирају кроз епохе или пак са различитим културама у синхронији? Поред изрека, пословица и максима као најкраћих форми које најефикасније и најбрже погодује овом каналу семиосферне пропустљивости па и социјалне покретљивости кроз поље и структуру семиосферне границе, пролазе и високо кодификовани или етаблирани сегменти текстова одређених култура у семиотичком пространству семиосфере. На истом принципу дешавају се и семио-утицаји које на писца врше и генији епохе којој припада, а који бивају декодирани, па својим делима успевају да прођу кроз селективну семиосферну

²⁴Напомена: цитат је преузет из научног рада чија основа се састоји у наглашању потребе за ресемантизацијом појма комуникација. Види: Софија Кошничар, Ресемантизација актуелних теоријских појмова у светлу комуникологије и семиотике уметности; UDC 316.77 130.2; Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 46, април 2012, 151. Истраживање на којем је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се под руководством проф. др Горане Раичевић спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

границу или, пак, више граница и њихових билингвизама, којима је сваки аутор окружен. Писац прима, а потом производи и шаље сопствене семове. Текстови различитих култура до писца долазе и служе му на неколико начина, као што ће и сам писац утицати на друге:

1. као инспирација у инвенцији потребној за одређење теме;
2. као мотивациона потка за усавршавање стила;
3. као репер за проналажење најадекватнијег начина за приближавање теме и стила декодерима то јест примаоцима његових порука.

Семиоза је основна и иманентна јединица семиотике и функционисања семиосфере, а она се доминантно активира и на самој семиосферној граници. Семиосферна граница као најдинамичнији сегмент семиосфере може да буде замишљена и постављена и као пишчев могући хабитус који се самоописивањем гради у свет литерарне полифоније²⁵, аналогно семиосфери схваћеној као полифони систем непрекидне комуникације. На свим језицима и текстовима које семиосфера пишчевог семиотичког простора успева да препозна као своје, гради се и пишчев стил као и континуум његових садржаја и тема које се ураћају у семиотичку структуру света који је затекао стварајући од њега свој уметнички текст и нови свет схваћен као креација. Такав текст бива и декодиран унутар семиотичког поља семиосфере коју чине пишчеви савременици унутар простора његовог ја-ства, али и на друге језике код којих су успешно постављени како елементи компатибилности тако и примарна пријемчивост на тематско-садржајну структуру, стил, форму и сл. Андрић је у свом опсежном и слојевитом делу створио и гранични контекст од граница у којима живи. Није тешко паралелама заокружити свет могуће литеране полифоније, који се ствара тако што пресликава стварне семиотичке структуре и виоленције времена и простора, па их тиме пресликава и у свет имагинације, стварајући полифонију дела насталог од реалије и границе која је сама по себи позив на полифоничност, позив на комуникацију, превођење. Дакле, граница (додир различитих култура) може да буде и пишчев моћући хабитус, али и одраз оног света који писац ствара и заокружује у свој својој различитости, којом је и сам реално опхрван. Јасно јесте да литерарна остварења која говоре о додирима или сударима

²⁵ Литерана полифонија је синтагма коју користи истраживач, а аналогно појму семиосферне полифоније, преузетог из бревијара теорије о семиосфери Јурија Лотмана, а из овде већ поменутог Речника.

култура лакше стварају они који живе на просторима на којима се ови контакти остварују. Зато Андрићев свет јесте свет границе, али и свет превода и полифоније универзалности.

Семиозис је, дакле, основна јединица сваке комуникације, али и сваког тумачења. „Цела структура уметничког дела дејствује као значење, и то као комуникативно значење. Сиже дела игра улогу кристалizacione осовине тог значења, оно би без њега остало неодређено. Уметничко дело има дакле два семиолошка значења, аутономно и комуникативно, друго распознајемо пре свега у уметностима са сижеом. Због тога видимо у развоју ових уметности изразиту дијалектичку антиномију између функције аутономног знака и функције тог комуникативног знака. Историја прозе (романа, новеле) даје нам за то баш типичне примере“ (Мукаржовски 1968: 26-27). Наравно, комуникација, како интерлитерарна, тако и транслитерарна и трансвербална свеприсутна је карактеристика великог броја књижевних дела. Комуникациона потка кроз стварање самог дела понекад се руководи и једном врстом дијалога који писац води са самим собом. Оно се открива као унутрашњи слој, а проналази најчешће у секвенцама исповедног тона. Чак и у таквим деловима текста јасно је да постоји и горе поменута комуникација са лепезом појавности аспеката културе којој се неминовно припада, као и свих њених врста, облика, норми и манифестација контекста. Уосталом, књижевно дело као систем знакова другостепеног значења комуницира с првостепеним значењем схваћеним кроз темељ природног језика. Оно је само по себи комуникација јер је његово основно средство комуникативне природе.

„Прожимање текстовног и вантекстовног (контекстуалног) – радна је средина и бит механизма семиозе: тај механизам је сложен и не одвија се само у затвореном домену појединачних језика, већ га карактерише истовременост интерјезичке активности и интеракција тог језика са целокупним семиотичким простором неке културе, а у најширем смислу са семиотичким простором семиосфере“ (Кошничар 2011: 349). Семиотички простор семиосфере подразумева и присуство оних садржаја чија семиотизација је тек попримила облик, који су затечени као несемiotизовани, а не само симболе којима је гарантован век. Симболи су, по Лотману, већ смо рекли, својеврсно и трајно извориште, односно гаранција континуитета, то јест трајања одређене традиције и културе у простору.

Путем процеса семиозе читав текст функционише као један знак, његова синтакса се тумачи у односу на друге текстове. Семантичко се испољава кроз однос знака наспрам

теми тј. објекту. Прагматички сагледавано семиоза се рефлектује као однос између текста и његовог интерпретанта. Овако схваћену логику функционисања самог семиозиса увео је следбеник Ч. С. Пирса – Чарлс Морис. Уводећи и прагматику у научни дискурс, Ч. Морис је поставио темеље за саму семиотику, схваћену као сасвим довршену, односно комплетну и поуздану науку. Иако се заправо оснивачем прагматике у филозофији сматра Ч. Пирс. Сагледавањем основне литературе из области семиотике, битне одреднице постају и јасно постављене.

Осврћући се и на огледе Новице Петковића чији наслов јесте *Од формализма ка семиотици*, Живан Живковић је записао и следеће: „На развој, методологију и амбиције науке о књижевности знатно је утицала лингвистика, посебно препорођена у Сосировој теорији и пракси. Лингвистичка искуства ће добро послужити како формалистима и структуралистима, тако и семиотичарима – припадницима `најмлађе` школе, која ће проучавати књижевно дело, књижевност па и културу као знаковне системе, пре свега. Огледи Новице Петковића, међутим, показују јасно – иако у први мах не изгледа тако – да се ипак семиотичка школа у Тартуу, непосредније ослањала на искуства руске формалне школе него на лингвистику“ (Живковић 1986: 329). Живковић затим прецизира: „Додали бисмо: и на лингвистику у оном виду како су је примењивали формалисти онда када се школа формалне анализе као таква угасила. Отуда је наслов Петковићеве књиге огледа сасвим логичан: *Од формализма ка семиотици*“ (Живковић 1986: 330). Семиотика не сме да постане затворена област и није задобила контуре науке затвореног облика. Као што је у тумачењу знака понекад потребно хеуристичко и херменеутичко приступање, тако би требало и семиотика сама да се поделом на лингвистичку и филозофску, обогати. Иако је исувише опширно, ипак значајно је приметити необичности савремене праксе у којој се заступање принципа мултикултурализма садржаног у толеранцији на различитости унутар једног друштва, заправо често не практикује ни унутар саме науке и научних дисциплина, чији одређени заступници умеју да не зазиру од искључивости и фанатизма једног правца.

Симбол

Напокон и коју реч о симболу, па и дистинкцији појмова знак и симбол. У систему семиотичке науке реч симбол припада оном кругу појмова којима се придаје највише разноврсних тумачења и слојевитих значења. Како кроз фразу или пак израз *симболично*

значење, која је и у веома широкој употреби постала и сасвим једноставни синоним за знаковност, тако и кроз истраживачко наглашавање симболичке функције и симбола, па и у контекстуалности односа садржаја и форме, сматра Лотман. Али, Сосир је симболе супротстављао знаковима, сматрајући да симболи поседују иконички карактер. Он је потом навео и пример, тврдећи да: „вага може да буде симбол праведности зато што иконички садржи идеју равнотеже, док таљиге то не могу“²⁶ (Сосир; Лотман 2004: 157). По неком сасвим другом принципу симбол се тумачи као знак чије одређење би требало потражити у неком знаку другог реда, или можда другог језика. Опет, насупрот томе симбол се одређује као: „знаковни израз вишег и апсолутног незнаковног бића. У првом случају симболичко значење добија изразито рационални карактер и тумачи се као средство за адекватно превођење изражајног у садржински план“ (Лотман 2004: 157). У другом случају опет *садржај ирационалног* доминира у изразу, а симбол²⁷ се тада одређује тако што постаје нека врста поравнања или премошћавања рационалне појмовности према мистичном свету и значењу које је трајно несвесно, а јако. Или, можда је симбол некаква интуитивна преокупација условљена нашом припадношћу сасвим одређеној култури, те тако функционише на релацији између индивидуалне и колективне свести, сматра Лотман. „У симболу увек постоји нешто архаично. Свакој култури потребан је слој текстова који врше функцију архаике. Овде се нарочито добро примећује згушњавање симбола. Такво схватање симбола није случајно: њихова основна група заиста има дубоко архаичну природу и њени корени сежу у епоху пре појаве писмености, када су одређени (по правилу елементарни у сликовном односу) знаци били кондензовани мнемонички програми текстова и сижеа чуваних у усменом колективном памћењу. Симболи су сачували

²⁶ Јуриј Лотман цитира Сосира, који се позабавио овим питањима поређења знака и симбола. Лотман у одељку своје књиге *Симбол у систему културе*, наводи и овде већ поменуто мишљење лингвисте Сосира. Опширније сагледати у књизи *Семиосфера*, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 156-172.

²⁷ Важно је напоменути и следеће Лотманове изводе: „Биће довољно истаћи да се сваки лингво-семиотички систем, како онај реално дати у историји културе, тако и онај који описује било који значајни објект, осећа непотпуно ако не даје своју дефиницију симбола. Не ради се о томе да се на најтачнији и најпотпунији начин опише неки објекат јединствен у свим случајевима, већ о томе да у сваком семиотичком сиситему постоји структурна позиција без које систем није потпун: неке суштинске функције се не реализују. При томе се механизми који служе тим функцијама упорно именују речју СИМБОЛ, премда је и природу тих функција, а тим пре природу механизма помоћу којих се оне реализују изузетно тешко свести на било какву варијанту. На тај начин може се рећи да чак и ако не знамо шта је то симбол, сваки систем зна шта је то ЊЕГОВ СИМБОЛ и он му је потребан да би семиотичка структура радила. Да бисмо покушали да одредимо карактер те функције, згодније је да не дајемо никакво опште одређење, већ да се ослонимо на представе које су нам интуитивно дате у нашем културном искуству и гледамо да их касније уопштимо.“ Видети у књизи *Семиосфера*, Јуриј Лотман, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 157.

способност да у кондензованом облику чувају изузетно опширне и значајне текстове“ (Лотман 2004: 157). Јуриј Лотман у наставку нам објашњава и извесну стаменост појма симбола. „Али за нас је још занимљивије њихово друго архаично својство: симбол као заокружени текст не мора да се укључује у било који синтагматски низ, а ако се и укључи, он при томе задржава своју смисаону и структурну самосталност. Он се лако издваја из семиотичког окружења и исто тако лако улази у ново текстовно окружење“ (Лотман 2004: 158-159). С тим у вези, каже Лотман, јесте и његова основна карактеристика да успева не припадати било ком синхронном делићу културе, већ тај сегмент обухвата вертикално. Јасно јесте, он долази из прошлости, а путања му је будућност. Контекст не утиче на јачину изражајности симбола, јер он остаје у памћењу, насупрот текстуалној околини која је несимболизована, па самим тим и мање памтљива. Лотман појашњава различитост текстова културе, дајући и врло лепе примере. Истичући да „хетерогеност текстова културе ствара компликовану полифонију“, он закључује да је разлика и у темпу којом се текстови мењају. На пример, мода и њени текстови увек се брже мењају него природни језик. „Зупчаници различитих културних механизма окрећу се различитом брзином. (...) Сакрална сфера увек је конзервативнија од профане. Тиме се повећава унутрашња разноликост која је закон постојања културе“ (Лотман 2004: 157). Лотман сматра да су симболи један од најстабилнијих елемената културног континуума. Симболи спречавају тзв. распадање одређене културе, преносећи обрасце, схеме, сижејне облике и сличне семиотичке структуре, они тако играју улогу *уједињујућег механизма*. Чувајући памћење културе о себи, они спречавају њен распад на *хронолошке слојеве*. Као *изасланик других културних епоха* постаје инваријантан, па стога и поновљив и донекле независан и различит у односу на текстовну средину. Ипак, симбол доживљава и своје активирање у корелацији с културним контекстом. *Његова инваријантна суштина реализује се у варијантама*, контекст у ком се јавља јесте промена. Симбол као носилац вечитог смисла, подлеже своју врсту смислености у датом контексту културе. Занимљиво је да су најелементарније изражени симболи, дакле они једноставни, културно и смисаоно валентнији од других. Лотман овде даје пример крста, круга и сл. Такви симболи имају већу покретљивост кроз епохе, захватају просторе дојахроније и синхроније, не губећи чврстину ни потенцијал значења и значаја. Пресецају и засецају културне просторе јаче од тзв. сложених симбола. Лотман као пример сложеног симбола узима Аполона који дере

кожу с Марсије. У наставку Ј. Лотман истиче разлику између симболизујуће и десимболизујуће оријентације културе: „Управо `једноставни` симболи формирају симболичко језгро културе и управо засићеност таквим симболима омогућује да просуђујемо о симболизујућој или десимболизујућој оријентацији културе у целини“ (Лотман 2004: 161). Такво може да буде и приступање у читању текстова културе. У првом случају на симболизујући начин читају се и текстови који по својој природи или контексту нису претпостављали такву врсту перцепције. „Оно што је за симболишућу свест симбол, за супротан став појављује се као симптом.“ Лотман наводи и да је Достојевски имао обе ове тенденције постојано изражене. Достојевски је у „расутим новинским чињеницама видео и видљиве симптоме друштвених болести. (...) Симптомологија припада сфери семиотике (стари назив симптомологије је `медицинска семиотика`“ (в. Лотман 2004: 161-163). С тим у вези оперирамо и с употребом појма ремисценција, каже Лотман. Али разлика између симбола и ремисценције (симптома) јесте у томе што симбол иде „из дубине памћења у текст“, док овај други „иде из дубине текста у памћење“, тврди Лотман. У складу с тим, одређени јунаци романа или приповетке постају представници одређеног друштвеног слоја, схваћено у контексту симптомологије и реминисценције, а опет неки други јунаци неких других прича постају симбол одређене појаве или типа, или неке силе. Израз само донекле открива садржину и обрнуто, те тако гледано остаје и доза тајанствености која је показатељ симболизације артефакта. Али, из позиција писца и позиција читаоца симбол може да се претвара у симптом. Писац може и јеванђељску симболику развити у сиже романа и до сижеа романа (на пример, Достојевски), али у свести читаоца то може да буде схваћено као ремисценција на јеванђеље. Читалац то може да протумачи као цитатност. У овом контексту Лотман управо зато каже: „Због тога није случајно да се оно што се у процесу стваралаштва појављује као симбол (сугестивни механизам памћења) у читаочевој перцепцији реализује као реминисценција, зато што су процеси стваралаштва и перцепције другачије усмерени: у првом случају коначни текст је резултат, а у другом полазна тачка“ (Лотман 2004: 163). Једна типична одлика симбола смештеног у одређеној самосвојној култури је сакупљање и организовање новог искуства, „претварајући се у својеврсни кондензатор памћења, а затим да се развија у некакво тематско мноштво“ (Лотман 2004: 163). Све то у одређеној комбинацији с другим тематским подручјима које бира стваралац дела. Симбол се од

конвенционалног знака разликује у свом спецификуму иконичности, а та одлика се манифестује „одређеном сличношћу између изражајних и садржајних планова“ (Лотман 2004: 172). Разлику између иконичких знакова и симбола Лотман „илуструје на антитези између иконе и слике. На слици је тродимензионална реалност приказана дводимензионалним приказом. Међутим, непотпуна могућност пројектовања изражајног на садржајни план прикрива се илузионистичким ефектом: тежи се да се ономе ко посматра наметне веровање у потпуну сличност. Код иконе (и симбола уопште) немогућност пројектовања изражајног на садржајни план у природи је комуникационог функционсања знака“ (Лотман 2004: 172). Јуриј Лотман²⁸ у наставку указује на то да садржај у случају симбола тек просијава кроз израз, док израз такође тек просијава, то јест наговештава садржај. Када Лотман говори и о сливању иконе и индекса у овом контексту, а то, неминовно је, подсећа и на Чарлса Пирса и његову већ познату поделу знакова на иконичке, индексне и симболе. Док кондензује све манифестације знаковности, симбол успева и да изађе из знаковности. Симбол је „посредник између различитих сфера семиозиса, а такође и између семиотичке и вансемиотичке реалности. Исто тако он је посредник између синхроније текста и памћења културе“ (Лотман 2004: 172), сматра Лотман, додељујући тако симболу и улогу *семиотичког кондензатора*. Семиотика, будући наука о знацима и знаковним процесима неминовно подлеже симболу.

СЕМИОТИКА КУЛТУРЕ

Теорија о семиосфери

Због потреба истраживања и још једног семиотичког приступања у анализи прозе Ива Андрића, овде посебно издвајамо и основне категорије семиотике културе (теорије о семиосфери) као посебне дисциплине. Семиосфера, семиосферно језгро, семиосферна граница и код, овде су издвојени као водеће категорије иако ћемо у раду имати прилике да користимо и неке друге термине у овом контексту. Појам код је уврштен у овај семиотичко-културни, теоријски део иако може равноправно да припада и општем

²⁸ Лотман потом тврди да се садржај у случају симбола кроз израз тек наговештава. Он говори о сливању иконе и индекса: израз указује на садржај у истој мери у којој га приказује. *Одатле и позната конвенционалност симболичког знака*. Погледати: Семиосфера, Јуриј Лотман, Светови, Нови Сад, 2004, стр.172.

одељку, као и лингвистичко-књижевном. Али због карактера овог појма али и функције семиосферне границе (коју ћемо такође помињати) као једног најдинамичнијег чиниоца семиосфере, па самим тим и теорије о семиосфери по којој је ова граница основ како комуникације тако и сталних промена, али и енкодирања и декодирања као предуслова сваке комуникације, сматрамо умесним да овај појам, појам кода, ипак, макар условно сврстамо у одељак осветљен из угла теорије о семиосфери. Без семиотичко-културног приступа у семиотичкој анализи прозе Ива Андрића, иако само кратке форме, не би било довољно систематично ни систематизовано постављено аналитичко-теоријско посматрање књижевног опуса писца који је живео, али и стварао додире и сударе култура, транспонујући их понекад вештом конструкцијом реалности и имагинације. Раздвајајући и спајајући културне чињенице знаковима, њиховим значењем и објектима попут моста који је појачан извор симболике, он је те чињенице понекад везивао и за одређене културне кодове. Његов неисцрпни архитект, било да је тек у фази фенотекста или већ генотекстуално обликован, бивао је веома често уздрман, како сударима култура, тако и судбинама обичног, па и необичног света. Од *Заноса Томе Галуса*, који може да нам послужи као универзални модел за изгубљеног човека, дакле само по себи постаје универзалија културе у ком је истовремено присутан и хронотопски оквир, рат о ком главни јунак ништа не зна јер је његов занос јачи од свега овоземаљског, па све до набијања Радисава на колац (*На Дрини ћуприја*), које истовремено служи и као модел, али и као приказ доминантног и нееластичног семиосферног језгра тадашње Турске империје, која је била у културном и војном сукобу са свеукупним стандардима самоописа тадашњих европских културних и војних језгара попут француског, као и аустријског. Све је то Андрић и додатно испреплео крвавим балканским културним кодом и кодом саме српске трагике, али и побуне. А ми заправо ту видимо и причу о раличитим културама. Радисав (набијен на колац) овде постаје модел, али добија и симболику распећа које чека управо сваког човека који се усуђује да се поиграва или чак супротставља правилима и нормама круто постављеног семиосферног језгра тадашње Турске империје. То је јасна порука која се овим свирепим чином врло ефектно шаље савременицима и саплеменицима убијеног Радисава, као и хришћанима уопштено, па и гостујућим конзулима у Босни.

„Модернизована Европа 19. века, уз респектовање прогресивних тековина просветитељства, има умногоме измењене стандарде самоописивања: нељудска освета над

пораженима, мучење жртве осуђене на смрт, и јавно губилиште коју је медијавистичка и до-нововековна традиција Европе добро познавала, знатно се мења кроз историјску перспективу, тако да поменуто брутално насиље, стандарди европске ратне етике деветнаестог века више не прихватају као цивилизован чин и одбацују их из самоописивања своје културе као елементе дивљаштва“ (Кошничар 2013б: 429). Иако подељена на западно и источно хришћанство, тадашња Европа не може да прихвати ове бруталне сцене мучења, па их и третира као дивљаштво. „Међународна ратна етика модернизованих европских земаља, без обзира на друге међусобне културне разлике, има другачију кодификацију културе утемељену на рационалнијим и хуманијим начелима, тако да је, у синхронијском пресеку 19. века, природа и перформативност пандамских хронотопа социјалног насиља у европским културама знатно другачија, него у Османлијском царству који су, по узусима инерције самоописивања језгра, остали традиционално окрутни“ (Кошничар 2013б: 430). Европа је већ тада правно реформисана, а остаци свирепог понашања из доба медиавистике више не припадају њеном званичном самоопису. Турска империја и даље спроводи званично етаблирање моћи иживљавањем над побеђенима. „Наиме, иако Европа из доба медиавистике, па и знатно касније, све до круцијалних реформи правне и друге норме настале под утицајем широког таласа француске буржоаске револуције, добро познаје окрутност насиља чак и у легалном извршењу правне норме, њени битно измењени стандарди у корист хуманизације правне норме и ратне етике у 19. веку – допринели су томе да се пракса тимарског турског система у Европи новог доба доживљава као варварство и нецивилизованост“ (Кошничар 2013б: 429-430).

Семиотика културе, не задржава се само на проучавањима сукоба²⁹ између припадника различитих култура. Она анализира и оне неспоразуме унутар исте културе које ствара и свако радикално самоописивање семиосферног језгра које може да постане нееластично, али и за припаднике исте вере и културе, а који се не покоравају правилима и нормама које су наметнуто прописане, то јест априори. Семиотика културе проучава и темељне кодове епоха, и спецификуме кодова субкултура и сл. Сукоби културних

²⁹ Софија Кошничар је посветила неколико научних и стручних радова управо мотивима судара култура у Босни, а које је разрадио Иво Андрић, интерполирајући тако ову проблематику и у свој књижевни опус попут „Травничке хронике“ и „Омерпаше Латаса“.

вредности унутар једне епохе, испреплићу се понекад и са сукобима између преживелих вредности и њихових кодова смештених у различитим епохама. Семиотика је у основи сведена на процес и процесуалност. А семиотика културе из угла теорије о семиосфери је збир свих процеса семиозиса. Свеукупно сабирање или чак одузимање значења, анализирано са више нивоа или синхронијских пресека семиосфере. Семиосфера покрива планетарно систем свих могућих, а већ семиотизованих знаковности и спецификама културе. Семиотика је потенцијални презентант општеприхваћеног метајезика и принципа научности. У светлу теорије о семиосфери језик постаје функција, семиотички простор и његови грумени, па и саме границе, иако јасне, у смислу *граматичког самоописивања*, сагледавају се реално и као разливане. Будући да комуникација не може да постоји изван семиосфере, сви учесници у семио-дијалогу, јасно јесте, требало би да имају *семиотичко искуство*. Принцип *бинарности и семиотичког дуализма*, једно је од основних правила функционисања семиотичких система. Примери за то могу да се пронађу у чињеници о постојању одређених универзалија културе. У том контексту Лотман наводи примере горе-доле, лево-десно, мушко-женско и сл. Нема културе у којој ово није схваћено подједнако јасно, и самим тим олакшава семиозисе у датом контексту. Дакле, семиотички дуализам би требало схватити као „минимални облик организације функционалног семиотичког система“ (Лотман 2004: 183). Лотманови приступи ослањају се и на треће правило Декартове *Расправе о методи*: „...држати се одређеног реда у мишљењу, почињући од најједноставнијих предмета које најлакше схватамо и пењући се постепено према спознаји најсложенијег...“ Овим цитатом Лотман објашњава да поменуто одговара и научним полазиштима које је изродило просветитељство. Истичући принцип тзв. *робинзонијаде*, по којем се изоловани објекат издваја да би задобио својство свеопштег модела. Али, Лотман ипак упозорава да је потребна пажљивост у приступу јер да би такво издвајање било коректно „неопходно је да изолована чињеница омогућује да се моделишу сва својства феномена на који ће се екстраполирати закључци“ (Лотман 2004: 183). Због свега овде наведеног није могуће свођење на један једини канал комуникације између адресанта и тзв. адресата. А малочас поменута бинарност ипак би требало принципијелно да се схвата као мноштво јер стварање новог језика није крај, оно је почетак раздвајања новоствореног, његовог цепања, на опет два дела. За овај исказ Лотман нам даје примере по којима се јасно види количинско повећавање језика уметности. У сваку живу културу

уграђен је механизам умножавања њених језика, као и механизам унификације, насупрот овом, тврди Јуриј Лотман. „У условима када се основна стваралачка активност премешта у табор аудиторијума, актуелна постаје лозинка: уметност је све што ми схватамо као уметност. Почетком 20. века кинематограф се од вашарског увесељавања претворио у високу уметност. Он се није појавио сам, већ у пратњи целе поворке традиционалних и поново пронађених приредби“ (Лотман 2004: 184). Доказ о промењивости правила и аксиома јасно се види на примеру кинематографије. „Још у 19. веку нико не би озбиљно проучавао циркус, вашарске приредбе, народне играчке, натписе, узвике уличних трговаца, као облике уметности“ (Лотман 2004: 184). Јуриј Лотман на поменутом примеру кинематографије објашњава и сам принцип бинарности. „Чим је постао уметност, кинематограф се одмах поделио на играни и документарни, фотографски и мултипликациони, сваки са својом поетиком. А у данашње време додата је још и опозиција филм/телевизија“ (Лотман 2004: 184). Ипак, и поред наведеног не долази до тзв. гомилања новостворених и старих језика уметности. „Истина, истовремено са ширењем асортимана језика уметности долази и до његовог сужавања: одређене уметности практично испадају из активног круга. Тако се не треба чудити ако се при пажљивијем истраживању испостави да је разноликост семиотичких средстава у овој или оној култури релативно константна величина“ (Лотман 2004: 184). Међутим, Јуриј Лотман истиче и јасан значај динамике, односно промена које се овде стално дешавају: „скуп језика који улазе у активно културно поље стално се мења, а још већим променама подлежу аксиолошка оцена и хијерархијско место елемената који у њега улазе.“ (Лотман 2004: 184) Дакле, бинарност и асиметрија су неизоставне особине у изградњи, али и истовременом разарању тог реално постављеног и схваћеног семиотичког система. Док се један језик гаси, други је увелико на путу своје егзалтације. Како језици, тако и одређена семиосферна језгра престају да егзистирају, односно гасе се, док нека друга језгра тек почињу свој ток.

Семиосфера

Кореспондирајући, то јест правећи паралеле с појмом биосфере и ноосфере В. И. Вернадског, Лотман је у научни дискурс увео појам семиосфере. Семиосфера је само једна од више врста глобалних комуникационих сфера, али је истовремено схватамо и као

највиши стадијум у развоју биосфере. Иако без материјално-просторне карактеристике (за разлику од биосфере, па и ноосфере), семиосфера ипак има и задржава облик донекле самозатвореног простора. За потребе сталних, али и разноврсних знаковних конекција, па и билингвалног система превођења неопходна је и одређена количина самоизолације простора, а такав простор јесте схваћен и као својеврсни семиотички континуум. Функција семиосфере не би могла да буде осмишљена без природног језика, као што ни природни језик не би могао да опстане ако није урођен у семиосферу, па тиме и корелативан са семиотичким окружењем (в. Лотман 2004: 182-212). Све више постаје актуелно и важно изучавање књижевних дела у светлу теорије о семиосфери.³⁰ То се посебно односи и на дела чији садржај може да се сведе на описе култура у контакту, али и на саме сударе култура. За таква истраживања потенцијал има и својеврсна ангажована књижевност. Важно је због тога напоменути и истраживачко залагање Софије Кошничар за проучавање дела Ива Андрића из семиотичко-културног угла. На релацији огледа: семиосфера – семиосферно језгро – семиосферна периферија – самоописивање, Софија Кошничар је свеобухватно осветлила литературу нашег нобеловца на начин који је сасвим допринео бољем разумевању не само одређеног корпуса самог литерарног ткива Андрићевог стваралаштва у светлу теорије о семиосфери, него и основних категорија постојања семиосфере, као и функционисања сложене *семиосферне полифоније*. Семиосферу сагледавамо „као целокупност интеракције глобалних комуникационих сфера³¹ с аспекта човекове партиципације у њима“ (Кошничар 2011: 81). Она је истовремено означена и као засебна глобална комуникациона сфера. Семиосфера је скуп свих семиотичких механизма адекватан и једино могућ за успешан процес семиозиса, као и превођења. Културе и цивилизације су, свакако, најкрупнији текстови семиосферног простора (в. Кошничар 2011: 81). Лотман појашњава унутрашњу логику функционисања семиотичког система: „Да би се цела та маса конструкција могла схватити као носилац семиотичких значења треба имати `пресумпцију семиотичности`: могућност структура са значењем мора да буде дата у свести и у семиотичкој интуицији колектива. Те особине развијају се на основу употребе природног језика. Тако је, на пример, у низу случајева

³⁰ Сагледати опширније појам семиосфере и глобалних комуникационих сфера у обради Софије Кошничар: *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011.

³¹ Лотманова *семиосфера* јесте и извесан скуп свих могућих утицаја и врста семиозиса у одређеном временско-просторном пресеку стања или ситуације.

очигледна зависност структуре `породице богова` и других базних елемената слике света од граматичког уређења језика“ (Лотман 2004: 190). Осврћући се на Вернадског и појам биосфере, Лотман истиче и разлику између свесног и несвесног људског деловања, цитирајући поменутог аутора, а који сматра оно свесно `неприродним`. Такав систем свесног деловања јесте у овом контексту сучељен са несвесним, док несвесно припада природи, то јест *несвесном механизму мртвих закона природе*.³² Када каже да семиосферу карактерише разнородност, Лотман под овим подразумева не само ону полифонију на нивоу доживљаја разноврсности у постојању различитих природних језика, већ подразумева и уметничке и друге језике. „На пример, градиме модел семиотичке структуре европског романтизма, условно ограничавајући његове хронолошке границе. Чак и унутар таквог – у потпуности вештачког простора нећемо добити једнородност, зато што ће различита мера иконизма неизбежно да ствара ситуацију условне подударности, а не узајамно-једнозначне семантичке преводивости. (...) Осим тога, ниједна од етапа развоја није ослобођена од судара с текстовима који долазе извана, из култура које су се дотле уопште налазиле изван хоризонта дате семиосфере“ (Лотман 2004: 187-188). Јуриј Лотман наглашава присуство категорија које припадају универзалијама културе, наводећи и примере бинарне супротности. У том смислу сви разликујемо: лево-десно; доле-горе; женско-мушко итд. Код припадника свих култура ове релације у свести људи се тумаче на сасвим исти начин. Он такође наглашава специфичност уметности наспрам других текстова и језика културе. Уметнички текст може да „заживи“ након што „умре“, и обрнуто, чинећи свој утицај на културу трајним. Док то правило уопште не важи за, на пример, биолошке врсте. Одређене врсте напосто изумиру, а истраживач активно бележи само постојеће. То важи и за технику. Оно што је прошлост може да се пронађе само у музеју. То је јасан принцип функционисања система унутар историје технике. Историја уметности је ипак нешто сасвим друго. Дела из једне епохе, која може да буде смештена у далекој прошлости, могу да узму сасвим активно учешће у изградњи савремене културе или можда културе у развоју (в. Лотман 2004: 188-189). Ово се односи на књижевност као и на друге језике. Лотман наводи и различит темпо преобраћања и промена када су у

³²Лотман цитира Вернадског због потребе да природно и неприродно преведе и лакше појасни као чињенице које су важне у схватању историје као сталне борбе између овде поменутих свесних и несвесних сила. Свесно свакако припада култури, док насупрот томе несвесно јесте елемент природног. У овој борби по Лотману, требало би сагледати читаву конструкцију, односно стварање одређене историје човечанства.

питању различити језици и текстови културе. Тако је, на пример темпо мењања моде (у смислу одеће) много бржи него онај темпо мењања који запажамо и код природног језика. Руководећи се пролазношћу у сталном семиотизирању и поставкама норматива за то шта јесте а шта није уметност, он наглашава пример кинематографа који је кренуо од вашарске забаве, а претворио затим све то у прави уметнички перформанс и уметност која се данас ипак највише опсервира, тумачи или само описује. Лотман, у овом контексту дочарава и функционисање принципа бинарности који се односи и на новостворене језике културе. Чим је постао уметност након што је завршио своју епоху вашарског, језик филма се одмах поделио на два дела: играни и документарни (в. Лотман 2004: 182-2012). Простор семиосфере је у сталном процесу промене значења и смисла. Док се неки језици укрштају, други се одвајају, трећи указују на сличност, неки текстови нису уроњени у адекватан језик и сл. Нормативи постају репер и оквир за сагледавање семиотичности. Оно што није уопште захваћено семиотизованом нормом сматра се да не постоји јер нема значење. Лотман у поменутом делу наводи и примере ненормиране знаковности која се због тога уопште и не сматра врстом знака.³³ „С аспекта семиотике, системи функционишу искључиво зароњени у неки континуум семиотичких творевина организованих на различитим нивоима. Такав континуум, по аналогији са учењем В. И. Вернадског о биосфери и ноосфери Ј. М. Лотман назива семиосфера. Ако ноосфера има материјално-просторну природу обухватајући део наше планете, онда простор семиосфере има апстрактан карактер. То, међутим, никако не значи да се овакво разумевање семиосфере користи у метафоричком смислу“ (Кошничар 2011: 82). Знаковне конекције и процеси не могу да се замисле изван простора семиосфере и његове основне јединице – семиозиса. „Једино постојање таквог универзума семиосфере омогућава реализацију неког знаковног акта. Имајући у виду глобалне комуникационе сфере, Ј. М. Лотман, истиче три базична концепта семиотике културе, три водећа интелектуална дискурса, условно означена као `класично`, `модерно` и `постмодерно`“ (Кошничар 2011: 82). Док су Пирсове семиозе овде посматране као темељ *класичног*, семиосфера се сагледава као основа *постмодерног*.

³³Лотман на 192. страни наводи и трактат о нормама аутора Андреа де Капелана. У том делу се манир нежности и витештва заљубљеног човека према једној дами нормира као високо кодирано правило. Истовремено, мирно сагледавање насиља према сељанки не подлеже, дакле, задатим нормама јер није предмет самоописа. Оно што се дешава на периферији семиосфере из угла центра не постоји јер није захваћено процесом самоописивања. Видети детаљније у књизи *Семиосфера* Јурија Лотмана, Светови, Нови Сад 2004.

У класичној наравији, сходно томе, наглашена је фабуларност, у постмодерној је уочљива *размена информација*, дијалог постаје репер и лајт мотив који влада дискурсом наравије и тоном наративности. *Umwelt* је трећа димензија, то јест врста глобалне комуникационе сфере (Лотман), док тим пространством влада тзв. *модерна наравија* нефабуларног типа, која је пак заснована на, свима нама већ сасвим познатом, *току свести*. Затим, овде проналазимо и својеврсне дисконтинуитентне, асоцијативне и фрагментарне низове.³⁴ Заправо ове глобалне сфере су у сталном процесу узајамности, а и настале су као фазе у развоју (процесу) биосфере под утицајем људске свести, то јест свесног утицаја човековог на све па и природне процесе. Три интелектуална дискурса адресирају се и књижевности.

Семиосферно језгро и самоописивање

Семиосферно језгро би условно могли дефинисати и као најбитнији, најцентралнији део или центар самог хијерархијског структурисања семиотичког простора семиосфере. „Као недељиви радни механизам – јединицу семиозиса – не треба узимати посебни језик, већ целокупни семиотички простор који постоји у датој култури. Тај простор и одређујемо као семиосферу. (...) Семиосфера је резултат и услов за развој културе. (...) Структура семиосфере је асиметрична. То се изражава у систему усмерених унутрашњих превода који прожимају целу масу семиосфере. Превод је основни механизам свести. Изражавање неког бића средствима другог језика – основ је за откривање природе тог бића“ (Лотман 2004: 185-189). Ових неколико исказа морамо да узмемо у обзир како бисмо лакше сагледали феномен семиосферног језгра и самоописивања. Асиметричност је и овде полазна чињеница јер се сагледава и на релацији категорија семиосферно језгро (центар) – семиосферна периферија. Центар семиосфере се образује управо *помоћу најразвијенијих и структурно најорганизованијих језика*. Природни језик је овде темељни конституент у

³⁴ Табела унутар које је представљена условна подела глобалних комуникационих сфера на три општа дела која се, такође условно означавају као класично, модерно и постмодерно, а где се упоредо представљају и филозофске визуре на овде поменуте теме, може да се погледа у: *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр.81. Системи нису представљени као оштро изоловани, Биосфера, *Umwelt*, ноосфера и семиосфера се прожимају и не теже једнозначности. Појам глобалних комуникационих сфера је обрадила Софија Кошничар.

формирању, али и функционисању самог семиосферног језгра. Он је основ функционисања и система конекције, али и мреже превођења унутар читавог семиотичког простора одређене културе. Како би требало доживети ту релацију језгра и периферије? Управо кроз сагледавање самих правила процеса самоописивања на релацији центар – периферија. Лотман управо зато објашњава тај сегмент: „Као прво, ако је у тој структури језгра где се дато самоописивање градило оно заиста представљало идеализацију неког реалног језика, онда је на периферији саме семиосфере идеална норма противречила семиотичкој реалности која се налазила `испод ње`, а није из ње произилазила“ (Лотман 2004: 192). Периферија семиосфере некада функционише сама за себе, чинећи противречје. „Ако је у центру семиосфере описивање текстова стварало норму, на периферији су норму активно продирући у `неправилну` праксу стварале `правилне текстове` који су им одговарали“ (Лотман 2004: 192). Јуриј Лотман тиме појашњава и како се дешавало да „цели слојеви маргиналних појава у култури (са становишта дате метаструктуре) уопште нису имали никакав однос с њеним идеализованим портретом“ (Лотман 2004: 192-193). Сагледавањем ових правила у функционисању процеса самоописивања, јасно је, ми видимо читаву непрегледну структуру која може да изађе из овог самоописа. Због тога управо и постоје тек накнадна открића одређених дела и њихових аутора. Јер нису била обухваћена нормама самоописа у времену у ком су стварана. Јер оно што нема везе са малочас поменутиим *идеализованим портретом*, проглашавало се за непостојеће. Нешто попут несемиотизованог садржаја у несемиотизованом пространству које није обухваћено самоописом, иако реално постоји, али званично нема значаја ни значења, па ни не припада тзв. семиотизованом свету, односно свету значења. За све оно што не припада том свету сматра се да самим тим ни не постоји. Лотман зато сасвим јасно истиче: „Почев од радова културно-историјске школе омиљени жанр многих истраживача постају чланци с насловом `Непознати песник 12. века` или `О још једном заборављеном књижевнику епохе просветитељства` и сл.“ (Лотман 204: 193). Научник потом поставља својеврсно реторичко питање: „Одакле потиче та неисцрпна залиха и `непознатих` и `заборављених`? То су они који су у својој епохи доспели у низ `непостојећих` и које је наука игнорисала све док се њена тачка гледишта подударала с нормативним погледима на свет те епохе. Али тачка гледишта се помера и одједном се проналазе `непознати`“ (Лотман 2004: 193). Овај ток у самом

функционисању семиотичког система намеће се и као одређено правило, односно, генералија, универзална чињеница саме културе која се посматра кроз призму означеног.

Семиосферно језгро би, дакле, условно могли да дефинишемо и као најбитнији, најцентралнији и најконцентрисанији механизам самог хијерархијског структурисања семиотичког простора семиосфере. Тај начин ситуирања и само својство одређеног семиосферног језгра одређује и карактер функционисања његовог граничног простора семиосфере. Најорганизованији текстови или језици (структуре културе) стварају и своје семиосферно језгро као концентрисани круг значења и норми са потребом ширења тог круга у просторе других семиотичких структура (култура). Сваки семиотички простор попут саме и целовите семиосфере ствара услове за хијерархизацију метаописа и својих метаодноса. Наметањем одређеног метајезика стварају се и одређене тзв. унутарлогичке релације и поставке метаодноса у целини семиотичког простора. Семиосферно језгро као челни, изворишни и функционално незамењиви део ове хијерархизације, али и стварања мреже семиотичких интеракција (на релацији јаства и другости) као и настанка нових информација, унутар различитих култура пружа пре свега услове за самоописивање свог семиотичког простора, са потребом ширења. Језгро то и чини постављајући се према семиотичком окружењу и ауторитарно, а све то кроз: граматику, кодификацију обичаја, правних норми, итд. Наравно, свако семиосферно језгро тежи да прошири своје поступке и механизме самоописивања на цели простор семиосфере. Оно то управо и практикује померајући тако и свој дезорганизовани, то јест периферни простор и ширећи границе семиосфере. Семиосферно језгро не краси увек толеранција као ни особина еластичности. Оно је понекад и строго кодирано у духовном и нормативном смислу, и самозатајно суздржано према новим комуникатима. Понекад је ригидно и до саме аутистичности. Тада већ можемо да говоримо о нееластичном семиосферном језгру. Самоопис као завршни чин ситуирања, функције и значаја самог семиосферног језгра пружа могућности за ширење значењског поља једне семиотичке структуре, то јест културе унутар одређеног дела читавог семиосферног пространства, али тиме губи еластично-информативни ниво сматра Лотман³⁵, уозоравајући да је губљење информативности и еластичности процес који

³⁵ Говоримо о садржају књиге Јурија Лотмана која је већ поменута: Семиосфера, 2004, Светови, Нови Сад.

истовремено доводи до слабљења датог семиосферног језгра јер оно тиме почиње и да се самоурушава, па тако полако и одумире.

Периферија семиосфере наспрам центру ствара релацију асиметричности као једну од иманентних значајки семиосфере. Центар језгра семиосфере понекад мења, јача или умањује своје механизме самоописивања у складу са дешавањем на граници. Граница ствара свој семио-систем, и то понекад у таквој мери да се дешава ротација на релацији центар и периферија. „Бурна семиотичка активност коју ова ситуација стимулише доводи до убрзаног `сазревања` периферних центара и до тога да они израђују своје метаописе, који са своје стране могу да се појаве као претенденти на универзалну структуру метаописа за целу семиосферу“ (Лотман 204: 200). Јуриј Лотман у књизи *Семиосфера* даје нам и неколико примера истовременог гашења језгра-центра, и етаблирања језгра са периферије. „Историја културе даје много примера такве конкуренције. Практично, пажљиви историчар културе у сваком њеном синхронном пресеку уместо једног система канонизујућих норми открива парадигму конкурентских система“ (Лотман 2004: 200). Дакле, самоописом као завршним чином структурирања једног семиотичког простора, то јест његове јасне одређености, долази и до својеврсног отуђења, губи се и еластичност и неодређеност која је сама по себи богатија као извор информација и као потенцијал живог. У складу с реченим неке семиосферне периферије могу да се сагледају као будући центри, а језгра у егзалтацији као будући семиотички системи у процесу гашења или одумирања. Тако долази до промена које су у основи сваког поимања семиозиса схваћеног као процес.

Семиосферна граница

У Прегледном речнику компаратистичке терминологије³⁶ у књижевности и култури, Софија Кошничар појашава и појам кода, кодова културе, али и семиосферне границе. Наглашавајући функцију и карактер сваке границе, она указује и на њено својство филтрирања. На граници семиосфере врши се селекција и филтрација разних информација. У том процесу се адаптирају одређени текстови који припадају другом

³⁶ Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011.

семиотичком простору у намери да се преведу и у унутрашњи (наш сем). „Пошто простор семиосфере има апстрактан карактер, структуру њене границе ваља схватити математички апстрактно, као мноштво тачака које истовремено припадају и унутрашњем и спољашњем простору, семиотичка граница је сума билингвалних филтера за превођење. У том процесу, текст (семиотичка структура) неке културе пролази кроз билингвалне филтере семиосферне границе, бива декодиран и преведен на језик/језике неке друге културе или на језике више култура које, све, припадају семиосфери. Када културни простор има територијални карактер, граница добија, у просторном смислу и елементарно значење“ (Кошничар 2011: 341).

Јасно је, дакле, да је сама семиосферна граница као феномен највише и консеквентно одређена управо овом својом функцијом превођења као и дијалога који му претходи. Превођење свих врста знакова и значења у том контексту постаје веома битно и непроменљиво својство саме семиосфере у целини. Захваљујући самој комуникативној природи границе семиосфере на овом месту долази и до размене најразличитијих садржаја. Систему семиотизације подлежу и текстови који су до тада били и сасвим несемиотизовани садржаји. Приступ декодирању и преводу текстова културе могућ је управо на граници семиосфере. Овако схваћена граница (као опна) омогућава претварање нечијег спољашњег (туђег) у нечије унутрашње (своје)³⁷, а све то присутно у самој семиосфери као врсти *глобалне комуникационе сфере*³⁸. „Глобалне комуникационе сфере су најсложенији системи комуникације у геосфери, на глобалном нивоу, којима је заједнички именитељ живот, жива материја“ (Кошничар 2011: 80). На граници семиосфере се, дакле стварају и услови за амортизацију, па и адаптацију несемиотизованих садржаја у семиотизоване структуре и текстове које култура препозна. Предаја информације у порцијама³⁹ се у овом контексту сматра активним делом процеса, а паузом или пасивним

³⁷ У књизи *Семиосфера*, Јурија Лотмана (Светови, Нови Сад, 2004, стр. 194-2013) видети поделу света која почиње на релацији *наш, свој, њихов*. Ова релација је почетна тачка одређења себе и других насупротив себи. Тиме почиње и подела света и култура на нашу и њихову, туђу, нама страну и сл.

³⁸ „Глобалне комуникационе сфере су најсложенији планетарни системи размене најразличитијих садржаја.“ У: Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 80.

³⁹ Предаја информација у порцијама у теорији о семиосфери се сматра особиним тзв. дискретног дијалога. Чин саме предаје информације се сматра активним, а процес обраде пасивним делом овог семио процеса. У већ поменутом Речнику компаратистичке терминологије и културе, Софија Кошничар помиње и дијалог.

делом се само условно сматра процес у ком се информација прима и обрађује. Наравно, свему реченом претходи дијалог на граници семиосфере, али и код као средство уласка у семиотичко комуницирање и промишљање (в. Кошничар 2011: 349-350). Дијалог се овде остварује као најосновнија функција саме семиосферне границе. „Језици који припадају семиотичком простору различити су по својој природи и један према другом се односе у спектру, од условно речено, међусобне скоро `потпуне` (симетричне) преводивости, до асиметричности комуникационог шума у међусобном превођењу“ (Кошничар 2011 351). На чињеници о постојању многобројних језика семиосфере заснива се и карактеристика њене тзв. семиосферне разнородности. „Хетерогеност и хетерофункционалност језика и семиосферних текстова обликованих тим језицима, стварају нову битну карактеристику семиосфере – њену разнородност“ (Кошничар 2011: 351).

Без обзира на то како сагледавамо појам семиосферне границе, да ли као границу између различитих епоха, или границу између култура у њиховој синхронији, вероватно је да постоје садржаји који се лакше имплементирају на гранично ткиво, а тиме постају и лакше прихваћени па и преводиви. Да ли постоје једноставни облици или пак књижевне форме које су можда проходније, па и преводивије од неких других? Сагледано кроз јачи утицај на публику, али и на писца који неминовно припада одређеној култури? Можемо да претпоставимо да изреке, пословице, максиме и сентенције као најкраће књижевне форме или облици због економизације простора у складиштењу информације, најефикасније и најбрже погодују каналу семио-пропустљивости на семиосферној граници у семиотичком пространству. (Већ смо једном у уводном делу рада напоменули да су латинске сентенције прошле границе многих епоха, остале сачуване чак и поред чињенице да језик којим су писане више није у употреби) Лотманов појам границе, да подсетимо, има карактер и интерепохално као и интеркултурно схваћене границе семиотичког система семиосфере. За бржи проток књижевног текста на семиосферној граници потребна је и етаблираност језгра-центра културе из које потиче писац и њена својеврсна доминација. Утицај на писца често врше и генији епохе којој и сам припада, а који бивају декодирани, а тиме и осмишљени, па својим делима успевају да прођу кроз селективну границу семиосфере или, пак, више граница којима је сваки човек окружен. Иво Андрић, на пример у својим делима користи турске, латинске и српске пословице. Граница семиосфере служи и процесу самог ширења веза, па и ширењу самог појма тзв. конекције. Од успелости

знаковне конекције нечијег дела зависи садржина тог стваралаштва. Аутори се међусобно конектују и преводе. Текстови различитих култура до одређеног писца или ствараоца (који неминовно припада некој својој култури) долазе, а примајући их, они му и служе на неколико начина:

1. као инспирација у инвенцији потребној за одређење теме;
2. као мотивациона потка за усавршавање стила;
3. као репер за проналажење најадекватнијег начина за приближавање теме и стила декодерима то јест примаоцима његових порука.

Комуникација и дијалог су, дакле, функције самог постојања семиосферне границе. „Из комуникацијских особина границе семиосфере проистиче још једно њено иманентно својство – дијалогска функција“ (Кошничар 2011: 350). Семиосферна граница као најдинамичнији сегмент семиосфере овде је постављена или може да буде постављена и као могући пишчев хабитус који се самоописивањем гради у свет литерарне полифоније, аналогно семиосфери схваћеној као полифони систем непрекидне комуникације. На свим језицима и текстовима које семиосфера неког пишчевог семиотичког простора успева да препозна као своје, гради се и пишчев стил као и евентуални одређени континуум његових мотива, садржаја и тема које се ураћају у дело, као и у семиотичку структуру света који је затекао стварајући од њега свој уметнички текст и нови свет схваћен као креација. Тај текст, схваћен као креација настала на моделу истине, бива декодиран унутар семиотичког поља семиосфере коју чине пишчеви савременици унутар простора његовог ја-ства, али и на друге језике код којих су успешно постављени како елементи компатибилности тако и примарна пријемчивост и на саму пишчеву тематско-садржајну структуру као и стил. У Андрићевом опсежном и слојевитом делу, јасно се огледа и његова приврженост и поштовање према одређеним друштвеним токовима, писцима, па и његов музички укус, као и однос према сликарству као посебној врсти уметности. Андрић бира културни миље. Граница семиосфере је најдинамичнији њен део и својеврсни проводник универзалија, па и самих сегмената туђих текстова културе који постају део нашег света подешавајући и карактер наше свести, па и утицаје које ми као својеврсне комуникате шаљемо и другима. „Граница семиосфере управо због разноврсних директних контаката, које има са

текстовима (нпр. са различитим културама) ствара могућност за њихов дијалог“ (Кошничар 2011: 350). Ове утицаје, текстове и промене лакше обликује и прима простор периферије, јер су управо баш „периферија семиосфере и сви њени гранични простори најфлексибилнији, најадаптибилнији и најпропустљивији за нове комуникате“ (Кошничар 2011: 351-352). У Андрићевим делима Босна заузима простор периферије Турске имерије. Босна тако постаје и овим статусом у односу на језгро-центар и својеврсна семио-граница.

Код, кодови културе

Појам код дефинишемо у самој зависности од области у коју је аплициран. Његова основна карактеристика садржана је и у значењу речи: кључ, шифра... Код је унапред договорен и одређен систем знакова који служи уређењу једне информације на начин који ће бити прихватљив за њено тумачење или превођење знакова (па и информација) из једне знаковне репрезентације у другу (в. Кошничар 2011: 191). Овај појам остао је познат и по његовој првобитној употреби у систему телеграфске комуникације и уговорених знакова.

Проучавање различитих култура базично се ослања и на њихово декодирање. Као што и свакој култури мора да претходи и одређен систем примарне кодификације. Улазак у систем примарног кода једне културе значи и могућност респектованог уласка у свет те културе. „У семиотици културе, код представља темељ, заједничку унутрашњу логику неке културе из које се развијају сви језички системи те културе (језик – уређен систем знакова који има своју граматику, те претпоставља кодирање и декодирање ради остваривања комуникације)“ (Кошничар 2011: 191). Како се код, односно темељ одређене културе дешифрује у свом семиотичком окружењу? „Код се у семиотичком смислу, дешифрује изналажењем компатибилних елемената одговарајућег кода једног семиосферног простора (нпр. неке културе) у који се преводи текст, и семиосферног простора (нпр. друге културе) из којег се преузима (преводи) текст“ (Софија Кошничар 2011: 191). Компатибилација кодова јесте и услов будуће комуникације између две културе. Културе и цивилизације урођене у простор семиосфере остварују дијалог на самој семиосферној граници која им пружа и могућности за адаптибилацију, амортизацију различитости, а тиме и за покушај дијалога. Превођење језика и текстова једне културе на

језик друге културе није могуће без дијалога који пружа прилику за компатибилизацију кодова. Дијалог и код су претходница сваког превођења и услов свакој комуникацији. Декодирањем главног, то јест доминантног кода једне културе остварује се могућност за разумевање, приближавање и квалитетније превођење текста те културе на језик друге културе (в. Кошничар 2011: 191-193). Шта све то заправо значи? „То значи да су фундаментални кодови културе, шифрарник културе, иманентно повезани са: целокупном друштвеном базом (начином материјалне производње и природом производних односа) и друштвеном надоградњом (идеологијом, религијом, и веровањима, системом вредности, етиком и естетиком, правном нормом, обичајном нормом, системом образовања, лечења, уметношћу, културом живљења...“ (Кошничар 2011: 192-193)

Књижевно дело као сложена порука (информација) захтева и сложенији приступ у процесу декодирања. Зато методологија мерења коју користи теорија информација није адекватна књизи ни њеној књижевној текстури. Због наглашеног и иманентног присуства двоструког кода у књижевном делу (кода природног језика и кода књижевног израза) текст књижевности није могуће дешифровати једним доминантним кодом, а да у процесу превођења не дође до одређеног степена оштећења његове идејне структуре која је истовремено и незаобилазан део грађења саме фабуле и сижејне мреже. Ако књижевни код формално схватимо као секундарни у односу на природно-језички, превод или адаптација⁴⁰ таквог дела на конгенијалним основама није могућа. Овде је реч о два једнако важна кода који захтевају перманентно преплитање у систему декодирања како природног језика, тако и смислености књижевног израза и сижејне мреже књижевног дела. Стваралац схваћен као геније не мора увек да бива доминантно обележен ни културом ни епохом којој свакако припада. Због тога ни откривањем доминантног кода културе којој писац припада није увек могуће доћи и до примарног, то јест суштинског значења његовог дела. Зато и није сасвим могуће дешифровати књижевно дело ни самим декодирањем главног кода једне културе унутар које оно постоји. Књижевност као другостепени систем знакова који чини свет за себе моделирајући његову структуру, уклапајући се или не уклапајући у

⁴⁰ Питањима адаптације књижевног дела на конгенијалним основама бавила се и Софија Кошничар у свом раду *Вештине с текстом* (...) Пун назив овог научног рада видети унутар списка литературе. У једном од наредних одељака користићемо поменути литературу.

хронотопске оквира, постаје изазов и проблем за декодере, а посебно за мерење самом техником теорије информација.

О доминантном коду можемо да говоримо и унутар одређеног процеса додира, али и судара култура. „Када су културни кодови у великој колизији, без могућности успешног дијалога, један доминантан културни код настоји да се наметне и поништи други доминантан културни код. Тада се говори о наметнутом доминантном коду“ (Кошничар 2011: 193). Тим поводом Кошничар истиче да се одређене врсте агресивних култура појављују кроз целу историју, али су још више изражене у новијој. „На пример: затирање културе северноамеричких Индијанаца културом белачких досељеника из Европе; гушење културе Афроцрнаца под ропством освајача из Европе...; савремене племенске заједнице амазонских шума, црначка племена у срцу Африке, аустралијски Аборицини... губе културну битку с агресивним културама савременог постиндустријског; потрошачког друштва“ (Кошничар 2011: 193-194). Потом, Кошничар даје илустрацију савременог потрошачког друштва уопштено, као друштва ком се намеће извесна глобална култура као доминантна. Овим наметањем глобализма као масовне културе, која је постала кодирана самом масовном потрошњом, чувају се и интереси крупног светског капитала. Будући да је реч о култури која је сингуларног типа, реч је и о наметању, то јест својеврсној агresiји. „У складу с тим развијају се нови начини културне асимилације на глобалном нивоу, а у покушају стварања једног сасвим унифицираног система културе који ће бити у стању да најефикасније подржава потребе најкрупнијег светског капитала“ (Кошничар 2011: 194). Али да се овде вратимо на текстове културе у смислу књижевног текста и кодова којима је обележен. Ако је доминантни, то јест темељни код културе којој се приступа (гледано из позиције декодера) базиран првенствено на природном језику, његово декодирање морамо да схватимо и само као један од два једнако важна начина улажења у свет и природу овог књижевно истканог текста, а припадајућег култури са које се дело преводи. Књига је медијум који (пре)носи један од ипак најсложенијих система знакова, систем књижевног језика.

„С обзиром да књига претпоставља способност кодирања и декодирања природно-језичких система, она, а затим и штампа, у правом смислу постају масовни медији тек знатним описмењавањем⁴¹ европског живља (XVIII и XIX век)“ (Кошничар 2012в: 153).

ОСНОВНИ НАРАТОЛОШКИ ПОЈМОВИ

Основни нараторолошки појмови, то јест и одређена систематизација ових појмова даје нам и једну врсту узлета потребног за анализирање оних делова нараторивног ткива и саме грађе Ива Андрића који су и сасвим интерполирани у неке веће целине, па захтевају и приступ који није само семиотички или семиотичко-културни. Овде дајемо на увид оне нараторолошке јединице које живе у самом делу и као тзв. чувари његове целине, али и оне друге који служе као додаци којима се обогаћује како сужејна мрежа, тако и сама идеја. Будући да нараторологија обухвата пределе текста који беже семиотичким промишљањима, дајемо овде и приказ основних нараторолошких појмова, као и сам увид у нараторологију као књижевнотеоријску дисциплину и њен постулат.

Нараторологија и нараторивност

Нараторологија је књижевнотеоријска дисциплина која проучава нараторивне жанрове. Зачета у структурализму који одређује и њен првобитни метод и приступ књижевном делу, нараторологија не трага за значењем. Њена полазишна основа јесте објашњење структуре и начина компоновања нараторивног текста. Задатак нараторологије јесте и то да сагледа и да појасни које све карактеристике мора да има одређени приповедни текст да би био и опстао као јединствен. Категоријални појмовник нараторологија углавном позајмљује од лингвистике. Нараторолошки ослонац нараторологије јесте и руски формализам, митеме Леви Строса, као и Пропова идеја функције изложена у књизи *Морфологија бајке*.

⁴¹ Више о поменутом видети код: Софија М. Кошничар, Ресемантизација актуелних теоријских појмова у светлу комуникологије и семиотике уметности; UDC 316.77 130.2; Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 46, април 2012, 153. Истраживање на којем је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

Из ограниченог броја основних приповедних структура може да се створи неограничена разноликост прича основа је запажања у *Уводу у структуралну анализу приповедања* (Ролан Барт, 1966). Ово правило, подсетимо се, важи и за законитости стварања конотативних веза у самом тексту: од ограниченог броја речи ствара се неограничен број њихових комбинација, па и конотативних веза међу њима. Термин наратологије међу првима помиње С. Тодоров одређујући му и првобитно значење (1969). Женетова *теорија приповедања* држи до три основне категорије које учествују у грађењу наративног текста: време, начин и глас (в. Поповић, 2007: 458). Ова теорија је битно утицала и на будуће поставке наратологије. „Женетова теорија приповедања по много чему је одредила даљи развој ове дисциплине, која је касније покушала да истражи и неке друге проблеме наратације, нпр. наративну комуникацију, приповедну инстанцу, питање односа између, с једне стране, приповедача, стварног и имплицитног аутора и, са друге стране, стварног и имплицитног читаоца“ (Поповић 2007: 459). Ж. Женет приступа наратологији тематском методом коју тако супротставља формалистичкој или начинској. Њега занимају пре свега тематске јединице у приповедању, а не начин на који је прича склопљена у делу. По Женету, три основне категорије од којих се полази и гради приповедни текст јесу: време, начин и глас.

Нарација истовремено постаје карактеристиком историјског дискурса. Присталице поструктурализма због тога акцентују разликовање историјских и фикционалних текстова. Нарација, то јест причање, приповедање реалног или измишљеног садржаја којим се представља догађај или више њих, каткад се користи у смислу супротности дијалогу, као другом, такође основном начину књижевне предоцбе. Савремена наратологија пак јасно пориче евентуални изостанак наратације из приповедног дела. Приповедач се привидно повлачи и пружа нам илузију да је туђи текст дат непосредно. Приповедачка позиција је трајна, чак и када само преноси говор актера (в. Поповић 2007: 459).

Питко и концизно исписану „синтезу најбитнијих налаза теоријских истраживања основних конститутивних наратолошких јединица приповедног текста и њихових манипулативних могућности (...)“ проналазимо и у раду Софије Кошничар *Вештине с текстом: манипулисање наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптирања приповедног текста*. Она се базира на семиотичке и наратолошке поставке уједначене

кроз оквирни приступ конституисању нарације на два основна нивоа смисла. „Извесни теоретичари уметности, нарочито семиотичари и наратолози с малим разликама, сматрају да се нарација (приповедање) конституише кроз *две основне разине смисла*. Прва је *ниво садржаја* приче која се, махом, једначи са догађајима и фабулом (прича-фабула)“ (Кошничар 2013а: 8). Софија Кошничар указује и на то да је садржај заправо све оно што добијамо као одговор на питање шта је речено док експликација носи одговор на питање како је речено? „Друга разина је *ниво експликације* (појавности), начин како је исказано, испољено оно што је речено, дакле, како је садржај оваплоћен“ (Кошничар 2013а: 9). Осврћући се и на Лотманове налазе (1976: 43-58) Софија Кошничар наводи и следеће: „Идејни садржај дела је сама структура текста, тако да се његов дуализам форме и садржине обједињује у идеји дела која се реализује у референтној структури текста и чини га непоновљивим уметничким знаком“ (Кошничар 2013а: 8).

У наставку Софија Кошничар нам образлаже и тумачи „три најопштије разине структурисања наративног текста: **функције, радњу и приповедање**“. Она истиче важност и неизоставност правилног утврђивања језгра-функције како због бољег разумевања текста, тако и ради његовог адаптирања на конгенијалним основама. Зарад потреба варирања текста Софија Кошничар конкретизује и предочава основу нарације и као *окосницу фабуле*, а која се углавном своди на успешно одабране и приказане *каталитичке функције* које употпуњују *функцију самог језгра* (в. Кошничар 2013а: 10). Осврћући се и на саму категорију заплета у класичном смислу као релативно превазиђене појаве, Кошничар наводи мишљење Пол Рикера (Ricoeur 1989: 105), који нас пита: „није ли заплет постао категорија такве ограничене екстензије и такве застарјеле репутације као што је то и роман у којем преовладава заплет?“

Разине смисла и структурисања наративног текста

Два основна нивоа смисла у конституисању и оживотворењу приповедног текста јесу управо **ниво садржаја** и **ниво експликације**. „Извесни теоретичари уметности, нарочито семиотичари и наратолози с малим разликама, сматрају да се нарација (приповедање) конституише кроз две основне разине смисла. Прва је ниво садржаја приче која се, махом,

једначи са догађајима и фабулом (прича-фабула). Осим догађаја, тој разини припадају и егзистенти у које Четман убраја карактере и околности“ (Кошничар 2013а: 8). Потом следи експликација која нам даје одговор на питање како је један садржај предочен у одређеном књижевном делу? „Друга разина је ниво експликације (појавности), начин како је исказано, испољено оно што је речено, дакле, како је садржај оваплоћен. Другој разини смисла наратије инхерентни су дискурс и сиже, прецизније сижејна мрежа. Разина садржаја (догађаји с могућом фабулом и егзистенти) даје одговор на питање „шта је“ презентовано (ШТА?) а ниво експликације (сижејна мрежа) на питање „како је“ то артикулисано (КАКО?)!“ (Кошничар 2013а: 9) Егзистенција приче је свакако условљена догађајима, али и егзистентима. „Прича, дакле, постоји једино тамо где се стекну догађаји и егзистенти. Они носе садржај приповедног текста. Супстанцу (материју, грађу) приче чине имагинације људи, ствари, збивања, појаве и све друго што подлеже обликовању у догађаје и егзистенте“ (Кошничар 2013а: 9-10).

Наративни текст, то јест „голема маса елемената који улазе у композицију приповедног текста“ (Бартхес 1983:128) се структурира кроз три најопштија нивоа:

1. функцију,
2. радњу,
3. приповедање.

„Разине смисла наративног текста (...) конституишу се кроз три међусобно прожимајуће разине структурирања текста, које су у хијерархијским корелацијама. Те три најопштије разине структурирања наративног текста су: функције, радња и приповедање као највиша конститутивна разина“ (Кошничар 2013а: 10). Тако се на поменутих основама предоченим кроз три нивоа стварају и две врсте односа (релација): „Ова теорија разина успоставља и две врсте односа – дистрибутивне (ако се односи одигравају на истој разини) и интегративне (ако прелазе из једне разине у другу) који омогућавају конституисање сложених конотација и другостепено моделовање структуре у уметнички знак“ (Кошничар 2013а: 10).

Софија Кошничар⁴² се у наставку излагања позива на тумачење функција, радње и приповедања по узору на Роланда Барта.

Основне наратолошке јединице

Основне групе наратолошких јединица приповедног текста јесу: језгро-функције, катализатори, информанти и индиције. Прве две припадају функцијама садржаја, а друге функцијама квалитета. Наративни текст се структурира на три нивоа смисла (в. Кошничар 2013: 10). *Софија Кошничар* нам даје *есенцијални наратолошки бревијар* у научном раду написаном за потребе варирања и адаптирања текста на конгенијалним основама. Овај угао посматрања је веома продуктиван јер истовремено држи и до најбитнијих делова и чворова наративног ткива које је неопходно сачувати да би се одређено књижевно дело представило у другом медију. Шта је то, а потом, које су то јединице наративне структуре неког дела без којих не би било могуће задржати есенцију, то јест суштину литерарног остварења, у случају потреба адаптације, па и транспоновања? „Истраживања су показала да, приликом манипулација примордијалним текстом, нужно морају бити респектовани: језгро-функције, те правилан квалитативно-квантитативан избор наратолошких варијабли (катализатори, индиције и информанти)“ (Кошничар 2013а: 7). А због чега све то? „То стога што назначене наратолошке јединице, у синергијском деловању, обезбеђују очување референтне наративне структуре у границама конгенијалности, када је реч о битним аспектима нарације: фабула (догађаји и основна радња), ликовима, начину дискурса у сижејној мрежи, јукстапозицији и дистракцији приповедања, те духу и уметничко-естетским квалитетима примордијалног текста“ (Кошничар 2013а: 7).

На горе већ постављена и слична питања, Софија Кошничар одговара и навођењем одређеног броја примера. Овде имамо пример узет из опуса Ива Андрића. Објашњавајући значај језгро-функција она нам даје и пример „аманета“ из Андрићеве *Госпођице*. Тај аманет без обзира на његов лингвистички квалитет, каже Кошничар, не може да буде изостављен ни у ком случају. Он је главно зглобиште приче. Живот Госпођице је одређен,

⁴² Пун назив научног рада Софије Кошничар из ког смо преузели цитате јесте: *Вештине с текстом: манипулисања наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптирања приповедног текста*, УДК, 371.3:82.0. Нови Сад, 2012.

а и предодређен управо последњим реченицама које је чула од свог оца на самртној постељи. Дакле, ни у једној врсти адаптације и варирања овог приповедног ткива не би било могуће представити есенцију смисла овог дела изостављањем тог и баш таквог аманета. Бесомучну штедњу као ни суштински отпор према животу и људима, неизмерљиво неповерење према свима који је окружују могуће је разумети само и једино уколико неизоставно знамо основну садржину разговора који се десио између Госпођице и њеног оца. Дакле, то је пример језгро-функције коју није могуће прескочити у евентуалној адаптацији, а да се посве не изгуби смисао и поента. Бити и истрајати у таквом тврдичењу може и мора само онај који је слушао последње и ојађене мисли рођеног оца у сусрету са својом смрћу, изгубљене вере у људе и њихово поштење. Окосница фабуле као и читава сижејна мрежа били би значајно оштећени без приказа поменутог аманета, сматра Кошничар. Суштински гледано, оно што је од непроцењиве важности у процесу варирања текста истовремено је и истоветно од суштинске важности и у самом примордијалном тексту. „Примерице, поменути `аманет` остављен Госпођици не би ни био језгро-функција да та функција није током развоја наратије, доследно конституисала Рајкину болесну страст, тврдичлук, и довршила је у њеној потпуној отуђености и смрти. Таква функција, дакле, назива се језгро-функција, или основна функција. Радња на коју се она односи отвара, или затвара алтернативу важну за наставак приче, односно, започиње или закључује неку неизвесност“ (Кошничар 2013а: 14). Кошничар у наставку објашњава и изразит значај језгро-функција. „Језгро-функције су, сликовито речено, зглобови приче и битна чворишта фабуле. За разлику од језгра-функције, катализатори су допунске функције садржаја које се окупљају око језгара и додатним фактима их ближе одређују и допуњују. По природи су дигресивног карактера, стога ретарданти јер, заправо, успоравају главни наративни ток вођен развојем језгро-функција“ (Кошничар 2013а: 15). Затим долазимо и до значаја који имају и катализатори у приповедном тексту. „Обично имају хронолошку важност, пошто презентују садржај који раздваја или повезује две језгро-функције. Стога су битни за очување сижејне мреже. Катализатори и језгро-функције (као наративне јединице дистрибутивне природе) најчешће се повезују међусобним преплитањем. Катализатори имају заједничку црту: ширење наратије по принципу „пупљења“ у односу на језгро-функције“ (Кошничар 2013а: 15). У случају адаптације књижевног текста неизоставно је одабирање оних најзначајнијих

катализатора који истовремено садрже и *бифуркациони потенцијал*. „Када је реч о катализаторима као варијабилним функцијама, упутно је, приликом варирања-адаптације текста, у ужи избор одабрати најважније катализаторе, а то су они са најпотентнијим бифуркационим потенцијалом, који уношењем напетости и неизвесности, најдинамичније подржавају и употпуњују језгро-функције“ (Кошничар 2013а: 16).

Тако стижемо и до следеће битне категорије, а то је пирамида функција наративног ткива: „Излагањем наративних функција процесом наратије, формирају се наративне секвенце, а оне се хијерархизују, формирајући пирамиду функција наративног ткива, чији је резултат разина радње. Њу хијерархијски обједињује и надроста разина приповедања, која дефинитивно, осим фабуле оваплоћује дискурс, начин излагања укупне наративне грађе, односно моделује матрицу излагања наратије – сужејну мрежу“ (Кошничар 2013а: 20).

Информанти као врсте наратолошких јединица преузимају функцију одређене врсте хронотопа у наративном тексту. Индиције богате текст додатним описима атмосфере, ликова, односа, карактера итд. Индиције се распостиру по наративном ткиву као грађа коју читалац може да одгонетне на основу изложеног. Дакле, не експлицитно, него имплицитно, сматра Кошничар.

Време и простор у наратији

„Димензије времена имају различите вредности у индивидуалном, колективном, друштвеном и онтолошком времену. Индивидуална прошлост има ограничено трајање и у сталној је промени. Прошлост у друштвеном и колективном времену има другачије, шире мере трајања, односно простирања. Онтолошко време је и метафизичко, па ни његове димензије немају квантитативну вредност“ (Величковић 1994: 158).

У приповедном делу и време и простор постају важни чиниоци његовог облика и структуре. Време приповедања или приповедно време поклапа се са временом стварања дела док је приповедано време оно време које је створено, обухваћено или реобликовано самим делом. У зависности од степена и начина обухваћености времена и простора и

односа између већ поменутих категорија закључујемо и карактер и одређујемо сижејни план дела али и његову естетску функцију. Приповедано време може да буде уклопљено и у сам презент, али исто тако његова садашњост може да се интерполира враћањем на прошлост. То се и чини асоцијацијама, сећањима јунака који је носилац приповедања. Временски дисконтинуитет који се тиме подстиче чини приповедано време дијакроничним. Излети у ту прошлост могу бити и лепезастог карактера, тако да је садашњост јунака ограничена на сасвим мали број информаната. Информанти о његовом карактеру долазе управо из наративне прошлости. Селекцијом догађаја из прошлости или доживљаја који су оставили трага стиче се и информација о карактеру главног или епизодног лика. Време и простор у наративном смислу могу да се уклопе на следеће начине: мали простор – мало време; мали простор – велико време; велики простор – мало време; велики простор – велико време. Релација мали простор – мало време је карактеристична за мале форме. Није могуће разгранати фабулу на овој разини односа времена и простора. Овај недостатак донекле може да се превазиђе „интерполирањем других временских сегмената , најчешће из прошлости јунака“ (Величковић 1994: 159) у првобитни наративни ток. То се најчешће чини убацивањем минималних информација из прошлости јунака, којим се обогаћује увид у његов духовни или емоционални свет. Повећањем оквира за опис карактеролошког света личности и сл. Фабула је углавном неразвијена или шкрто предочена, збивање епизодног карактера, доминира монолог малог броја ликова. Релација мали простор – велико време омогућава развијени ток збивања управо због ширине времена која захвата мали простор. Управо роман хроника постаје пример оваквог односа између категорија времена и простора. Збивања ограничена на мали простор али развијена богатом димензијом времена – како време протиче мењају се и догађаји. Управо такво богатство збивања на малом простору предочено је и обухваћено романом *На Дрини ћуприја*, Ива Андрића. Дакле, у овој комбинацији малог простора али великог времена, јасно је да и само „богатство збивања и људских судбина више произилази из временске него из просторне димензије“ (Величковић 1994: 159).

Велики простор – мало време као конструкцијски пар, план за стваралачки оквир задаје највеће тешкоће у изградњи приповедања, сматра Величковић. Декомпоновањем времена на великом простору могуће је донекле превазићи овај несклад. Интерполирањем тог декомпонованог времена. Време и простор су свакако део уметничке визије која

дозвољава и својеврсно покривање овог баласта. „Немогуће је велики простор `покрити` малим временом“ (Величковић 1994: 159). На крају, велики простор – велико време је најприхватљивија и најчесталија комбинација успостављања односа и збивања унутар времена и простора. Овај оквир омогућава развој фабуле, али и епски занос подупрт великим бројем ликова, обимом грађе, кретањем ликова кроз време и простор, сматра Величковић. Овим релацијама времена и простора одликују се романи звани епопеје или романи реке. „Ово је најидеалнија (...) комбинација парова простор – време (Величковић 1994: 159). Величковић закључује да у овој комбинацији и простор и време, то јест „обе супстанце заузимају примарно место у структури књижевног дела и одређују његову природу и карактер“ (Величковић 1994: 159).

Постоји и категорија тзв. празног времена коју приповедач обухвата свега једном или двама реченицама. Тиме се указује на време које је протекло у самој монотонији. Ништа у том времену се није десило да би се требало забележити. Применом ове наративне технике прича постаје мање разуђена. Користи се често хронолошким типовима приповедних структура. Ово празно време може да поприми и улогу значења. Време може да поприми и тематски карактер као и симболички. *Пролећа Ивана Галеба* су добар пример. Владан Десница је дао свом јунаку моћ којом он богатством личне духовне природе побеђује време као окошталу календарску чињеницу. Његово, Иваново реално време поприма облике имагинарног времена. Својеврсна имагинација у имагинацији, ако уметничко дело схватимо и као носиоца својеврсне имагинације. Сlike из сећања постају замена за радњу и носилац радње коју јунак приче због личних потешкоћа не може да носи. Сложен је појам приповеданог времена, па и његово сегментирање које може да поприми и прстенасти облик какав добија, на пример у роману *Проклета авлија*, Ива Андрића (в. Величковић 1994: 156-163).

III ДРУГЕ ТЕОРИЈСКЕ КАТЕГОРИЈЕ

На самом почетку напоменули смо да ће основа овде коришћеног методологијског приступа, па тако и теоријског дела рада бити првенствено семиотичка. Представили смо, а донекле и разрадили у претходном делу рада најважније аспекте и појавности књижевне семиотике, семиотике културе, семиотичке естетике. Убацили смо такође у теоријски део, као узгредан али ипак присутан наратолошки приступ јер ћемо да га и користимо у неколицини примера Андрићеве прозе који захтевају наратолошку обраду.

У овом поглављу дајемо краћи осврт на друге теоријске поставке унутар којих је неминовно сагледати и сам статус књижевности и уметности заједно са спецификумом и врстама манифестација и начина одгонетања, па и ширег контекста у ком се сама књижевност налази. Такође акцентујемо и однос природног језика и књижевности. Језик као природни знаковни систем и средство књижевности уме да постане и диспозитивом моћи или силе. Саму информацију уметничког, односно књижевног текста можемо да сагледавамо некад и као сасвим обичну и неуметничку, уколико или када се она мери параметрима и техникама саме теорије информација и сличних дисциплина које се руководе старошћу информације у утврђивању њене важности, као и количине информативности. Да ли постоји стара и нова књижевност? Или ипак само постоји и књижевност? Да ли књижевност може ипак да победи природни језик и да се наметне цивилизацији као репер постојања? То су нека од питања која само донекле отварамо овде уз намеру да задобијемо и одговоре. Умберто Еко, Зоран Константиновић и Новица Петковић дају и нека решења. Интертекстуалност и цитатност не би требало да се сагледавају и као сасвим важне или пресудне опције у тумачењу значења уметничког текста и знака уколико тај текст који се тумачи није доминантно обележен и дијалошким причом са другим текстовима културе, а унутар себе самог. Корелативност између доминантног значења испољеног књижевним текстом и интертекстуалности и цитатности може постојати. Али она не може да се потенцира и у некој ситуацији унутар које и примордијално значење дела остаје баш сасвим цело и сачувано, а интертекстуална веза при том не ствара релације уметничке игре или транспоновања, односно није у функцији саме уметности. Дакле, у овом поглављу циљ нам је и да осветлимо одређене појмове из

угла који за централни, односно главни део рада није примаран, али је свакако важан као део неког ипак ширег контекста.

У савременој култури и науци постоје гледања на појаву језика, књижевности и културе као на извесно матапоље које ствара свој метајезик сталних призива и покушаја да се створи и универзални наук који ће нам помоћи да сагледамо место књижевности која је сасвим неминовно сагледана и поред других појава у друштву. Уметност је често добар покретач за стварања метајезика. С тим у вези овде говоримо и о интертекстуалности и цитатности као потенцијалним показатељима веза међу различитим, али и истим епохама, различитим или сличним културама. Затим размишљамо о језику који може или мора да буде схваћен као својеврсни диспозитив моћи, о односу књижевности према природном језику и могућим релацијама које се успостављају између њих. Потом, сагледавамо овде и појам реверзибилности као важан елемент и експликатор којим се доказује и суштинска разлика између појмова принуде и моћи. Промишљамо и о књижевности као језику који је не само кохерентан као што то јесте и природни језик, него је важан и као извориште информација вишег нивоа.

Интертекстуалност и цитатност

Важно је овде одговорити на везаности али и препознавања одређене дистинкције између три појма: архетекст, интертекст и метатекст. Кошничар упућује на разлику: „Док *архетекст* означава дубинску структуру у неком тексту, термином *интертекст*, у најопштијем смислу, обухваћена је како међусобна повезаност текстова тако и везаност текста за контекст. Лотман уз контекст, који назива и вантекстовном структуром, говори и о *метатексту*, који се користи сложеним језицима научног описа феномена конкретних текстова културе. *Метатекст*, помаже да се, са стручно-научних аспеката, осветли неки текст. Док пратеће структуре текста се могу манифестовати као *паратекст* који тече упоредо са датим текстом, у виду пишчевих примедба, на пример испод или на крају текста, а којим се дати текст жели укључити у неки шири контекст. Сви ти аспекти везани за феномен текста јесу предмет интертекстуалности“ (Кошничар 2013ђ: 132-133). Интертекстуаланост је и део самог литерарног процеса схваћеног у смислу покретљивости

и променљивости. Кошничар у наставку додаје и цитат: „То је систем који почива на поставци и непрекидном кретању свих појава, а оне се крећу зато што се преображавају примајући нове елементе (...) одржава се и делује као јединство смисла, све дотле док у овом преображавању постоји и одређен однос међу појавама. Чим се он поруши, систем се неминовно распада“ (Константиновић 1984: 10-11). У овом контексту се наглашава примарност појма процес наспрам завршног резултата самог литераног чина. „Литерарни текстови су, пре свега, системи знакова културе настали из непрекидног комуницирања и зато узајамно повезани како у синхронији тако и у дијахронији. Отуда нема текста који није апсорбовао или преиначио неки други текст те је сваки, на неки начин, у вези са другим текстом, у свакоме је мање-више видљиво, сачувана њихова кореспонденција“ (Кошничар 2013ђ: 133). Дубравка Ораић-Толић наводи сажету и јасну дефиницију појма цитирања, односно цитатности: „*Цитација* или *цитирање* су цитатни интертекстуални процеси, а *цитатност*⁴³ је својство интертекстуалне структуре. Под цитатношћу овдје нећу разумјевати сваки цитатни контакт између два текста, него само онај у којему је цитирана релација постала доминантом“ (Ораић-Толић 1990: 11). Кошничар истиче појам цитатности као облик интертекстуалности, осврћући се на ову дефиницију у којој је наглашено присуство „онтолошког и семиотичког начела“. По Дубравки Ораић-Толић, управо онтолошки и семиотички приступ утврђивању релација цитатности разоткрива и скида више слојева дела, указујући на његову првобитну апликацију као доминанту његовог обележја или идејног сижера.

Кошничар у наставку каже: „Дијалoшка цитатност у теорији интертекстуалности на релацији: цитатни извор (подтекст = првобитни текст = извор цитата = ПТ) – текст са цитатом, цитатни текст (ЦТ) има неколико варијаната (...) С тим у вези, Дубравка Толић Ораић, по опсегу подударана између цитата и подтекста, разликује“ (Кошничар 2013ђ: 135) неколико врста цитатности:

1. потпуни цитати,
2. непотпуни цитати,

⁴³ Дубравка Ораић Толић је позната као једна од најкомпетентнијих особа на подручју изучавања, па и познавања теорије интертекстуалности и цитатности. Видети више у књизи: Дубравка Ораић Толић *Теорија цитатности*, Графички завод Хрватске, Загреб 1990.

3. вакантни цитати.

Прве две поменуте врсте у довољној мери одређује и сам назив. У првом случају говоримо о целини туђег текста, односно дела текста који се додаје другом контексту. У другом пак мислимо на делимично узет текст, то јест његов фрагмент који се само једним делом придружује новој текстуалној или пак контекстуалној ситуацији. Вакантни цитати су заправо псеудочитати јер дају пример да „властити текст може почети без туђег предтекста, да туђи текстови и цела претходна култура за нови текст нису битни (...) Вакантни цитати су најрадикалнији облик интертекстуалне креације“ (Ораић-Толић 1990: 18-19).

„У интертекстуалном откривању дијалога, цитат може бити заправо све што се до сада у теорији књижевности помињало као елеменат у грађењу литерарног дела: коришћена грађа и извори, тема, мотив, лик или тип, каква стилска фигура, слика, симбол, нека метричка или ритмичка форма и особеност, али и фабула у целини, и то као радња, сиже или садржај, такођер и композициони поступак (проседе...) или начин дискурза, а затим и идеја или одређен модел мишљења, па све до метафизичког квалитета неког дела, у коме се остварује његова специфична атмосферичност (трагичност, комичност, сентименталност). Довољно је да се ово само наслути па да се говори о цитату“ (Константиновић 2002: 18).

Дакле, појам цитатности шире сагледано обухвата лепезу културних тековина литерарног и транслитераног порекла. Она је заправо полифонична синтеза свега што је човека изграђивало социјализацијом и образовањем као њеним делом. Подсвесно у нама подстакнуто свесним прихватањем обичаја, митова, легенди и предања која су постала несвесно део наше свакодневице. „Песници и писци и иначе артикулишу оно што народ осећа. (...) Ђорђе Трифуновић и Димитрије Богдановић детаљно су описали како је наша стара књижевност при томе најпре верно следила византијске узор. (...) Особеност византијско-словенске православне духовности, њена дистинктивност у односу на Запад и на римску цркву огледа се по општем мишљењу пре свега у њеном *`подвизничком`* схватању живота. За разлику од западне сколастике, овакво схватање полази пре свега од непосредног искуства онога што осећамо као божанско, а за које се сматра да га није могуће редуковати на неко теоријско или логично сазнање“ (Константиновић 2002: 131-

132). Зоран Константиновић се осврће и на трансплантацију⁴⁴ византијске књижевности и старословенску и отуда у српску књижевност. Јасно је да је одређен корпус византијске културе и уметности тиме трансплантован, а интертекстуална комуникација постала јасна.

Семиотички приступ категоризацији цитирања и цитатности разликује три врсте цитата:

1. интрасемиотички,
2. интерсемиотички,
3. транссемиотички.

У овој подели свакако је доминанта на врстама извора из којих се преузима првобитни текст. Када преузети текст припада истој уметности, тада говоримо о интрасемиотичкој цитатности. Када се релација цитатности реализује у оквиру и између разних уметности, тада је реч о интерсемиотичкој цитатности. Када говоримо о транссемиотичкој цитатности, цитатна заокруженост се обликује унутар уметничког и неуметничког садржаја.

Општи приступ разврставању цитата с обзиром на подтекст указује на најосновније врсте књижевноуметничких цитата:

1. интерлитерарни цитати,
2. аутоцитати,
3. метацитати,
4. интермедијални цитати,
5. изванестетски цитати.

У контексту овог приступа појму цитатности култура је заправо сагледана као јединствена а полифонична „свјетска интертекстуална заједница у којој текстови ступају у

⁴⁴ По наводима Зорана Константиновића, Ђорђе Трифуновић и Димитрије Богдановић детаљно су описали како је наша стара књижевност при томе најпре верно следила византијске узоре. Димитрије Богдановић говори у вези с тиме о трансплантацији византијске књижевности у старословенску и српску, а по Симиши Јелушићу оваквом трансплантацијом одређена семантичка равна српске књижевности достиже свој врхунац у текстовима који су настали у XIV веку. Погледати код Зоран Константиновић: *Интертекстуална компаратистика (компаратистички прилог проучавању српске књижевности)*; наслов одељка: *Интертекстуална виђења кроз дијахронију (Континуирани дијалог наше свести са православном византијско-словенском традицијом)*; Народна књига/Алфа, Београд, 2002.

цитатне суодносе с ближим или даљим, млађим или старијим књижевним текстовима. Из перспективе аутоцитата књижевни текст комуницира са самим собом, из перспективе метацитата – с поетиком своје или неке друге епохе“ (Ораић-Толић 1990: 25). Ораић-Толић потом објашњава и карактер интермедијалних цитата. „Преко интермедијалних цитата књижевност долази у додир с другим умјетностима, интервербални цитати шире зону њезиних међутекстовних сусрета према свим вербалним текстовима, интерлингвални цитати омогућују јој да цитирано контактира с другим природним или изумрлим језицима и њиховим културама, а у цитатном сусрету с текстовима живота она покушава пријећи танку линију фикционалности која је чини књижевношћу и умјетношћу, укинути саму себе и спојити се с реалним животом“ (Ораић-Толић 1990: 25).

Зоран Константиновић акцентује значај разликовања појмова транслитерарних и трансвербалних цитата. Док транслитерарни цитат подразумева коришћење текста чији оквир није литерарног порекла, трансвербални укључује и друге системе знакова и њихов начин обликовања у свим сегментима свакодневног живљења. „У вербалном тексту (...) може се појавити као невербални цитат и неко дело пренето из трансвербалног система знакова система знакова, као препричавање, на пример садржаја неке слике или утиска који она оставља“ (Констатиновић 2002: 21).

„Наиме, трансвербални текстови су они које обликује подручје човековог веровања, стварања, живота у заједници и деловања у друштву (мит, религија, утопија, идеологија са њиховим системима симбола; подручје уметничког стварања са системима знакова појединих уметности, те подручје човековог живота у друштву које се огледа у формама понашања, одевања, постојању устаљених институција, у правним регулацијама пре свега кроз породицу и брак, па све до начина припремања и сервирања хране и другим манифестацијама стила живота. Све су то семиотички знаци култура)“ (Кошничар 2013, 136).

Бранко Милановић пише о дијалозима које Андрић води са историјским и другим изворима: „Да су многе приповетке и романи Иве Андрића засновани на савесном проучавању историјских и других извора, на добром познавању и разумевању народног предања и на више или мање чврстим темељима стварних догађаја – то су мишљења која су се у нашој критици о великом мајстору приповедачу готово одувек веома радо

понављала“ (Милановић 1962: 210). Милановић даље наводи и приказ који је написао Велимир М. Живојиновић 1961. године, а у ком наглашава да Андрић као писац има чист уметнички поступак у свом креаторском послу, али који сакупљању материјала, то јест грађе приступа са педанцијом научника, док у обради налазака докучених уметничким уживљавањем има и филозофских сагледавања. „Преписка Пјера Давида, француског конзула у Босни од 1807. до 1814. године, представља, по Мидхату Шамићу, главни историјски извор из којег је Андрић црпао грађу за свој роман. Она је, углавном, сачувана у Архиву Министарства спољних послова у Паризу, а знатан део њен објављиван је у више наврата код нас. Учинио је то најпре И. Павловић у *Споменику САН*, још 1890. године, затим В. Јелавић у *Гласнику* сарајевског Земаљског музеја 1904, па М. Гавриловић у *Зборнику САН* 1924. и други“ (Милановић 1962: 212). Де Фосеова књига је такође код нас позната. О њој су писали како М. Веснић (у мостарској *Зори*), тако и историчари М. Гавриловић, Х. Крешевљевић и други. Андрић је то знао и користио једнако као и писма аустријских конзула Паула и Јакоба са Министарством спољних послова у Бечу. За Ива Андрића су све то ипак документи од највишег значаја у изградњи романа *Травничка хроника*.⁴⁵ Мидхат Шамић је открио неке од најзначајнијих извора грађе Андрићевог дела. По мишљењу Бранка Милановића Мидхат Шамић се није довољно изјаснио по питању интертекстуалности када је говорио о Андрићевој докторској дисертацији. Али Андрић никада није ни скривао своју упућеност приступању разним архивама и другим изворима. Као што је самим читањем најразноврсније књижевне и научне литературе дијалогизирао.

„Резултат таквог свеопштег дијалога међу текстовима је цитатност хипертекста где је цитатност динамично својство интертекстуалне и итермедијске комуникације. Јер, све оно што нас у неком тексту иоле подсећа на неки други текст означава се као цитат. (...) Поједини медији могу бити у функцији масовних медија (мас-медији): што значи да имају потентност да са једног места, шаљу (емитују) исту уметничку или неуметничку информацију великом броју реципијената (небројеном аудиторијуму). У том смислу је први облик масовног медија позориште, а много касније, појавом Гутенбергове галаксије,

⁴⁵ Погледати више у једном од бројева часописа *Израз*, објављених током 1962. године. Од осталих извора Мидхат Шамић наводи и одломке из Давидовог Дневника, књижевне и биографске белешке о Давидовом животу и раду. Затим је и као интересантан извор историјске грађе овде поменуто и студија В. Поповића *Трговина и промет Босне у Наполеоново доба*, као и две фрањевачке хронике: *Љетопис фрањевачког самостана у Крешеву* и *Љетопис фра Николе Лаиванина*, на које се Андрић веома радо позивао и у својој дисертацији о духовном животу у Босни под Турцима.

то постаје и књига. С обзиром на то да књига претпоставља способност кодирања и декодирања природно-језичких система, она, а затим и штампа, у правом смислу постају масовни медији тек знатним описмењавањем европског живља (XVIII и XIX век). Тек је XX и XXI век новим штампарским технологијама, развојем електронских и екранских медија у правом смислу институционализовао масовне медије и од штампе, радија, телевизије, филма, интернета и њихових андроид-комбинација формирао посебну, масмедијску силу. Та сила данас самим избором и обрадом неуметничких и уметничких информација, као и њиховим емитовањем, обликује масовну културу, утиче на формирање погледа на свет, систем мишљења⁴⁶ и вредност, као и стила живота најширег аудиторијума“ (Кошничар 2012в: 151-153).

Теорија интертекстуалности и цитатности у овом истраживању биће примењена само узгредно. Због уредно схваћеног наслова дисертације и простора предвиђеног у ове сврхе не постоји могућност и њене систематичније примене. Као писац који ипак у већој мери кореспондира са стварним догађајима, Андрићева свеукупна проза је врло погодна и за оваква испитивања и анализе. Цитатност схваћена кроз горе поменути шири контекст, о којој говори и Констатиновић (цитат-индикат) била би велики изазов сваком истраживачу целокупног опуса Ива Андрића. За неку другу тему посвећену само и призми и угловима теорије интертекстуалности и цитатности, која би укључивала не само огромну историјску архиву коју је Андрић користио, укључујући и писма конзула из некадашњег Травника, слух за предања, него и његову аутоцитатност на релацији бележнице – приповетке – романи. Овај приступ анализи целокупног дела Ива Андрића био би веома пожељан као једини и сасвим довољан за само једно врло озбиљно и само једним насловом тематски обликовано и одређено научно истраживање. „Ваља, значи, реконструисати дијалог, открити пут од сема до семеиона да бисмо дошли до обухватне слике о развоју књижевности и о њеној улози у грађењу културе. Оваква разматрања воде од пажљивих анализа појединих текстова до широких синтеза“ (Константиновић 2002: 9). Открити овде

⁴⁶ Пун назив овог рада: *Ресемантизација актуелних теоријских појмова у светлу комунологије и семиотике уметности*; Софија Кошничар; UDC 316.77 130.2; Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 46, април 2012, 151-153. Истраживање на којем је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

поменути пут од сема до семеиона није ни лако ни једноставно, тежи реконструкцији разноврсних дијалога. Јер када један писац преузме од другог писца мотив или начин приступања одређеној теми, он свакако ни сам не зна да ли је и тај писац преузео одређени мотив или приступ теми од неког сасвим другог писца, или можда из културног миљеа ком аутор по рођењу или већ по свом пореклу припада. Ако још ситуацију посматрамо и додатно са позиција значења речи семеион⁴⁷, постаје тешко и врло компликовано. У истраживачки контекст ваљало би поставити екипу најјеминентнијих и најјискуснијих стручњака света и века и урадити паралелограме и увести координате у току истраживања, а које ће имати и улогу сублимације нових достигнућа и открића (из области дијалога) и репарације старијих. Посве нова семиотика. Тада ће цитат индикат постати и све али и ништа јер није могуће увек спознати и сам извор спознаје. Извор спознаје остаје често само у сенци унутрашњег дијалога који писац води са собом. Па ма колико тај дијалог био индукован свим другим текстовима културе, чак и само делимично, за такво истраживање, било би потребно и да сваки писац приложи поред књиге и свој начин, то јест опис начина којима је стизао и до самих извора спознаје. Ипак! Ни тада то не би било баш сасвим могуће... због самог несвесног. А зашто би и требало спознавати тајне које нужно морају и да остану под велом мистичности. Као што сваки човек има право на одређену количину приватности, тако и уметност мора да остави нешто од себе за себе саму. Да није управо тако можда нам не би ни бивала довољно интересантна. Због тога ће увек постојати неоткривене или не сасвим откривене цитатности као и начини транспоновања којима не може да уђе у траг, па ни да их сасвим открије чак ни најбољи познавалац биографског метода и највреднији трагалац за подацима о аутору. Извор спознаје је понекад и изнад свега другог па и науке као такве.

⁴⁷ „Но кроз овај дијалог, каже Јулија Кристева, помера се, па и мења смисао онога што је аутор одабрао из корпуса прочитаних текстова, тако да за овакве цитате у његовом тексту налазимо донекле промењен или посве нови смисао. Дијалог је, према томе, заправо мисаони процес у коме се кроз семиозу првобитни знак (сем) у изворном тексту претвара у нови знак, који у овом измењеном смислу може садржати и естетски исказ другог квалитета или бити и различит као идеологем (као казивање неке идеје у одређеној историјској или друштвеној ситуацији), а који Јулија Кристева зове *семеион*. А тиме долазимо управо до пуног значаја прилога који је Јулија Кристева својим поимањем интертекстуалности дала посматрању књижевности, јер кроз померање или промену смисла до кога је на овај начин дошло као резултат дијалога, мењао се и аутор, па се кроз овакве промене у свести писца и песника постепено мењала, богатила и развијала књижевност њихових народа, а самим тим и култура овог народа, па се неминовно преображавао и његов дух и менталитет“ (Зоран Константиновић: Интертекстуална компаратистика; Народна књига/Алфа, Београд 2002, стр. 9).

Два функцива књижевности⁴⁸

Поенталност и суштина Петковићевог осврта на књигу Јурија Лотмана *Структура уметничког текста* могла би да се сведе на основни приговор који Новица Петковић даје у контексту посматрања књижевног текста као информације. Лотманову тврдњу или став: *Лепота је информација*, Петковић прихвата са резервом. Он сматра да је по том принципу гледано свака информација извесна лепота без обзира на то да ли нам је дата у уметничком или неуметничком облику. „Сам акт уметничког сачињавања није могућ без неког чулног материјала, који опет није више чулан, него *привидно* чулан, јер је посредован творачким актом. Он није дат у уметничком тексту да би се постепено `трошио` тако што *предаје у себи садржану информацију*; он је извор сложене информације зато што је у њему дато само *јесте* уметничког дела“ (Петковић 1976: 28). На претходним страницама поменутог предговора Петковић објашњава важност у посматрању начина, то јест чињења, односно стварања уметничког бића у књижевном тексту. Дакле, приступ који гласи *Лепота је информација*, није могуће оправдати када је у питању моделативни књижевни језик, којем природни језик служи само као медијум. „Став *Лепота је информација* јесте тачан и није тачан; односно тачан је и преширок. Вероватно би се управо овде могли да траже разлози за различит, понекад и дијаметрално супротан одзив на теоријски систем који Јуриј Михајлович Лотман излаже у књизи *Структура уметничког текста*“ (Петковић 1976: 28). Јурију Лотману се замера управо недовољна одмерност у ослањању на поставке теорије информација. Иако и сам признаје особитост поруке коју преноси уметнички, односно књижевни текст, он ипак инсистира на информацији коју сагледава кроз призму квантитативности. Такође, Лотман уважава чињеницу да је за декодирање књижевног текста потребан низ кодова јер је свестан дистинкције између система лингвистике и знака који системски и систематично актуелизује књижевни текст, али и поред тога његов приступ остаје на позицијама искључиво лингвистичког теоретисања на овде задату тему. Књижевни другостепени систем је такође кохерентан, сматра Петковић, сложен јер има читав низ поступака, жанрова, норми које га чине сасвим равноправним са лингвистичким системом. Због тога

⁴⁸ Наслов одељка је настао као резултат промишљања и сублимирања теоријских поставки, од стране истраживача (писца ових редова) на један сегмент текста Новице Петковића објављен унутар предговора за књигу *Структура уметничког текста*, Јурија М. Лотмана, Нолит, Београд 1976.

би требало и свако истраживање уметничког, односно књижевног текста, као и његове структуралности да се базира на спецификуму који полази од књижевног и онтичког које управо варира у односу на природнојезичко сагледавање, па зато не може да се чита мерилима лингвистике, већ мерилима која своје инструменте проналазе и прилагођавају у контексту особености начина на који се уметничко ствара, а не величине информације коју уметничко преноси. Заправо овај исти принцип јесте и основа анализе нивоа смисла тзв. уметничког приповедања. На питање шта се дешава у одређеном књижевном делу одговор добијамо унутар фабуле, радње, садржаја, а на питање како је све то изложено одговарамо кроз призму експликације као третирања начина на који је садржај оваплоћен. Дакле, то КАКО? управо бива синонимом за оно ЈЕСТЕ, које Петковић наводи када каже уметност јесте, а то јесте би требало бити предметом мерења јер је у њему садржана величина тзв. каквоће, а не количине дате информације коју нам преноси и природнојезички знаковни систем. Инструментаријум лингвистике би требало сагледати само као помоћно средство. „Уметнички текст, према томе, није схваћен као статична, него као динамична величина; информација коју преноси могла би, можда, да се одреди као функција која два своја основна функцива има у унутарњој организацији (конструкцији) текста и месту које он добија у датоме моделу културе. То је, како се лако може да запази, покушај и да се обједини спољни и унутарњи приступ уметничкоме тексту уопште, посебно књижевном“ (Петковић, 1976: 12). Свакако, спецификум информације коју садржи уметнички, па тиме и књижевни знак садржи и чињеница да тумачење ове преносиве информације често зависи од адресата. Посебно ако у обзир узмемо време, епоху, односно дијахронију и синхронију. Новица Петковић, свакако, не одузима значај овој Лотмановој књизи, он је сматра веома импресивном и слојевитом. Упућујући читаоце да је Лотман сублимирао до тада створено, у смислу прихватања разних теоријских поставки које су и иначе спецификум кружока у ком се створила лингвистичка струја у Москви, а потом формално-семиотичка и у Тартуу. Петковић стаје у одбрану креативности којом се уметност ствара, па тиме намеће и сличан приступ декодирању књижевног текста. Креативни чин не можемо да декодирамо унапред задатим моделом који је присутан у природнојезичком, односно првостепеном систему (о)знака.

Језик, моћ, сила ⁴⁹

Умберто Еко нас уводи у расправу на релацији језика, моћи и силе. Осврћући се на предавање Роланда Барта одржано у Паризу 1977. године, као и на *Теорију о три сталежа* Жоржа Дибја, он све употпуњује поставкама Фукоа о моћи као појму, али схваћеном посебно и унутар феномена самог језика који нас приморава и на коришћење његових облика, синтагми итд. свега оног што у самом постојању језика као таквог неминовно улази у простор свакодневља, а сам језик, то јест његово постојање приморава нас на то да говоримо. На једном од места унутар овог одељка, Еко помиње и поставку Роланда Барта који сасвим радикализује овај проблем позивајући се на одређену врсту фашизма у целом контексту структуре језика и његове употребе која нас неминовно води у говор, а тиме приморава на комуникативни чин. Језик нас тера на то да јасно одредимо релације мушко-женско, да говоримо Ви или Ти, итд. „Говорити значи потчинити се“ (Еко 2001: 106). Језик се у овом контексту доживљава и као својеврсна подвала људима. „Како изаћи из овога што Барт сартровски назива `un huis clos`? Подвалом. Може се подваљивати језику. Та непоштена игра је лековита и ослобађајућа, зове се књижевност. Одатле скица за једну теорију која књижевност види као вештину писања, као *игру речи* и *игру с речима*, категорију која се не односи само на књижевну праксу, већ се може употребити и у текстовима научника или историчара. Али модели ослобађајуће функције су најзад за Барта увек они такозвани `креативни` или `творачки`. Књижевност се служи говором, обрађује или дотерује његове пукотине и међупросторе, не одмерава снаге с оним што је већ изречено, већ са самом игром субјекта о којем говори, она открива смисао речи. Добро зна да снага језика може да је спасе, али управо због тога је спремна на абјурацију, да каже и порекне оно што је рекла, узјогуни се и узмиче лако, не уништава знаке, пушта их да се играју и игра се с њима. Ако јесте, а јесте, књижевност ослобађање од моћи језика, она зависи од природе те моћи“ (Еко 2001: 106-107). Потом, Еко се позива на Фукоа и његов појам моћи, а на Фукоа се у овом контексту позива и Роланд Барт. Еко сматра да је појам моћи најубедљивије обрадио управо Фуко. „Под моћи не подразумевам власт као скуп институција и организација које гарантују потчињеност грађана у одређеној држави (...)

⁴⁹ *Језик, моћ, сила* јесте наслов једног од одељака књиге *Свакодневна семиотика*, аутора Умберта Ека, издавача Народна књиге/Алфа, Београд 2001. Као уредник редник издања потписује се Гојко Тешић. На овим странама (104-121) Умберто Еко даје осврт на предавање Роланда Барта, одржано 1977. у Паризу.

Мислим да под термином моћ треба подразумевати пре свега многострукост односа принуде који су иманентни областима на које се примењују и конститутивним елементима њихових организација; игру у којој их кроз непрестане сукобе и борбе трансформише, јача и премешта; ослонце које ови односи принуде налазе једни у другима, тако да образују један низ и један систем. (...) Моћ је свуда, не зато што сједињује све, већ зато што долази одасвуд (...) Треба узети у обзир, пре свега, да мултипликовани односи принуде који се успостављају и делују у системима производње, у породицама, у уским групама или институцијама, служе као ослонац са далекосежним последицама у виду подела које прожимају читав друштвени организам.⁵⁰ Овакво поимање моћи Умберта Ека подсећа на сам систем језика јер он језик доживљава управо као *систем принуде*. Дефинишући га као својеврстан друштвени систем принуде са обавезним феноменом консензуса, он се само двоуми у контексту категоризације, то јест пита се да ли је језик можда диспозитив моћи, али свакако сматра да је језик засигурно један од облика моћи. Еко се позива и на руске семиотичаре, па и њихове поставке о језику као примарном семиотичком систему, који поставља базу за други (секундарни семиотички систем) систем уобличавања повезан са спецификумом одређених култура. Свакако, Умберто Еко се не слаже и са тврдњом Роланда Барта да је језик због свега наведеног фашистички, то јест феномен који може да се пронађе унутар таквог значења речи. „Ако се за природно стање човеково може рећи да је у знаку фашизма, сви су фашисти и нико није фашиста. Фашизам у том случају, будући свуда, у свакој ситуацији моћи и у сваком језику од памтивека, не би био нигде“ (Еко 2001: 109). Умберто овакве тврдње Роланда Барта сматра својеврсним уводом у конфузију. Он затим одређује разлику између појава принуде и силе правећи дистинкцију на релацији појма узрочности. Основна поставка Умберта Ека своди се на то да језик није оно у чему се исписује моћ. Он тврди да је језик само *диспозитив којим се моћ уписује тамо где се успоставља*. Управо овим поводом позива се и на студију Жоржа Дубија о теорији трију сталежа.⁵¹ У поменутој студији акценује се чињеница о постојању три сталежа. Полази се од времена уочи француске револуције. Тадашњи сталежи беху скројени од Свештенства, Племства и Грађана. Али почетке, то јест заматак теорије Дуби проналази још у периоду Карла Великог, када се говори о три слоја, односно сталежа: 1.

⁵⁰ Еко је овде цитирао Фукоа, а цитат преузео из књиге поменутог аутора чији је наслов *Воља за знањем*.

⁵¹ *ДИБИ, Жорж: Georges Duby, Les trois ordres, ou l'imaginaire du féodalisme, Paris, Galimard, 1978.*

они које се моле; 2. они који војују; 3. они који раде. Позива се и на средњовековну метафору о стаду. Унутар овако представљеног друштва овде опет говоримо о свештенству које се бави духовним аспектима власти, то јест управе, затим о онима који оружјем штите живот, а потом о народу који издржава и прве и друге. Опет основа и сада остаје скоро сасвим иста. Само се померају модификације ознаке, значење је у суштини неизмењено. Али Диби иде даље, он овој подели додаје и четврту категорију, а то је категорија монаштва. С тим да појам монаштва неће као принцип који унутар овако замишљеног система, или боље речено наспрам овог система ствара принцип бинарности. Јер монаштво овде представља симбол јаке споне овог са оним светом, нешто изнад свештеничког позива који је структурисан унутар свакодневног живота и обитавања обичног света, скопчаног овоземаљским кодом.

Сада долази до још сложеније игре комбинација у плесу моћи унутар и између предочених сталежа. Плећство или Војска се покушава приближити Монаштву, тиме задобијајући појачан дискурс моћи. Сељаци одступају или ступају у савез са другим сталежима, али не увек доследно. Неки имају обзира само према сопственом имању, интересу и стицању, продајући сталешко обележје и све карактеристике припадања сопственом сталежу. Игра моћи не престаје јер она је процес одузимања и давања значења и значаја, нема израз у континуитету, али може да га задржи у случају потребе и компромиса којима се моћ игра. „Како се брани језик од ове опсаности? Барт каже поновним конституисањем једне ситуације моћи наспрам сопственог насиља, апсорбујући га уметнички. Што се друштва тиче, оно брани језик посредством књижевности која доводи у сумњу језик“ (Еко 2001: 120). На сцени је све могуће, па и револуција језика, али после овог уметничког чина све и даље остаје исто. Еко тврди да језик, сам по себи саткан, не може да изведе револуцију. Истичући да се естетизам састоји у веровању да је уметност живот, а живот уметност, да понекад замене места, заваравајући се, Еко поставља питање на тему подударности између лингвистичких диспозитива и диспозитива моћи. За њега језик није баш унапред саткан сценарио моћи у фукоовском одређењу. Зашто постоји подударност? Он сматра да ни моћ не изазива револуцију. „Моћ не прави разлику између реформе и револуције, пошто је револуција тренутак у којем један спори режим постепених промена изненадним ударом доживљава оно што је Рене Том назвао катастрофом, наглим преокретом. (...) Тренутак коначног распада нечега што је унапред

припремано корак по корак. (...) Што другим речима значи да није јасно да ли је Фукоово виђење моћи (које Барт генијално илуструје примерима у језику) једна неореволюционарна или неореформистичка визија. И да је једина Фукоова заслуга што је укинуо разлику између два концепта, обавезујући нас да поново о њима размислимо, не само о идеји моћи већ и о појму политичке иницијативе“ (Еко 2001: 121). Плашећи се да ће бити можда погрешно схваћен и окарактерисан као лош тумач Фукоа, који се враћа на нешто старо, Еко појашњава: „У основи ових проблема назире се представе о моћи, о сили, о насилном преврату и постепеном мењању ствари спорим корацима у једном свету без центра, у којем је све периферија и више не постоји `срце` било чега. (...) То су проблеми, рекао би Фуко, које појединац сам не може да реши. Изузев ако се не ограничи на литерарну фикцију“ (Еко 2001: 121). Оно што ову расправу чини неком врстом јаког називи детерцента јесте концентрација смисла у редефинисању појмова принуда и моћ. Заправо, Еко овде посве разложно прави дистинкцију између појма принуде и појма моћи, а посредством такозване каузалности или нашег односа према појму каузалности који уме да буде сасвим површан. У центру ове анализе која претендује на основано и систематично појашњење стоји појам реверзибилности. Овај појам посматрамо унутар појаве каузалности, односно узрочности. „Постоје појаве које узрокују друге појаве: удар грома пали дрво, мушки уд оплођује женску материцу. Ови односи нису реверзибилни, дрво не пали муњу, жена не оплођује мушкарца. Али има и односа у којима неко приморава другог да уради неке ствари на основу једног симболичког односа: мушкарац одређује да је у кући жена та која пере судове, инквизиција одређује да ће јеретик бити спаљен на ломачи и узима себи право да утврди шта ће се сматрати отпадништвом. Ови односи заснивају се на стратегији говора који их, узимајући у обзир непостојаност односа принуде, институционализује симболично, добијајући при том подршку потчињених. У почетку је довољно да жена каже *не* мушкарцу да би судове прао он, да јеретици не признају ауторитет инквизитора да би он сам био спаљен на ломачи“ (Еко 2001: 114-115). Еко наглашава да управо неразликовање појмова моћи и узрочности води у политичко инфантилно понашање. Једносмерна каузалност овде се тумачи као принуда (гром и дрво), а друга као моћ. С тим да је моћ схваћена као реверзибилна, али и као симболична чињеница, а принуда није реверзибилна. Ипак, код принуде друштво може опет да се

брани осмишљавањем громобрана, на пример, док реверзибилна особина моћи доводи и до могућности стварања одбране револуцијом.

Комуникација

Комуникативно значење уметничког дела је његова општа карактеристика. Процес семиозе је овде сагледан као језгро стварања али и одгонетања разнородних комуникација. Незаобилазна јесте и знаковна преводивост, али и њене пратеће појаве. Сублимирано се посматра и свака акција кодирања, декодирања и декодирање претходеће амортизације и адаптације. Време и место схваћени кроз контекстуалност су фактори разумевања али и чиниоци различитог квалитета комуникативне праксе и значења пренесене информације. Због свега наведеног сагледана је и потреба за ресемантизацијом појма комуникације. „Пракса указује на то да постоји потреба да се извесни појмови савремене теорије уметности везани за експликацију уметничких феномена прецизније дефинишу, тачније речено, редефинишу у складу са ширењем њиховог семантичког поља“ (Кошничар 2012в: 149). На првом месту овде се наглашава потреба за ресемантизацијом *комуникације*. „Пођимо, стога, од фундаменталног појма *комуникација*. У феномену комуникације утемељена је целокупна терминологија из домена интертекстуалности, интермедијалности, теорије цитатности и других научно-теоријских система који проучавају уметност (књижевност, филм, ликовне уметности...) као динамички хипертекст културе која настаје и стално се реобликује у синергији дијахронијских и синхронијских културних процеса“ (Кошничар 2012в: 149). Подсетимо се потом и познате дефиниције појма комуникације: „Комуникација (...) у најширем смислу означава општење, преношење и размену неких садржаја. Директна (непосредована) комуникација претпоставља трочлану релацију: пошиљаоца поруке (комуникатор), поруку која се преноси (комуникат) и примаоца поруке (реципијент)“ (Кошничар 2012в: 149-150). Софија Кошничар овим поводом појашњава и феномен посредоване комуникације. „Посредна (посредована) – медијска комуникација претпоставља још и медиј (...) као канал комуникације који посредује преношење поруке између комуникатора и реципијента. (...) Комуникат је сваки текст у комуникацији. Садржај и смисао који комуникат преноси јесте информација. По

својој иманенцији информација⁵² увек садржи новост за реципијента“ (Кошничар 2012в: 150). У наставку Софија Кошничар нам говори и о компатибилности појмова информација, језик и текст. Затим о неуметничкој и уметничкој информацији и њиховим карактеристикама. Код неуметничке информације наглашено је присуство прецизности, што ближег одређења, избегавање полисемичности итд. Уметничка информација, каже Кошничар, у реципијенту изазива конотације, рефлексије, ројење мисли и сл. Уметничка рецепција као таква поседује другостепену моделативну структуру. Овде је наглашена предност уметничке информације над неуметничком због умањене сазнајне вредности неуметничког текста. Код неуметничке информације степен неодређености и непредвидивости је умањен, заправо не постоји. Одсуство ентропије замењено је присуством редунданце. Све овде речено Кошничар сублимира синтагмом *смрт информације*, чију појаву образлаже управо овом осиромашеношћу појма и начина функционисања неуметничке информације у свој њеној јасноћи и прецизности. Уметничка информација је идејно садржајнија и значајнија. „Текстови културе, па и књижевни и театарски текстови, као сегменти цивилизацијског хипертекста, у међусобном су интерактивном односу, у комуникацији, размени информација. У том смислу је проблематика везана за интертекстуална компаративна проучавања у непосредној вези с комуникацијом и културом“ (Кошничар 2012в: 151). Али сада постаје важна и она информација која се одвија, то јест предаје у контексту дијалога уметника са другим текстовима културе из којих он црпе своју грађу. „Јулија Кристева у овом смислу полази од корпуса текстова, од личног хипертекста којим сваки аутор располаже на основу књига које је прочитао. И из којих је одабрао понешто што ће кроз дијалог⁵³ пренети у свој текст“ (Кошничар 2012в: 151). Основа потребе за ресемантизацијом појма комуникације јесте постављена у центар поменутог збивања. „Дијалог је посебан тип комуникације

⁵² Кошничар овде говори и важности уметничке информације и њеној доминацији наспрам неуметничке. Опширније сагледати код: Софија М. Кошничар, Ресемантизација актуелних теоријских појмова у светлу комуникологије и семиотике уметности; UDC 316.77 130.2; Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 46, април 2012, 149-150. Истраживање на којем је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

⁵³ Семиосфера означава целокупност интеракције свих могућих комуникација, с аспекта човекове партиципације у њима; појам је 1984. године артикулисао и концепт семиосфере развио Јуриј Михајлович Лотман, аналогно појму биосфера В. И. Вернадског. Дијалог је и основ функционисања семиосфере. Дијалог може да се води и у самом писцу, али на теме које долазе из одређене културе као врсте информације или облика и сл.

између аутора и текстова, а остварује се као комуникација између текстова које је аутор читао и текста који аутор ствара“ (Кошничар 2012в: 151). Тиме се наглашава аспект трансформиране информације. „Са семиотичког аспекта, дијалог је комуникациони процес типа семиозе у коме се кроз комуникацију сема-знакова првобитни знак-сем из изворног текста у новом тексту претвара у нови знак обogaћен⁵⁴ новим унутрашњим и контекстуалним смислом и значењем“ (Кошничар 2012в: 151). Комуникација ове врсте је, сматра, Кошничар, постала и разлогом за извесну ресемантизацију појма комуникације у контексту схватања, разумевања семиотизованог садржаја, то јест текста који се узима, да би се потом трансформисао у друго значење наметнуто обрадом и адаптацијом сема-знака.

Сасвим јасно је постављена и анализирана потреба за ресемантизацијом термина комуникације. С тим да ипак није довољно назначена дистинкција између појма знак и појма комуникација. Постоје знакови и текстови културе који не мењају своје значење чак ни онда када не знамо из које културе долазе. Зато суштину знака и његовог перформанса није увек могуће сагледавати са позиција интертекстуалности и цитатности. Знак не може да се поистовети са комуникацијом и то никада неће моћи. Његов значај је ипак посебан, па зато и има читаву науку која му је посвећена, а то управо јесте семиотика као наука о знацима. То што су ови знакови по одређеним дефиницијама смештени унутар контекста комуникације не значи и да су истовремено и њој подређени. Ево једног примера који ће јасно да нас упуту на тачност горе наведеног мишљења, односно на ситуације за које ово мишљење мора да се уважи као меродавно по питању самог значења знака. У својој књизи *Књижевност и повијесни свијет* Зденко Шкроб на страни 115. наводи пример⁵⁵ пословице која је настала у Кини, а све то у контексту образложења и појашњења разлике између пословице и афоризма. Да не дужимо, ево и примера те пословице: *Ако не можеш припитомити тигра, припитоми пса*. Шкроб наводи да ова пословица може да буде схваћена као афоризам, ако не знамо да је кинеска пословица. То је сасвим тачно јер има

⁵⁴ Сагледати опширније код: Софија М. Кошничар, Ресемантизација актуелних теоријских појмова у светлу комуникологије и семиотике уметности; UDC 316.77 130.2; Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 46, април 2012, 151. Истраживање на којем је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

⁵⁵ Зденко Шкроб наводи пример кинеске пословице како би нас упуту на то да су неке пословице сличне афоризмима, а ако не знамо да су настале у одређеној култури као пословице, ми мислимо да су афоризми. *Књижевност и повијесни свијет*, Школска књига, Загреб, 1986, стр. 115.

одређен израз и тему која би могла да заживи и у афористичкој обради. А оно што ми овде тврдимо, а на основу наведеног примера јесте следеће: поменута пословична мисао, без обзира на то да ли је схватили као кинеску пословицу или као европски афоризам, неће мењати своје значење, дакле порука коју она преноси остаје и у првом и у другом случају очувана. Наравно, уколико један аутор узме ову пословицу и адаптира је својим изразом и стилем, а не промени суштину, она и даље носи значење првобитно јој дато, иако примордијална верзија неће да буде идентична другој, али само у смислу израза. Ако аутор узме туђи текст и поигравајући се текстом измени у потпуности значење прве верзије, онда свакако, и такво значење може да се сагледа као сасвим неvezано за првобитно значење, постаје ново, али за семиотику оно је само значење, а за теорију интертекстуалности и цитатности јесте управо комуникација. Ако ми сазнамо да је одређени аутор преобличио кинеску пословицу и поставио ново значење, биће још боље, али не и од пресудне важности. Осим за транспозицију. Али семиотика има свој предмет, то јест знак и само значење, а све што је испод или можда изнад свега тога јесте контекст који је важан на унутрашњем плану или пак у историјској синхронији. Дијахрона комуникација текстова није баш пресудна. Уосталом дијахронијом углавном владају и симболи који су чувари континуитета у одређеној традицији или култури. Ни они нису подложни новим значењима у контексту, бар не примарно. Уосталом о симболима као чуварима континуитета који се протежу и на векове говори и Лотман унутар овде већ поменуте књиге *Семиосфера*. Он напомиње и њихову стаменост у смислу одржања своје виоленције која постаје сасвим независна од контекста. Дакле, простори интертекстуалности и цитатности јесу предмет теорије која се њима бави, али као такви они не могу да буду ни да постану основни репер семиотике као засебне и научне дисциплине која се бави првенствено знаком и виоленцијом његовог значења. Теорија интертекстуалности, свакако, може да помогне семиотичким анализама, али само и само у оним ситуацијама у којима је већ унапред наглашено и доминантно присутно комуникативно поље у ком је и сасвим битно оцртано присуство комуникације различитих текстова културе, без обзира на то да ли је као медијум одређена књига или можда неки други носилац знака и знаковности. Теорија интертекстуалности и цитатности је за семиотику само помоћна дисциплина, а то значи да се користи када је помоћ потребна. Петковић је, већ смо напоменули у претходним одељцима, говорио о

негативном утицају који на семиотику има и претерана употреба метода из теорије информације. То, такође, може да се узме као тачно и на овом примеру јер теорију интертекстуалности и цитаности пре свега занима информација, односно добијање информације да ли је нешто обележено претходном комуникацијом између текстова културе или књижевности, а потом преузето. Дубравка Ораић-Толић врло прецизно говори и о томе када би ипак требало да се цитати уважавају и као примарни носиоци значења уметничког дела: „*Цитација* или *цитирање* су цитатни интертекстуални процеси, а *цитатност*⁵⁶ је истовремено својство интертекстуалне структуре. Под цитатношћу овдје нећу разумјевати сваки цитатни контакт између два текста, него само онај у којему је цитирана релација постала доминантом“ (Ораић-Толић 1990: 11)

Општи значај прозе Ива Андрића

Важно је и корисно у теоријском делу овог рада истакнути и опште значење Андрићевог опуса. У те сврхе може да нам послужи и неколико исечака из једног реферата који су написали професори Универзитета у Сарајеву, а поводом предлога да се Андрић прогласи почасним доктором Универзитета у Сарајеву: „Његово дјело је прожето мисаоношћу и сензибилитетом својственим човјеку XX стољећа. И кад гради панораму епоха, и историјских збивања у њима, и кад слика фреске ликова, друштвених група и животних облика појединих средина, писац настоји да сачува и умјетничку вјеродостојност у сликању и науком провјерену истину у чињеницама. Али његове слике и композиције не дају само пресјек живота у његовој просјечности, нити само видљиве, на први поглед уочљиве изузетке у виду књижевних јунака какве налазимо у ранијој нашој реалистичкој књижевности. У Андрићевим сликама људи и догађаја откривају се унутарње психичке наслаге у људској природи и многострука противрјечја у међуљудским односима који образују човјеково биће и његову егзистенцију. (...) Личности његових приповједака и романа имају своју локалну, временску и националну конкретност, али истовремено оцртавају својим животом и дотичу сликом своје судбине питања и појаве својствене и другим срединама и човјеку уопште. У сваком његовом

⁵⁶ Дубравка Ораић Толић је позната као једна од најкомпетентнијих особа на подручју изучавања, па и познавања теорије интертекстуалности и цитатности. Видети више у књизи: Дубравка Ораић Толић *Теорија цитатности*, Графички завод Хрватске, Загреб 1990.

изразитијем јунаку садржана је или бол и трагика због промашености живота или радост због сазнања о људским могућностима. Тако Босна са свим својим специфичним обележјима и њени житељи, као карактерни спецификуми настали животом на трострукој међи постају универзални јунаци. Њихов терет који носе, баласт или пак радост постају пријемчиви, разумљиви и другима. Ту универзалност својих садржаја писац постиже откривањем човјекове битности у скривеним закуцима његове психе, у драматичним тренуцима живота који човјека доводе до крајњих граница његових умних способности и моралних снага, вјечног полагања животног испита и искушења људске савјести. Сlike и приче Андрићеве, као и његове ријечи, имају свјежину виђеног и доживљеног у свом конкретном животном коријену и дубину и продуховљеност у свом значењу. Тај облик и садржај, ту продуховљеност и дубину, он је дао читавом свом дјелу, у коме се налази слика људске пролазности и вјечног кретања и промјенљивости свијета, али и свједочанства о љепоти и трајности великих творевина, као што су мостови на босанским ријекама. Андрић је у свом делу говорио о тим творевинама као нико, са научном акрибијом и књижевним умјећем, са љубављу према њима и њиховим градитељима и са поштовањем према њиховим користима и љепотама, а свом дјелу је дао управо склад, хуманост и љепоту тих творевина.“ Потом се осврћући на Андрића као човека, професори Универзитета у Сарајеву, писци овог реферата истичу: „Људске особине Андрићеве личности, испољаване безброј пута и у живим сусретима и разговорима, као што су једноставност у наступу, одмјереност и прилагодљивост у дотицају са људима свих занимања и свих облика рада и образовања, али без предубјеђења и снисходљивости, чине истовремено фонд моралних начела у његову цјелокупном дјелу, и у њему се књижевно утврђују, гранају и спајају као њихова дубока и неутуђива људска вриједност и мисаона, филозофска подлога“⁵⁷ (Почасни доктор Иво Андрић, часопис „Израз“, новембар 1962, година VI, број 11, стр. 394-399). Бранко Милановић унутар стручног чланка *О значењу структуре Андрићевих романа* закључује да би за остварење једне потпуне, а структуралне анализе тих творевина био потребан детаљнији увид у њихову генезу, као и у пишчеве радне претпоставке и евентуални дневник рада, у њихове нацрте и верзије, ако

⁵⁷ Напомена: Овај реферат је саставила комисија Филозофског факултета (проф. Анто Бабић, проф. др Мидхат Бегић, проф. др Бранислав Ђурђев, проф. др Иван Фохт, проф. др Есад Пашалић, проф. др Мидхат Шамић) и као предлог Факултета и Катедре за југословенске књижевности, поднијела га Управи Универзитета у Сарајеву. Универзитетска Управа је тај предлог једногласно прихватила 10. октобра 1962. године и донијела одлуку о проглашењу Ива Андрића почасним доктором Универзитета у Сарајеву.

постоје, као и читав низ других радња које би свестраније осветлиле „облик“, а тиме и „садржај“ његовог дела. Због тога Милановић сматра да је могуће дати само основна значења Андрићевих романескних структура⁵⁸ јер за сваки други више постављен циљ потребно је већ све што је поменуто као и посвећеност (в. Милановић 1962: 200).

⁵⁸ Милановић овде прецизира да иде само дотле да укаже на плуралитет идеја и перспектива скривених испод слоја *монолитности*. Као и да при анализи има у виду време у којем су ови романи настали: с једне стране с обзиром на уметничко претходно стваралачко искуство стечено кроз тридесет година интензивног књижевног рада; с друге стране с обзиром на хаотичне догађаје рата који је тада трајао.

IV ПОЈМОВНИК КРАТКЕ ФОРМЕ

Кратке форме иако сасвим изазовне и све више присутне како у рецепцији, тако и контексту стварања, немају довољно адекватан третман. Њихово присуство није довољно академски уважено али ни проучено. Овде издвајамо углавном оне кратке форме које проналазимо и у прози Ива Андрића. Епиграм и виц смо само теоретски обухватили, али у истраживачком делу рада нећемо се њима бавити. Епиграм зато што се и до данас одржао као прозни облик (дали смо пример савременог епиграма), а виц због тога што сматрамо да га нема у прози Ива Андрића. Ипак, дали смо краћи теоретски осврт на ову кратку форму због њене везаности за шалу, па и анегдоту, које ћемо овде ипак истраживати. О примерима ће бити говора у трећем и четвртном поглављу. Овде предвиђамо простор за теоријско одређивање и дефинисање. Епиграме смо, дакле, појаснили као облик стиховног порекла, али који се мање-више и одржао као кратка песма са насловом. Како бисмо оправдали овај став, наводимо у наставку и неколико примера савременог епиграма једног новосадског аутора. Изабрани примери дају добар увид и у савремени стиховни карактер епиграма као кратке форме која како је започела свој развој у обличју стиха, тако је ову стиховност и задржала као савремену одредницу и своје важно, препознатљиво обележје. Постоје, свакако, прозни облици који претендују на епиграматски тон, али не могу да буду епиграми у смислу саме форме јер је искључиво стих задржао тај примат. Будући да су кратке форме недовољно истражене, јасно је да први проблем са којим се овде суочавамо јесте тражење одговора на питање: шта су то кратке форме? Доброћудни теоретичари, па и професори књижевности врло брзо упутиће нас на књигу *Једноставни облици*, Андре Јолеса. Али, да ли је синтагма једноставни облик сасвим истоветног значења и значаја као што је то и овде нама важна кратка форма? Да ли се утврђивањем врста једноставних облика руководимо обимом облика или неким можда другим параметрима? Ипак, Андре Јолес, разматрајући једноставне облике руководи се пре свега категоријама тзв. *језичне гесте* и *духовне заокупљености* (превод: Владимир Бити).⁵⁹ Због наведеног приступа изучавању једноставних облика, јасно је сасвим да у тој књизи не можемо да пронађемо ни максимум, а ни афоризам. Јер, Андре Јолес се пре свега руководио начином, то јест

⁵⁹ Језичне гесте и духовна заокупљеност заједнице су појмови који се веома често користе у овој књизи јер су заправо и елементи суштинског одређења и поставке Андре Јолеса. У: Андре Јолес, *Једноставни облици*, Владимир Бити: превод и белешке, Студентски центар свеучилишта, Загреб, 1978.

техником, историјом, па и природом настанка једноставних облика. Жалећи се на одређен маћехински третман какав ови облици задобијају у контексту како естетике тако и историје књижевности Андре Јолес их поближе одређује и назива „оним облицима који се, тако рећи без удјела ма кога пјесника, у језику збивају сами и из њега се сами израђују“ (Јолес 1978: 13). Потом каже да је то нешто слично оном што садржи „појам природне поезије“ Јакоба Грима. Да би ипак доследно обавио започето истраживање једноставних облика, он каже да мора да се служи свим средствима које пружају наука о језику и књижевности, па покушава да посматра „када, гдје и како језик, а да не престаје бити знаком, истодобно може постати и постаје творевином“ (Јолес 1978: 12). Андре Јолес се бави дакле оним „облицима који су такођер произишли из језика, али као да се одричу тога учвршћења, који се, сликовито речено, трајно налазе у неком другом агрегатном стању“ (Јолес 1978: 13). Јолес се бави и њиховим *устројством* (појам превео В. Бити). Он разматра једноставне облике у контексту културе у којој настају, сматрајући да сваки колектив или одређена нација има уграђене механизме за стварање ове врсте, то јест овог облика. Такви механизми су уграђени и у природу самог језика, а идејно извориште које условавава и њихову сижејну мрежу и структуру јесте управо духовна заокупљеност заједнице. Шта су то језик па и духовна заокупљеност, него су управо темељни код одређене културе у ком су смештени и они основни репери њене иманентне и сталне препознатљивости, самосвојности и другости у односу на кодове које проналазимо на местима која не припадају назначеној култури. Њихова основа (једноставних облика) овде није и не тражи се, али ни не анализира се базично као фрагментирана форма, није у самом фрагменту или самој *фрагментарности*.⁶⁰ Сликвито се изражавајући да се ови облици налазе у другом агрегатном стању иако потичу из језика, Јолес појашњава задатак који је себи поставио у истраживању ових једноставних облика и каже: „бавимо се оним облицима, које није обухватила ни стилистика, ни реторика, ни поетика, дапаче можда нити `писмо`, који, премда припадају умјетности, заправо не постају умјетнином, који, премда пјесништво, не представљају пјесму, укратко оним облицима које обичавамо означити као легенду, сагу, мит, загонетку, изреку, казус, меморабиле, бајку или виц“ (Јолес 1978: 13). Јолес истовремено и замера надлежнима за науку о књижевности због

⁶⁰ Зоран Константиновић, *Фрагмент као литерарна врста*: Зора Јестровић: Поетика фрагментарне прозе Михаила Лалића, Библиотека Мостови, Пљевља, 1996 / Зоран Константиновић. - Приказ. У: Зборник Матице српске за славистику. - ISSN 0352-5007. - 53 (1997), стр. 301-302.

тога што су ове облике препустили самој фолклористици, па и другим дисциплинама које не припадају сасвим науци о књижевности.

Унутрашња логика неке културе се примарно манифестује и кроз природни, то јест матерњи језик, али не само као нека информација о самој култури већ и као њен код⁶¹, односно начин сагледавања основних вредности, приступања идеалима, материјалној производњи, једном речју друштвеној бази и надоградњи. Обичаји, различите врсте норми понашања, приступ сопственом ритуалу и свету, све је то уткано у Јолесове *језичне гесте*, а потпомогнуто оним што он овде назива *духовном заокупљеношћу*. Језична геста би овде могла и морала да се сагледа и као појавност која је срасла са духовном заокупљеношћу колектива или неке заједнице. Јолес обрађује и дефинише једноставне облике као што су пословица, легенда, сага (предање), мит, загонетка и бајка. Он приступа и илустрацијски појашњењу ситуације, правећи поређење између једноставних и уметничких облика, али и самим појмовима ознаке и значења, на следећи начин: „Сељаку и обртнику придружује се свећеник. Тек тиме што свећеник тумачи посао, сељак природу у њезину природну наступању може преузети у свој живот, обртник природу и оно природно прекинути и извести из њих ново – тиме што је свећеник тумачи од њезиних првих почетака до њезиних крајњих и задњих посљедака у најширем смислу“ (Јолес 1978: 15). Дакле, без појмова (представа) о појавама, без ознака нема ни њиховог значаја уопште, а не само значења. Оне не постоје, ако их не представимо. Јолес још пластичније даје и следеће објашњење које припада једном од најинтересантнијих поређења, а датим због потреба разумевања научних феномена. Он поставља питање не би ли нас још више заинтересовао: „На који ја начин балване и камење повезујем тако да од природе штите мене, својту ми и својину, да нас искључе из природе, да творе устрој, пребивалиште, кућу?“ Ово поређење јесте дато не би ли се лакше схватила и сама структура једноставних облика, уроњених у природу самог језика, коју Јолес објашњава и увођењем појма свештеника у ову причу. Сама реч даје живот појавама или предметима... Без тумача све остаје неидентификовано, дакле, непостојеће.

⁶¹ Погледати семиотичко-културну обраду Лотманових појмова, код, кодови културе, семиосфера у: *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011. Поменуте појмове анализирао је Софија Кошничар.

Када је у питању проза Ива Андрића, ипак, његови додири са народним стваралаштвом су већ подробније обрађени и унутар докторске дисертације *Однос стварности, легенде и мита у Андрићевом делу*⁶². И поред назнака скромности овог истрајног, па и сасвим упорног истраживача, истакнутим унутар заграда којима напомиње да је тема сагледана на примеру романа *На Дрини ћуприја*, увидом у његову дисертацију ми откривамо још више врлина тадашњег вредног научника, јер Петар Џацић је обухватио и друга дела Ива Андрића, а не само наслов поменут у заградама. Потом сагледавамо и нешто што је још интересантније, он је својим истраживањем обухватио, осим већ у самом у наслову теме поменутој легенду и мит, додатно и предање и бајку. Па чак и Андрићеву склоност да и легенде изједначава са бајком што је јасно показао не само у *Легенди о побуну*, што и сами овде имамо прилику да приметимо, него је Џацић све то сублимирао додатно (Андрићев однос према легенди) и кроз пример Андрићевог *Разговора са Гојом*. „У својој веома познатој *Историји легенди*, која изражава и схватања веома блиска Андрићевом Гоји, Жан Пјер Бајар подвлачи да се ове категорије у стварности преплићу; али док је божанско и херојско у миту добрим на надљудском плану, легенде се баве скромнијим личностима, имају исходиште у врачима, вилама, вештцима који су на тзв. квази божански начин упливисали на људску судбину“ (Бајар; Џацић 1982: 24). Затим, Џацић прецизира: „У појединим Андрићевим приповеткама има одјека религијских легенди. Како настаје `чудо` из приповетке *Труп* (У књизи Жеђ, приповетке, Сабрана дела, књ. VI, стр. 105 – 119) где човек живи без удова, очију итд., као ларва? Труп је налик на религијске легенде и миракуле“ (Џацић 1982: 55). Жан Пјер Бајар сматра да су легенде „више од пуке хронологије описаних факата“ (Бајар 1970: 7). Он их заправо сматра „истинитијим од истине“ (Бајар 1970: 7). Поред свега наведеног постоји и студија Владана Недића под називом *Иво Андрић и народно стваралаштво*. Дакле, ми смо овде сасвим принуђени да се руководимо искључиво насловом наше теме, а она гласи *Семиотика кратке форме у прози Ива Андрића*. Како због наслова, тако и обима, и потребе да се уклопимо у правила и протоколарну форму овог рада и начина његове израде, ми ћемо коначно да се базирамо на семиотику кратке форме код Ива Андрића као уметника којег

⁶² Петар Џацић: *Однос стварности, легенде и мита у Андрићевом делу* (на примеру романа «На Дрини Ћуприја»), докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад, 1982.

краси индивидуалност, те упечатљив стил и сагледати кратке форме и као израз његовог личног, па и уметничког идентитета, и духовне заокупљености његове личности. Бајке и легенде ћемо такође обухватити као и пословице, али само узгредно, у оној мери и на онај начин на који оне нису до сада сагледаване, или бар нису процесуиране у довољној мери. Наше кратке форме овде су примарно постављене и сагледане као: коментари, исповести, максиме, афоризми (иако их Андрић није баш волео), затим молитве, беседе, карактери (портерти), кратке приче, запис/скице, и на самом крају, то јест узгредно феномен бајке, али кроз пример њој супротстављеног појма, то јест – антибајке, потом анегдоте, пословице, легенде. Наравно, наведене кратке форме ће овде да буду анализирани најчешће кроз призму семиотике, семиотике културе (теорија о семиосфери), и херменеутички, а тиме задобити и сасвим нови квалитет.

Из свега следи један јасан закључак: бавимо се једним Андрићем, који је имао поред осећања и литерарног интересовања за заједницу из које потиче или у којој живи, и свој лични, примарни печат пре свега, личну емоцију и боју сопствених идеја, као и сасвим критички став према неким особинама како нашег човека, тако и странаца којима је посветио време и мисли, како преко овде сличних култура у додиру, али и судара сасвим различитих култура. Бавимо се овде и семиотичким тумачењем и анализом и Андрићевих кратких исповести које доносе и ново светло на пишчев лик. Андрић се овде предочава као књижевник и човек са ставом, као личност која припада, али се и издваја из заједнице и као онај човек који је испред времена које живи. Литерарни фрагменти које ћемо да анализирамо и тумачимо углавном су или тематски универзални или пак оваплоћени и обогаћени критичким ставом и духом. Сваки другачије осмишљен приступ теми значио би претерано одвлачење појмовне пажње на просторе интертекстуалности и цитатности, али и избегавање наше теме.

У прилог овој одлуци остаје и већ поменута чињеница да је писац у другом контексту већ сагледан (предање, легенда, мит), као што је његово стваралаштво прилично осветљено и са позиција интеркултуралности. Све поменуто можемо да увидимо прелиставши и енциклопедију о Андрићу, у издању Матице српске, 2012. Дакле, окосница предмета нашег истраживања јесте изграђена превасходно на коментарима, исповестима, максимама, молитвама, сентенцијама, кратким причама, записима, афоризмима, опаскама, анегдотама. Друге врсте овде су анализирани као додатак, а све наведено је третирано по

семиотичком и семиотичко-културном кључу. Свако друго приступање јесте део додатка. Већ смо напоменули изразиту виоленцију кратке форме и њену проходност кроз епохе, а појаснили постојањем и опстанком латинских сентенција које су успеле да се одрже чак и без живућег језика. Дакле, језик уметности је изнад природног језика и изнад свега другог.

Афоризам

„Филозофски гледано афоризам је сажети исказ. Афоризми су незаобилазан део сваког облика политичког ангажовања грађанина и претпоставка за развој демократског и отвореног друштва. У нашем језику можемо да га изједначимо с појмом дефиниције“ (Бијелић 2014: 10-11). Афоризам је „збијено изречена, сажета, духовита мисао о животу и свијету; кратка реченица, пуна смисла (...) афористички – кратак; језгровит као афоризам; попут афоризма“ (Клајић 1962: 23). Најважнији део дефиниције Б. Клајића садржан је у оном делу који говори о пуноћи смисла коју поседује афористички израз. Али, афоризам није нужно и духовита мисао, али се углавном тако сагледава. Посебно, ако сагледамо хипократовско порекло афоризма и теорије одређеног броја филозофа, лечника, правника и политичара о овој форми, видећемо да афоризам не може да буде ни у једном смислу синоним за саму духовитост. Шарм, а некад можда и само маска духовитости је само једна од многих других карактеристика афоризма. Изузетно је осетљиво говорити о афоризму. Док стручњаци за књижевност углавном претерују у правцу ниподаштавања ове форме, с друге стране писци склони кратком и језгровитом изразу претендују на то да добром досетком замене добар афоризам. За јасно постављену дистинкцију између добре досетке и успелог афоризма требало би начинити озбиљне кораке у истраживању. Без истрајног стручно-научног приступа и посвећења овој теми није могуће дати озбиљнија упутства о томе шта је досетка а шта афоризам. На основу досадашњих сазнања једино је могуће рећи да се данас многе досетке па и опаске покушавају сврстати у ред афоризма, а њихови писци у редове афористичара. Вујаклија афоризам дефинише као „у одређеном облику исказану изреку, која кратко и веома јасно изражава једну мисао“ (Вујаклија 1954: 96). Потом он додаје да је то „мудра поучна изрека“ (Вујаклија 1954: 96). Али Вујаклија не преводи ову реч, само даје њен испис на грчком језику. Афоризам у преводу на српски језик значи и одређену дефиницију. Будући да смо овде на самом почетку располагали

старим издањем *Лексикона страних речи и израза*, потражили смо новије издање, али ни тамо нема превода речи афоризам. Овде макар имамо појачану опцију дефиниције, али ни исписа на грчком писму овде више нема, него само одређена опција изговарања ове грчке речи у српском језику, а записано латиничним писмом: „Афоризам (грч. aphorizmos) кратка и мисаона, оштра и неочекивано духовита изрека, која, за разлику од пословице, сентенције и парадокса, највише држи до књижевне форме“ (Вујаклија 2006: 93). У овом издању, ако ништа а оно, бар смо добили дефиницију афоризма која успева да га обухвати и третира као озбиљнију и књижевну форму. Занимљиво јесте и то да се у Лексикону страних речи и израза веома често користи појам изрека у дефинисању неколико врста кратких форми. У старијој, али и новијој верзији Вујаклијиног лексикона (2006), ова реч је употребљена у дефинисању како афоризма, тако и сентенције и максиме. Појам изрека се користи веома често и у речницима књижевних термина у дефинисању поменутих кратких форми. Истовремено се овом појму посвећује мало, како пажње тако и простора, унутар речника књижевних термина. Тако да изрека постаје све за сваког, али за себе нема значај. Вероватно је да се њихова дефинисност подразумева, а честа употреба је као по инерцији.

Неминовно је и сврставање одрђеног корпуса афоризама у својеврсну ангажовану књижевност. То значи да је он тематски везан за само друштво, односно за проблеме тог друштва. Али, не постоји баш ниједна књижевна врста коју бисмо сасвим могли издвојити из културе, па и друштва као посве засебну чињеницу. Чак и ако све сагледамо кроз познату фразу „уметност ради уметности“ ниједна књижевна врста не може да се сасвим изолује јер уметност без рецепијената никада неће постојати. Таква уметност може да постоји само као разрада мотива унутар неког романа, али то је и опет и управо уметност. „Афоризам је најкраћи књижевни облик, најјачи, и последњи весник о накупљеним слабостима друштва уопште, а политике посебно. Најјачи, то значи да је врло продоран, жесток а понекад и `без пардона`, а последњи значи – да ако се о њега оглушимо, можемо остати без моћи, без истине, без интелектуалне аутономије у сопственом друштву, па и у сопственој политици. Јер, после афоризма, пропуштеног и баченог, параметри за здраву оријентацију у оболелом друштву више неће постојати. Афоризам је последње упозорење које можемо чути ако хоћемо“ (Бијелић 2014: 40). Ако се подсетимо једне од Теорија књижевности моћи ћемо да освежимо и сећање на следеће речи: „Однос књижевности и

политике често привлачи пажњу, како у погледу утицаја друштва на књижевност, тако и у погледу утицаја књижевности на друштво“ (Тартаља 1998: 57).

Велику пажњу истраживању⁶³ афоризма и њему сличних књижевних облика посветио је немачки научник Герхард Нојман. Теоретичар књижевности Зденко Шкроб истиче важност мишљења овог немачког теоретичара. Он то чини не само због талента и истраживачке упорности којом је Герхард Нојман успео да обогати теорију афоризма, већ и због тога што се већина теоретичара књижевности (који се усуђују да дају мишљење о пословици, епиграму и афоризму) истраживањем ове теме није ни бавила. „Афоризам иде у ред оних књижевних облика којима повијесни почетак у усменој књижевности твори пословица. Али пословица по својој бити у правилу обасиже једну једину реченицу, док се тај захтјев није постављао за медицинске афоризме, а ни Бејкон га није поставио“ (Шкроб 1981: 111).

Дакле, као што видимо о разграничавању појмова пословица и афоризам је већ било речи, али о дистинкцији термина досетка-афоризам, није се расправљало. Ипак, да макар користимо оно чега има а то је веома јасно приказана разлика између пословице и афоризма: „Од књижевнога стварања афоризма нема границе према пословици: аутор може написати афоризам који ће дјеловати једноставно и непосредно као пословица, али између пословице и афоризма има изразитих чврстих граничних линија. Пословица, речено је, зазире од апстрактнога изражавања и нарочито цијени метафоричност“ (Шкроб 1981: 115). Зденко Шкроб потом закључује: „Напротив, апстрактан рјечник и апстрактне формулације душа су афоризма. Осим тога, по свом се повијесном поријеклу афоризам, у тематици подручја на којима дјелује, може подићи у најсуптилније предјеле људске мисли: 'Сва су подручја битка за њега отворена' (Asemissen)“ (Шкроб 1981: 115).

Умберто Еко, истовремено, на одређен начин изједначава афоризам са парадоксом, док многи други сматрају да је парадокс само један од многобројних поступака у стварању афоризма. Парадокс је овде веома занимљив и за истраживање. Писац афоризма понекад само узима парадокс као завршен чин, пронађен у стварности, преносећи га јавном мњењу и читалачкој публици. Понекад га и сам ствара желећи да подигне значај тзв. проблему о

⁶³ Више о афоризму видети код Зденко Шкроб: *Књижевност и повијесни свијет*, Школска књига, Загреб, 1981; Дивна Бијелић: *Порекло и теорија афоризма*, ДИБ, Нови Сад, 2014.

ком говори у краткој афористичкој форми. Тиме се постиже јачање и згушњавање сфере значењског поља, па и премеравање одређене врсте вредности која је баш ту, и пред нама.

„Поједини су стручњаци новост афоризма налазили у парадоксу који су прогласили стилском значајком афоризма, док су други сматрали основном његовом значајком да је он појединачна, у себи заокружена реченица уперена против владајућег начина мишљења (Gerhard Neumann), да се својим садржајем особито радо противи сваковрсним владајућим назорима, обичајима, моралу, конвенцијама и традицијама (Asemissen)“ (Шкроб 1981: 115).

Допринос теорији афоризма, његовом утемељењу и жанровском одређењу дали су следећи научници и ствараоци: Балтазар Аламос де Баријентес, Филипо Кавријано, Френсис Бејкон, Јирген фон Штакелберг, Антонио Перез Гомез, Паскал, Џорџ Кристоф Литенберг, Франц Маутнер, Ниче, Лудвиг Ронер, Герхард Нојман, Петер Крупка, Зденко Шкроб, Иван Фохт, и др. Хипократа као првог творца афоризма нисмо споменули јер Хипократови афоризми (кратка медицинска упутства) припадају области класичне медицине, писани су пре него што је афоризам прешао на поље друштва и политике с циљем да понуди и рецепт (кратко упутство) за лечење и лек оболелом друштву као што су некад Хипократови афоризми служили лечењу и одржавању човековог здравља. Заправо, афоризам постаје једна креативно осмишљена асоцијација на друштвени поремећај. Да ли само дијагностифирајућа или пак уз поуку о евентуалним начинима санирања проблема? То је већ питање приступа у стварању, али и у тумачењу афористичког чина и умешности.

Коначну трасу, тематику и одређење афоризму дали су шпански и италијански тацитисти (Баријентес, Кавријано) и Френсис Бејкон са захтевом да афоризам мора да се ствара из саме мождине и дубоког средишта науке, и да афористичар мора бити мајстор стила. Хуманизам и ренесанса пружили су залет овом кратком рефлексивном изразу. Од салонске пословичне духовитости образованих слојева каква се гајила и на француском двору Луја XIII, афоризам је стигао до званичне књижевно-филозофске форме која фрапира, док истовремено делује сасвим природно (в. Шкроб 1981: 110-118).

Анегдота

Анегдота се углавном дефинише као кратка документарна и духовита прича о некој личности или догађају. То је већ сасвим устаљена дефиниција коју можемо да пронађемо у речницима књижевних термина. Управо својство документарности, то јест истинитости, анегдоту одваја и од форми као што су шале или хумореске, које су јој наизглед сличне. „Термин анегдота први пут се употребљава у византијској књижевности, у *Тајној историји* Прокопија из VI века, где је повезана са једноставним говорним облицима, комичном скицом или виспреном причом, али и са непознатим или необјављеним делима“ (Поповић 2007: 38). О карактеристикама савремених облика анегдота нема много података, али нису ни учесталије као самосталне ауторске форме. У прози Ива Андрића идентификовали смо и присуство ове кратке форме коју називамо анегдотом. Али она је (у Андрићевој прози) углавном посвећена обичним људима, а не познатим личностима. У новије време, код нас анегдоте објављује и Александар Чотрић.

Будући да се често везује за познате личности а има карактер документа, анегдота се користи и као биографска допуна. Новеле понекад настају из анегдота које такође имају само једног јунака. Анегдота се у том случају користи као скица за стварање новеле (в. Поповић 2007: 38). У речницима се истиче сасвим садржајна везаност анегдоте за познате личности. „Овакво тумачење сачувало се све до XVIII столећа, када је анегдота добила значење блиско оном које се везивало за шалу, хумореску или цртицу“ (Поповић 2007: 38).

У савременом контексту анегдота се користи и као усмена форма у затвореним круговима, то јест међу људима које повезује истоветна професија или пак неко пријатељство. Акценат је и у првом и другом случају на занимљивости догађаја или доживљаја о ком се говори, или можда пише. Као нека врста стварне а чудесне садржине, анегдота се провлачи кроз епохе не губећи драж ни читалачку пажњу. Јунак анегдоте је оштроуман и сналажљив, а структура попут фабуле, једноставна и сажета. Анегдота као жанр припада и извесним тзв. једноставним облицима. Понекад се појмовно везује и за кажу или казус по Андре Јолесу.

Због чињенице да се сама анегдота може сагледавати и као гранична врста, на тзв. ветрометини између једноставних и уметничких облика, сматрамо да смо зато дужни и да се овде мало и задржимо. Управо овде, на подручју анегдоте, стоји тачка разрешења оних питања и упитника, као и неких замерки Андре Јолесу, како он наводно није баш успео да прикаже све постојеће једноставне облике. Они који постављају таква питања не знају да афоризам на пример уопште није једноставни облик, као ни максима. Наиме, анегдота или казус, која се заправо код Јолеса приказује и као својеврсна гротеска, свакако, сагледана на примерима посве могућим и животним, али са елементима гротескног, анегдота, дакле јесте онај у низу последњи једноставни облик који се сматра и већ граничним подручјем којим влада и уметничко обликовање. И у нашим речницима се говори да је на пример новела настала од тзв. анегдоте, наводи се и истоветност у смислу количине актера у причи. Дакле, попут новеле и анегдота има углавном једног јунака и сведену причу. Али, Јолес овде базично гради расправу на додиру уметничких и једноставних облика управо преко казуса (који овде држимо за анегдоту). Он наглашава да језичне гесте у казусу више нису тако чврсто постављене као у легендама, као и да је могуће одређене делове казуса посматрати као додатке који могу да се измене. Насурот томе, пословица не трпи измене и не може да остане пословицом, ако их прихвати, а да не промени суштину, смисао и само значење. „У пословици измјењивих дијелова нема. Код `Вјеруј, види, коме` не можеш ништа додати, ништа измијенити, а да то не престане бити што јест, да не престане бити пословицом и одговарати духовној заокупљености која води изреци“ (Јолес 1978: 129). Јер пословица има своје чврсто изграђене језичне гесте, своја утемељења у изрекама. Управо променљиви део текста, то јест додадатак у казус-причи, који може да се измени, а да се сачува и његово само језгро, упућује на мишљење да је казус управо на самом путу за уметнички облик (в. Јолес 1978: 122-131).

Дакле, казус се (код Јолеса) састоји углавном из два слоја приче, први опедмеђује неки смисао који се другом поставља као питање или (не)могућност опредмеђења првог. Ми не знамо да ли су сигурно анегдота (или оно што се сматра анегдотом) и казус Андре Јолеса баш истоветни облици, али поуздано знамо да једноставни облици нису исто што и кратке форме, па их не би требало ни сагледавати као синонимичне синтагматске свезе. Али, једноставни облик свакако може да буде и део структуре умјетничког облика. Док, сам уметнички облик не подлеже критеријумима мерења по обиму. То је најважније знати.

Што се тиче компарације казус – анегдота, вероватно да су то ознаке за истоветни (књижевни или пак једноставни облик, који је по Јолесу на самој граници) јер се у нашим речницима као пример аутора новела које су настале од анегдота наводи Бокачо, док Јолес наводи само примере кроз наслове (без имена аутора), а говори о Декамерону (в. Поповић 2007: 38; Јолес 1978: 133).

Бајка

Бајка је свет за себе, не подлеже ни правилима стварности ни тумачењима која су инструменти реалног света. Она има у одређеном смислу самозатворен облик и садржину моралног полета који углавном није плод ни филозофског етичког начина промишљања, али ни класичне хришћанске реторике, као ни хришћанског тематског порекла... Је ли бајка једноставни облик? 1811. године води се полемика између Јакоба Грима и Аћима Арнима (Jacob Grimm i Achim von Arnim). Садржај ове полемике јесте изношење супротстављених ставова по питању језика, природне поезије и уметничке поезије. Грим сматра да је умјетничка поезија „зготовљена“, док је оно што се сматра природном поезијом „сачињено само од себе“. Зато је његово мишљење да се стара поезија не може ни преводити ни тумачити новим језиком, као што не би требало да јој се мења чак ни једно *словце*. Гримово мишљење и осећање језика је побожно. Не слаже се са онима који дају превише замаха и захвалности људском умећу. По њему и сам језик је у одређеном смислу божја творевина и промисао. Он је сматрао уметничким обликом и одређен број остварења које други тумачи сматрају природним, тј. једноставним (в. Јолес 1978: 156-161). Овом расправом се отварају нови погледи, као и приступи подели врста на једноставне и уметничке облике.

„Бајка своје значење као назив одређенога књижевнога облика има заправо тек откад су браћа Грим назвала своју збирку *Бајкама за дјецу и дом*. (...) Је ли бајка једноставни облик?“ (Јолес 1978: 156-158). Андре Јолес потом даје одговор позивајући се на истраживаче. „Управо нам пак Wieland у многим изјавама о овоме роду, што их од њега посједујемо, даје јасну слику и о начину како га је 18. стољеће схватило: бајка – и он користи ту ријеч – умјетнички је облик у којем се сједињују и као такве могу се узајамно

помирити двије противне склоности људске нарави, склоност према чудноватом и љубав према истинитом и природном“ (Јолес 1978: 158). Управо због ових слојева и појавности у бајкама оне имају дуго трајање. „Будући да су како склоност ка чудноватом, тако љубав према истинитом урођени човјечанству од искона, бајке постоје посвуда, постоје и врло старе бајке“ (Јолес 1978: 156-158). Од чега је заправо сачињена суштинска разлика између уметничке бајке и бајке као једноставног облика? „Али се у том умјетничком облику ради само о томе да се обје склоности доведу у прави међусобан однос: `Продукти ове врсте морају бити дјело укуса, у противном су ништа. Бајке дадиља⁶⁴, причане у тону дадиља, могу се развијати у усменој предаји, али се не смију тискати`“ (Јолес 1978: 159-160). Дакле, овде је и подела бајки на усмена, аматерска и њима слична излагања, па и ауторска стваралачка дела сасвим јасно постављена и одређена.

У нашем *Речнику књижевних термина* реч бајка се сматра изведеницом од стсл. речи *бајати*, то јест приповедати. Бајка је у том смислу приповетка са елементима фантастичног; басма или враџбина. Она је једна од врста народне приче у којој преовладава машта и симболика приповедног израза. Браћа Грим су урадила и прва научна истраживања поводом одређења овог жанра. Вук Караџић их назива *женским приповеткама* или *гаткама*. Карактеристика контекста у ком се дешава и испољава бајковити садржај јесте то да ни слушалац, читалац ни приповедач бајку не сматрају истином (в. Поповић 2007: 73). Шта је заправо основна одлика бајке? „Према књижевно-теоријским проучавањима основна одлика бајке као врсте јесте тежња ка повратку устаљеног редоследа ствари који је на самом почетку поремећен“ (Поповић 2007: 72). Шта то чине јунаци бајке? „Дакле, јунак и његови помагачи настоје да учине све како би се равнотежа повратила, а неправда исправила, при чему су им на располагање стављена различита чудесна средства. Уз помоћ низа догађаја, напетих и занимљивих епизода, одлаже се очекиван срећан крај, па је радња бајке углавном симетрична, али разграната. Посматрано споља, свет бајке је једнодимензионалан и чудесан, а унутар њега стварно и нестварно постављени су у исту просторну и временску раван“ (Поповић 2007: 72-73).

⁶⁴ О гледишту теоретичара чији осврт овде цитира Јолес; видети више код: Andre Jolles, Једноставни облици, превео Владимир Бити, Студентски центар Свеучилишта у Загребу, 1978, 156-161.

Бајка не прави отклон од простора и средине у којима настаје. Поред ипак чудесног света који репродукује, она задржава и неке контуре хронотопа. Због тога је интересантна за проучавање како историчарима, етнологима, тако баш и социолозима. Бајка подржава културно-историјске континуитете, како тиме што је посве наклоњена одређеној, то јест својој средини у којој настаје, у смислу обичаја, тако и на ширем културном плану попут хришћанског и обичајног. Обликовање сижеа је универзално, али стил приповедања је одраз и простора у ком једна бајка настаје. Јунаци бајке немају способност емпиријске спознаје. Они су такозвани ликови – фигуре који егзистирају у уметничко-фиктивном свету бајке чија карактеристика јесте и тзв. апстраховање времена (в. Поповић 2007: 73).

Ми се питамо да ли постоји само бајка или је могућа и опција њој супротстављене стварности – извесна антибајка⁶⁵? Појам антибајке у дискурс научног описа уводи Андре Јолес. Књига *Једноставни облици*, коју је превео Владимир Бити даје нам и опширнију разраду појма бајке, али и антибајке. „Могло би се сада очекивати да ће се из ове двојако усмјерене дјелатности духовне заокупљености надати и два облика, да ћемо покрај облика, у којему је тијек ствари сређен тако да потпуно одговарају захтјевима наивне ћудоредности, наћи облик у којем се згушњава наивно нећудоредни свијет, свијет трагичности – кратко, мора постојати становита анти-бајка“ (Јолес 1978: 171). Више о антибајци можемо да видимо и у истраживачком делу рада, на примеру прозе И. Андрића.

Белешка

„Белешка је врста краћег написа који припада тзв. *научној прози*, а којим се у краткој форми саопштава резултат научног истраживања или новост из области науке и књижевности“ (Поповић 2007: 83).

У прози Ива Андрића постоје историографски моменти који се могу протумачити као белешке. Иако је његова приповедна структура углавном више обогаћена коментарима и исповестима, белешке су такође присутне. Белешка је врло слична запису који се историјски дефинише као белешка унутар рукописа или књиге. Иво Андрић је понеке

⁶⁵ Јолес понекад користи и израз анти-бајка. Са цртицом између речи анти и појма бајка.

белешке оставио и на новинској хартији или их је тематски посвећивао садржају прочитаном у новинама. Тако је он забележио и новинску објаву о помену који се давао једном од чланова породице Нушић. Детаљније видети у истраживачком делу овог рада.

Аутор белешке је углавном сам читалац осим када говоримо о белешкама у научном контексту. Белешка може да се протумачи и као осврт или податак објективног карактера који уметнички текст смешта сасвим прецизно у одређено време, па и место. Тиме постаје незаобилазан сегмент и саме хронотопске структуре дела. Попут информаната, белешке нам дају увид и у праву стварност која је неко време била запостављена због уметничког транспоновања или имагинацијом, развијањем одређених елемената у структури нарације и сл. У оквиру самог књижевног дела управо најчешће можемо да говоримо о овим тзв. хронотопским врстама. Али примере Андрићевих белешки у овом раду углавном узимамо (потом и анализирамо) из његове докторске дисертације *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Понеки пример дајемо и из *Свески* и *Знакова поред пута*.

Беседа

Беседа је током античке књижевности дефинисана као „усмени говор срочен према утврђеним правилима реторике, пун стилских фигура, намењен широкој публици са циљем да у њој изазове одређен политички или морални ефекат“ (Поповић 2007: 83-84). Беседништво је, дакле, вештина усменог изражавања. Беседником се сматра човек који саставља и изговара беседу. Јунаци појединих романа или епизодни ликови издвајају се некада и као добри беседници који се слушају са задовољством. Они својим полемикама са другим ликовима дају извесан беседнички тон. Будући да и сама чињеница о усменом изражавању и експликацији беседе претпоставља, логично је, и мањи обим испричаног садржаја, због тога можемо да претпоставимо да беседа може да се појављује и као једна врста краће, углавном интерполиране књижевне форме. Због тога би можда требало да има важност или бар присуство у изучавању краћих књижевних облика. Како у стварном животу, тако и ови беседници као ликови унутар уметничког дела склони су овој врсти испољавања мишљења о важним појавама, па тако имају и свој беседнички штимунг као и публику. Та публика је често састављена од актера исте приче којима они желе да наметну

своје ставове служећи се свим реторичким и стилским средствима. Емоционално бојећи ту своју садржину и износећи добро и логично постављене аргументе, они изазивају пажњу и код слушаоца остављају трагове мењајући њихов дотадашњи семио-систем и приступање одређеној теми коју беседник намеће. У романима историјског карактера говор беседника постаје уметнички и документарни чин. Интерполирање неке беседе фактографског типа у уметничко дело је занимљиво као изазов. Постоје и одређени дијалози унутар романа који су вођени једним јунаком-беседником, па макар и епизодним. Књижевни лик тада постаје центар тзв. слушачке пажње у свом окружењу, у оквиру одређеног броја наративних секвенци које чак могу и да се одвајају или спајају беседама одређеног актера приче, подражавајући тако и континуитет наративног тока.

У античкој књижевности беседа је била сасвим омиљена. „Један од најпознатијих беседника из периода хеленизма био је Демостен“ (Поповић 2007: 84). Како сагледавамо или досежемо једну управо успешно постављену беседу? „Да би се беседа сматрала успешном, па и да би била ефектно сročена, нужна је добра елоквенција, те снага и убедљивост аргумената, али и способност, дар говорника. Важно је имати на уму коме је беседа намењена, те како се она изговара, како изгледа онај који беседи итд.“ (Поповић 2007: 84). Због евентуалних злоупотреба⁶⁶ беседничког дара, стари Грци су говорили о важности поседовања моралних квалитета код беседника. Беседити не може или пак не би требало баш било ко.

Аристотелова реторичка правила и данас су посве уважена. Важно је, дакле, да публика којој се тај беседник обраћа има моћ да декодира и правилно разуме беседу. Због тога је и неопходно усклађивање на релацији пошљалац – порука – прималац. Адекватан беседник који жели да остави трага требало би да има и адекватну публику. Без тог усклађивања ни најбоље сročена беседа не успева да заживи у одређеном аудиторијуму, ни да задржи већу пажњу присутних слушалаца. Византијска култура беседе изједначава са хомилијама⁶⁷ (в. Поповић 2007: 84). Код беседа је приметна већ поменута морална и религиозна тенденција, каузално повезана са тим да „средњовековне беседе постају проповеди“ (Поповић 2007 84).

⁶⁶ Ова теза о могућој злоупотреби беседничког дара, па и опрезности, саставни је део предавања у оквирима предмета Култура говора и писања или њима сличних предмета у којима се говори и о беседи.

⁶⁷ Хомилијама су се у Византији називале беседе црквених отаца.

Беседе су углавном бивале и јесу „тесно повезане и са беседама из библијске књижевности, посебно са новозаветним беседама Исуса Христа (*Беседа на маслиновој гори*). Због јасно изражене моралистичке тенденције и религиозне тематике, са нужном поуком средњовековне беседе често постају проповеди односно црквени говори. У византијској књижевности беседе се понекад изједначавају са хомилијама, то јест беседама црквених отаца“ (Поповић 2007: 84). Беседници су ипак морали да се образују. „Вештина усменог изражавања била је на високој цени у античкој књижевности и култури. Стога је много списа посвећено реторици, односно образовању ових говорника, међу којима се издвајају Аристотелова и Цицеронова *Реторика*, те Квинтилијаново *Образовање беседника*“ (Поповић 2007: 84). Због сећања на веште беседнике из старе Грчке и њихове наступе по трговима, беседе се и данас доживљавају као превасходно и само говорни облик, заборавља се на чињеницу да им свакако претходи припрема у писаној форми. Савремена беседа не мора да има религиозну тематику, а ни тон. Морална тенденција је и данас присутна. Беседа се често користи и у политичке или уже страначке сврхе. Злоупотреба беседничког дара је појава која је (већ смо рекли) дијагностификована још код старих Грка, док се у савременом свету и обличју само повремено региструје као саставни део реторског чина који се донекле и подразумева, иако се не сматра пожељним.

Виц/шала

Виц је интензивирани хумор кратке форме чији је основни циљ да изазове смех, па тиме и симпатију према оном који шалу ствара или репродукује. После смеха који изазива виц, не постоји потреба и за додатним разрешењем. Разрешење је постигнуто садржајем који је изазвао смех. И сам смех постаје и разрешење и олакшање. „У XVIII веку виц је синоним за књижевни таленат, да би на прелазу из XVIII у XIX век постао ознака за духовиту, шаљиву или подругљиву досетку. Виц се разликује од шаљиве приче по томе што хумористичке ефекте не остварује помоћу радње, већ помоћу говора, тј. игром речи“ (Поповић 2007: 775). Андре Јолес сматра да и једноставан виц има сложену грађу. „Али сви поједини дијелови у дотичну устроју имају за сврху свеудиљ исто: сваки пут њима се нешто разрјешава, нек везаност развезује“ (Јолес 1978: 177). Олакшање изазвано смехом због хумористичког ефекта који виц изазива, изражено је потпуно, али, свакако, не и

нарочито промишљање о проблемској ситуацији или пак заплету-расплету у одређеном вицу. Судећи по досадашњим сазнањима, када се виц исприча или пак прочита, после смеха који изазива, његов хумор не подстиче на запитаност. Виц служи само растерећењу и забави. Понекад може да има поучан тон и ту се завршава његова мисија. „Средства којима језик располаже да би нешто разријешо бројна су колико и средства којима он располаже да би нешто свезао. Сваки начин да се у језику обради неко стање ствари, сваки језични облик који тиме настаје има у вицу свој комични антипод. Ваља нам само тамо гдје се раби апстракција заграбити за конкретним, гдје се мисли слика вратити се дословноме, и шаљиво је одрјешење ту“ (Јолес 1978: 177).

Шале у античкој јавној реторици и писању заузимају посебно место. Постају део јавног и судског говора. Користе се као украс говору, али и као начин да се остави што убедљивији ефекат на слушаоца. У *Образовању говорника* Квинтилијан посвећује већи простор шали. Он нам у поменутој књизи даје и прегледну поделу шала. Врсте шала по овој систематизацији су: градска духовитост, љупка шала, „засољена“ шала, углађена и шала-заједљивост. Римски писци су више преферирали шалу него грчки.⁶⁸

Али категорија шале није довољно теоретски дистанцирана како од појма вица, тако ни од досетке. „Шала пре свега тежи да `причини ужитак и задовољава се тиме да оно што каже не буде бесмислено и потпуно бесадржајно. Ако је то што она исказује садржајно и вредно, онда шала прелази у досетку“ (Фројд 1905; Поповић 2007: 713). Потом се истиче њено порекло које води од кратких облика: „Шала има порекло у кратким облицима усмене књижевности (в. једноставне форме); њен забавни карактер заснован је на структури помоћу које се разоткривају контрасти и противречности између ствари и догађаја о којима се приповеда“ (Поповић 2007: 713).

„Виц с његовим претјеривањима на горе и на доље, с његовим обратима, његовом способношћу да постави ствари на главу сусрећемо на сваком подручју. Средства којима се служи безбројна су јер – још једном – ова средства исто су тако безбројна као средства којима се служе језик, етика, логика, једноставан облик⁶⁹ да досегну своје обвезујуће циљеве. Свака смјерана свеза може се под извјесним претпоставкама на одређеној точки

⁶⁸ Овај пасус је једна врста цитата индиката, настао је као плод читања литературе, то јест промишљања и сажимања речи које су преузете од једног или два аутора. Истраживач има само сећање на то да је промишљао и сажимао нечији текст, али не и меморисане податке о ауторима које је тим поводом читао.

⁶⁹ Сагледати опширније код: Андре Јолес (Andre Jolles): Једноставни облици, пријевод и биљешке, Владимир Бити, Студентски центар Свеучилишта у Загребу, 1978, стр. 179.

развезати и преузети облик вица“ (Јолес 1978: 179). Међутим Јолес се позива и на однос естетике према појму комичног: „Филозофска естетика, која је у првом реду полазила од умјетничких облика, једнако као појмом трагичног заокупљала се и појмом комичног и дошла је притом до извјесних резултата, до извјесних одређења, чак је комично објаснила као `изванестетичку вриједност`“ (Јолес 1987: 117). Андре Јолес истоветно приступа како појму трагичног, тако и појму комичног. Не сматра да је феномен трагичног естетичнији од феномена комичног. Он тако сасвим једнако приступа како бајци са хепиендом, тако и бајци с трагичним завршетком коју Јолес назива својеврсном антибајком⁷⁰ (в. Јолес 1978: 1979-1980).

Исидора Секулић је по наводима Мирослава Егерића⁷¹ сматрала да је хумор „алхемија духовитости“. Један од упорнијих истраживача феномена комике свакако јесте Владимир Јаковљевић Проп (1895–1970). Његова књига *Комика и смех* има два јасно разграничена дела: *Подсмешљиви смех* и *Други облици смеха*. Али и „комично и смешно ћемо обухватити једним термином – комика“, вели Проп у својим уводним напоменама. „Овом терминологијом се потпуно искључује подела на комично као виши, естетички феномен и смешно као нижи, неестетички појавни облик, који се среће код многих филозофа и естетичара, нарочито немачких (Шопенхауер, Хегел). Елементарна, груба комика⁷² није за потцењивање јер и она може имати значајну естетичку, па и социјалну функцију“ (Проп 1984: 65). Проп на овом месту позива у помоћ Пушкина наводећи његову крилатицу: „Драма је рођена на тргу као народска забава“.

За механизам комике, по мишљењу Владимира Пропа најбитнија је онтолошка релација објекат – субјекат из које се рађа мноштво суптилних, сложених, непоновљивих у својој разноврсности појавних облика. Ту негде лежи и узрок немогућности потпуне, апсолутне, научне спознаје манифестација и варијација комике. Сличан скептицизам примењив је и на трагично. Крочеу припада парадоксална мисао да су сви покушаји дефинисања комике корисни због тога што изазивају смех, дакле, управо оно осећање које су покушали да анализирају. Ескарпи је првој глави своје расправе о комичном дао наслов

⁷⁰ Појам антибајка Јолес користи на страницама на којима обрађује појам бајке, овде само подсећа на свој став, али не користи и формално тај појам на овом месту.

⁷¹ Овај цитат, то јест мишљење Исидоре Секулић наводи Мирослав Егерић унутар књиге: *Антологија савремене српске сатире*, Мирослав Егерић, Српска књижевна задруга, Београд 1970, стр. 10.

⁷² Видети детаљније код Владимир Проп: *Проблеми комике и смеха*, Књижевна заједница Новог Сада; Дневник, Нови Сад, 1984, стр. 65.

Немогућност дефиниције. Ниједна теорија, ма како да је ваљана, није у могућности да нам до краја објасни технику комичног. Сретен Петровић⁷³ закључује да се комика не да ухватити у мрежу једне теорије и наука ни данас не зна да нам каже шта је смех. Зато и ову књигу треба схватити као један од покушаја анализе комике и смеха.

Проп најчешће оперише појмовима комичног и смешног као синонимима сводећи их под заједнички именитељ – комика. На почетку другог дела књиге хумору су приписане особине „доброћудног смеха”. Он је дефинисан као „извесно душевно стање у коме ми у нашим односима према људима – кроз спољашње манифестације малих недостатака – одгонетамо унутрашњу суштину” (Проп 1984: 65). Проп допушта да овај појам у ширем смислу може да значи и „способност перципирања и стварања комике”. У трагању за суштином комике и њеном специфичношћу Проп се определио за индуктивни метод – строгог контрастивног изучавања и анализе чињеница – према закључцима заснованим на чињеницама. Он црпи, анализира и класификује чињенице из стваралаштва руских и западноевропских писаца 18, 19. и 20. века (Гогољ, Пушкин, Оскар Вајлд, Лав Толстој, Гете, Дикенс, Марк Твен, Шекспир и др). Проп целокупну комику дели на шест основних области: подсмешљиви смех, доброћудни, зао или цинични смех, ведри, обредни и раскалашни смех. Највећи део књиге посвећен је подсмешљивом смеху. Ово је подела која класификује смех на основу постојања или непостојања једне особине односно степена исмевања људских недостатака који нису добили карактер порока, нису одвратни и не изазивају гађење.

Обрадили смо овде и појам вица, али приступајући темељније Андрићевом опусу, ми увиђамо да је у његовом делу најучесталије присуство анегдота. Можемо да пронађемо и шале. Вицева нема, па нећемо дати ни примере ове кратке форме из прозе Ива Андрића. Будући да је категорија шале постала неодвојива од појма вица, правимо само теоријску спону.

⁷³ Напомена: Будући да немамо податке о броју стране, напомињемо да Сретен Петровић ово мишљење износи унутар своје књиге: *Естетика*, Чигоја, Београ 1996.

Епиграм

У речницима књижевних термина епиграм се дефинише као врста песме, односно као „кратка и сажета песма духовитог, а неретко и подругљивог садржаја (Поповић 2007: 189). Сасвим занимљиво је постављено објашњење дистинкције између појма епиграма и феномена афоризма у књизи *Књижевност и повијесни свијет*: „Ако афоризму додамо наслов и обликујемо га у стихове, скоро да неће постојати разлика у форми ове две врсте. Али разлику између епиграма и афоризма не чини само форма“ (Шкреб 1981: 112). Зденко Шкреб у наставку истиче и тематску различитост између епиграма и афоризма. „Афоризам може да се подигне и у најсуптилније предјеле људског духа, док тема епиграма може бити и безначајна, смијешна човекова вањштина или пак ситна карактерна мана“ (Шкреб 1981: 112).

„Разлика, увјетована повијесним постанком једнога и другог облика, задржала се упорно до данашњег дана. Епиграм се развио из гробнога или завјетнога натписа у стиховима и, како се год касније развијао, он се до данас одржао као књижевни облик у стиховима. Афоризам је почео своју повијест као, вулгарно речено, медицински рецепт у прози, и до данас они књижевни облици који носе назив афоризам, или који су од њему сродних назива, нпр. максима, задржали су књижевну прозу као свој изражај“ (Шкреб 1981: 112). Шкреб потом и закључује расправу следећом реченицом: „Зато је погрешно гномичке епиграме називати афоризмима у стиховима, као што се и израз епиграм за прозни текст може схватити само у пренесеном облику као ознака за кратак интензиван сатирички изражај“ (Шкреб 1981: 112).

Порекло епиграма је, дакле, стиховно, а не прозно, а Зденко Шкреб тврди да је и данашњи статус епиграма смештен унутар форме и обличја самог стиха. Ево и неколико примера савременог новосадског епиграма који сасвим оправдавају његово мишљење:

„Режим: Лежим и режим.“⁷⁴

„Капитализам: И ради и кради.“⁷⁵

⁷⁴ Исто, стр. 95.

„Полтронажа: Испред трона највише је полтрона.“⁷⁶

„Комунизам: кради, не ради.“⁷⁷

„Ипак, сатиричност епиграма уперена у правилу против појединих појава, особа, индивидуа или типова, може у својој тематици обухваћати и појаве, по себи од малога значења, нпр. смијешну вањштину или ситне карактерне мане, па ће управо у такву случају епиграматичка вјештина књижевнога израза епиграму подати умјетничку значајност; напротив, нововјеки ће афоризам, како је то добро увидио Бејкон, од аутора тражити једнаку значајност теме као и вјештину и снагу књижевнога израза“ (Шкроб 1981: 113). Дакле, ми, овде, у теоретском делу рада дајемо на увид и епиграм, али нећемо га и истраживачки обухватити. Наш циљ су само прозни облици и врсте кратке форме.

Запис-скица

Првобитна дефиниција се односи на руком исписане белешке унутар рукописа или књиге. Када је у питању препис или рукопис, запис обично пише преписивач, редактор или уредник. У већ објављеним књигама аутори записа били су управо читаоци. Може да буде структурисан и као историјат неког важног издања. Зато служи и као извор додатних информација о делу, попут датирања и образложења одређеног дела или фрагмента текста и сл. Преписивачи, затим редактори или уредници су понекад у оквиру белешке-записа обичавали да износе свој став према актуелним збивањима или владарима тог времена. Записом се ипак предочава засебан жанр у средњовековној књижевности. Почиње врстом зазивања неког светитеља или обраћањем Господу. Скрушени аутор записа пре свега тражи од Господа да га казни због греха, а потом да га и помилује. Талисман, који је прожет писаном врстом заштите од невоља, урока и болести, такође се дефинише као одређена врста записа. У савременом тумачењу запис је и једна врста кратке поентиране приче без класичне фабуле. Кратки дијалог са поентом и слично. Нешто попут осврта на

⁷⁵ Мића М. Тумарић: *Миниграми*, Тале, Бања Лука, 2007, стр. 28. Мића Тумарћ је један од аутора савременог епиграма и афоризма. Живи у Новом Саду, а уредник је једног од електронских издања часописа за афоризам, епиграм и сатиру.

⁷⁶ Исто, стр. 59.

⁷⁷ Мића М. Тумарић: *Миниграми*, Тале, Бања Лука, 2007, стр. 27.

одређену појаву, догађај или колективне чињенице. Он је сублимиран приповедни исказ променљиве структуре. Може, али не мора да има јунака нарације. Појављује се и као рефлексија на тему природе. Веома често аутор записа се осврће и на општепознате историјске моменте. Запис понекад поприма и карактер осврта на одређену културу, нацију или на релације између култура, нација или епоха. Може да се појави као довршена целина блиска краткој причи, али и као недовршена скица. Битна карактеристика записа је и поентирање или бар акцентовање неког наративног детаља или теме, мотива и слично. Запис се појављује као врста форме поред кратких прича. Збирке записа или прича један су од начина њиховог публикавања. Не подлеже формалном оптерећењу. Може али не мора да садржи све елементе приче (в. Поповић 2007: 784). Записи су изазовна књижевна форма и за издаваче, али и за ауторе и читалачку публику. Некада су само скице за причу. Код нас се за ове књижевне форме користи и појам минијатура у чије оквире се сврставају кратке па и најкраће приче или такозване једно(минутне) приче, по америчком одређењу.

Исповест

Исповест најчешће дефинишемо као „врсту аутобиографије која је усредсређена на ауторово духовно и психолошко самооткривање. За разлику од класичне аутобиографије, у исповести се занемарује приповедање о спољашњем свету и збивањима. Насупрот томе, у исповестима се на субјективан начин показује пишећив живот, његови лични доживљаји, ставови, промишљање света и себе у њему (нпр. *Исповест 1880-1882*, Л. Н. Толстоја). Исповест карактерише приповедање у првом лицу и присност казивања“ (Поповић 2007: 301). Док се први примери овог жанра запажају у антици, попут исповести *Самоме себи* Марка Аурелија, као реалије нечијег духовног и емотивног света, у XVI и XVII веку овај жанр поприма обележја фикције, као књижевна врста која се своди на фикционалног јунака или личност која једноставно препричава историју свог живота. То је такозвана фикционална исповест, док се главни јунак, а у форми романа који приповеда о свом узбудљивом животу уклапа у жанр исповедног романа. У XIX веку исповест постаје само обележје или један од конституената унутар других жанрова као што су биографија, дневник, путопис и мемоари (в. Поповић 2007: 301). Познате су у историји књижевности и *Исповести св. Августина* (354 – 430), као и *Исповести* Жан Жака Русоа. „Исповести имају

облик приповедања у првом лицу – то је природно. Али су оне у свему осталом – композицији, стилу – по форми, дакле, потпуно слободне. Оно што читаоца занима у исповестима то је садржина, осећања, размишљања и судови пишчеви о животу, на основу којих се може добити потпунија слика о пишчевом духовном лику“ (Димитријевић 1961: 234). Јасно је да је искреност у исповестима од великог значаја за њихову проходност до читаоца. За разлику од аутобиографије у исповестима није неопходно давати и значајне податке о свом животу, породици или средини, иако има и таквих елемената. Осећања, размишљања, интимне мисли о животу, људима и појавама, упакована су у тоналитет и боју исповести, *без резерве* (в. Димитријевић 1961: 234). Зоран Константиновић наводи и подсећа на назнаке *скривеног унутрашњег слоја* у прози Ива Андрића, а цитирајући и Предрага Палавестру. „Постоји изврсна књига Предрага Палавестре о Иви Андрићу *Скривени песник, Прилог критичкој биографији*, која настоји да утврди неке облике Андрићеве поетике на `основу скривеног унутрашњег слоја` сматрајући да објашњење за овај слој ваља потражити `у оним слојевима текста који су ближе интимној, личној и приватној сфери, и, самим тим, обухваћени загонетним питањима развитка и моћним субјективним зрачењима`, а у томе нам помаже чињеница да је Андрић готово целог живота водио `неку врсту исповедних разговора и духовне преписке са самим собом. Чинећи то и ради себе и ради другог...“ (Константиновић 1993а: 3) Ово запажање објављено је унутар стручног чланка посвећеног *процесима настајања текста у писцу*, трагању за *архитекстом* јер се писци веома често исповедају и о начину на који су настајали њихови *фенотекстови* и *генотекстови*, који би тек потом постајали уметничка чињеница, уобличена, па и објављена (в. Константиновић 1993а: 3). Ми се овде бавимо посебно (у истраживачком делу) исповестима Ива Андрића. Незанемарљив део исписаних страница његових *Свески* и *Знакова поред пута*, јесу управо својеврсне исповести о најскривенијим и најзатамњенијим просторима песниковог бића. Као што коментарима заправо осветљавамо и разјашњавамо одређена *затамњена места* у тексту, или садржаје, животним околностима пренебегнуте, или претрпљене чињенице, унутар романа или самостално фрагментарно коментаришући и одређене појаве, збивања која су до тада била нерасветљена, тако се и у исповестима осветљавају тзв. *затамњена места*, али скривена и заклоњена у дубинама саме душе или емотивне структуре писца. Таквих исповести код Андрића има много. Веома често он нам се исповеда на тему смрти и пролазности, или

узалудности живљења на земљи. О Богу, такође. Резигнираност писца у односу на појавност Бога и његовог окриља понекад прераста у жудњу за трајном вером. Те исповести толико упечатљиве јачине морале су у једном тренутку да прерасту у молитву. Али, о томе у наставку, на страницама које следе осврнућемо се и на молитве И. Андрића. „За модерно разумевање исповести као жанра пресудно је било дело *Исповест: Прилог упоредном проучавању људског срца* Ж. Ж. Русоа (1782). (...) Развој приповедних техника крајем XIX и почетком XX века, посебно *тачке гледишта* као и *романа тока свести*, отвара нове могућности за исповедни роман, па традиционално приповедање у првом лицу добија нова обележја“ (Поповић 2007: 301). Садржај исповести може да се сведе на однос писца према сопственом делу или објашњење одређених делова или поступака: „Посебну врсту исповедног романа представља роман у којем писац у облику исповести говори о делу које пише. Такво приповедање обично је укључено у то исто књижевно дело, чиме се уобличава својеврсна *оквирна прича*: пишчеве недоумице и стваралачке тежње постају оквир који заокружује и обједињује остале приповедне токове“ (Поповић 2007: 301). За Андрићеве *Свеске* и *Знакове поред пута*, можемо да тврдимо да су у одређеној мери и једна врста духовног дневника.⁷⁸ Базична структура духовне врсте дневника мора да има меру исповедног. Исповедни тон је, такође присутан и у одређеном броју коментара Ива Андрића. Исповедни коментар се ипак разликује од саме исповести, пре свега по томе што је у исповестима још више изражен и појачан сам говор осећања него у исповедним коментарима који само јачају зглобишта субјективног смисла.

Карактери (портрети)

Надамо се да ћемо овим малим освртом на архаику обогатити и појмовник кратке форме, макар то било и условно. Зато приступамо одлуци да се подсетимо како су некада карактери, то јест портрети имали и самосталан формални статус. Попут популарности портрета у сликарству, књижевни портрети су бивали, такође предмет стваралачке, али и

⁷⁸ Унутар једног од наслова литературе назначене на самом крају овог рада можемо да пронађемо и стручни чланак, па и аутора који је изнео овакве тврдње. Оне се употпуњују и са изјавама, односно мишљењима Зорана Константиновића и Предрага Палавестре, на ову тему, а које смо горе већ назначили; Константиновић Зоран, *Архитект: о процесима настајања текста у писцу / Зоран Константиновић*. - Одломак из рукописа „Компаративно виђење српске књижевности“. У: Крлови. - ISSN 0353-6351. - Год. 7, бр. 29/30 (1993), стр. 3-6.

саме читалачке пажње. „По постанку карактери су врло стара врста дела. Грчки писац Теофраст, ученик Аристотелов, написао је дело *Портрети и карактери*, које је доцније служило као узор за ову врсту списа. Најчувенији писац карактера је француски писац Ла Бријер⁷⁹, чије дело и носи такав назив, *Карактери*“ (Димитријевић 1961: 223). Јасно јесте, овде, у истраживачком делу рада, карактерима приступамо у смислу једног одређеног, то јест издвојеног фрагмента који на виолентан начин сажима основну карактеристику лика. Елем! Иво Андрић је у једном од својих коментара (овде и предочених) записао да је и најбољи показатељ нечије животне храбрости заправо скривен у начину на који се човек опходи и руководи са помишљу о смрти, али посебно по томе *да ли може да гледа смрти у лице?* Карактер нечијег начина живљења, усуђујемо се претпоставити, такође можемо да проценимо и по начину на који тај неко умире. Околности, начин, реакција на страховање. Један од фрагмената који нам могу послужити као ознака типа личности, а предочена кроз смрт и начин умирања јесте фрагмент у ком се описује тренутак у ком умире и *Госпођица*. Рајка Радаковић, јасно је, не само да живи у сенци новца, она новац и сања због страха да је нестао (у том сну) са позорнице човечанства уопште, а посебно као опција њеног тзв. стила. Зато није случајно ни то што је њена смрт описана као догађај смештен унутар новчаница. „Карактер јесте форма људског понашања, својствена историјској ситуацији приказаној у пишчеву делу, трансформирана у складу с пишчевим естетским нормама“ (Тимофејев 1950: 135-136). Карактери су и важни елементи сужеа, стила и форме. Од карактера, то јест начина на који је овај предочен често зависи и суштина саме радње, идејна потка дела, изградња композиције и сл. „Сама изградња карактера претпоставка је развијене форме, без које се, као што знамо, карактер не може пред нама појавити као личност, не може у потпуности манифестовати своје особине, према којима једино можемо судити о животу који га је створио“ (Тимофејев 1950: 136). Како уметник предочава и карактер? „Уметник даје портрет човека, његову карактеристику, његов говор, црта средину која га окружава, природу и материјални свет, даје сваковрсне животне детаље које индивидуализирају човека, његов однос према другим људима, поступке које чини, мисли и преживљавања, говори о њему патетично или иронично, изобличавајући га или му се дивећи, итд.“ (Тимофејев 1950: 137). Будући да је наш наслов

⁷⁹ Радмило Димитријевић даје нам као пример управо један одломак из Ла Бријеровог дела *Карактери*. Погледати у *Теорија књижевности: са примерима: драмска поезија: књижевно-научне врсте: наука о књижевности* / Радмило Димитријевић. - Београд: Нолит, 1961 (Београд: Београдски графички завод).

Семиотика кратке форме, издвојићемо, свакако, само исечке из портрета, али само оне исечке који нам служе као пресек нечије емоционално-духовне личности, њеног живота, начина или стила и сл. Тиме ћемо цртати па тумачити портрете, тзв. контуре духовног или пак емоционалног живота, јер нећемо се овде бавити описом лика у смислу спољашњег физичког изгледа. За такве портрете суптилнија је ликовна уметност. Ми овде држимо до значења као израза и духовне стоике. Бавимо се, дакле, искључиво емоционалном, психолошком и духовном природом ликова што у основи и јесте елементарно, то јест суштинско одређење и карактера и карактерности. Ове фрагменте који би могли да нам послуже као основније одреднице нечијег карактера можемо да поредимо са карикатуром.

Коментари

Етимолошки гледано термином коментар се означава одређена врста записника или пак подсетника. Будући да у Андрићевој прози (посебно у *Свескама* и *Знаковима поред пута*) увиђамо и проналазимо незанемарљив број коментара, обрадићемо теоретски и овај појам. Термин коментар потиче од латинске речи *commentarius*. Судаћи по речницима књижевних термина коментар је једна врста кратког субјективног објашњења неке појаве. Затим, то је и својеврсно додатно интерпретирање неке појаве или догађаја које има за намеру да се појача њен значај, али и да се поменутој појави да субјективни печат писца то јест коментатора. Његове одлике су сажетост, јасноћа и субјективан став аутора. У књижевности се практикује и као осврт који би требало да појача говор осећања на тему претходно изнесених чињеница. Коментар је важан елемент структуре и код новинарског текста. Основни циљ коментара јесте заузимање става према одређеним догађајима, појавама и сл. Коментар актуелизује или реактуелизује неки проблем али се често и ослања и на већ постојећу актуелност у неком контексту. Као примедба усмена или писмена коментар има и карактер додатне информације која се креира на основу додатног посматрања феномена или пак једног дела појаве на коју се односи. У *Речнику књижевних термина* (Поповић, 2007: 367) појам коментар се преводи као записник или подсетник. У антици се тумачио и као службена белешка државних чиновника. „У пренесеном значењу термин коментар се користио за означавање забележених успомена које су касније преточене у историјска дела (нпр. Цезарови коментари о грађанском рату)“ (Поповић:

2007: 367). Користи се и као филолошка ознака за стручне белешке које се наводе уз текст, доносећи додатне податке о генези, значењу итд. „У херменеутици, коментар означава технику којом се скреће пажња на `затамњена места` (М. Фуко) у тексту и подразумева поступак тумачења реч по реч, који занемарује целину текста, док деконструкција успоставља коментар као организатора научног дискурса“ (Поповић 2007: 367). У дефинисању коментара веома често се користи и реч белешка која сама по себи упућује на научни дискурс (филологија), на шта упућују и историјски почeci (антика) употребе ове речи као ознаке за службене белешке државних чиновника. Савремена теорија књижевности као и одређене теоријске и методолошке школе (од херменеутике до деконструкције), такође приступају коментару на различите начине. За деконструкцију коментари представљају слојеве тзв. научног дискурса, то јест управо деконструкција и успоставља коментар као организатора научног дискурса (в. Поповић 2007: 367). Милена Малешевић у оквиру наслова *Видови и функције коментара* указује и на вишесмисленост у утврђивању појма и дефинисању коментара у науци о књижевности. Позивајући се на Џералда Принса она истиче да коментар може да буде и у *функцији пуког украса, испуњавајући одређене реторичке сврхе*.⁸⁰ Коментар се овде успоставља и као дијалогски начин на нивоу свакодневне комуникације. „Било да је посредован вербалним или невербалним знацима, коментар служи објашњењу, давању мишљења, изрицању става и вредносног суда, тумачењу“ (Малешевић 2012: 79). М. Малешевић ово полазиште разјашњава позивајући се и на стручну литературу Весне Половине.⁸¹ Оновна полемика води се заправо на нивоу потребе да се утврди колико у коментару има уметничке имагинације, а колико ипак фактографске мисли или искуства самог аутора. Коментар разбија одређене елементе у оквиру жанра у ком се појављује, док истовремено може да тежи и осамостаљивању. „Проучавање коментара као дискурса у књижевнотеоријској пракси није било систематично и дало је веома различита гледишта, од афирмације, односно мишљења⁸² да је коментар саставни део књижевног текста, до његовог

⁸⁰ Опширније видети код: Милена Милошевић, *Видови и функције коментара*, објављено у часопису Свеске, број 106, децембар, 2012, стр. 78-82.

⁸¹ Весна Половина је аутор научног чланка *Метасемантика коментара у наративно-уметничком тексту*. Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности, зборник радова/уредник Душан Иванић, Филолошки факултет, Београд, 2000, стр. 196.

⁸² Душан Иванић у уводним напоменама за *Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности*, зборник радова/уредник Душан Иванић, Филолошки факултет, Београд, 2000, стр. 8.

искључивања из приповедања“ (Иванић 2000: 8). Да ли је коментар ипак део приповедања? „Коментар и приповедање, истина, не могу се изједначити, али и једно и друго могу бити поступци обликовања наративног текста, неретко врло испреплетени, те њихово издвајање представља тежак задатак поетичког истраживања. Могло би се, међутим, утврдити да коментар као врста књижевног дискурса задржава своје основно комуникативно значење и да углавном посредује између писца и читаоца, упућујући на одређене делове текста“ (Милошевић 2012: 79). Овим питањима проблематике коментара и његовог односа према другим елементима у градњи приповедних структура бавио се систематичније и Душан Иванић у стручном тексту *Ка проучавању коментара (уводне напомене)*, објављеном у једном од зборника радова Филолошког факултета у Београду, 2000. године. Милена Милошевић истиче да се улога коментара мења у зависности од жанра или епохе у којој настаје. При том она тврди да се коментар може пронаћи и у усменом стваралаштву као и у савременој књижевности.

Судећи по свему реченом, коментар не би требало или ни не може да има своје самостално жанровско одређење него само дефинисање унутаржанровских модалитета. Иако све више присутан у савременој књижевности, као њен конституент, он ипак није постао довољно издвојена књижевна форма. Засигурно је, или можда истраживач није довољно упознат, да још увек не постоје самосталне књиге, а ни збирке коментара. И поред тога, коментари су све присутнији по учесталости коришћења унутар већ утврђених и осамостаљених књижевних жанрова. Могу да обухвате само простор једне реченице (Андрић такве коментаре ставља у заграде), али и читав пасус на одређеној страни књиге. Све то омета и идентификацију самог коментара, посебно када је реч о романима писаним у првом лицу. „Када је, међутим, реч о српским реалистичким романима у првом лицу, иначе знатно ређим од оних са свезнајућом приповедачком свешћу, ауторски приповедач самом својом појавом смањује дистанцу између себе и света приче, па се због тог снажног уплива субјективности читаоцима чини да је ту или све коментар или да ништа није коментар“ (Милосављевић 2004: 249). *Прозирна маска субјективности*⁸³ неуспешно покрива лице коментара, скривајући му понекад и само наличје. Снежана Милосављевић у

⁸³ Погледати: *Прозирна маска субјективности – особености коментара у романима у првом лицу*, наслов је студије Снежане Милосављевић Милић, објављене у Зборнику Матице српске за књижевности језик, Нови Сад 2004, књ. 52, број 2, као и претходни цитат исте ауторке преузет је са стране 249.

наставку тврди да је у романима српског реализма написаним у трећем лицу „уплитање приповедача нарочито упадљиво јер се у његовим коментарима увек активира онај други – ауторски приповедач“ (Милосављевић 2004: 249).

Етимолошки гледано термин коментар се означава одређена врста записника или пак подсетника. „Приповедач као један од ликова припада уметничком делу, па је самим тим и фиктивне природе; у авангарди, међутим, отварање романа ка мемоарској и аутобиографској прози развија проблем односа између приповедача и аутора. Томе нарочито доприноси склоност писаца ка аутореференцијалности, односно ка упућивању на сопствена дела и поетику. Сличан концепт мешања жанрова имаће и писци друге половине двадесетог века“ (Малешевић 2012: 81). Али, колико има фикције, а колико реалности у коментару? Одговор на ово питање зависиће углавном од контекста и жанра у ком се коментар појављује. Постоје извесни ауторски коментари који се налазе на самој граници између фикције и аутобиографије. Непостојаност и изразита променљивост улоге коментара не мења чињеницу да се њиме остварује појачан дијалог између књижевности и њене публике, без обзира на то да ли ће ставове који су њима изнесени читаоци одбацили или прихватити. „Могло би се рећи да својом комуникативном функцијом коментар уводи у књижевно дело и дискурс рецепције, јер подразумева одређене реакције на његово појављивање. Осим тога, он увек усложњава однос између приповедача и аутора, посредством маскирања и демаскирања, док се разлози за такав процес, као и ефекти који се њиме постижу, мењају у зависности од доминантне стилске оријентације у којој настају“ (Малешевић 2012: 81). Карактеристика коментара јесте то да лако могу да изгубе уметничку нит. „Коментари се налазе на граници: с једне стране они представљају један од творачких принципа уметничког дела, а с друге стране упућују на спољашњост, на свет читаоца и на свет аутора. У прози постмодерне коментар све више укључује и цитатност, као и тзв. упутства за читање одређеног текста, чиме се скреће пажња на сам текст и драматизује се читалац“ (Малешевић 2012: 81). Све ово утиче на појачану асоцијативност. „Тако коментар открива и своју метанаративну функцију, а читање се остварује и као нелинеарно, те и само постаје одређена врста стваралачког чина“ (Малешевић 2012: 81). Истичући све учесталију присутност коментара и коментарисања у свакодневном животу, Милена Милошевић запажа и његову тенденцију негативне конотације, а том приликом коментар преузима и функцију оговарања. Коментар све чешће срећемо и у медијима,

посебно у области политике, спорта и културе. Facebook, My space и Twitter су најновији медији, то јест друштвене мреже за промоцију коментара, којима се такође испољава својеврсно мишљење, укрштају различите идеје и ставови (в. Милена Милошевић 2012: 82). Оно што би се могло назвати тзв. непромењивом, то јест константном и иманентном особином коментара јесте унутар њега испољена тежња да се појаве, па и збивања или одређене идеје појасне, уопште, приближе сваком човеку који жели да се позабави *затамњеним местима* унутар неког књижевног, новинског, научног или неког другог текста поједине културе или можда односа између разноврсних текстова или културних појавности и манифестација сличне врсте постављених у различите културне контексте и сл. Потреба да се одређени садржај прокоментарише или квалификује присутна је од давнина. Питање је само у којој мери или да ли ће квалификације попримити боју емоција. Или ће да се задрже само на идејном или вредносном реперу у утврђивању квалитета и сл.

Коментари су веома учестали и као самостална форма код Ива Андрића. То се посебно односи на његове *Свеске* и *Знакове поред пута*. Али можемо их пронаћи и као интерполиране верзије унутар приповетки и романа где се углавном приписују ликовима.

Савремени значај коментара је и у његовој језгровитости и самосталности, али и лакој имплементацији у наративне форме већег обима. Уколико је емоционални говор израженије испољен, онда такав коментар можемо да идентификујемо и као исповедни. Етимолошки гледано термином коментар се означава одређена врста записника или пак подсетника, али савремени коментар је посве модификован и структурално, па и тематски.

Кратке приче

У оквирима модерне приче као посебан жанр настаје и кратка прича. За разлику од већих прозних целина код кратке приче као и приче уопште, не постоји строгост у смислу држања до стилских и формалних правила. Радња је усмерена ка једном циљу. Увод није развијен. Постоји само један јунак или више њих, али је детаљнија анализа поводом њихових карактера и психолошких црта изостављена. Заплет као и код других облика може да буде комичан, трагичан, сатиричан, романтичан итд. После заплета следи брз и оштро постављен завршетак казивања. Дакле, кратке приче су структурално слободније и

изражајно сведеније, иако могу да имају чак и све елементе које проналазимо и у другим приповедним облицима: радња, заплет, расплет и дијалог. С тим да су у овом случају поменути елементи слабије развијени, па и сажетије исказани (в. Поповић 2006: 576-577).

Издавачка кућа *Лагуна* 2012. године објављује књигу најкраћих прича и записа Ива Андрића. Дејан Михаиловић овим поводом се потписује као приређивач који је извршио и избор прича и записа. Михаиловић је и аутор овде додатног текста којим појашњава и Андрићеву приврженост сасвим краткој прозној форми. „Као радознао дух и упркос `модернистичким` предрасудама – разноврстан и авангардан писац Андрић је остао привржен и сасвим краткој прозној форми, о чему сведочи не само низ сасвим кратких прича које је објавио за живота него и велики број прозних записа, скица и бележака који су постхумно објављени под насловима *Знакови поред пута* и *Свеске*“ (Михаиловић: 2012: 230). Дејан Михаиловић нас упућује и на разноврстност и функцију ових кратких форми у прози Ива Андрића: „Премда међу његовим `знаковима` и записима има много таквих који недвосмислено представљају скице за приповетке, започете одломке или фрагменте и епизоде већих замишљених целина, многи од њих данас се по својој формалној структури, заокружености и другим захтевима жанра могу сматрати успешним и довршеним прозним минијатурама, какве би пожелео многи савремени српски писац“ (Михаиловић 2012: 230). Кратке приче, свакако, не морају да поседују све елементе већих прозних текстова. И када један елемент изостане, прича и даље може да живи као кратка прича. Међутим, оно што чини део проблема када говоримо о кратким причама јесте прецизније одређење обима приче. У овом неспоразуму који се тиче обима можда би било од користи напоменути то да у Мађарској, на пример, књижевни теоретичари, као и Американци, најкраће приче називају (једно)минутним причама⁸⁴. Уколико су такве (једноминутне) приче најкраће, онда кратке приче вероватно могу да претендују и на неколико минута. Дејан Михаиловић наводи методе одређивања кратког књижевног жанра и у другим државама: „Жанр се посебно у америчкој и британској средини одређује најчешће ванкњижевним критеријумима, као што су број речи или број страница у књизи класичног формата. Слично томе, у другим земљама најчешће се дефинише као прозна целина чији обим аутор и читалац интуитивно одређују“ (Михаиловић 2012: 222). Овај обим је, свакако,

⁸⁴ Овај податак можемо да пронађемо у Напмени уз издање њиге најкраћих прича и записа Ива Андрића: *Сусрет*, Лагуна, Београд, 2012. Напомену написао Дејан Михаиловић, стр. 222.

мањи него што је типично кратка приповетка у појединим националним књижевностима, сматра Михаиловић, те закључује да је ова дефиниција настала у XX веку након што се распао традиционални систем књижевних жанрова, и пошто се показало да због недовољне одређености оваквог прозног микротекста сам обим постаје његова најбитнија *diferentia specifica*. Оно што се наметнуло као одређено правило јесте и постојање неколико елемената који се односе на жанр кратке приче: протагониста, конфликт, заплет и расплет – с тим да један од ових елемената може и да изостане због малог обима прозног текста (в. Михаиловић 2012: 222). На енглеском говорном подручју кратка прича се често назива *short story* или *flash fiction*, а у Француској један од назива у употреби јесте – *microfiction*. У Италији је реч *microstoria* најчесталија. Ми поред кратке приче, за најкраћу причу користимо и термин минијатура. Михаиловић, поред свега, у Напомени за књигу најкраћих прича и записа Ива Андрића истиче да се сви теоретичари углавном слажу при давању одговора на питање: Ко је отац ове прозне форме? Хеленски баснописац Езоп, а у средњем веку персијски песник Сади. А за родоначелнике данашњег, модерног књижевног израза кратке и најкраће приче сматрају Ги де Мопасана, Антона Чехова, О. Хенрија и Пруса. „Како се са тако мало речи може толико много рећи показали су у својим минијатурама, сваки на свој, сасвим особен начин сада већ класици најкраће приче XX века – Франс Кафка, Иван Буњин, Хорхе Луис Борхес, Данил Хармс, Роберт Валзер, Ернест Хемингвеј, Бертолт Брехт, Хулио Кортасар, Јасунари Кавабата, Реј Бредбери, Исак Бабел, Иштван Еркењ, да поменемо само најзначајније, а у српској књижевности Радоје Домановић, Бора Станковић и својим лирским прозама управо Иво Андрић“ (Михаиловић 2012: 223). У истраживачком делу *Семиотике кратке форме у прози Ива Андрића* ми ћемо и да представимо писца и примерима његових записа и прича.

Легенда

У *Лексикону страних речи и израза* Милана Вујаклије легенда се преводи као реч која је настала у латинском језику, а означава читање. На првом месту стоји одређење: оно што треба читати, или пак прочитати, како пише у *Речнику књижевних термина* (Поповић 2007: 395). У средњем веку легенда се користила као наслов књиге која се чита на служби бојској. Легенде се дефинишу и као приче из живота светаца. Тачније, животописи

светаца. Али и као измишљене приче, гатке, бајке или баснословље, тумачи Речник. Ако је схватимо као причу или усмено предање из живота светаца, легенда добија елементе фантастичног догађаја пуног чуда и поука. И поред тога легенда не спада у канонске форме. Извире из фолклора који је и публикује. Већ у XIII веку помиње се као посебна форма писане књижевности. Композицијски гледано, легенда је слична новелама и приповеткама. Њен једноставан облик и невелики обим прикзује углавном једног јунака или један догађај. Од приповетке је разликује то што описује необјашњива збивања. Према међународној класификацији легенда је само подврста предања. У обликовању легенде од великог значаја је њена комуникација са одређеном традицијом и другим текстовима (в. Поповић 2007: 395).

Андре Јолес поставља питање самог чина идентификације светитеља и начина приказивања његовог живота. Преводи Владимир Бити: „Што је светац, што су свеци чији се живот у именованим изворима приказује на одређен начин? Иако се као особе могу узети сами за себе, старати о себи, својом унутарњом припадношћу, заступајући заједно црквену годину, они творе заједницу. Светац је дакле везан уз црквену институцију; па се тако питање шта је светац?, како се на њега може одговорити тек из ове свезе⁸⁵, прображава у шире, дубље, методски првотније: како се постаје свецем? Питање на тај начин није постављено с аспекта особе, већ с аспекта институције која свеца признаје“ (Јолес 1978: 23-24). У наставку аутор објашњава увођење чина канонизације светитеља од стране папе Урбана VIII (1623-1637), питајући се да ли су свеци постојали и пре тог чина „уношења у свједоцбу светаца“ (Јолес 1978: 24). Затим, поставља се и питање начина на који заједница сагледава свеца, па потом тај свој доживљај преноси у легенду. Истичући у ширем смислу и слободније речено одређену себичност колектива ког занимају само тренуци показивања чудесне моћи ношене чудесном врлином коју поседује светитељ, Андре Јолес закључује: „У томе је разлог што се дотична заједница не пита како се светац осјећа кад је понизан, кад дјела, кад пати. Није он у том смислу човјек као други, он је њима средство да врлину виде опредмећеном, опредмећеном до највише потенције, до небеске моћи. (...) Што он, међутим, заједници значи?“ (Јолес 1978: 30) Андре Јолес се

⁸⁵ Јолес посвећује неколико страница књиге расправи на тему светаца и околностима којима су окружени. Видети више о разради појмова светац и антисветац код Андре Јолес (Andre Jolles), *Једноставни облици*, превео Владимир Бити, Студентски центар Свеучилишта у Загребу, 1978, стр. 23-33.

систематично осврће на појам свеца и колектива у ком се он појављује, анализирајући каузалне односе. „Добро и зло могу се вредновати, али не и измјерити. Мјерљивима постају тек када се уобличе у свецу у виду дјелатне врлине, у злочинцу у виду кажњиве кривње. Тек кад смо их тако видјели у особама, кадри смо их, у њиховој мјерљивој самосталности, разријешити од њихових носилаца: светац и злочинац јесу дакле особе у којима се добро и зло опредмеђују на одређен начин“ (Јолес 1978: 30). Због свега наведеног, сматра овај аутор, из легенди посвећених светитељима изостаје континуум живота светитељског. Западнокатоличку легенду сматра по устројству затвореном. „Вита, уопће, легенда комада `хисторијско` у његове састојке, испуњава те састојке са своје стране вриједношћу имитабилности и изграђује их изнова у собом увјетовану редослиједу. Легенда уопће не познаје `хисторијско` у овом смислу, она познаје и спознаје само врлину и чудо. Тамо гдје светац није средство да се врлина види опредмећеном, гдје се он не може вредновати имитабилним, он управо и није светац и језични облик који га заступа као свеца ондје га безувјетно не може обухватити“ (Јолес 1978: 33). У књизи *Једноставни облици*, односно, у одељку посвећеном појму легенде (22-46) налазимо и одговоре на условно постављено питање: докле сеже неразумевање или пак себичност заједнице наспрам носилаца врлина? Одговор је предочен и кроз причу о човеку (ког су мештани сматрали свецем) а који је спаљен због тога што је одлучио да напусти место у ком је живео. Аутор књиге се позива и на недостатак веродостојности у приказу живота свеца. Највише одговорности за то види у институцији цркве која мистификује живот светитеља због потребе да одреди врлину као својство издвојено из живота. А управо због верника којима су ближи путеви Богу настали као резултат посртаја па потом искупљења, требало би живот свеца кроз легенде представљати на реалнији начин, сматра аутор поменуте књиге. Јер постоје светитељи који су до пута просвећења долазили кајањем за начињене грехе, а тиме постали ближи и разумљивији обичном човеку, па и потенцијалном или баш убеђеном вернику.

„Пошто настаје преузимањем предања, легенда своју структуру заснива претежно на прототексту. Нпр. уколико се легенда бави биографијом неког изузетног хероја (свеца), онда следи схематизовани ток његовог живљења: порекло, рођење, искушења и подвизи, често праћени чудима и необичним догађајима, те изузетна смрт. У легенди се често предочава и прича о пореклу неког града, места, здања, имена, па је у том смислу она

веома блиска етиолошкој причи. Управо зато се у српској фолклористици и етнологији легенда покаткад изједначава са овим обликом. Иако се претежно везује за фолклор и средњовековну књижевност, легенда и у познијим временима исказује своју виталност, тако да се њене прераде или пак њене имитације примећују и у остварењима модерне литературе, нпр. у причама Г. Флобера, а нешто касније и код Х. Л. Борхеса. Иста тенденција карактеристична је и за српско наслеђе, па се тако приповетке-легенде, примећују у опусима М. Црњанског, М. Настасијевића и Д. Киша“ (Поповић 2007: 395).

У савременом колоквијалном говору појам легенда се користи и онда када се жели појачати израз стварног или можда само ласкавог дивљења према неком пријатељу, познанику или пословном партнеру. У прози Ива Андрића примећено је присуство ових облика. Он је легенде изједначавао и са бајкама али им је приступао и класично и урбано.

Максима

Максимае су јасно утемељене и језгровито изражене мисли-истине које претендују на пиједестал сигурног животног правила. Због тога су лаке за пријем и памтљиве као и срж јаке поруке коју максиме преносе читаоцу. „Максиме или мисли су врло сажет, духовит и сликовит начин казивања каквих моралних или других истина о разним појавама у животу. Врло често су такве истине исказане само у једној јединој реченици. По својој садржини оне спадају више у област философије, али по своме облику, оне могу да буду и чисто књижевна дела“ (Димитријевић 1961: 284). Јасно је, дистинкција на релацији максима – сентенција – афоризам није довољно теоретски изграђена. Управо зато се у речницима књижевних термина веома често поимају као речи синонимичног значења, али се и при набрајању аутора ових кратких форми веома често преплићу иста имена. Писци максима, сентенција и афоризама се веома често поистовећују при овим набрајањима. Али и поред тога истовремено су све три форме заступљене у речницима посебно, као врсте самосталних и издвојених облика. Радмило Димитријевић максимуму сврстава у књижевно-научну врсту. Афоризам и сентенцију не помиње док су у речницима ове ознаке одвојене. Из свега можемо да закључимо да је значење ових речи разубуђено, а то значи и непрецизно. „Има максима које су настале као посебна врста, које су писци писали као такве, али их

има и таквих које су доцнији идејни приврженици и поштоваоци појединих писаца, песника, есејиста, философа итд., изабрали из њихових дела и створили читаве збирке тако изабраних њихових мисли“ (Димитријевић 1961: 284). Можда би управо ова деоба могла да послужи за макар неку почетну диференцијацију максима, насупротив сентенцији. Максима је рецимо кратка књижевна форма чији писци су се бавили баш књижевношћу, а сентенција би могла да обухвата и мудрости свих великана или пак мудрих људи који су оставили трага у било којој области. Заправо, и математичар може да смисли мудре речи које не морају да буду везане за математику. Војсковођа може да смисли добро спаковану поруку која не мора да има везе са војском. Физичар, такође може да буде мудар и вешт у макар једној мисли коју ће изразити кроз форму сентенције, као и сви други људи који се издвајају, па да та и таква мисао остане и трајно забележена. Зато није случајно што данас посредством интернета и многих друштвених мрежа ми јасно видимо истицање мудрих мисли које су потписане од стране оних који су по струци и науци бивали сасвим удаљени од књижевности, па и теорије књижевности. И тако долазимо до ситуације у којој животне мудрости црпемо од Алберта Ајнштајна, као и од неке прослављене глумице и сл. Управо овакве мисли можда би требало сврстати макар условно у сентенције. Уосталом сам појам сентенције (у преводу) у дословном смислу односи се на мишљење, а мислити може свако, и има право свако да мисли без обзира на делатност коју обавља за живота. Исто тако има право да буде запамћен по својој мудрој мисли или пак сентенцији. Када Вујаклија преводи реч *сентенциозан*, он пре свега мудро каже: *богат мислима*. Иако у навођењу примера поменути приређивач *Лексикона страних речи и израза* даје пример који више наликује народном стваралаштву (в. Вујаклија 1954: 865). Овде се максима ипак веома лепо поставља, то јест динстинктивно означава тиме што више није у питању само мисао него *руководна мисао*. Такво тумачење може да се пореди и са оним у речницима књижевних термина у којима се такође слично максима дефинише као мисао која има тежњу да се преточи и у само животно правило. Свакако је одређена и нека разлика, али та разлика ни у теорији књижевности није довољно јасно изграђена, па се успоставља и извесна синонимска релација максима – сентенција, као што ни аутори ових облика нису сасвим јасно и потпуно издиференцирани. То је приметно и приликом читања речника књижевних термина. У музици се максима дефинише као највећа или најдужа нота. Ако се позабавимо и афоризмом за који у већ поменутом *Лексикону страних речи и израза* пише

да је то кратка и у одређеном облику исказана изрека, која кратко и веома јасно изражава једну мисао или као мудра поучна изрека (96), биће нам јасно колико су слаби репери којима обухватамо и сличности и дате разлике између овде поменутих појмова. Наравно, Вујаклија код афоризма није навео у заградама ни реч од превода, само испис на грчком језику. Афоризму је дата нека судбина да буде непреводив, да наизглед личи на максиму, пословицу и сентенцију, иако афоризам није ниједно од свега набројаног. А у преводу са грчког на латински он означава дефиницију. Ако га преведемо на српски, афоризам значи одређење. И управо тада и тако настаје проблем, јер када нешто представља дефиницију, остаје и без дефиниције. Најтеже је одредити и само одређење. Сагледано у том контексту, није јасан сасвим ни статус максиме, али макар знамо шта није максима, а ни сентенција. У нашој књижевности као писца максима третирамо Божицара Кнежевића и наслов⁸⁶ *Мисли*.

Молитва

Молитва се појављује као жанр религиозне лирике у средњовековној књижевности. Уобичајено је да почиње изразом скрушености и исказом захвалности (Господу, Исусу Христу, Богородици или неком светитељу), потом исповедањем греха, па покајањем и скрушеношћу. Завршава се молбом. Због саме форме, то јест начина обраћања обично је писана у другом лицу, обраћањем Богу. И поред утврђених правила, молитва такође има и своје импровизоване облике. Уопштено гледано молитве су и канон, служба, као и сви њихови делови; свака од седам светих тајни свакако припада и жанру молитве. Због тога молитва спада и у најстарије, као и најпопуларније жанрове. Јефрем Сирин, Василије Велики, Симеон Столпник, те Симеон Метафраст познати су управо као састављачи молитви у византијској књижевности. Код Јужних Словена појавио се и посебан облик апокрифне, то јест лажне молитве која показује блискост са неким магијским радњама (басме), као што је молитва против змија, паса и сл. Иако је најчешће повезана са поетским исказом како у црквеном, тако и у световном руху (зборник молитви Р. М.

⁸⁶ Овај податак о наслову смо преузели из *Теорије књижевности* Радмила Димитријевића, 1961, стр. 284. Детаљније податке о књизи пронаћи у списку литературе. Напомена: Наслов *Мисли* упућује на расправу коју смо овде отворили. Божицар Кнежевић је управо дао наслов својој књизи и по самом преведеном значењу речи сентенција (мисао). Наиме, није важно шта ће се назвати максимумом а шта сентенцијом него је битно то да се напослетку начини одређена подела која ће да буде постављена као извесно правило да не би било збрканости у тумачењима и евентуалним синонимским везам које могу да постану и трајне.

Рилкеа *Часловац*, 1905), молитва може да буде и део структуре прозног стваралаштва (в. Поповић 2007: 446-447). У речницима се истиче и постојање тзв. исповедних молитви.

У делу Ива Андрића молитва, иако ритамски тонирана, исказана је у форми кратке прозе. Молитва као савремена књижевна форма или облик је углавном запостављена у теорији књижевности као и у стваралачком смислу. Код Андрића се ипак појављује, и то у два облика, молитва с насловом, али и као молитва без наслова. Андрић једној молитви даје наслов *Човекова молитва*, алудирајући тако и на јасно постојање *Исусове молитве*. На другом месту писац молитву износи као фрагмент без наслова. Андрић је гајио наду у Бога, иако је у наступима резигнираности приметно и одређено одсуство вере. Ипак, једно је јасно, писац је искрено желео да Бог постоји, а ако не постоји, макар молитва да заживи. Такво мишљење је изнео и у молитви. Андрићеве молитве су потраге и потребе за Богом.

Опаска

Опаска је јасно и одлучно или чак оштро исказано мишљење (став) са тенденцијом саопштавања објективне истине наспрам реалном стању ствари које, по мишљењу писца нису добро постављене, а ни на добробит човеку, ни хуманости као појму. Опаска је врста јетког освртања на догађаје или појаве. Опаска се појављује као интерполирана у обимније приповедне структуре али и самостално. Може да се сведе на само доминантан тон неког издвојеног коментара који се овде углавном гради у синтаксичком облику одређене врсте закључка, примедбе или оштро изнесеног запажања. Преживљавајући судбине јунака, те њихове пасије, приповедач опаском уноси и повећава говор осећања у одређеном тренутку у ком је секвенца приче или пак читава прича већ испричана. Тиме се постиже и јак ефекат појачаног разумевања предочене ситуације или лепезе ситуација на тему неке друштвене појаве која је резултирала трагичним исходом одређеног појединца или колектива. Читалац тиме постаје пријемчивији на исказану патњу јунака или пораз заједнице. Опаска у простору и времену приповедања одзвања и као јака и својеврсна завршница једне каталитичке функције као наративне јединице. Приметан емоционални израз опаске поентира се понекад и кроз став благе, умерене или пак појачане љутитости, а некад и саме туге. Опаска је због своје оштрине, стила и прозивајућег тона блиска и афоризму, понекад и сентенцији и слично, али је углавном већег обима па ју је лако

разликовати. Можда се као најбитнија разлика између ових форми запажа у контексту испољавања и њиховом оквиру, времену и начину којим се износе. Од афоризма и сентенције очекујемо одређену самосталност, док опаска боље пролази као интерполирана у веће наративне целине или је и сама већег обима када се појављује као самостална. У савременом смислу постоје и такозване актуелне политичке опаске којима се прозивају и негативне особине савремених политичара или њихових сарадника. Понекад предмет саме опаске може да постане и једна нација или цело грађанство. Оне се врло често сматрају и афоризмима, иако то нису. Заправо, дешава се да се сасвим кратке опаске региструју као некакви афоризми. У речницима књижевних термина не постоји ниједан осврт на овај појам. И поред тога, опаске такође постају изазовне и за истраживање, па макар и као нека условно постављена књижевна врста, која ће постати и својеврсно средство селектовања и дистинкције у оквиру њима сличних појава. Постоје и коментари са тоном опаске, и чисте опаске. Како у речницима књижевних термина појам опаске није обрађен, потражили смо обраду овог термина и у *Речнику српског језика*, али опаска се унутар овог речника образлаже врло скромно. Наводи се да је реч о једној врсти примедбе, односно опомене. То је све што смо пронашли. Опаска је одређена и обухваћена са неколико речи. У прози Ива Андрића приметно је присуство опаске. Она понекад заузима простор краћег пасуса (*Знакови поред пута, Свеске*), а интерполирана је у веће наративне структуре (приповетке, романе) у варијацијама од свега једне или неколико реченица па до такође краћег пасуса.

Пословица

Пословица је језгровита мисао сасвим кратке форме уобличена природом језика, а настала као производ искуства и *духовне заокупљености*⁸⁷ заједнице.

„Њихов их херметизам приближава најмодернијим правцима у поезији. Код пословица запажају се два дијела: у првом је опћи суд, а у другом извод из њега, поука. За

⁸⁷ Синтагму *духовна заокупљеност* користи Андре Жолес, а тиме покушава да образложи један од битних елемената у стварању једноставних облика. Он је не користи унутар дефиниције, већ само као разраду.

разлику од пословица, изреке⁸⁸ су једночлане, те изгледа као да су изгубиле онај дио с поуком“ (Бонифачић 1963: 199).

Андре Јолес тврди да се изреке опредмећују у пословицама, једнако као што се и предања (саге) опредмећују и у самим еповима.⁸⁹ Пословица и пословични дух заузимају централно место у сабирању искуства једне заједнице, али имају и намеру да се поука стечена искуством примени. Она се примењује у функцији опреза, али и саме утехе којом се санирају последице лошег. Јолес сматра да је сваку мисао па и пословицу најпре морао да створи један појединац, а да заједница као колектив или скуп појединаца не може да изговори баш ниједну реч истовремено. Он напомиње да колектив може да даје коначан облик једној пословици, али не и њену примордијалну верзију коју по логици ствари мора претходно да изрази одређени појединац (в. Јолес 1978: 108-121). „Пословице, наиме, посједују изузетно велику способност да од контекста примају, али и да му враћају и позајмљују снагу умјетничке изражајности и сугестивности. Од контекста, сасвим јасно, зависи и смисао и снага њихове мудрости“ (Зуковић 1980: 438).

Андрић пословице доживљава у контексту значењске динамике, дајући им, али и одузимајући им моћ, а све у зависности од тога ко их и када изговара. Злураде људе он сматра злоупотребљивачима мисли коју пословица садржи. О томе на странама које следе јер смо овим истраживањем обухватили и Андрићево мишљење о пословицама које је изнео у неколицини коментара. Дакле, за Андрића пословица може да буде права благодет али и зла коб која убија човека. „Израз пословица преузет је из руског језика. Народу је прије био непознат“ (Бонифачић 1963: 200). У теорији књижевности воде се и расправе о пословици као претечи афоризма. Да ли је афоризам настао од пословице или има хипократовско порекло? То јесте питање. Ипак, Шкроб јасно одваја пословицу истичући њену метафоричност: „Пословица, речено је, зазире од апстрактнога изражавања и нарочито цијени метафоричност“ (Шкроб 1981: 115). Он претходно закључује и ово: Али

⁸⁸ Видети опширније у: Народне драме, пословице и загонетке, приредио Никола Бонифачић, Матица Хрватска, Зора, Загреб 1963, стр. 199.

⁸⁹ Детаљније погледати у: *Једноставни облици*, Андре Јолес; Владимир Бити (превод и белешке), Студентски центар свеучилишта, Загреб, 1978.

пословица по својој бити у правилу обасиже једну једину реченицу, док се тај захтјев није постављао за медицинске афоризме, а ни Бејкон га није поставио“ (Шкрѐб 1981: 111).

Ако разлика између стиха и прозе повлачи барем привидну границу између епиграма и афоризма, питамо се да ли постоји и каква сигурна граница између прозних облика пословице и афоризма, каже Шкрѐб. О разлици између прозних облика пословице и афоризма писао је и Добривоје Станојевић: „Афористички стил бежи од пословичног стила, иако на њега намерно подсећа, зато што не претендује на то да исказује опште уверење, већ је против њега“ (Станојевић 2001: 127).

Зденко Шкрѐб јасно истиче разлику између пословице и афоризма: „Никла у руралном миљеу једноставне људске заједнице, творца усмене књижевности, пословица и својом тематиком и својим вокабуларом и својом метафоричношћу одражава основне једноставне појаве друштвенога живота своје заједнице, појаве и проблеме какви остају присутни и у комплекснијим друштвеним увјетима градскога живота“ (Шкрѐб 1981: 115). Зденко Шкрѐб истиче и нашу везаност за форму пословице која почиње већ у детињству. „Храњени пословицама од дјетињства, ми их у њиховој непосредној увјерљивости доживљавамо као појаву самога језика која је исто тако природна као језик, те је исто тако непосредно разумијевамо и прихваћамо. Сличне друштвене прилике рађају у различитим језицима сродне пословице које и опет непосредно препознајемо као основно животно искуство. Али, ту може да подигне границу вокабулар. Када читамо реченицу: Ако не можеш припитомити тигра, припитоми пса – ако не знамо да је то кинеска пословица, ми је нећемо схватити као пословицу, него као дјело књижевника, као афоризам“ (Шкрѐб 1981: 115).

Чињеницу да је пословица ипак сродна (али не и истоветна) афоризму, можемо анализирати и кроз књижевне поступке које користе афористичари. Наиме, афористичар често гради своју мисао ослањајући се на пословице и изреке које су постепено ушле и у саму природу књижевног језика. Афористичар понекад користи само један део пословице у афоризму, додајући у другом делу своју мисао. Та мисао је често у служби исмевања поменуте пословице или пак има за циљ да укаже на недостатке одређене пословице. У сваком случају, пословице неретко чине један део синтаксичке структуре у немалом броју

афоризама. Афоризми се свакако баве и одређеним болестима друштва⁹⁰ позивајући на промене. Пословице су настале у другом миљеу и припадају духовној заокупљености заједнице одакле црпе и језични израз (оно што овде већ поменути Јолес назива језичном гестом, у преводу Владимира Битија) који се стопио са природом самог језика и срастао с њом. Пословице су производ већ стеченог искуства, чија искуственост тежи ка поуци или чак самооправдава лош гест, догађај или већ доживљено лоше искуство, тешећи нас да је баш тако и морало да буде. Оне су некада више утеха него чиста мудрост која нас нужно обликује. Ако максима поставља стање ствари као животно правило да би избегли стрес, онда пословица понекад служи чистој санацији већ доживљеног стреса, дајући уточиште.

У наставку разраде ове теме Шкроб помиње и теоретичара фолклористу Г. А. Пермјакова који је направио деобу пословица сврставајући их у две групе. Првој групи припадају пословице које се служе метафором као стилским средством, ова група се сматра⁹¹ пословицом, док све пословице без метафоре, такође дела усмене књижевности, Пермјаков зове афоризмима. Зденко Шкроб подвлачи да термин афоризам треба сачувати само и искључиво за оне књижевне облике који су се током историје развили из античког афоризма и не ваља га уводити ни на које друго подручје, поготово не у вештачку деобу пословица самих. Али, занимљиво јесте то да и Андре Јолес (руководећи се Шејлером⁹²) дели пословице на три групе, односно слоја: нижи, виши и највиши. С тим да највиши слој Шејлер (Seiler) сматра афоризмима, али он истовремено тврди: „Одвајање између виших и нижих пословица обичава наступити онда када се књижевни језик разријеша од народна језика“ (Шејлер; Јолес 1978: 109). Потом Јолес додаје мишљење поменутог Шејлера када овај тврди да се заправо између виших и нижих пословица, то јест „између оба разреда

⁹⁰ Више о карактеристикама афоризма којима се доказује њихова самосвојност, пуна дистинкција наспрам пословице, може се видети и у књизи *Порекло и теорија афоризма*; Дивна Бијелић, ДИБ, Нови Сад 2014. Одређени правници, политичари, филозофи и теоретичари медицине попут Филипа Кавријана који се поред медицине бавио и историјом, износе тврдње по којима се може закључити да афоризам није напустио медицинско поље, већ је само променио предметно подручје, прешавши из интересовања за болести појединца на болести друштва. Због тога је сасвим неоправдано пословицу третирати као претечу афоризма иако у рецепцији афоризму може да се догоди да након што је његова порука пренесена читаоцу, овај облик постане и део усменог стваралаштва, то јест да се изгуби траг творцу. Али то су већ нека друга питања.

⁹¹ Детаљније о овој расправи видети у: *Књижевност и повијесни свијет*, Зденко Шкроб, Школска књига, Загреб 1981.

⁹² Јолес помиње Шејлера (Seiler) у контексту извесног подозрења. Цитате наводи из његове књиге *Наука о њемачким пословицама*; *Friedrich Seiler (Nakladna knjižara Beck, Munchen 1922.)*

почива међутим, оба надмашујући по броју, широки средњи слој таквих пословица, којима се служе сви слојеви народа без разлике (Шејлер; Јолес 1978: 109).

Објашњавајући уметничку функцију пословице, Шкроб описује и утисак који она изазива код слушаоца. „Ми смо уверени да пословица изражава мудрост која се разуме сама по себи и не треба посебна доказивања, док за афоризам то не важи. Афоризам не говори ништа што би се разумело само по себи, али он то казује на такав начин да се наоко разуме само по себи“ (Шкроб 1981: 115).

Предање

Поред најразноврснијих недомуца по питању одређења овог појма, већина теоретичара се слаже да су предања ипак плод само усменог народног стваралаштва. Грим ову форму изједначава са сагом одвајајући је тако од бајке која има ипак разгранатију радњу и која је ослобођена од претензија на чињеницу и стварност. Недоумице у формулисању термина предања се крећу на релацији стварност-имагинација као и по питању да ли су предања примарно историјска или пак уметничка чињеница. Према међународној класификацији постоји четири врсте предања: 1. етиолошка и есхатолошка, 2. историјска и културно-историјска, 3. митолошка (о натприродним бићима и силама) и 4. легенде или митови о боговима и херојима. Доминација доживљаја насупрот садржају догађаја (у оквиру одређене историјске концепције) предање одређује као митолошко-демонско. У супротном (када доминира догађај) предање добија контуру и структуру историјског или пак културно-историјског текста. Етиолошко предање поприма карактер разјашњавања неке предметне стварности: стене, имена, начина говора, обичаја... Иако добија елементе субјективности, у предању постоје и додири са стварношћу као некаккви докази да је баш све казано истина, иако није или бар не мора да буде. Појачано казивање и развијенији ток догађаја форму предања приближава бајци (о вили љубовици, на пример). Предања се најчешће обухватају терминима легенда, или скаска и кажа. Вук Карацић је начинио дистинкцију између две врсте предања: са разгранатијом фабулом изједначивши их са приповеткама, и других које је уврстио и у грађу књиге *Живот и обичаји народа српског*. Он је овде обухватио и све врсте предања, а поделивши их у три

основне групе: *Вјеровање у ствари којих нема, Постање гдјекојих ствари, Јунаци и коњи њихови*. По међународној подели форме предања, у четврту групу спадају легенде о свецима. За све врсте предања ипак карактеристично је то да ни казивач ни слушалац не смеју да не верују у чудесни свет исказан овом формом па чак и онда када се потврђује као посве стравичан. Предања се ипак одупиру некаквој стручној типологизацији, али и посве јасној, коначној дефинисаности, као и прецизнијем жанровском одређењу свих облика (в. Поповић 2007: 571-572). Од приступа Вука Караџића предању као приповедању (*Живот и обичаји народа српскога*) о нечем чега нема, па све до ритуално-митског приступа (актуелног у теорији краја деветнаестог и почетка двадесетог века), по ком је у питању казивање *о оном што јесте и што се збило*⁹³, ми видимо неуједначеност и контрастни приступ предању. Андре Јолес (*Једноставни облици*) им такође приступа као мање-више реалијама, сагама (предањима) која описују порекло и живот неке породице, то јест оних који су носиоци одговорности и терета бриге о својој породици. Начин на који су се досељавали на просторе на којима живе данас и сл. (в. Јолес 1978: 50-70).

„Неразрешена питања подјеле усмених предања на подгрупе и проблеми њихове класификације оставили су по страни термилошка питања. Ипак, већ се раније препознају четири основне групе предања: етиолошка предања која казују о поријеклу природних појава, животиња и њихових својстава итд., историјска предања о стварним историјским сјећањима, са локалним (мјесним) предањима, предања о вилама, вјештицама и слично и легенде, којима би се могла додати есхатолошка предања о свршетку свијета, страшном суду и другим посљедњим стварима.“⁹⁴

Понекад предања садржавајући елементе натприродног имају за циљ изазивање дивљења према прецима. Унутрашњи доживљај самог приповедача испреплетен је с догађајем као спољашњим оквиром за градњу приче. Такве и њима сличне врсте предања

⁹³ Овде поменути теза превасходно се односи и на митолошка народна предања. Више видети код Наде Милошевић-Ђорђевић: *Од бајке до изреке*, стр. 111. Београд, Чигоја 2006. Нове ритуално-митолошке теорије постају актуелне крајем двадесетог века. По овом приступу митски текстови потичу од самих ритуала. Зато се пажња посвећивала реконструкцији ритуала да би се сагледало настајање мита... Ми се овде не бавимо овом темом као примарном јер је Петар Џацић већ одбранио докторску дисертацију на тему *Однос легенде, стварности и мита у Андрићевом делу*. У уводу смо већ напоменули допринос Петра Џацића овој теми. Такође нам је позната и студија Владана Недића *Андрић и народно стваралаштво*.

⁹⁴ Електронски извори. Видети више код Влајко Палавистра: *Историјска усмена предања из Босне и Херцеговине*; (<http://www.etnologibiblioteka.co.rs/cir/citaonica.php5?d=4>).

блиске су помену и запису (в. Поповић 2007: 571-572). *Однос стварности легенде и мита у Андрићевом делу* изучавао је Петар Џацић. „Преко усмених предања и легенди Андрић остварује везу са њиховим митским залеђем која је по својој далекосежности без премца у нашој књижевности, и коју не би требало поредити са оном из великих модерних дела наше епохе, попут Џојсовог *Улиса, Јосифа и његове браће*⁹⁵ Томаса Мана, или романа Роберта Грејвса“ (Џацић 1995: 116). Поред Петра Џацића усменим предањем код Ива Андрића бавио се и Владан Недић. Студија Владана Недића⁹⁶, по мишљењу Петра Џацића посвећена је највише спољним елементима прожимања Андрићевог дела и наше епике, предања и неких старих записа. Али, судећи по запажању Петра Џацића, хомологије које су утиснуте у дух Андрићевог стварања далеко превазилазе и оквире предања насталих на нашем тлу. Џацић сматра да је Андрићев однос према народном предању био много универзалнији, са мање локализама.

Сентенција

Сентенција је сажето изражена мисао настала као резултат дубоког промишљања. У речницима књижевних термина веома често се наводи синонимска веза између појмова пословице, афоризма, гноме и сентенције (на пример: речник Драгише Живковића и Тање Поповић), али ипак им се посвећује посебан простор. То је видљиво и на релацији појмова максима – сентенција. Чак и у контексту правих синонима. Максиме и сентенције заиста није лако ни структурално, формално, ни семиотички раздвојити. Али сама појмовна одрживост и сталност ових феномена и поред толико протеклих векова вероватно је да осликава и одређену висину тзв. жанровске самосвојности. Као кратке, па и мудре мисли писаног, углавном прозног, ауторског порекла не подлежу, за сада, деоби која би била целисходна ни довољно аргументована или оправдана. Ипак, због тога у речницима се посебно распоређују ови појмови, иако се имена аутора сентенција и максима и афоризама

⁹⁵ Сагледати опширније у *Андрићево ремек-дело*; приредио Никола Кољевић; наслов одељка *Реално и митско у роману На Дрини Ћуприја*, аутора Петра Џацића, стр 114-117, Глас Српски, Бања Лука, 1995. Петар Џацић тврди да је митско код Андрића уграђено у природу слике, у интенцију приче, у конвергентно између легендарне реалности и реалности коју пружа Андрићева проза. Не у спољним токовима приповедања, или најмање у њима, сматра Џацић.

⁹⁶ Пун назив студије Владана Недића јесте: *Иво Андрић и народно стваралаштво*.

у одређеној мери преплићу. „Сентенција је кратка сажета изрека која садржи и неку општу мисао или моралну истину примењиву на различите случајеве у животу“ (Живковић 1992: 708). И поред одређене количине јасности у самом дефинисању, није јасна ситуација на простору селектовања сентенције, а приметна је и учестала употреба речи изрека унутар дефиниција предодређених за сентенцију и њој сличне врсте. У дефинисању и максиме и сентенције користи се реч изрека. Изрека овде постаје све, али када дођемо до ње саме, до дефинисања саме изреке у речницима књижевних термина, наиђемо на скромно штиво. У старом издању *Лексикона* (Вујаклија: 1954) говори се и о афоризмима као изрекама неке врсте. У истом издању се као пример максиме наводи мисао: *Шта год да чиниш, себи чиниш* (Вујаклија 1954: 865). И заиста, није лако сада на лицу места одредити да ли је испред нас управо сентенција (мисао), или максима (као водеће правило), или можда пословица.

Сентенција по Аристотелу није мисао која изражава појединачно, него само опште. Такође, он наглашава да оне не могу да износе баш свако опште, наводећи као пример област математике, образлажући да математичка правила нису сентенције (в. Живковић 1992: 708). Живковић упућује и на појаву сакупљања, то јест колекционарења ових облика. „Сентенције, као и пословице скупљају се у посебне збирке које стоје на располагању сваком образованом човеку“ (Живковић 1992: 708).

Сентенција се у разговорном језику употребљава као пословица, у облику цитата. Може да буде интерполирана у веће наративне целине, али се појављује и као сасвим самостална форма. Сентенције су заправо и саме мисли великих људи које се уче напамет. Сакупљане су у појединим епохама као својеврсно интелектуално благо. Римски мудрац Катон је само један од оних чије сентенције су остале сачуване и до данас. Затим Еразмо Ротердамски се квалификује овде као аутор збирке пословица, али унутар обраде појма сентенције (в. Живковић 1992: 708), што иде у прилог и поменутој чињеници која већ упућује на збрку поводом квалификације, дефинисања и селектовања аутора ових кратких форми, а коју смо већ навели на самом почетку.

Савремено доба је такође наклоњено сентенцији. Због ужурбаности и недостатка времена, савремени човек све чешће има потребу да се напаја духом кратке форме. Тако и сентенција, схваћена као самостална форма привлачи данашњег читаоца, који је посматра

и прима као мудрост и правило у којој би требало и сам да се пронађе. Збирке мудрих мисли познатих стваралаца и данас су радо читане. Она има тенденцију уопштавања које не може и да застари. Није ограничена поједином епохом ни културом и цивилизацијом. Због тога је веома логична њена изразита проходност кроз епохе. Сентенције, пословице, максиме и афоризми (посебно они што се приписују Хипократу) показују и доказују да је семиосферна⁹⁷ граница врло п(р)опустљива када су у питању ове кратке форме. Како иначе објаснити чињеницу да латинске сентенције и дан данас постоје иако писма и језика којим су писане одавно више нема. Кратке форме имају појачану проходност и кроз епохе. Истовремено су и важан елемент структуре већих наративних ткива која често обогаћују.

⁹⁷ Семисферна граница, по Јурију Лотману, може да се сагледа и као граница између епоха и цивилизација.

V КРАТКА ФОРМА у прози Ива Андрића као самостална, аутохтона форма у неколико својих облика (*Знакови поред пута, Свеске... : исповести, записи, опаске, коментари, максиме, афоризми, анегдоте, молитве, сентенције, белешке, приче, савети...*)

Поглавље је посвећено самосталним кратким формама које проналазимо у прози Ива Андрића. „Као радознао дух и упркос `модернистичким` предрасудама – разноврстан и авангардан писац Андрић је остао привржен и сасвим краткој⁹⁸ прозној форми, о чему сведочи не само низ сасвим кратких прича које је објавио за живота него и велики број прозних записа, скица и белешака који су постхумно објављени под насловима *Знакови поред пута* и *Свеске*“ (Михаиловић 2012: 230).

Актуелизација књижевних форми краћег обима је почела. Фрагментарност је постала изазов како у рецепцији, тако и у контексту стваралачком. Теорија књижевности би требало да се прилагоди новонасталим променама у пракси. У овом истраживању издвајамо и одређен број примера (неке спајамо и по групама) кратке форме у виду коментара, записа, исповести, молитве, приче, афоризма, сентенције, максиме... Не држимо се азбучног реда на основу назива врсте кратке форме јер неке спајамо и у групе како бисмо избегли разуђеност. Дакле, поглавље је предвиђено само за оне кратке форме који се појављују као самостални облици. У истраживању се руководимо искључиво оним примерима које проналазимо сами, а који су истраживачу били потребни за предочавање писца као човека отвореног и критичког духа, спремног на полемику, коментар, као и на исповест, па и молитву.

Кратке форме су и иначе симптом отвореног дела, а које нас позивају на мишљење. Дозвољавају тумачења без стереотипних ограничења обогаћујући тиме и саму генологију.

У овом истраживању управо тако им приступамо. Задржавајући одређену слободу.

⁹⁸ Издавачка кућа *Лагуна* 2012. године објављује књигу најкраћих прича и записа Ива Андрића. Дејан Михаиловић овим поводом се потписује као приређивач који је извршио избор прича и записа. Поменути приређивач је такође и аутор додатног текста, својеврсног поговора у оквиру којег појашњава и Андрићеву приврженост сасвим краткој причи, па и најкраћој прозној форми

А) Сентенције и максиме

Сваки се успех, у ствари, састоји од самих савладаних тешкоћа.

(Андрић 1986а: 40)

Ова сентенција може да нам послужи као мисао о ситуацији која је посве супротна оној која се појашњава познатом народном изреком *узела га срећа под своје, па му је лако*. Ако се успех схвати као нешто што доводи и до осећања среће, онда овај пут та срећа није неког напросто „ухватила“ него је тај морао да савладава тешкоће на путу који је заправо био сачињен од самих савладаних тешкоћа, сматра писац. Аутор подвлачи и важност речи успех, а не само њено значење, користећи је у номинативу једнине. Насупрот срећи стоје тешкоће изражене као множина. Јасна је порука о тежини пута који води до ознаке успеха. Иза ознаке успеха стоји и скривено значење, као и значај савладаних тешкоћа у контексту.

Туга младости потиче од сувишка снаге у човеку, и његове потребе да је расипа и поклони. (Андрић 1986а: 161)

Сентенција о младалачком заносу открива и тугу у контексту, то јест из перспективе самог пролажења младости. Расипање и поклањање на крају потроше човека. Семиотички гледано централно место заузима и појам снаге. На почетку као вишак, а потом постаје мањак, по истеку самог времена. Поруком у рецепцији доминира и савет о потреби чувања сопствене снаге. Али, управо у томе и јесте туга младости јер не размишља рационалније.

Старим колико морам, подмлађујем се колико могу. (Андрић 1986а: 105)

На основама битне значењске разлике између два глагола, глагола морати и глагола моћи, успоставља се максима афористичког тоналитета или можда баш афоризам. Будући да је писана у првом лицу једнине добија и одређену димензију исповести. Када би се преобликовала у „стари се колико се мора, а подмлађује колико може“ њена структура би добила појачане контуре сагледавања општег кроз појединачно, а тиме и облик блискији максими или пак афоризму. На релацији речи старење и подмлађивање успоставља се и

сама стилска фигура контраста која појачава говор осећања у рецепцији поруке, али и истинитост исказа који у позадини скрива појам *пролазности*. Старење је један показатељ.

Чим се јави питање о смислу, пореклу и циљу постојања, човек почиње да „губи висину“ и пада. (Андрић 1986а: 167)

Семиотички епицентар сентенције преточен је у питање битка или суштине ствари. У овом случају, а поред самог смисла писац акцентује и питања порекла и циља човековог постојања. Општепозната потешкоћа човекова на путу досезања и поимања висине, па и самог појма његовог личног постојања и смисла тог истог постојања, спушта га на земљу. Та земља од које он не може да се „одлепи“, па и сама чињеница да не може, посеже за одговором на питање порекла. Дакле, нема места на земљи узвишенијим поставкама јер падају као цео талог на само тло. Иако би хтео и желео да спозна непрегледне висине и смисла и циља и порекла, он, човек „губи висину“ *и пада*, каже Андрић. Набрајањем сличних појмова попут циља, порекла и смисла постигнут је и појачан говор осећања. Овим набрајањем добијамо и слику непрегледности и неистражености пространства које би требало и истражити да би се добио одговор на питање човековог битка, али и битка уопште, схваћеног у контексту неког проширеног значења. Склоп речи о губљењу висине, придодатих потом и глаголу падати даје нам појачане ефекте стилске фигуре градације. Човек је асоцијативно гледано овде распет између земље као додирљиве чињенице и неба као висине коју би ваљало досегнути. Али спознаја овде остаје само на земљи могућа. Заправо почиње и завршава се на земљи, док ка небу стреме само повремена питања, и то таква питања за која одговор стоји на месту на ком је питање и постављено, на тој земљи.

Понекад човек преживљује такве ствари, да сама чињеница да их је преживео значи не само победу и избављење него и чудо; једно поновно радосно рођење по нарочитој милости виших сила. (Андрић 1986б: 15)

Садржај ове сентенције акцентује ону врсту човекове јачине која је скривена, али сасвим постојана. Таква снага човекова се ипак открива, сажима и примећује тек након преживљавања огромног бола или терета сваке врсте. Сагледавањем количине и тежиине

преживљеног човек се осети као по други пут рођен, сматра писац. Аутор признаје утицај виших сила које помажу у најтежим тренуцима. Набрајањем речи као што су избављење, чудо, милост, виша сила, појачава се говор осећања и упућује на несагледиво присуство саме божје воље (за верујуће) или космичке силе (атеисти), која се овог пута рефлектује као фениксична појава која човека из расутог пепела враћа у свет живих људи. Сродни појмови попут глаголских облика *преживљује* и *преживео*, па и именица *рођење*, такође појачавају снагу ове мисли и њену основну поруку. То је порука о могућности избављења од животних неприлика чак и онда када делује да је баш све изгубљено. Наравно, уз помоћ саме силе која је ипак изнад човека, а која му даје снагу баш онда када је нема. Тежина проживљене животне неприлике у овом контексту служи и самом откривању чудесности и величине појма више силе. Тиме се помера и центар семантичког поља ове сентенције. У почетку је то човек, потом нешто што је изнад њега самог. Андрић овде не користи појам Бога, али бирањем одређених речи упућује на божју вољу или бар на космичку енергију.

Ко у овом свету не уме да организује сам свој живот, није вредан да живи, а ко га са успехом организује, изгуби при томе толико снаге и свежине да му и не вреди много што живи. (Андрић 1986б: 31)

Сентенција која лако може да одене вео максиме, а чији семантички центар јесте најпре појам организације, али само у предњем плану исказане мисли. У овом случају организација живота је схваћена и као својеврсна, намерна тежња ка самодисциплини. Очигледан парадокс узет из самог живота јасно осликава стање ствари у ком је умеће организације сопственог живота у консеквенци подједнако отужно (по последицама) као и потпуна неспособност исказана у овом правцу. Подједнако отужно, да, али на сасвим различите начине. Синтаксичка конотација даје преимућство појму живота, померајући тако и семантичко поље ознаке организације као другоразредно и мање вредно, у ћошак, исти онај ћошак који би припдао човеку који би дозволио себи да живи као роб сопствене дисциплине. Дакле, коначна значењска одредница постаје ознака и појам самог живљења.

Овај свет у ком живимо тако је саздан да је онај који се плаши већ изгубљен.

(Андрић 1986б: 164)

Сентенција којом доминира мишљење на тему страха. У њеном изразу садржано је и својеврсно и скривено упутство које гласи: ослободити се страха. У супротном долази до осећања изгубљености због саме природе света која уме да буде већ унапред застрашујућа. У предњем, то јест формалном плану ове мисли стоји страх, али садржајно гледано она је упечатљиво против страха као животног избора. У овако постављеном контексту појам страха може да постане извориште ослобођења од сваког страха. Садржај открива и савет.

Б) Афоризми

Пиши како говориш. Ћути како мислиш. (Андрић 1986а: 161)

Афоризам је изграђен игром речи, контрастом и алузијом на крилатицу, то јест упутство за наш правопис: пиши као што говориш, говори као што пишеш. Аутор користи само један део упутства, издваја га као засебну реченицу, додајући му потом другу, такође језгровиту мисао, као креативну допуну која открива сасвим друго значење и мења смисао овог упутства. Порука јесте сасвим јасна: ни у писаној ни у говорној форми не откривај своје мишљење. Нит пиши нит говори како стварно мислиш. Значењско поље ове мисли јесте пространско важности појма мишљења. Централну позицију заузима мишљење које се у датом контексту открива као забрањено, па због тога се саветује прећуткивање мисли.

Пиши како мислиш. Ћути како говориш. (Андрић 1986а: 161)

Такозвани оракотвориви афоризам (у служби софистицирања), који нема нарочиту значењску, па тиме ни уметничку вредност. Настао је као реакција на афоризам који смо разматрали пре овог. И објављен је на истој страни. Софистицирање је само себи циљ. Овакву врсту мисли теоретски је обрадио и дефинисао Умберто Еко, а назвао их је и оракотворивим афоризмима (в. Еко 2002: 63-80). Ако покушамо да све сагледамо као неоракотвориви афоризам, можемо да закључимо да је лакше или мање опасно писати

искрено него наступати баш искрено у говорној форми. Аутор тиме поручује искрено ћутање у свакодневном животу, а искреност, односно непосредност оставља писаној речи.

В) Изреке/пословице

Знам те пушко, кад си била пиштољ! (Андрић 1986а: 44)

Ово је изрека којом се изражава добро познавање одређене особе. Користи се у различитим ситуацијама. Уколико атмосфера у којој се изговара има благодан и доброћудан тон, онда може да звучи као похвала неке особе, истовремено прерастајући и у истицање чињенице да је неком та индивидуа сасвим позната. У контексту злобе или у случају потребе за истицањем неке истине која се скрива, онај који изговара ову мисао жели да преузме и улогу раскринкавања, а тиме задобије наклоност оних због којих има потребу да то каже или да се дистанцира од личности којој ову изреку упућује. Фигуром градације појачава се говор осећања у рецепцији поруке чији смисао зависи од контекста.

Узела га срећа под своје, па му је лако! (Андрић 1986а: 41)

Мисао као народна изрека упућује се овде човеку за ког се сматра да је срећан због неког низа околности, или да му је напросто судбина да буде и јесте срећан. За разлику од претходне изреке чије значење може битно и да се мења променом контекста, ове речи припадају доброћудној атмосфери и не изговарају се скоро никада у злурадости, али могу да се изнесу у контексту одређене љубоморе или ситне зависити. Додатно све може да нам упутује и једну дозу питања које би гласило: Да ли би тај неко уопште знао шта је срећа, да га та срећа напросто није ухватила и узела под своје. Он, тај неко, дакле, овде није толико заслужан за своју срећу, него је заправо – имао среће. Центар семиозиса је знаковност и значај среће. И тумачење које може да јој се подари у контексту начина достизања среће.

Ђаво нит оре нит копа, него само исуче сабљу па командује. (Андрић 1986а: 81)

Пословица из западне Србије којом се најчешће дефинише сам карактер оних који не раде, али баш воле да наређују. Сликовит приказ који је иначе спецификум пословице, као

и изреке даје нам овде и поређење. Ђаво и командант се поистовећују после семиозиса на релацији успелог поређења слика. Сабља, као додатна ознака поштрава значење именице ђаво, као и глагола командовати. Дупла негација (нит оре нит копа) појачава слику и речи.

Никад човјек не зна у којој ће вјери умријети. (Андрић1986а: 210)

Народна изрека у Босни којом се открива и контекст живота народа који егзистира на граничном простору. Семантичко поље се гради на релацији појмова човек – вера. Будући да је у питању управо простор Босне, јасно је да на њен настанак има утицаја и присуство различитих култура у контакту, па и верских конфесија, али и судар тих свеколиких култура, па и верских конфесија и слично. Човек овде никада не зна да ли ће можда једног дана потражити или пак увидети неко своје уточиште на некој од овде сукобљених страна. Сагледано и у светлу теорије о семиосфери, јасно је да су различите царевине, па потом и државе, успостављале своје механизме самоописивања којима су етаблирали и своју моћ најчешће и кроз призму саме вере. Један од тих механизма самоописивања спроводи се, дакле, наметањем правила једне вере. Довођењем или „подвођењем“ у одређену верску конфесију која није примарна неком појединцу, он стиче и привилегије. Некада се то чини асимилацијом која је углавном и прикривена, или пак силом која тражи јавни пристанак без поговора. Овакав мотив вере Андрић је развио и унутар *Травничке хронике*. Колоња, аустријски службеник је сахрањен по исламским обичајима јер је дан уочи смрти рекао да је он Турчин. Он је то рекао да би заштитио једног човека, али је схваћен као нови Турчин.

Г) Молитве

Боже, не допусти да срце наше остане празно, него дај – пошто од Твоје воље све зависи – да увек желимо и да се надамо, и да то што желимо буде добро и стварно и да наша нада не буде испразна. Дај да предмет наших жеља буде виши и лепши од нашег живота и да се доброј нади никад не изневеримо због кратких и варљивих остварења која заклањају видик и лажно обећавају одмор. Дај нам прав пут, са пролазним посртањима а са миром и славом на крају. И дај нам мудрости и храбрости, кад нам дајеш искушења. И ма куда ишли и лутали, не дај да на крају останемо изван Твоје

свеобимне хармоније, јер то сваке секунде, на сваком месту, сваким делићем бића желимо. (Андрић 1986б: 20)

Уобичајен је синтаксички почетак молитве у другом лицу обраћањем Богу. Затим, наставља се хармонично удешеном прозом чији је говор осећања појачан понављањем истоветне варијације глагола дати (дај). Потом, контрастирањем онога што желимо као смртници склони греху са неким ипак вишим циљевима, које због посртања не досежемо, али им негде у себи ипак тежимо, писац постиже једну врсту алузије на распеће које се у овом случају протеже на могућој релацији небо – земља. Од неба посматраног као симбола високих циљева и земље као симбола пролазности се протежу разлике између приземних и виших жеља и циљева. Унутар свега овога је човек сам и распет по својој природи коју може, али и не мора да превазиђе. Ту слободу избора је могуће успешно превазићи само утолико уколико Бог даје ту моћ човеку да бира циљеве па и средства. Да би умео да бира средства, али и циљеве, човек може да се користи и молитвом Богу. Човек, иако жељан свеколике хармоније, није моћан у постизању бар самог осећаја бестелесности јер је сапет и овоземаљским ходом. Превага искушења је осетна те самим тим потрага за храброшћу и мудрошћу растућа. Бог је овде постављен и као извориште разрешења, које човек сам не може да постигне. Затим, Бог је у тексту присутан и као симбол хармоније која се назире као нека оаза, утеха или управо сам спас после свеколиког посрнућа. Тон скрушености молитвеног текста постигнут је и понављањем и истицањем моћи божје воље и хармоније („пошто од твоје воље све зависи (...) не дај да на крају останемо изван Твоје свеобимне хармоније“). Андрићеве молитве су не само упућене Богу, оне га истовремено и зазивају.

Човекова молитва

Обраћам се теби овом молитвом без краја и циља, не што сам уверен да Ти чујеш, него што знам – и то је једино што знам поуздано – да је ја изговарам. Ја идем обасјаним путем, здрав сам, миран и осећам као сласт и раскош време које пролази – други леже сад у беди, у боловима, под тортуром непомичних сати. Ја имам кров над главом и прострт сто на коме претиче, и

жену и децу који ме чекају – толики живе жељни свега, без љубави, без циља и стрепе од вечера које је за њих самоћа, студен и ужас. Ја имам у души светлост која се, истина, повија и смањује, али никада не гаси – хиљаде њих живе у јадном мраку.

А ако ме још несвест и небиће заиста чека на крају свега овога, онда мојој благодарности краја нема. Онда ће као главно и последње осећање остати од мене ова безгранична захвалност. Ја је упућујем Теби. А ако у просторима које ми насељавамо нашим слутњама заиста нема никог да је прими и ако си Ти само једна потреба и део мога осећања, онда нека остане ова моја захвалност, као једини стваран знак да сам ја живео и да си Ти могао постојати. (Андрић 1986б: 175-176)

Видљива је појачана значењска алузија (наслов) на Исусову молитву. Поред садржаја којим се потврђује и неверица или несигурност у уверењу да Бог постоји, наглашена је и несебичност, као врлина човека који се својим благостањем не задовољава као постојаном потврдом паралелног стања благодети и читавог света и века. Он свесно, па и савесно примећује мрак којим је покривен један део човечанства и јасно упућује молитву Богу да осветли замрачене делове света. Да обрадује човека који радости нема, да угреје промрзле и да нахрани оне гладне. У стању резигнације којом је обележен и сам тон ове поруке-молитве, писац је сигуран потпуно једино у то да он ту молитву изговара. Појачан говор осећања изражен је већ на самом почетку молитве гомилањем сличних појмова (здрав, миран, сласт, раскош...), а потом опет гомилањем појмова, али овог пута посве супротног значења (стрепња, студен, ужас...). Свакако, у овом контексту та два гомилања граде и појачан контраст, у ширем смислу, који додатно појачава емоционалност израза. Присутно је још једно додатно дејство контраста на релацији светлост – мрак. Духовно уздигнуће је једна иманентна доминанта поруке јер се човек овде моли за благодет и срећу других, а не за себе и своје спасење. Вера у Бога ипак није поуздана, али је сасвим поуздано да постоји жеља и потреба за коначним утврђењем Бога, у ког човек ипак жели да верује. Уколико и нема Бога, бар трагови о жудњи за њим остају. Зато: нека онда остане ова моја захвалност.

Д) Исповести

У дневнику мојих помрачења свако се од њих такмичи за прво место по снази и трајању. (Андрић 1986б: 24)

Исповедни коментар, језгровит попут максиме, открива расположење писца које упућује на стања отежаног живљења, па и доживљавања сопственог живота и живота уопште. Такмичарски карактер, овде јаких, а негативних мисли и њихова дужина трајања шире и семантичко поље и појачавају говор осећања. Реч помрачење појачава интензитет значења, а појам дневник упућује и на дуго трајање: „Дневник (...) помрачења.“ Ова свеза речи открива и стање једног човека који скоро да и не зна за благодет живота. На човека преокупираног сопственим негативним помислима којима нема краја, а које су смештене у сам тунел иза којег баш не постоји светло. Ова исповест вапи за утехом. Позив у помоћ је несагледив као и сам *дневник помрачења*. Хабитус без светлости. Доминантан тон поруке јесте очајнички. Исповест тежи разумевању и што скоријем стизању светлости избављења.

Сав утонуо у патњу, само се питам да ли ћу изићи из овог мрачног вира који овако повремено завитла око мене сплет мојих рођених мисли, сећања, слутња, нагађања и предвиђања. Нада каже: *да*, а све остало говори: *не*. Између тога да и тога не пролази време које би требало да је мера мог живота, а у ствари није друго до мера моје патње. Тако и сада, док се савијам између два камена смртоносног жрвња – да и не – желим и очекујем друге дане, за које бих с правом могао казати да су дани мог живота. (Андрић 1986б: 166)

Упечатљиво и громко изражена исповест у којој је гомилањем сличних појмова (мисли, сећања, слутња, нагађања...) сасвим појачан говор осећања. Поред тога, постигнут је и снажан ефекат контраста изражен речима *да* и *не*. Потврдом и негацијим. Оно што је садржано и исходишно у речи *да*, то јест у потврдном облику овде остаје и јесте само нада. Све друго стоји насупрот овој нади као негирајуће, одрично и посве забрињавајуће. *Мрачни вир* који је опхрвао писца *савијеног између два камена смртоносног жрвња* представљеног кроз огромно пространство које стоји управо између симбола потврде (*да*)

и симбола негације (не) је несагледив. Поред тога, заправо у том контексту речи нада и патња саме по себи призивају и изражавају потребу за што бржим избављењем. Овде је та потреба јасно изражена речима: желим и очекујем. Живот је нешто што се жели и очекује.

Незадовољство самим собом, у првом реду, а затим свим осталим на свету, било је и остало основ мога духовног бића, без обзира на пролазна расположења и тренутна мишљења која сам могао да имам и успео да изразим. (Андрић 1986б: 315)

Исповест језгровито исказана открива човека који има потребу да остави свету траг о свом незадовољству. Ова мисао у позадини оставља евентуалну замисао писца који није приметио да други имају увид у његово сопствено незадовољство самим собом, па и свим осталим. Овакве поруке постхумно читане, у рецепцији могу да се схвате и као својеврсно оправдање писца за евентуално зло схватање његовог критичког духа израженог у делима.

Има доста дана, често и читавих недеља кад мало радим и стварно ништа не урадим, кад ми се чини да никад ништа добро и паметно нисам написао и да никад ништа више нећу ни написати. (Андрић 1986а: 104)

Исповест писца исписана у једном од оних тренутака резигнације и сумње у себе, па и у ваљаност сопственог дела. Питање смисла сопственог живота схваћеног кроз позив писца, сагледава се на унутрашњем плану поруке. Понављањем облика глагола радити и написати појачава се и говор осећања ове исповести, као и контрастирањем на релацији употребе потврдног и одричног облика. Стања резигнације код Ива Андрића су учестала.

У држању многих људи према мени, у начину како се поздрављају са мном, како лако додирују дланом моју мишицу изнад лакта, ја видим не само њихов однос према мени, него и себе онаквог каквим ме они виде. У основи то је однос који сви здрави и активни, „нормални“, људи имају према

болесницима, нарочито према слепцима, – према песницима. У том има нешто мало дивљења и поштовања, доста саучешћа, и прилично равнодушности. (Андрић 1986а: 106)

Исповест је настала вешто осмишљеном конструкцијом на релацији прагматичног сагледавања сопственог бића и битка песника у односу на спољни свет који га окружује. И додатно, по односу света према самом песнику. Кроз значењску димензију или пак оквир речи као што су дивљење, поштовање, саучешће и равнодушност и њихове квантитативне односе писац сагледава и слику света и века и слику себе самог. Будући да дивљење и поштовање стоје у одређеној врсти опозиције са значењем речи саучешће и равнодушност, своје коначно семио-утврђење исповест проналази у контекстуалном парадоксу. Тај исти парадокс је узет из самог живота писца. Аутор сматра да је списатељски позив, доживљен кроз призму обичног света, заправо врста већ дијагностификоване болести. Стање болести које други „нормални“ ипак препознају, али будући да није реч о обичном пацијенту, у ову комуникацијску ситуацију (свет према песнику) се доноси и нешто мало дивљења и поштовања, како каже писац, али и доста саучешћа и прилично равнодушности. Говор осећања је додатно појачан и стилском фигуром контраста на релацији здрави – болесни. У позадини мисли доминира осећање туге и незадовољства собом или са *значењем писца*.

Ђ) Опаске, белешке и савети

Чим видите да вам неко у разговору много и упадљиво помиње бога и душу и „онај“ свет – будите на опрезу, јер тај или нешто сакрива у души или хоће да вам узме нешто од овога света. (Андрић 1986а: 81)

Одређена врста савета намењена читаоцу, а поводом односа према људима који приметно учестало призивају Бога. Гомилањем сродних појмова (бог, душа, „онај“ свет), постигнут је и појачан говор осећања. Основа поруке писца састоји се у истицању појаве злоупотребе ове ознаке и значења речи Бог, душа и сл. Фигура понављања и контраста постигнута је на самој релацији појмова онај свет – овај свет, па додатно стилизује поруку.

Изнад „Знакова поред пута“ требало би писати: „Уђите и разгледајте!
Слободно! Овде нема афоризама.“ (Андрић 1986б: 292)

Писац акцентује појам афоризма. Ово је опаска упућена афористичарима. Очигледан је и ироничан тон поруке. Већини књижевника и теоретичара познат је Андрићев став на тему афоризма. Али, писац је имао и тренутке резигнације према приповеткама као жанру. О томе се углавном ћути. Затим и према дневнику, иако његове „Свеске“ управо личе на једну врсту тзв. дневника. Један од коментара којим ћемо се касније позабавити исказује резигниран тон писца према приповеткама. Јасно је да ова опаска може да упути читаоца и на евентуално осећање осбојности или страха од афоризма. Све то можда и због тематике која се управо афоризмима обухвата. Теме су често и политичке, па је и одбојност тиме појачана. Такође, уврежен став да политика прља некакву уметност допринео је и оваквом размишљању. Заправо, сагледано логично, политика схваћена као сама тема не може да упрља уметност. А то је управо оно о чему се ћути. Или можда не размишља. Политикант може да упрља самог уметника, а уметник тему само површном и незанимљивом обрадом појмова чије значење жели да истакне. Политику као тему не би требало ни потцењивати ни прецењивати. Политика може и мора да постане тема јер ако се тематски изузме, онда делује или исувише привилеговано или превише потиснуто. Ако писац има право на свој стил, на књижевни поступак, па и рушење граматичких правила, зашто би имао тематска ограничења. Све теме су заправо вредне уметности, само је начин њихове обраде упитан и веома важан. Када Андрић поручује да уђемо и разгледамо сасвим слободно јер тамо нема афоризама, он можда управо захвата подручје страха од афоризма, заправо плашљивост света и човека. Тако на страни 309 у *Знаковима поред пута* он говори да управо воли да чита афоризме: „Волим да читам афоризме, али ми се неколико пута десило да на ивицама таквих текстова запишем нешто као афоризам, на пример „Афоризам – кратак спој“, или „Писац афоризма – потенцијални паликућа“, или: „Афоризам, исто као да кажете кратак спој, то јест: несмотрен покрет – заслепљујући блесак – вечита тама“ (Андрић 1986б: 309). Иво Андрић је, уопштено речено, као писац врло често резигниран према свему. Ипак, у ово истраживање уврстили смо и Андрићеве афоризме које смо успели и да пронађемо.

Код нашег човека, кад заима или кад мисли да је чврсто засео на власт, укратко: кад се осили, порасте подвољак, прошири се подбрадак, саме од себе истурају се груди; све то услед сталног заповедничког стезања вилица и непрестаног испршавања, као и услед угојености која редовно иде упоредо са влашћу. У таквом човеку брзо се развија несразмерна представа о својој важности и величини, упоредо са сумњом и бојазни да људи ту његову величину не виде како треба и не цене довољно. То ствара у њему потребу да своју силу испољава гласно и видно на сваком кораку. (Андрић 1986б: 200)

Опаска је упућена балканском властољубљу. Андрићева мисао захвата и семиозис на релацији појмова: наш човек – власт – (дис)пропорција. У позадини свега стоји карактер и начин приступања свету с позиција стечене, сигурне власти, а на нашим просторима. Овде се дешавају поменуте промене и у физичком изгледу самог властодршца. Неумереност у јелу и пићу доводи и до неумерености у поимању сопствене важности. Дакле, и физички и духовно овако постављена величина тражи у огледалу саме стварности и доказе сопствене величине, а огледалу се прашта све, осим ако не показује саму лепоту, и то у оној мери у којој овде поменути властодршци себе доживљавају као изузетне, па и врло лепе персоне. Зато гестикулације и гримасе упућене огледалу које приказује стварност долазе као немир.

Хумор који ништа не стоји, ништа и не вреди. Хумористи „низ длаку“, хумористи по поруџбини и не заслужују то име. Иза њиховог хумора нема ни напора мисли ни узбуне осећања, ни огорчења ни жалости, ни протеста ни ризика. Али, чему набрајати? Нема ничег. Или боље, има, негде у мрачној дубини и њима самим невидљив, неразмрсив комплекс од зависти, рачуна, садизма, чапкунлука и мародерства. Они у ствари имају две врсте хумора. Први је јаван и гласан, тј. штампан, а други је тајан и преноси се шапатам, ако уопште пређе усне. Први је уперен против оних од којих им не прети ни најмања опасност, за које знају да се неће или да се не могу

бранити ни светити. Други је против оних за чији рачун објављују први. А у свему томе „хумористи“ налазе, још како, свој рачун. И морално и материјално. (Андрић 1986б: 221-222)

Опаска овде свеобухватношћу приступања теми прераста и у кроки-есеј о хумору и хумористима. Тон мисли има елементе опаске, али можда и осуде. Поред тоналитета и сам ток исписивања реченица упућује на одређено афективно стање. Аутор нема потребу да ласка, он је сасвим усмерен на сушту озбиљност приче о хумору. За озбиљно сагледавање хумора, хумориста, па и контекста у ком они стварају, потребна је не само проницљивост интерпретатора као виша овоземаљска црта личности, него и поседовање јуродивости као карактерног начела, а то посебно у контексту храброг изношења мисли. Када је у питању проницање у канале њихове социјалне покретљивости (социолошки термин), па и начине којим хумористи долазе и до могућности да презентују своје стваралаштво, потребно је и промишљање. Затим оно најважније: шта је јавни хумор, а шта онај тајни, и за чији и на чији рачун? То је сасвим аналитички приступ хумору. Ово је и својеврсно раскринкавање самих хумориста. Скидање маски и слике манира. Језгро семиозиса схваћеног као процес овде је састављено или пак растављено ознакама лажне храбрости, или пак храбрости која је осмишљена као привидна ознака за скривање управо недостатка храбрости. Ознака овде има и улогу скривања значења знака. Наравно, сагледано из перспективе хумориста, а све раскринкано овом изразито јетком опаском хумористима о недостатку саме храбрости и глумљењу храбрости. Због тога аутор опсервира, а затим и подвлачи циљну групу јавно испољеног хумора: „Први је уперен против оних од којих им не прети ни најмања опасност, за које знају да се неће или да се не могу бранити ни светити.“ Завршница овог приказа-опаске на тему хумористичког рада открива и сурови материјализам код људи чија је професија одређена знаком чије би значење требало да буде управо и баш захваћено појмовима који не служе означавању ствари и појава сасвим материјалистички усмерених појединаца. Наравно, поставља се и питање које је немогуће избећи уколико се осврнемо и на познате историјске почетке хумористицирања у већ застарелим системима царевина, краљевина и сл. Дворска луда, тачно јесте, имала је таленат за хумор и право на хумор, али на такав хумор који би требало да је ипак задржи у самој близини цара. За такав хумор потребне су не само неке особине личности, у смислу довитљивости и креативности схваћене кроз сналажљиву употребу стилских фигура, већ и рад, па и тзв.

дорада на плану хумористичареве карактерне природе и обликовања темперамента у односу и на положај. Свакако, опаска не обухвата личности које не манипулишу хумором ради самог профита.

Ви имате поноса, о да, и сувише, али ваш понос је такве природе да од њега страда људско достојанство оних са којима долазите у додир, нарочито кад су у ма чему другачији или само слабији од вас. Тај ваш јалови понос, то је у ствари гордост без граница и мере. А то потпуно одговара природи вашег друштва, која је паразитарна у свему, па и у томе да сте и поносни не на свој него на туђи рачун. (Андрић 1986а: 80)

Опаска је изграђена на синтаксичкој структури одговора свима који заправо превише причају о поносу или истичу ову своју особину као сасвим поуздану и постојећу врлину. У позадини се открива и дијалогски контекст мисли. Значењски аспект овог коментара, односно опаске егзистира и јесте на релацији појмова понос – гордост. Не разликујући ове две речи, ознаке, то јест њихово значење, носиоци поменутих „врлина“ разоткривени су као сасвим јалови и паразитарни људи који живе на рачун других. Понос није гордост, истовремено понос се не поставља и не може ни да заживи у контексту профитабилног карактера, прецизније – због профита. Он је врлина за себе, којом се не може победити ни другост ни различитост оних пред којима стојимо као наводно сасвим поносни, а заправо горди. Такође, понос је врлина која се евентуално показује према јачем, а не слабијем од нас, можемо да претпоставимо. Андрић балансира појмовима поноса и гордости правећи мост који их спаја, али и раздваја две обале. Спаја (због описа злоупотребе речи понос), а раздваја (због превентивног избегавања случаја злоупотребе). Писац заправо обележава, потом семантизира ова два појма која се у пракси прекривају и дотичу као истоветни. Након успешног денотирања појмова, улази у сферу додатног обележавања и нивелисања две супротне ознаке. Јасно је да у овом контексту реч гордост постаје не само другачија, него и удаљенија од речи понос. Она постаје супротност свеколиком поносу, а ода само себи самој и карактерном кинђурењу индивидуа. Козметичка замена теза оних који хрле затаји. Опаска је посвећена раскринкавању злоупотребе речи понос. Семиоза је завршена.

Шта би ти хтео? Да будеш Србин-Србенда, да уживаш као румунски бојар, да путујеш као лорд, да се храниш као префињен Француз и – да се према људима понашаш као кабадахија. То би ти хтео. То, и бог зна шта све још не. (Андрић 1986а: 87)

Опаска је започета синтаксичком структуром питања. Процес семиозиса одвија се на путањи значења речи и Србин и Србенда. Заправо нагласак је на склопу ових речи којима се истиче претераност истицања своје националне припадности. Истовремено је наглашен принцип и разрађена методологија лажима обухваћеног питања национализма и сличних тема. Назначена је и одређена разлика између теорије и праксе оних који се бусају у прса као Србенде. Теоретичари српства овде су приказани као практичари удобности живљења. Набрајањем румунских, енглеских, француских и других навика које овакви теоретичари стичу јасно се разобличава њихово лицемерје поводом употребе ознака и значења речи које су блиске одређењу националног идентитета. У предњем плану је истакнута ознака за национално, а у другом, овде суштинском, то јест – животном, садржајном плану јесте и разоткрива се хедонизам свих врста. Или, иронијски казано: космополитизам у хедонизму.

Западу, Ви, кад кажете за нас да смо културни људи, мислите да познајемо вашу уметност и да смо продрли у све њене финесе и танчине. А шта то конкретно значи за нас? Значи: да живимо вашим сновима, јер ви друге не знате и не признајете, а својим животом, јер ми другог немамо; боље и јасније речено: да у туђим сновима тражимо прибежиште од свог убогог, опорог и често нељудског живота, уместо да се са њим боримо и да га борбом и радом мењамо. (Андрић 1986а: 64)

Опаска овде сасвим прераста у сасвим директно и полемично обликовано обраћање западном свету и његовим мерилима вредности, па и културним обрасцима које негују. Контрастирајући појмове *стварност* и *снови* писац успешно обухвата и читаву лепезу означитеља, па и самог значаја и значења наше културе из угла западног света. Сагледано у контексту семиотике културе као засебне дисциплине, а у светлу теорије о семиосфери,

аутор овом опаском јасно описује и западно културно језгро као сасвим нееластично и нефлексибилно, а становнике источног света као саме жртве доминације западне културе. У рецепцији је појачана порука о изразитој потреби, па и самој потрази за новим смислом, односно проналажењем сопственог смисла унутар сопствене културе, који тражи и ознаку.

Објасните ми како је могућно да у једном истом човеку могу да живе
упоредо: луди, црни порок и истинска величина духа. (Андрић 1986: 52)

Ово може да се објасни управо и само парадоксом ког Андрић процењује и као кратак спој: прасак, блесак таму; док афористичару поклања и синтагму потенцијалног паликуће.

Утицај књижевног дела.

Породица Бранислава Нушића објављује у новинама уобичајеним огласом да ће Нушићевој супрузи Даринки давати парастос тога и тога дана, а оглас не потписује „ожалошћена породица“, као што то сви чине, него само „породица“. (Андрић 1986а: 156)

Белешка је настала као осврт на пронађену занимљивост-оглас, угледану на странама дневних новина. Писац овде акцентује значај књижевног дела који у овом контексту утиче и на саму породицу аутора. Ако би се у потпису користила сасвим уобичајена свеза речи попут *ожалошћена породица*, у овом контексту оглас би добио иронијски правац. Аутор дела „Ожалошћена породица“ довео је у такву околност своју породицу да она ни не сме да користи поменути наслов. Због конотативних веза које стоје и у контексту самог језика, али и контекста ситуације, било је неминовно избегавање конструкције, тј. наслова дела Бранислава Нушића. У супротном, то јест да је наслов коришћен, наметнути контекст би могао да доведе у питање и ожалошћеност, те да се деси иронизација на релацији појмова.

Е) Анегдоте

Овде има један полуидиот, добричина, кога су одувек звали Дебели, јер је од детињства пун и тежак.

За време окупације ухватили Италијани и њега. Испитује га тумач.

„Јеси ли бијели или црвени?“ „Не, господине, ја сам Дебели. То зна цио свијет.“ (Андрић 1986а: 192)

Анегдота о Дебелом. Хумористични ефекат постигнут је и на основу надимка који неко „носи“, али овај пут смештено у политички контекст. Надимак овде постаје тачка на којој се постиже разрешење. Добија упориште као својеврсно избављење од зла, политике па и читавог ратног окружења. Набрајањем придева дебели, бели, црвени појачава се и конструкција говора осећања. Али и хумористички ефекат, јер једна реч постаје и уљез. Овде је то придев – дебели. Управо та реч-уљез има функцију разрешења од других речи. Све друге речи су претеће. Док Дебелог покушавају и да додатно обележе као црвеног или белог, он се правда денотацијом свог надимка избегавајући тако све додатне конотативне везе са политичким окружењем свих боја. Обележен својим надимком, он добија слободу.

Старица из Прокупља. Живела је сто и једну годину. Родила је седамнаесторо деце. Године 1936. имала је два туцета унучади и праунучади. Тада се први пут у животу озбиљно разболела. Своме унуку, који је у то време био члан редакције једног београдског дневника, и већ и сам имао двоје деце, и који је бринуо о њој, говорила је непосредно пре смрти:

- Ја ћу, дете, да умрем. Немојте да ме, случајно, стављате у новине.
- Зашто не, бабо?
- Ама, срамота је. Женско, па толико живело. Па и то са рађањем! Не треба ни да се помиње, а камоли у новине. (Андрић 1986б: 507-508)

Семиозис ове анегдоте постављен је на важној појмовној релацији: мушко – женско. Старица својим исказом скромности открива и сву припадност патријархалном друштву. Друштву у ком није посебна част ни бивствовати као жена, па ни истицати се као таква. Чак ни по питању природом и генетиком датих јој благодети и могућности. Шаљив тон умањује значај поменутог. Привилегије су увек на страни мушкарца, па чак и када се ради о количини живота, мисли старица. Символи посебности и врлина ове старице изражени

су и кроз исказане чињенице о њеној плодности и дугом животу. Шаљив тон се постиже управо њеном потребом да сакрије своја највећа постигнућа. Она то ипак чини попут жене која исказује и наклон систему патријархалних вредности, не тражећи ни похвалу за себе. Напротив, она забрањује и обичну реч на ту тему. Предњи план текста заклања иронију скривену у садржају, то јест у другом плану. Старица скрива врлине и хуморним ефектом.

Ж) Коментари

Увек сам се чудило лакоћи са којом праштамо себи и заборављамо своје недобре поступке, све од ситних грешака према другим људима до великих ружних незахвалности и неверстава или до себичне равнодушности према свему што се дешава око нас.

Сви ми у томе грешимо, неко мање, неко више, а неки су ту способност развили у себи до те мере да изгледа као да имају већ унапред спремљену индугенцију за сваки свој грешан поступак према ближњему. И та наша спремност и вештина да за такве своје грешке и преступе олако налазимо извињење или чак оправдање могу добро да послуже као мера опште људске вредности сваког од нас. (Андрић 1986б: 161-162)

Основу семиотичког оквира коментара чине овде непоменути појмови себелубља и себичности, и све што ове особине носе, па и односе са собом. Од равнодушности према другима као нижег степена, али и пасивног начина исказивања себичности, па све до наших већих и вечитих грехова и незахвалности. Семиотичким процесом рашчлањивања појма себичности долазимо до појма вредности које постаје и синтаксички и семантички центар завршнице коментара. Заправо је „мера вредности“ наше управо тај сопствени став према својим грешкама. Ако и олако праштамо себи, није ли то знак да смо и несебично упућени само на себе саме. Писац не исказује ситничавост ни претерани морализам, има свест о грешкама као свакодневним појавама. Он само истиче важност мере. Сваком може да се догоди грех, али понављање греховности и грешака одаје човека који се недовољно преиспитује, јер је сасвим обузет собом. Мера вредности сопствене јесте пропорционално повезана са мером преиспитивања својих поступака и осуде сопствених пропуста. Олакост

у прихватању сопственог греха чини човека недовољно хуманим, припремајући га тако и за друге пропусте, грехове и сагрешења. Мера човека се овде сагледавава приступом, начином или мером којом он одмерава своје мане и грехе. Онај који себи лако прашта није предвиђен да чини добро. Начином опхођења према себи откривамо однос према другима.

У сваком времену важе као добри и велики писци они који најбоље умеју да пишу за своје време, за људе свога времена и њихова схватања и расположења. Али врло је вероватно да ће у будућности као прави писци остати само они који су умели да дају најбољу слику свога времена и људи и схватања у њему. И то без обзира на сва пролазна схватања и тренутна расположења. (Андрић 1986б: 234)

Иако је овде непоменута реч – вредност, она заправо постаје семиотички центар овог коментара. У први мах се чини да је то писац, прецизније писац смештен у времену, са људима који га неминовно окружују и перципирају. Рецепциона моћ савременика овде се супротставља рецепцији оних који тек долазе. Они, иако нису судионици времена у ком и о ком се тада пише постају пак судије времена које тек долази. Будућност и садашњост појмовно се и контрастирају, надахњујући распон протикања времена и говора осећања. Писац је онај који слика оно што види, али не због оних које слика него због слике која остаје као печат. Печату се може замерити свашта, његов изглед, али не и његова коначна јачина и важност којим се сваки документ освештава као валидан. Дело једног писца се вреднује једном или два пута. За неког писца је вредносни систем у ком живи репер и показатељ његове сопствене вредности, потом долази тишина из, можда или сигурно, непоуздане будућности. За другог писца показатељ вредности постаје, не оно време у ком ствара или о ком пише, него тек време које долази. Будућност осветљава странице неких књига, и не дозвољава магли времена да замагли и дело. То дело је можда већ преживело маглу у некој својој или пак пишчевој садашњости. Можда, јер постоје писци чија дела су пригрљена како у презенту, тако и футуру. Ипак, овде је реч и о груписању у две врсте писаца или самих књижевних дела: 1) које грли садашњост; 2) које грли будућност. У оба случаја реч је о појму вредности. Код првих је проценитељ вредности судионик времена о

ком се пише, а у другом је реч о рецепцији кроз призму времена које долази, а које је свесно вредности, али и посрнућа времена прошлог. Коначно, активира се знак вредности.

Много (да не кажем: све) могу режими и државне власти и друштвене установе у овом нашем веку. „Само што не могу од женске да направе мушко, друго све могу“, говорио је један мој пријатељ. Много могу, али једно није никад могао нико да постигне: да натера људе да са задовољством читају писца кога не воле. (Андрић 1986б: 243)

Веома занимљиво постављен процес семиозиса у овом коментару развија се на јасној релацији: држава – режим – књига. Потом на радикално и контрастно постављеној разини радње: може – не може. Тиме стижемо до централне тачке семиозиса, односно до појма моћи, насупрот којем стоји и немоћ. Држава и режим овде симболизују сваковрсну моћ, али и величину, схваћену у просторно-физичком смислу, читаву хијерархију, дакле, и сам врх моћи и могућности. Насупрот томе стоји књига, која просторно гледано заузима мали део неког стола на који се одлаже пре или пак после читања. Управо та, ситница, звана – књига, овде добија посебну значењску моћ. Режим може да врши цензуру, и тиме покаже своју моћ, али није могуће да натера читаоца да ужива у литератури писца који одговара потребама режима. Дакле, чак и класично хијерархијски сагледано стање ствари може да се резимира поруком: књига је свет за себе; не подлеже таштини ни творца ни читаоца; она се и брани садржином и смислом; због тога се чита или не чита; књига је креативно начињен сублимат процеса стварања или разарања значења, али и пресек једног тренутка вечите и дуговеке тајне семиозиса. Она је систем над системима знакова, режим је овде сагледан и као одређени систем контроле значења. Коментар који писац поставља у знаке навода као изјаву свог пријатеља, а због потребе поређења: „Само што не могу од женске да направе мушко, друго све могу“, овде и сада (у данашњем контексту) бива савладан развојем медицинске струке, науке и технологије. Порука о књизи и данас поседује моћ.

Ах, те древне народне изреке и пословице, то је права беда и – највећа благодат. Толики их употребљавају, али са тако различитим намерама и са

потпуно супротним дејством. У устима искрених и даровитих људи оне звуче као да су заиста у том тренутку рођене и први пут изговорене; сушта и овејана истина проговара из њих. А изговорене од глупака или лажова, малоумно или злонамерно, оне губе сваку вредност, не успевају да прикрију ни лаж ни глупост (напротив!) а саме изгледају жалосне, плитке и отрцане. (Андрић 1986б: 263)

Компликованост, али и опуштеност у размишљању на тему карактера и вредности народних изрека писац подвлачи и начином којим започиње свој коментар – ах. Речју ах, он нам открива и оптерећеност на задату тему. Семиотички гледано позицију центра семиозиса у овом коментару добија управо појам контекстуалности. Контекст, као важан елемент тумачења значења овде је сагледан и на примеру народних изрека и пословица. Колико је важна улога контекста овде је сасвим очигледно. Пример више него радикално постављен открива и чињеницу да и најлепша мисао може да се сагледа као најружнија и отрцана фраза, препуна глупости, ако је поставимо у сам контекст глупих или покварених људи. Прецизније речено, ако је користе покварени и глупи. Злоупотреба народних изрека и пословица је овде више него очигледна. Писац је ову тему разрадио и на примеру жене из приповетке *Злостављање*, чија судбина је запечаћена управо народном изреком. Отац не жели да је прими у кућу јер она наводно тражи хлеба поред погаче. А истина је заправо у томе да је поменута жена жртва изразитог психичког злостављања. И да хлеб не може ни да се једе уколико човек нема мира и спокоја са оним са којим и живи. Хлеб у таквом контексту губи и своју значењску моћ, као што пословица изговорена од глупака или покварењака губи своју примордијалну или значењску вредност. Дакле, контекст постаје централни појам овог коментара. А изреке и пословице су овде постављене као добра мера и врла висина егземплативности на тему значаја контекста и менталитета и карактерности.

Сувише је овај народ патио од нереда, насиља и неправде, и сувише навикао да их подноси са подмуклим роптањем или да се буни против њих, већ према временима и околностима. Између злоковарних, осветничких мисли и повремених побуна пролази им горак и пуст век. За све друго они су неосетљиви и неприступни. Понекад се човек пита да није дух већине

балканских народа заувек отрован и да, можда, никад више неће ни моћи ништа друго до једно: да трпи насиље или да га чини. (Андрић 1986б: 195)

Коментар-опаска са елементима објашњења и антрополошког тумачења стања духа балканских нација. Гомилањем сродних појмова као што су неред, насиље, неправда, подношење, аутор појачава израз у смислу говора осећања, али и смислено продужава појам патње у смислу трајања (сувише је овај народ патио). Уводећи овакво стање духа у нову и сасвим узрочно-последичну контекстуалност – злокварног и осветничког, писац мења и правац и тоналитет мисли, па и емоција. Емоција саосећања прелази у емоцију извесног сажаљења које потом задобија и елементе дистанце. Потом се дешава прелаз са релације сажаљевања на овде хладовиту линију исказану и својеврсном опаском, то јест извесном примедбом: *за све друго они су неосетљиви и неприступни*. Народи као и појединци доживљавају девијације карактера и темперамента, живећи дуго у околностима које нису довољно човечне или трпећи дуговечно патњу и бол. Затим, као последица свега долази до потребе за трансформацијом жртве у злочинца и тако опет редом. *Tergium non datur: да трпи насиље или да га чини*. У ширем смислу сагледано, језгро семиозиса овог коментара су простор и време испуњено насиљем, па тек потом балкански народи. Они су резултанта, а патња, заједно са злом постаје и извориште. Извор обликује саму реку. Река не може да стане. Акцент на појму контекстуалности је посве очигледан. Дуго трајање и стајање у одређеном, непромењеном контексту бола или зла може да постане геном једног народа, па да се створи и потреба брањења од себе и свега што се наталожило кроз векове.

У нас је чест тип човека који мисли да је свађа акција, а грубост исто што и енергија, да нанети непријатељу увреде значи исто што и задати му ударце, да је свака уздржљивост у говору слабост, а сваки покушај предвиђања – дангуба; укратко: да се тзв. животна борба састоји од непрестаног и наизменичног лавежа и режања. (Андрић 1986б: 195)

Ово је и антрополошки обојен коментар који овде прераста и у слику. Опис нашег менталитета. Будући да писац користи ономапопејске изразе попут лавежа и режања, јасно је да наш колективни портрет није за похвалу и аплаузе. Заправо, портрет је овде само

један иконички или индексни знак. Слика је настала и сагледавањем објекта. Прецизније, сагледавањем темперамента и карактера већине оних који су присутни у оквиру синтагме – наш човек. Овде је реч о и инваријантном својству личности. Оно што је варијабилно у односу на исказано сагледава се и дешава као реткост. Уздржљивост и предвиђање тиме постају такође и ретке врлине нашег човека. Писац нам даје коментар у контексту опаске.

Мртав уметник има велико преимућство над живим, које се састоји у томе да му људи без колебања поклањају своје поверење. Од свих могућих намера које је он могао да има у свом раду или у једном од својих дела или у некој појединости једног дела, људи узимају увек ону најбољу, најплеменитију и за њега најповољнију. Код живог уметника често је обрнут случај. (Андрић 1986б: 222-223)

Ознака овде мрвог уметника открива значење и живог уметника. Његов значај расте тек после преминућа. Не само значај, него и љубав, сва пажња која до њега није долазила за живота сада се сакупља с ову страну света и претаче на ону, на коју је већ отишао мртви ум. Мртви ум или уметник, свеједно, ум је и унутар уметности. Творевине његовог ума, умећа, његове уметности сада делују и сасвим дивно. Процес семиозе одвија се управо на релацији жив уметник – мртав уметник. Основно значењско поље овде расте и на тлу несхваћености, неразумевања, безосећајности према живом уметнику. Док је жив, сви његови евентуални недостаци посматрају се под лупом. Када се пресели на ливаде рајске, тада, баш и тек тада све његове врлине постају предметом пажње и дивљења на земљи, на тој земљи која је сада постала његова физичка прошлост. Без обзира на то да ли ће кроз име и своје дело живети дуго или вечно он је за живота непоштован и скрајнут. То је основна порука читаоцу. Жив уметник није добродошао, а мртав уметник не може ни да хода. Али је бар вољен напoкон. У предњем плану коментара је мртав уметник, а жив иза.

Да ми је само зрно једне оне природне равнодушности коју испољавају ови људи око мене према толиким стварима због којих ја дању често не могу да

се радујем ни да мирно радим, а ноћу понекад стрепим и патим, расањен и несрећан. (Андрић 1986б: 508)

Равнодушност је у овом коментару постављена у центар семиозиса као сама ознака. А означено је, заправо јесте више то што сам аутор није равнодушан. Управо зато он пати „расањен и несрећан“. Жудња за стањем равнодушности отривена је на самом почетку. Порука коју прима читалац јесте: врлине су понекад управо разлог личног неспокоја и патње. Равнодушност не би требало да се сагледава као врлина, она то и није, а открива и проузрокује и саму несоцијабилност, немогућност да се постави и у улогу друге особе. На тај начин она доводи и до самог неразумевања и неспоразума. Андрић је склон учесталијој разради мотива равнодушности. У једном од овде већ тумачених његових коментара, имали смо већ прилику приметити. Али у роману *Госпођица*, овај мотив је добио још темељнију разраду, па тиме и неку лепезу значења, која је условљена и самом дужином трајања. Равнодушност Госпођице према туђој патњи је сагледана кроз лихварски живот.

Пун и коначан суд о томе да ли је неко заиста храбар или је страшљивац није лако дати. За изрицање таквог суда требало би знати како се тај човек држао на крају живота; то јест, да ли је у последњем тренутку гледао смрти право у очи, или није. А то ми за вечину нећемо никад знати, јер сведока нема.

За мене се то може знати већ сада. Када умрем, запишите слободно да сам у последњем трену жмурио. (Андрић 1986б: 138)

Ово је филозофски коментар који на самом крају прераста у најинтимнију исповест хумористички поентирану. Контрастирајући речи живот и смрт, писац заправо у центар семиозиса поставља појам храбрости. Храброст се може дефинисати на различите начине. Међутим, Андрић сматра да је однос према ознаци саме смрти и свему што она означава, заправо и најпоузданији репер у доказивању нечије личне храбрости. Уколико се ипак плаши те смрти човек не може да се сматра и храбрим, у коначности посматрано. Писац признаје, то јест исповеда и сопствени страх. Он питање храбрости овде поставља као својеврсни позив на саму полемику. Јер се, по мишљењу писца, можда исувише површно

приступа и самој анализи феномена и значења појма храбрости. Највиши домет животне храбрости јесте опхођење, тачније начин опхођења према ознаци смрти и њеном значењу, а која је сасвим суротстављена и животу. Овакав начин откривања и спознавања величине нечије храбрости доводи нас у атмосферични парадокс, овде испољених мисли и осећања. Тај парадокс служи и откривању логичке поставке ствари и појава. На самом крају, јасно је да се и сведочанство о нечијој храбрости тешко може сагледати. Свако се суочава и са сопственом храброшћу кроз свој лични интимни приступ сопственој смрти, а без сведока.

Свуда у свету, а нарочито ваљда у овим балканским земљама, можете на два начина да се одбраните и одржите у струји живота и да људе присилите да вас поштују и – поштеде. Први је: да стечете толико новца и сигурних добара да вам нико не сме и не може ништа. Други је: да покажете такву равнодушност према новцу, власти и сваком друштвеном сјају и успеху, да вам и опет – не може нико ништа. (Андрић 1986б: 177)

Садржајно гледано, овај коментар је заправо једна врста одговора на питање које стоји иза, а могло би да гласи овако: Како бити поштеђен и поштован уопште, а посебно у овим нашим крајевима? Постоје два начина која аутор опсервира, а потом предлаже. Један од путева је саздан од склоности ка стицању и грабежљивости. Други начин, то јест пут је сагледан у потпуној супротности са првим: равнодушност према свему од понуђеног. Ова два наглашена начина стоје у оквиру својеврсног парадокса, прецизније – граде парадокс. Парадокс се овде састоји у самој чињеници да се човек може сачувати од других својом равнодушношћу према успеху, па и према другима, једнако као и стицањем новца, власти и свих могућих материјалних добара. У првом случају човек се брани својим карактером постављеним насупрот материјализму. У другом случају се материјализмом и сјајем који тиме задобија брани, то јест стиче, задобија и одређено поштовање. Заправо, у оба случаја је у питању богатство. У првом – духовно, у другом – материјално. Различито изабрани путеви воде ка истоветном циљу. А то је суштина постојаног парадокса у овом коментару.

Такав је „наш човек“, онај прави. Не мисли много ни истрајно. Али чим успе да скрпи некако једну мисао у глави, прва му је брига не да ту мисао разрађује, проверава и упоређује критички са оним што други људи о истој ствари мисле, него да своју мисао прогласи за једину тачну и једину праву, а одмах затим да између ње и сваке туђе мисли ископа што дубљи ров презира, мржње и борбе до истраге. У тој борби они понекад показују људождерску ревност на речи и делу. Срећа је што у нас има доста и таквих који су друкчији и који нису прави „наши људи“. (Андрић 1986б: 199)

Коментар је посвећен нашем типу човека и самом темпераменту који води у осећање надобуђа, па и суште незахвалности. Егоцентризам балканске врсте. Употребом придевске варијације речи људождер, аутор доводи до тачке кулминације особину „нашег човека“ који штеди снагу и вољу када су у питању особине-врлине промишљености и истрајности које су овде пак представљене и као врлине које би требало неговати јер су недовољно и неистрајно опсервиране као врлине. Виолентност и егоцентризам су основна појмовна обележја овог коментара, то јест коментар је посвећен тумачењу и расветљавању њиховог значења. У овом контексту реч је о разорном дејству на колективну стварност. Носиоци ових особина улазе у рат до истребљења чим осете своју сопствену важност („скрпе некако једну мисао у глави“), они немају потребе за изградњом, па ни дорађивањем како мисли, тако ни личности. Мржња је кулминативна тачка човека који је духовно запуштен.

(...) Ту негде, у дубинама црне зависти и тешког осећања мање вредности, треба можда тражити порекло многих бахатих есеја и замршених теорија. То су природни непријатељи уметности и рођени противници уметника, они замрачују и заплићу путеве до уметности и збуњују читаоце (слушаоце или гледаоце), а често и уметнике саме. Немоћ се свети а повређена сујета жели по сваку цену да влада и заповеда, руши и поставља. (Андрић 1986б: 277)

Процес семиозиса делује на релацији уметност – теорија, у првом плану. Међутим, конотативне везе упућују на други план. У другом плану стоје један насупрот другом два

појма: једноставност и замршеност. Садржајно и формално гледано оне постају централне тачке семиозиса. Као ознаке којима се означавају с једне стране једноставност и јасноћа, а с друге стране заплитање и замршеност. Замршеност открива позадину бахатог и сујетног, заповедачког. Насупрот свему тежња ка једноставности се открива као доказ ваљаности и талента оних који овим врлинама и стреме. Противници и уметности и теорије уметности су, по мишљењу писца, управо замршене теорије, прецизније теоретичари (они замрачују и заплићу путеве до уметности и збуњују читаоце). Овај коментар може да буде и опаска.

Зашто балканске земље не могу да уђу у круг просвећеног света, чак ни преко својих најбољих и најдаровитијих представника? Одговор није једноставан. Али чини ми се да је један од разлога одсуство поштовања човека, његовог пуног достојанства и пуне унутарње слободе, и то безусловног и доследног поштовања. То је наша велика слабост и у том погледу сви ми често и несвесно грешимо. Ту школу нисмо још прошли ни тај наук потпуно изучили. Тај недостатак ми свуда носимо са собом као неки источни грех нашег порекла и печат мање вредности који се не да сакрити. О томе би требало говорити и на томе радити. (30.03.1952) (Андрић 1986б: 322)

Користећи синтаксичку структуру питања и одговора, писац осликава менталитет балканског човека. На релацији активног семиозиса стоји и тврдња аутора о непоштовању човека на овим нашим просторима. Конотација је дата у контексту појмовне сразмере: непросвећеност – непоштовање. Тако гледано, балканске земље не могу да буду у кругу просвећених јер се у њима не поштује сам човек, ни онај најдаровитији. За просвећеност, то јест као репер утврђења просвећености узима се, по овој конотацији, осећај поштовања управо према човеку, оном који је поред нас, у нашој близини, земљи или према суседу. Просвећеност је тако овде задобила неко духовно проширење сопствене појмовности. Јер просвећеност се по мишљењу већине утврђује по образовању само, али не, писац јасно види да образовање није довољно, већ духовни додатак зван – поштовање. Без узајамног поштовања нема заједнице која би могла да се сматра просвећеном. Уосталом, и сама реч образовање открива своје активно значење управо глаголу образовати. Образовање у овом

случају значи формирање. Недостатак, како духовног манира тако и образовања, открива карактер недовољно формиране личности. Потом, логично је, и недовољно просвећених, то јест формираних заједница које се у коначности сагледавају као умножена већина, итд.

Има људи којима су сви путеви отворени, сва подручја живота приступачна, а они презру и одбаце све, и изаберу иронију као своје једино подручје. А има, напротив, таквих људи који се искључиво и грчевито држе ироније, јер морају, јер су им сви други путеви затворени и сва остала подручја неприступачна. (Андрић 1986б: 182)

Семиотичко језгро овог коментара јесте појам ироније. Иронија се овде намеће на два начина: 1. као лични избор; 2. као нужна потреба. У првом случају она је ознака за човека који свесно бира пут ироније и свега што она „доноси“. У другом случају иронија постаје средство одбране од очаја. Она и опстаје као начин живота једног човека са којим се и сам живот поиграва. Човек се овде самоупућивањем на иронију брани од зла које га је снашло. Од силе којој не може ништа осим да је иронише те тако привидно себи олакша пролазак путем који га никуда не води, али којим мора да се хода јер стајати у месту се може на два начина: узалудним ходом или још досаднијим избором верзије буквално пасивног стајања на још буквалнијем месту, у тоталу буквалитета свих врста, свих боја које постају оквир свакодневног живота. Ова два различита човека од којег један не мора, а други мора да се користи самом иронијом, говоре и о моћи ироније као стања духа, о иронији која се одваја од појма саме егзистенције једног човека постајући му господаром без обзира на квалитет или квантитет овоземаљских чињеница којима је окружен. Први је опхрван и опијен самом иронијом, подајући јој се безрезервно и самовољно као најјачој сили, а други као да се опхрвава и разрачунава са сопственим животом – управо иронијом, олакшавајући тако себи, па макар и привидно поглед на себе и свој отужни статус. Статус који је овде управо непромењив и судбински-егзистенцијално одређен као што је иронија непромењиво стање духа оних који је бирају не због животних прилика око себе, већ због несавладивих неприлика у себи самом. У првом случају реч је о човеку који је првобитно обележен самом иронијом. Она га маркира законом денотације. У другом случају реч је о самом контексту, то јест о егзистенцијалним приликама које додатно обележавају, то јест

конотирају самог ироничара кроз иронију као непресушни извор одбране од неприлика са којима је суочен, а које му постају непремостива препрека без изгледа да је такво стање ствари само привремена ситуација у времену и простору самог битка. „Иронија не тражи дуга описивања. Она, истина, тражи детаљ, али га увек осмишљава на себи својствен начин“ (Станојевић 1987: 341). Станојевић се осврнуо и на ироничаре: „Ироничари су, често, сведени на ствари које иронијски функционишу. Ако нема ироније, они престају да постоје. Тиме исказују своју заблуду о властитој вредности и вредности других“ (Станојевић 2001: 113). Иронија уме и да се осамостали и дејствује изван воље ироничара, сматра Добривоје Станојевић, наглашавајући и егзалтично својство саме ироније: „Иронија се на тренутке одваја од ироничара и постаје сама главни јунак настојећи да придобије сваку реч, предмет и појаву за себе, да у свему нађе своју сировину“ (Станојевић 1987: 341).

3) Записи

НЕМЦИ

Они су хтели да раздробе свет на комаде и да га попију у кригли пива. Хтели су да из свега што је хранљиво изваде све живе честице и поједу, а да неорганску љуску оставе нама за храну, као што се марви оставља слама пошто се за човека одвоји зрње. Хтели су, и учинили су колико год су то могли.

Ви сте поткрадали своје робове, а да се не бисте морали пред собом и пред њима стидети, проглашавали сте их нижом расом и подљудима.

Ви нисте силовали жене по путевима него сте их плански и по списку доводили у своје војне борделе. Ви сте нас презирали а ми смо, затворени у своје хладне станове, читали Гетеа и напољу, кад би нас ви срели и запитали за пут, на немачком, одговорили смо „Не разумем“! (Андрић 1986а: 149)

Коментар о Немцима. На почетку писац користи треће лице множине, потом друго лице. Два пута коришћено друго лице множине појачава и непосредност и одлучност у изношењу саме поруке. Порука се разазнаје у семио-сукобу на релацији ми – ви. Али и на релацији језика и књижевности, то јест Гетеа, кога читају „у хладном стану“, док њима, Немцима, одговарају на питања са „не разумем“. На самом почетку писац користи верзију трећег лица множине јер је оштрица речи на почетку коментара појачана. Тиме подстиче читаоца који се евентуално не слаже са његовим мишљењем, да га ипак прихвати или покуша разумети као покушај објективно изнесеног мишљења, на основу разматрања које му је претходило. У случају коришћења другог лица множине, то јест речју „Ви“, јер је на самом почетку самог пасуса и записа, мишљење би могло да се доживи, или пак делује као афективно изнесено. Због сасвим оштрог појмовног сагледавања мана у ком се користи и реч марва да би се указало на осећање понижености ових који су доживели непријатност са онима који су „хтели да раздробе свет на комаде и да га попију у кригли пива“, аутор је ипак започео овај коментар у трећем лицу множине. Говор осећања појачано је постигнут и стилском фигуром поређења (свет – кригла пива), која истовремено делује и на плану градације и контраста. Значењски сукоб поимања доживљене стварности зачет је и сазрева у контексту презира датог као „поклона“ онима који читају Гетеа, а који у овом случају представља и узвишен симбол немачке нације. Овај сукоб ознака, означитеља и нација прераста у конотативни парадокс, а одговор „не разумем“ добија двоструко значење: не разумем ваш језик или не разумем свеукупну ситуацију; ни вас, ни себе у свему, ни Гетеа.

О путовању

Путовања, то је за мене одувек био лек који не лечи, али мање или више помаже и доноси пролазно олакшање. У ствари, то и није био лек него – дрога. И ту је као код сваке друге дроге, са годинама и честом употребом, дејство бивало све несигурније и слабије. А већ одавно, иако ја то нисам одмах приметио, моја дрога не само да више не помаже него све јаче и очигледније шкоди. Окреће се против мене и против болести због које је узимана, и сама постаје болест. Путовање је, сад то добро увиђам увек било више замор тела, опијање духа и расипање времена и снаге него ишта друго.

Срећни и паметни мало путују и у тим ретким путовањима налазе све оно што им треба: што човек од путовања жели и може да добије. А несрећни круже и крстаре светом, и узалуд тражећи и никад не налазећи *своје* путовање, немају користи ни утехе од оног што виде на свом странствовању. Оно што сваки човек треба да нађе остајући код своје куће, то не може наћи у свету, па да очи источиш по туђим хоризонтима. (Андрић 1986а: 170)

Нездрава страст за мењањем места и видика указује се у свој својој самоубилачкој бесмислености тек са годинама. Тело све теже подноси напоре и промене, све се спорије прилагођава наглим променама климе и осталих животних услова. А дух, дух поготову. За сат-два пребацим се авионом с једног краја земље на други, али не дочекујем се радосно на ноге као некад, него падам и куњам данима као пресађена биљка. Не сналазим се, ноћу се будим и питам се где сам то. Са ужасом видим да су моје најбоље мисли, без којих не могу као без најближих и најдражих лица или без неопходних предмета, остале тамо одакле сам кренуо, и да споро стижу за мном, као заборављен пртљаг, споро или никако. Мењати места и прилагођавати се постаје за мене напор који ме убија а не ствара више задовољства као некад. У ствари, увек је то било тако; увек је то за мене био расипнички луксуз који ме је трошио и подгризао, само што је онда имао шта да троши и подгриза, а сад је дошао до живца, до кости и постао неподношљив. Сад видим шта сам и колико сам давао, а ником и ни за што, до само и једино безумној и погрешној представи о себи и свету око себе, представи коју сам, као болест, донео у живот и проносио кроз све године. Тек на путовањима, и тек сада, ја увиђам јасно да сам преварен и заведен живео туђим животом, путовао за другог, бацан од једне поште до друге, као погрешно упућена пошиљка. (Андрић 1986а: 170-171)

Запис о путовању је исповедног тона и појачаног говора осећања. Писац објашњава ознаку, па и значење речи путовање. Ознака се овде на почетку појављује као сам изазов. Прецизније речено, тако може да се тумачи. Откривање значења доноси искуство и време.

Простор се мења. Време је незамењиво. Протицањем времена писац поступно сагледава и значење речи – путовање. Изазов прераста у навику, навика у безумно трошење енергије, духа, па и тела. Навика потом прераста у саму дрогу. Дрога кроз време ослабљује дејство. Променом самог контекста у смислу календарске старости човека који путује, повећањем емпиријских садржаја мења се и значење речи – путовање. Првобитна ознака, изазовна и пуна тајни, на крају открива своје право лице, то јест значење. Симптоми умора, болести, те исте болести због које се путовало док се путовање сматрало тренутним еликсиром (пролазним олакшањем). Своје заблуде о значењу и важности путева и путовања које је сам бирао писац сублимира једном врстом сентенције: „Оно што сваки човек треба да нађе остајући код своје куће, то не може наћи у свету, па да очи источиш по туђим хоризонтима.“ Мисао постаје и порука читаоцу. Стилска фигура поређења (самопоређења) овог путника са поштанском пошиљком која је бивала увек погрешно упућивана додатно појачава и говор осећања, али и делује поентално јер се тим и таквим поређењем завршава и запис посвећен путовању. Ознака путовања мења своје значење. Првобитно тумачење речи сматра се илузорним. Коначно откривено значење пружа и скривени део ознаке ПУТ.

Homo balcanicus. Посматрам људе који почињу свој пут у науци, у поезији или у филму, и код већине запажам исто проклетство. За свако и најмање остварење у уметности или науци потребан је један минимум самоодрицања, неопходно је за тренутак не само потиснути у позадину него и сам заборавити своју личност и своје личне интересе. То је само тренутно и пролазно, један акт воље при којем само привидно губимо. Али ти људи нису способни ни за то. Због тога, што год својим даром, вештином и знањем створе, то не може да се одржи као уметност или наука, јер из сваке црте и сваког ретка зјапи њихово неплодно, голо, гладно и незајажљиво *ја*.
(Андрић 1986б: 315)

Балкански менталитет је један од омиљених мотива Ива Андрића. Егоцентризам се доводи на сцену као сметња за функционисање саме сцене, па и представе. Јер представа о јакству, у овом случају, јача је од било које друге представе и замагљује поглед и на себе и на уметност или науку којој тежимо. „Гладно ја“ никада не може да се довољно засити.

Писац, у контексту гледано, предлаже другачији пут. За стицање до појма јаства и његове пунине и вредности потребно је и извесно одрицање од тог јаства и сопствених потреба и интереса. Егоизам и егоцентризам су појмовно расветљени као препреке сваком стварању. Порука у овом коментару је посве јасна. *Homo balcanicus* има велике проблеме са собом и својим ја па ја. У позадини видимо благодатни савет. Предњи план има завршницу опаске.

Лаж и лажови. (...) Разлози и побуде који нагоне људе да лажу многобројни су и врло различити по својој природи. Има људи који лажу јер не могу другачије, јер то морају; има их који се, у својој замршеној психи, служе лажима као ратним варкама, у самоодбрани, у једном рату који су сами измислили и који се води само у њиховој уобразиљи; има и таквих који, лажући често и много, и не слуте да лажу, а кад буду ухваћени у лажи, истински пате, да би првом приликом опет почели да лажу; има их који у таквим приликама падају и смртно страдају, као пробуђени месечари. Има их свакојаких, а најмање, можда, таквих који се свесно и срачунато служе лажима да би извукли неку корист за себе. А и то су, у ствари, рђаве рачунције и наивни преступници, јер је људе много лакше преварити и оштетити вешто поређаним истинама. Па, ако добро размислимо и погледамо примере око себе, видећемо да су и ту на погрешном путу, жртве своје заблуде и, у ствари, преварене будале. Лаж је, може се рећи, болест, и треба је сузбијати и лечити, али не грубо изобличавати, ни извргавати руглу, ни сувише строго прогонити. Јер, не треба сметнути с ума како је опасно оружје то утврђивање чисте истине и кажњавање лажи. Под ударцем тога оружја, свакоме се може десити да се једног дана нађе као утврђен лажац и да буде осуђен у име оне истине у име које је до малопре судио другима. (Андрић 1986б; 146-147)

Запис Ива Андрића лепезом појашњења централног појма прераста и у минијатурни есеј о лажи и лажовима. Дакле, семио центар додељен је варијацијама лажи и портретима лажова. Последње реченице записа-есеја упућују на значењску позицију и сврху истине. Али управо и прва реч у овом тексту јесте лаж. Потом улазак у психу лажова. У релацији

са последњим реченицама у којима се осветљава принцип истине читав садржај добија контрастну природу и карактер, посебно што се у претпоследњој реченици користи и склоп: чиста истина. Тиме је садржајно и формално постављен динамички оквир говора осећања. У том и таквом раму постављеном због анализе лажи долази се и до динамике парадокса који се изражава мишљу да је „људе много лакше преварити и оштетити вешто поређаним истинама“. Лаж се дефинише као болест, али писац упућује и на благост, па и разумевање према лажовима. Свакако, то не значи да лажове не би требало лечити, а лаж сузбијати, како каже аутор. Он само упозорава на благост и обазривост. „Како је опасно оружје то утврђивање чисте истине и кажњавање лажи“, аутор сматра да је довољан један погрешан потез који може да доведе истинољупца у замку у којој ће да се пронађе „као утврђен лажац и да буде осуђен у име оне истине у име које је до малопре судио другима“. Парадокс је тиме додатно појачан. Стазе истине нису толико проходне да би се ходало без оружја, али мета истинољубивог човека може да се замагли, а он због неопреца себе убије. Порука свега казаног је подједнако корисна и лажовима и онима који се против њих боре. Лажовима је дата и препорука за лечење, а човеку који сузбија лаж, савет о опрезу и мери.

У великим болницама има по једна соба у коју преносе оне болеснике за које се види да ће живети још неколико сати. У васиони, ова наша земља је таква соба за умирање. А то што се плодимо, то је само илузија, јер све се то дешава у границама смрти на коју смо осуђени и због које смо на земљу бачени. У ствари, мерено васионском мером а казано нашим људским речима: јуче смо доведени а сутра нас неће више бити. Можда ће још трава расти и минерали сазревати, али само за себе. (Андрић 1986б: 17)

Запис о пролазности је изграђен кроз изражајно поређење одређене болесничке собе са читавом природом земаљског живота, а потом и са целом функцијом васионе. Центар семиозиса овог записа јесте управо и сама помисао о пролазности живота и недовољне способности и спремности човекове да се суочи са чињеницом о смрти. Поред поређења мисао је појачана и градацијом: соба-земља-васиона. Преовладавајући је тон резигнације. Бол болесника смештеног у собу предвиђену за оне који ће умрети за неколико дана је само почетна семантичка преокупација која служи и развијању идеје о пролазности након

што се смести у сам контекст здравог човека и целе васионе. Минерали и трава које писац напомиње у поређењу са човековим животом овде се кристалишу и као вечни у односу на живот људски. Наравно, и сама „величина“ минерала упућује на појачану мисао о малом, то јест кратком човековом животу. Минерал је овде непобедив, а човек сасвим савладан. Као једина извесност човекова назире се смрт. Земља се дефинише као „соба за умирање“. Значење појма смрти је проширено. Путокази служе само лакшем стицању до преминућа. Самом чињеницом да га чека смрт појединац, то јест човек је издвојен из васионе (соба), у кутак за оне чија је и основна одредница појам пролазности. Најјачи значењски контраст унутар овог коментара-записа постигнут је управо на релацији човек – васиона. Човек као симбол малог, кратког и пролазног живота, а васиона као знак очите вечности. Наспрам васионе која је овде Неко, човек је постављен у положај који се одређује и речју – Ништа.

Прво дође оговарање, безумно, хистерично, опште и непрестано оговарање у коме има у подједнаким дозама злобе, зависти, рачуна и, нарочито, незнања. Жртва се брани хладнокрвно или огорчено, већ према темпераменту, али хајка оговарања расте, све док се гоњени, пре или после, не замори и неком својом неопрезном речју или непромишљеним поступком не потврди тачност бар једног од хиљаду грехова који му се приписују. Тада долази прљање, па сумњичење, па суд и осуда, а затим уклањање и, убрзо – потпун заборав. А сва пажња, енергија и цео оговарачко-убилачки арсенал окреће се према новој жртви, и то тако као да је она и прва и последња. Тако редом и без краја: уништавају док постоје, и постоје само утолико уколико уништавају, и јер уништавају. (Андрић 1986б: 435)

Оговарање је појам који се овде сагледава кроз семиозис схваћен као процес. И само оговарање постаје процес. Елементи овог процеса развијају се и на основама негативних страна саме људске природе које писац наводи и означава речима: злоба, завист, рачун, незнање...Темперамент жртве оговарања није пресудан и у њеном тражењу избављења. Избављење није могуће јер арсенал оговарања уме да постане несагледив (оговарачко-убилачки арсенал - каже Андрић). Довољна је и најситнија неопрезност која ће нападнутог да баци у већ унапред му припремљену замку. Његова неопрезност постаје доказом за сва

сумњичења. Овај процес има унапред сагледан исход јер они који оговарају имају унапред постављене циљеве. Довољно је, дакле, да заморена жртва начини и најмањи пропуст на основу којег се износи и коначана пресуда којој претходи и додатно прљање. У одређеном контексту то је процес који доводи и до смрти жртве оговарања. Значење речи смрт у овом склопу се тумачи као духовно-емоционално убиство једног човека-заморчета. Оговарање је овде постављено као вечна и неваријабилна категорија, само жртве се стално мењају. Након прве жртве долазе друга. Прва одлази са сцене путем заборављања јер оговарачи имају сада нека друга посла, то јест посла са другом жртвом, каже Андрић. Центар семиотичког поља овог записа о оговарању јесу оговарачи. Појам жртве овде служи само опису начина којим се развија сам процес семиозе оговарања и објашњавају домети. Оговарање постаје институција, са правилником који не допушта ни површност. Она поседује систематично разрађену шему. Увод, заплет, перипетију и расплет - попут драме. Понављањем сродних појмова кроз навођење особина оговарача појачава се говор осећања који олакшава и само декодирање поруке. Прималац поруке јасно и сигурно зна да оговарање може да убије човека једнако као што се он убија оружјем. Једина разлика је у томе што у првом случају не постоји крв као доказ ни физичка рана као траг учињеног злочина. Основна порука јесте управо покушај изједначавања оговарања као појма и процеса са самим злочином као чином. С тим да је разлика у томе што злочинац овде има и улогу самог судије. Жртва је несагледиво више оштећена од човека рањеног или убијеног метком у рату и сл. Због чега? Зато што је и сам случај овакве врсте смрти недовољно описив и објашњив, али и некажњив. Оговарање служи и покрићу злочина. „Тако редом и без краја: уништавају док постоје, и постоје само утолико уколико уништавају, и јер уништавају.“ Токови оговарања поседују и тајне цикличког понављања. Њихова површина скрива чемер људске природе.

Човека убијају често и мржњом. У једном ширем или ужем кругу људи мржња се гаји, одржава, шири, јача и усредсређује толико и дотле док се не створе средства и не пронађу руке које ће ствар окончати и убиство извршити. Али, човека је могуће убити и неразумевашем. Дугим, упорним, доследним одсуством разумевања. Средство је сигурно као и мржња, само дејствује нешто спорије, али су зато муке теже и страшније. Човек-жртва не

падне од једног ударца, него пресвисне. И још, поврх свега, често у очима неупућених изгледа као да добрим делом и сам сноси кривицу за своју судбину. (Андрић 1986б: 155)

Појмови мржња и нераздевање постављени као две скоро идентичне и централне тачке процеса семиозиса. С тим да се нераздевање поставља на пиједестал јер се појам, то јест његово јасно значење тиме образлаже као важније и шире јер је по мишљењу писца запостављено и нерасветљено разорно дејство свега онога што се појмом нераздевања означава. Нераздевање је потом и процес који траје дуже од мржње. Мржњу, то јест последице мржње је много лакше идентификовати, па и санирати зато што се и као појава испољава очигледније. Мржња се изражава и у стању афективном. Нераздевање постаје чак трајан чин који не мора ни да се исказује говором и гестима. Оно може да заживи без изговорене речи. У тишини и игнорисању, у сталном избегавању и неизговореном али истрајном процесу жигосања несхваћеног човека. Судбина таквог човека је неописива јер средство којим се убија није физички присутно. Одсуство физичког или бар вербалног доживљаја средства којим је жртва убијена указује и на одсуство физичког или пак вербалног доказа о самом убиству. Несхваћеност је почетак и крај таквог човека. Писац каже да такав човек може привидно да делује и као врли кривац који је сам допринео сопственом поразу. Будући да се користи понављање варијација глагола убити, појачан је и говор осећања, али и акцензован значај речи разумевање, у овом случају је то заправо нераздевање. Све што нам разумевање доноси као саму благодет, нераздевање односи као чисто проклетство. Несхваћени човек који је убијен нераздевањем, на самом крају може да се доживи и као самоубица. Као неко ко је и сам крив за своје непостојање у свету схваћених. А тзв. уклети песници су некад добијали тај статус управо због нераздевања.

Тамнице, као и концентрациони логори, имају нечег заједничког са паклом (или чистилиштем). Принудна везаност за одређен простор, патња разних степена и видова. Све им је то заједничко. Тамнице и концентрациони логори су једна од стварности људског живота, а пакао и чистилиште су бајке хришћанског веровања. Сад се човек пита: ко је коме служио као модел, тамница паклу или мисао о паклу нашој тамници? (Андрић 1986б: 155)

Појмовна релација тамнице – логори – пакао означава и појачава степен човечанства који води ка патњи, муци и људском неспокоју „разних степена и видова“. Речју патња, писац овде означава основну одредницу и атмосферу тамнице, логора и пакла, то јест чистилишта. Пакао је реч која се користи у једнини, тиме се означава и њена семиотичка ширина и појачана важност у односу на појмове тамнице и логора, који - иако овде имају статус множине делују, па и задобијају ужи семиотички оквир. Процес семиозиса се задржава и завршава на речи пакао. Писац довршава коментар синтаксичком структуром упитне реченице чији је циљ заправо да код примаоца поруке, то јест читаоца изазове појачано промишљање на тему, прецизније лепежу мотива: пакла, концентрационог логора и тамнице. Хришћанском веровању у пакао писац даје елементе бајковитости, а логорима и тамницама карактер „стварности људског живота“. „Ко је коме служио као модел?“, основно је питање, а накана писца јесте у томе да појам пакла приближи земљи, приземљи га чињеницом о логорима и тамницама као врстама овоземаљског, с ове стране света – чистилишта. Бајка о самом паклу (после овоземаљског тамничког живота), припомогнута хришћанским веровањем, по мишљењу писца постаје реалност и свакодневног људског живота, а тиме престаје да буде, па и да бива бајком, ако и када се подсетимо да писац симболиком патње и степенасто изједначава појмове: тамница, концентрациони логор, пакао. Ако прихватимо да је пакао производ бајковитости хришћанског веровања и да је он произвео, то јест био узор за логоре и тамнице на земљи, опет нам остаје запитаност да ли је и тај пакао бајка или ипак истина која живи и с оне стране света. Приземљити и тривијализовати појам пакла једнако је могуће као и небу принети овоземаљско значење речи тамница или логор. Тамница овоземаљска јесте можда исто што и пакао на небу уколико се пак по правди небеској суди и онима који су законом или ратом на земљи утамничени. Ипак, да ли је могуће изједначити евентуалну небеску правду са постулатима црквене визије о паклу? Ако је институција цркве измислила појам пакла, то свакако не значи да није могуће да постоји нека космичка или пак небеска правда која се никако не служи ни законима, а ни протоколима овоземаљске осуде и реторике, па ни расуђивањем или просуђивањем сличним земаљској таштини и потреби за победом као и извором моћи.

Страсти живе у нама, као бактерије у организму. Њино дејство је и штетно и корисно, и стваралачко и разорно. Оне нас разједају и слабе, изазивају ружне болести, али су у исто време покретачи великих, несебичних општекорисних дела за која, без њих, не бисмо никад били способни.
(Андрић 1986а:159)

Значење појма страсти раслојава се конфротирањем унутар саме ознаке феномена. Конфротирање је изражено и контрастом штетно – корисно. Страст као извесна слабост, али и страст као одскачна даска, или покретач за стварање великих дела која су од опште користи за цело друштво. Поређењем страсти са бактеријом ова мисао се обогаћује јаким говором осећања, а тиме свакако доприноси и појачаном разумевању поруке која говори о моћном дејству саме страсти. Овим коментаром релативизује се значење појма страсти, али филозофским освртом на феномен, то јест ознаку за страст. Она се овде раслојава у два дела. Знак је постављен и као двоструко интерполиран на поље значења као контекста.

И) Приче

Моцартов концерт за клавир и оркестар А-dur К. V. 488, Листов концерт за клавир и оркестар А-dur, Брамсов концерт за клавир и оркестар В-dur. Све то за три непуне сата те исте вечери.

Слушао сам Моцарта као увек: увиђам да је лепо, али не знам зашто. И то нећу никад моћи знати, јер у тој музици има нешто што ми не допушта да мислим. То је као бескрајан низ кутија, све једна мања од друге и све једна у другој. Лепо у лепом, па још лепше... лепота без краја. Игра од које човека издаје дах.

А онда је дошао Лист. Као да ме неко пробудио из најлепшег нејасног сна, са намером да ми исприча дугу, громку и незанимљиву причу, па сам љут, али из учтивости нећу то да покажем. Прича чича, прича, а при крају

сваке реченице види се да не зна како ће гласити идућа, али је сигуран да ће је изговорити. Не прича, него убија. Али тада, одједном – оаза. Оаза, пуна зеленила, хладовине, воћа, људи и жубора добре воде. Клавир говори сам. Чара и дочарава. То је лепше од сваке лепоте. Јесте, али дођавола, тек што сам то помислио а већ видим да је чича почео неку своју реченицу као да глувима говори, све бучније и мучније, да ме вуче за дугме од капута. И све оде како је и пошло, дођавола, до плитког и досадног ђавола сујете.

Спасао нас је Брамс који све и вазда спасава. То је лепота која не пирлита и не надвикује него просто постоји. И ми смо њени, јер је она наша. Ни најмањег неспоразума. Нема празнине. Све је испуњено. На крају другог дела тренутак чудне тишине која није од ткива наших обичних тишина, просто одсуство звука, него као нека богата и дивна збуњеност читаве једне васионе.

А онда, један по један, људи почињу да кашљуцају и да се померају у месту, као да су се вратили однекуд из далека, сваки у своје тело које су били напустили.

А на свршетку, Брамсов и Моцартов концерт су се слили у једно, као два мора кад се саставе изнад пустиње која их је дуго растављала.⁹⁹(Андрић 1986б: 273-274)

Андрић овом причом враћа музици предметност једнако као што је заумна, то јест непојмљива поезија одузела значење самом знаку, сасвим се дистанцирајући од њега, а тражећи оправдање за свој став управо у музицичкој уметности. Знак се поново спаја и са предметом који управо означава. „Укидање предметног значења у књижевности аналогно је и укидању предметности у самом сликарству. И овде као и тамо уметност, обликујући медијумско градиво, говори о себи самој. То је догађање које се у себе затвара, као посувраћивање језика. Али то није појава за коју уметност уопште није знала. У музици је, рецимо, налазимо“ (Петковић 1996:12).

⁹⁹ Андрићева напомена на програму 19.02.1963.

Ово је прича о музици. Актери приче јесу Моцарт, Лист и Брамс, прецизније музичка дела која су створили поменути уметници. Ова прича, која може да буде схваћена и као запис, је у служби самог описа једног музичког догађаја. Али њено значење превазилази један догађај, оно је представљено сликама којима се ова акустичка слика звука покушава оваплотити и у предмет. У модерним теоријама књижевности општепознато је прихватање литерарних остварења у којима се знакови дистанцирају од предмета. На почетку приче на ову тему, она је била за већину неприхватљива, заправо нелогична или можда нејасна. Али управо такво чудо дало се разјаснити аналогјама са музичким остварењима, односно са музиком као ипак посебном врстом уметности, која се заправо сматра најсигурнијим уметничким знаковним системом. Док се књижевности, а посебно прози оспорава и сама припадност уметности јер је исувише позиционирана и обухваћена самим природним језиком, али и саме информације наизглед слично преноси. Управо та музика даје нам и објашњење да се знак може удаљити од предмета, не третирајући никог и ништа. Сличне појаве могу да се пореде са укидањем предметности у апстрактном сликарству. Музика уопштено и не евоцира мисао не неки предмет као што ни не носи емоцију. Да, она је не изражава, али може ипак да је изазове у рецепцији. Њу је могуће поредити са оним што Руси називају заумним песништвом, непојамним или непојмљивим, у преводу. Непојамно песништво ствара се непојмљивим језиком (в. Петковић: 1996: 8-16). Иако се по тој логици такво песништво удаљава и од самог предмета, а илуструје постојањем музике, у овом случају, то јест на примеру ове приче Ива Андрића ми можемо да видимо и сасвим обрнути процес: како музика изазива у писцу и појаве и предмете стварности целе. Аутор је писао овај осврт на програмској карти. Дакле, у питању је директан утицај музичког дела у време самог извођења. Музика се сада опредмећује и у досадној оазису која сачињава Лист, сажима се и у кутије и кутијице код Моцарта, да би се код Брамса остварила и у теоријској визији писца о лепоти: *То је лепота која не пирлита и не надвикује него просто постоји. И ми смо њени, јер је она наша. Ни најмањег неспоразума.* Потом се сливају Брамс и Моцарт као стари, а дуго одвојени људи, између којих је постојала пустињска преграда која им се испречила као какав врли неспоразум. Дакле, жива поређења која овде користи Андрић постају и саставни делови музичког дела, а слике које она тиме изазивају постају и једнако стварне као сам живот, па живе и као сама уметност. Стилском фигуром градације код описа Моцартове музике јача се и слика јаког згушњавања, то јест јаке

концентрације уметничког израза који осваја радикално слушаоце музичког као основну: у њеноме „чисто `тонском збивању`, како га је у приближно исто време назвао и описао Момчило Настасијевић. Јасно је да је `тонско збивање` једна посебна врста знаковног догађања; да је то засебна семиоза, кад пуну превагу узима синтактика. Према томе, у поезији као и у сликарству на почетку XX века, превагу је у једном часу узела музичка семиоза. Она се наметала као појава коју је ваљало објаснити. Појава која је све више заокупљала и изван музике. Док је музика, опет, постајала помало опсесивним предметом размишљања. Тиме се несумњиво и нешто заобилазнији пут према семиотици“ (Петковић 1996: 9-10). Петковић наглашава да је лингвистика своје теорије о непојамном песничком језику стварала тако што је покушала да схвати, па и предочи нове трендове у поезији. Потом лингвистика намеће овај тренд науци о књижевности. Због тога се и Јакобсонова теорија о поетској функцији језика сматра доминантом у књижевним текстовима, који се тумаче као усмереност на поруку, те фокусирање поруке зарад поруке. Али, ова прича Ива Андрића открива све предмете које је музика избегавала да нам прикаже или није желела.

(Дијалог стене, листа и влаге)

Камен и земља, влага и биљка са својим листом, цватом и плодом на светлости предвечерњег сунца – све је то ланац сложених односа, сачињен од самог немира. Опет! И овде! Много пута за многог од нас тај немир остаје невидљив и нечујан. Ту своју тренутну илузију ми називамо тишином. Али ко проникне, ослушне и сагледа ту „тишину“, он види само толико да тај ланчани пренос немира нема краја, исто као што му се не види почетак. А све оно доле што сам оставио иза себе, на броду, на мору у градићу, само је одјек општег немира који се из непознатог средишта шири свуда и преноси на све.

Довољно је да седнете на куполу од камена кречњака, да се наслоните лактом на најнижу смоквину грану која се спушта све до камена, а да се одупрете ногама о зелен бусен добре земље – и ви можете, у изузетном тренутку, кратко и случајно, као жив жубор безбројних судара да чујете говор свега око себе.

Влага (шапуће, али чујно и упорно): Тако, дакле! Преко мене и свега оног што ја кажем прелази се без речи. Са мном се разговара отпором и ћутањем. Ја сам нико и ништа, улез без лица и имена, ја „подилазим“ и „подривам“, као подмукла снага која уме само да разара. Дабоме, кад је неко камен, „станац камен“, како воли да га називају, и кад нема ока ни разумевања ни за ког другог, а кад је још овако навр брежуљка, свему свету на видику, онда заиста ништа друго не постоји, нико није достојан погледа ни одговора! – О, знам ја све вас који сте господски усредсређени на своју личност, крути, неосетљиви и непокретни! Не познајете и не признајете никог око себе, не казујете ником ништа о себи, и нико од вас ништа нема. Стојите и ћутите. То је све. И то је – ништа. А од тога „ништа“ ви сте направили нарочиту врсту савршенства, неко камено достојанство, свима тешко а ни на чем засновано. Зато што се не крећете с места, ви мислите да сте савршенији од оних који гамижу, иду или лете. Стојите у месту! Па шта? Као да стојати и постојати, само по себи, значи и нешто бити и значити. Кад бисте били оно што мислите да сте и вредели онолико колико се сами цените, то би, наравно, било много. Али ваше мере и оцене важе само на простору који ви притискујете својим обимом и својом тежином. И ни милиметра даље и нигде више, ни за кога! Ваше самозадовољство важи нешто само за вас, јер иначе се нигде не признаје и не котира. О том бисте се лако уверили кад бисте уопште могли ма шта да увидите и признате као објективну истину.

Стена: (ћути)

Влага: Дабоме, то је најлакше: јесам и ћути. А кад мало анализирамо такав став, одмах видимо да то не казује и не објашњава ништа. Јесам! – Па шта? Сви ми јесмо, и у томе нема ни заслуге ни кривице, јер само то: бити, не значи ништа; нико се није сам ни попео ни спустио до тачке постојања. Ћути! – То није радња, није чак ни реч, јер то ја за вас изговарам. Ви нисте смогли ни толико. И ваше дубоко и значајно ћутање не би имало ни имена да нема нас који не презиремо говор. И ми треба већ једном да вам кажемо истину: ви не ћутите што хоћете, него што не можете друкчије, јер немате

шта да кажете. – Тако и ваша немост и ваша непомићност нису плодови неких ваших слободних одлука ни својстава којима се вољно служите, него особине којима робујете.

Стена: (ћути)

Влага (свађалачки и педантно): Такви као ви немају шта да кажу и не могу, и кад би хтели, да се макну. То да утврдимо пре свега. Па онда да просуђујемо и оцењујемо и ваше ћутање и вашу горду непомићност. Онда да видимо шта значи то презриво гледање с висока на нас који се крећемо као на бића која немају свог става ни одређеног облика. Што се нас тиче, ми се крећемо и дејствујемо и сваки наш покрет има свој став. А ви? Ви сте своју непомићност прогласили (наравно ћутке) ставом, а у ствари ви немате става него ваш став „има“ вас. Мени хоћете да кажете да немам облика? Али ја имам много више од тога. Ја мењам облик свима стварима са којима успем да се повежем, и све новим облицима богатим живот и проносим га преко крутих граница привидно утврђених стања. Према томе није тачно да ја немам свог облика; напротив, имам их у изобиљу, и дајем их другима. А како стоји са вашим обликом? Он је везан за ваше постојање. Ви нити сте га створили нити можете без туђе помоћи да га промените. Значи, ви га и немате. Ви му робујете. – Тако је. А што ви то не увиђате, не можете да видите, то не мења ништа на ствари и не смета истини да буде истина, као ни то што се неки и неки увијају око Ваше Непомићности или наслањају на њу, а праве се да не чују и не схватају глас из тамних дубина. Од њих, наравно, не треба очекивати да вам кажу истину ни да нађу бар толико храбрости па да потврде ово што ја кажем и што и сами увиђају. То неће учинити ни та бубица што, ћутке милећи по вама, тражи заклона у вашим пукотинама, као ни вешти довитљиви господин Смоквин Лист што се сунча наслоњен на вас, искоришћујући све око себе, не само сунце и вас него и презрену влагу из земље, али лукаво кријући своје везе са тамним дубинама. Њихово понизно (и заинтересовано!) ћутање подржава вас у вашем ставу и мишљењу. Дабоме!

Стена: (ћути)

Лист (пошто је дуго ћутао, затрепери и са нелагодношћу одговара, али не право и непосредно, него у страну, увређено, као да говори неком трећем. Глас му је, за разлику од тешког гласа Влаге и дубоког ћутања Стене, светао и лак, али прикривено узбуђен и очигледно заједљив): Они којима је до разговора и препирке, боље би урадили да потраже себи сабеседнике на другом месту, а не да од мене траже одговоре и решења која ја не дајем и не могу дати. Мени није до тога. Ја имам своју петелку и своју грану, а моја грана има своје дебло и свој корен. Ко жели нешто да пита и сазна, тај треба са противне стране да приступи, са кореном да разговара. Ја сам само један од толиких листова. А што се тиче мога „треперења“, наслањања на камен и разговора са сунцем, то спада у мој редовни посао, и само пакостан или луд човек може свему томе да даје нека друга објашњења, и да ми нешто замера и приговара, и то никад у лице, право, него увек подмукло, издалека. А то са „узимањем влаге из дубина“ и то је само прича доконих и завидљивих суседа. Што год од кога узмем, ја то и предајем даље. Сви ми и узимамо и дајемо. А само поремећен свет мери и броји та узимања и давања и ствара од тога обавезе и задужења, наравно на туђу штету а на своју корист. (Живље): Уосталом, шта хоће од мене те „предузимљиве и борбене снаге“ без лица и лика? Нисам ја ваљда измислио ову велику стену. Нисам ја пронашао сунце, истурио га на високо небо, ни дао му положај ни силу коју има, да би сада неко имао права да ме пита зашто се наслањам на камен и шта имам да разговарам са сунцем. Само будале могу да мисле да сви треба да знамо све, и да смо сви одговорни за све и сваког. Па ваљда и ја који сам изложен на овом челопеку, где није лако бити ни дрво ни камен, а камоли лаки лист на ветровиту месту? У ствари, то је дрскост посувраћених и нездравих природа. „Зашто ћутите?“ питају нас, а и не помишљају да они нама објасне зашто непрестано шапућу, блебећу, или вичу у сав глас. Облетају нас и боцкају неоправданим и бесмисленим питањима, уместо да ми њих питамо зашто и којим правом нам постављају таква питања. И зато је заиста најмудрије не одговарати на њихова заједања, не слушати их, ћутати. Има Стена право.

Влага (не могавши више да издржи, прекида га): Да, да, знамо добро ту стару, саможиву, хедонистичку музику, знамо; само је ви још и фалш свирате. И ваша је песма једно те једно: Постојати! Живети! – Да, али зашто постојати? И како живети? То вас ја питам. Ко није свестан постојања и ко активно не учествује у животу, тај и не живи и не постоји. А ви опет одговарате само речима и речима. „Постојати, живети!“ Види се, види куда циљате, господине Зелени Хенриче! Ничег новог тамо у вас! Као увек под сунцем!

Лист: Наравно, наравно! За такве нема и не може бити ничег новог. А како и да буде кад никог не можете до краја да саслушате, кад сте од самог почетка ви, и само ви, у праву? Ја се питам како вам се не досади бити увек у праву од памтивека па до сада, и од сада вјеки вјеков.

Влага (упада): Амин!

Лист: Тако је: амин и крст! Са таквима нема разговора; из основа греша ко га прихвати.

Влага (ликујући): Дабоме, бежите од разговора и судара, склањате се у ћутање и презирање других. То је ваше подручје, у томе је ваша тактика.

Лист: (ћути као и Стена).

Влага отпочиње нов, дуг и педантан говор, али ја га више не чујем, јер сам напустио свој положај на стени и спуштам се натраг у градић на обали. Бежим. Признајем да бежим.

Спуштајући се, мислим једнако о оном што сам чуо на брежуљку.

Ми обично не чујемо говор немих снага и „мртвих“ ствари испод овог тла, изван дохвата наших чула. Али шта то значи? Ми не чујемо ни ток неизречених мисли које бију и пламсају испод оног што се види и чује на нама и око нас, а ипак знамо (знамо по себи!) да оне постоје и да су живље, јаче, искреније него све што се изражава чујним речима и видљивим

покретима. И коме се деси да тај немушти говор ствари једном чује, тај мора да бежи збуњен, овако као ја вечерас. А бежим и збуњен сам и зато што сам чуо оно што се обично не чује, као и зато што знам да нисам чуо све, него само мали део вечног и општег разговора. Мучи ме и немиром шиба и једно и друго. Плашим се и свога дара и своје несавршености. Благо онима који чују само себе и оног са ким разговарају, или још боље: готово само и једино себе, а тек понешто од оног што говори њихов тренутни сабеседник. Јер ко много чује (и много види) тај, на крају, ништа не сазнаје, а много пати, брзо стари, и тешко умире. (Андрић 1986б: 428- 433)

Ово је дијалогска прича, односно дијалог влаге, стене и листа са елементима самог сценарија. Персонифицирана дијалогска прича занимљивих карактера, то јест – учесника у дијалогу. Заправо, у првом делу приче ово је био монолог саме влаге, коју сви игноришу. Уз уводни део приповедача који се поставља у најбољи положај за слушање немуштог, а потом после свега што је чуо одлази, коментарише и напушта тај положај, прича добија свој увод, разраду и крај. Влага овде добија симбол свега што протиче око нас тихо и неприметно. Управо зато, писац јој даје највећу партиципацију у овом дијалогу. Као неко ком је доста да буде користан, а неприметан, неко ком је „пукао филм“ од живота у сенци, влага има потребу да прича јер јој је доста инертних, непомичних величина. Стена је свакако симбол таквих. Зато она и не учествује у овом разговору. Дијалог има и ироничан тон. Иронијом се овде долази и до онтолошких питања. Шта је то битак? Ко га чини таквим какав јесте, ако уопште јесте? Смоквин лист је у функцији не само јединог сабеседника влаге него и алузије на стварање света, па и првих људи којима је он подарен. Смоквин лист се показао и као врло вешт апологета. Успео је чак и да испровоцира Влагу, у тој и толикој мери да је морала да га и прекине. И тај њен чин је он вешто искористио као одбрану, пребацујући јој поводом њене несмотрености као неком ко баш не поштује саговорника док захтева и дијалог. Јунак ове приче јесте појам битка као и несагледивост његове сложености. Зато писац завршава овај дијалогски обликован неспоразум својим коментаром: „Јер ко много чује (и много види) тај, на крају, ништа не сазнаје, а много пати, брзо стари, и тешко умире“. Наративни ток испреплиће појам невидљивог са појмом суштинског, чак их понекад и изједначава. Влагу као једног од важних актера ове приче издваја у неком смислу и њена дијалогска потрага у правцу показивања ознаке,

доказивања и откривања значаја и значења означеног, и свих оних појава којима није довољна само ознака као формална чињеница него и значење као садржајна врлина смисла, затим контекст у коме се преиначује и поново вреднује значење. На симболику хришћанског доживљаја света упућује и појачана употреба термина попут: крст, амин, смоквин лист. Они се појављују у тренутку када се дешава и дијалошки заплет. Ова прича са одређеним елементима сценарија, то јест једночинке доводи до апсурда своју испреплетеност самог садржаја и форме. Када због њене форме замислимо и адаптацију за позоришно извођење, постаје незамислива могућност постављања њених актера на сцену. То се најпре и највише односи на влагу која је главни актер. Сама структура као и значење реченог у себи носе динамику и клицу апсурдности. Како влагу представити у позоришту?

Једна ноћ

Ноћ тамна, велика. Једна ноћ и на небу и на земљи: светлости града, разасуте по стрмим странама, мешају се са звездама; модрина неба продире дубоко у мрак над земљом.

Ноћ свежа. Као да смо још са сутоном негде неприметно ушли у други климатски појас и већ одавно живимо у њему, крећемо се и дишемо први пут под потпуно новим приликама, и све око нас и у нама (тама са светлостима, ваздух и мисли), све има сласт и свежину племенитог воћа које човек први пут окуси.

Ноћ мирна и добра. Као она велика пресудна затишја у животу, кад се измучен човек (безумно и свирепо измучен) одмара и каже сам себи: „Никад више!“ и у величини и очајном прелому своје одлуке налази могућност да даље живи.

Мирише ноћ. Блешти мирном, бескрајном игром светлости и истим таквим преливима таме. Буја. И као да ће сада проговорити, пропевати. А после тога неће више човеку требати болних одлука нит ће имати шта да каже. Говориће дела.

Велика, лековита, спасоносна ноћ. У њеној дубини већ дише невидљива
клица дана. (Андрић 2012а: 55-56)

Ноћ је главни „јунак“ ове рефлесивне приче. Тзв. епизодни ликови јесу небо, земља, и светлост града, па и звезде, итд. Пет пасуса, а сви су започети речју – ноћ. Појачавајући истовремено и говор осећања понављањем речи, писац појму ноћи постепено додаје и описе: тамна, велика, свежа, мирна и добра, мирисна! На самом крају: велика (као сасвим поновљен опис с почетка приче), а потом и лековита, спасоносна ноћ. Појам ноћи се тиме квалитативно градира, мењајући постепено и примарно значење. На почетку је то велика и тамна ноћ, а на самом крају велика, лековита и спасоносна ноћ. Значење ноћи је посве измењено. Приметно је благо алудирање на самом почетку, то јест у првом пасусу, на део молитве Оченаша (и на небу и на земљи), а тиме постигнут и додатно појачан говор осећања. Основни значењски аспект је заснован управо на промени значења. Ноћ постаје невидљива клица дана. Персонифицирајући њен карактер, карактер ноћи, додајући јој и верзију глагола дисати, аутор успева још више да приближи значењску моћ ноћи човеку. Човек је овде посве мали у односу на саму ноћ, али ноћ служи његовом преиспитивању и филтрацији вредности којима тежи дању. Потом, само то дело као примарни и непобитни означитељ квалитета човековог живота, израња из велике ноћи. У другом плану откривају се тек ови сасвим посебни судеоници приче: човек и његово дело. Дело добија и појачану значењску вредност, како у односу на самог човека, тако и односу на ноћ: „А после тога неће више човеку требати болних одлука нит ће имати шта да каже. Говориће дела.“

Стазе

(...) У тренуцима кад ме замарао и тровао свет у ком сам по злу случају живео и чудом се одржавао у животу, кад се мрачио видик и колебао правац, ја сам тада побожно простирао преда се, као верник молитвени ћилим, тврду, убогу, узвишену вишеградску стазу која лечи сваки бол и потире свако страдање, јер их све садржи у себи и све редом надвисује. Тако, по неколико пута у дану, користећи свако затишје у животу око себе, сваки предах у разговору, ја сам прелазио по један део тога пута са којег никад није

требало ни силазити. И тако ћу до краја живота, невиђено и потајно, ипак прећи суђену дужину вишеградске стазе. А тада ће се са концем живота прекинути и она. И изгубиће се тамо где завршавају све стазе, где нестаје путева и беспућа, где нема више хода ни напора, где ће се сви земаљски друмови смрсити у бесмислено клупко и сагорети, као искра спасења, у нашим очима које се и саме гасе, јер су нас довеле до циља и истине. (Андрић 2012а: 18-19)

Прича *Стазе*, почиње и завршава се појачано исповедним тоном. Вишеградска стаза је упориште приче. У контексту реч стаза добија уопштени значај човекове путање. И не само путање, него и циља самог пута. Стаза коју је писац у најтежим тренуцима „побожно простирао преда се, као верник молитвени ћилим“, у овом контекст добија и религијски схваћен и сагледан смисао човековог живота и трајања. Пут до истине је свака човекова стаза, па и вишеградска, у коначности. Када се пређе тај пут, а истина спозна, и пут и стаза нестају потом. На самом крају приче писац користи и реч спасење, која тиме продужава и значење и трајање, на почетку овог пасуса употребљеној свези – молитвени ћилим. Стаза постаје и циљ и спас док се трага за истином, док се осећа замор од живота, схваћеног као трагање. Потом када се стигне до те целе истине стаза се губи у нашим очима, а спасеније постаје и сама смрт. Смрт, схваћена као коначна ознака, и само њено значење, иако овде непоменуто постаје главни носилац приче и њена окосница. Оквир у који је смештен и сам појам живота. Спасилачка вредност умирања јесте схваћена управо у непотребности самог живота без тог трагања, чији је циљ управо баш Истина. Али, та истина јесте и сама смрт. Духовност исповедне приче писца додатно је појачана и употребом речи из хришћанског бревијара. А духовност је и узвишена доживљајем спасења. Рефлективна прича *Стазе*, завршава се пређеним Путем. Писац се тој стази враћа на исти онај начин на који га је некад учила ходу, тако и сада, на крају пута који мења значење свему, па и глаголу ходати.

Ј) Легенде

Прича из Јапана

За владе царице Ау-Унг био је међу осуђеном Тристо педесеторицом уротника прогнан и пјесник Мори Ипо. Три године је проживео на најмањем

од Седам Отока, у кућици од рогоза. А кад је царица обољела и њена моћ стала све више да опада, њему је успјело, као и већини од Тристо педесеторице, да се поврати у главни град Једо. Становао је крај града у једном крилу неке свећеничке зграде.

Грађани, сити крвавог господства луде и окрутне царице, завољели су пјесника, а већ они од Тристо педесеторице бијаху му нераздвојни другови. Од руке до руке су ишли његови кратки стихови о јунаштву и смрти, а његов добри смијешак био је у њиховим расправама као реч која одлучује.

Тада се догоди да од отрова свеопће мржње умрије царица преко сваког очекивања нагло. Њени се неваљали дворјани разбјегоше, а она је лежала надувена и грдна у пустом двору и није било никог ко би је сахранио.

Брзо се сакупише Тристо педесеторица уротника и преузеше власт. Подијелише између себе чинове и части и стадоше да владају јединственим царством на Седам Отока.

Кад је у двору некадашње царице било прво свечано вијеће, пребројаше се Тристо педесеторица и видјеше да једнога нема, а кад се прочита списак свих завјереника, видје се да нема пјесника Мори Ипо. Не хтједоше да вијећају без његова гласа него одмах послаше роба са двоколицом по њега. У неко доба се врати роб са празним колима: речено му је Мори Ипо отпутовао и да је за вијеће Тристо педесеторице оставио писмену поруку. Најстарији у вијећу прими савијену хартију и предаде је начелнику државних учењака а овај је стаде наглас да чита:

„Мори Ипо поздравља, на растанку, другове своје, завјеренике!

Благодарим вам, другови моји, на заједничкој патњи и вјери и побједи и молим вас да ми опростите што не могу са вама да дијелим и власт као што сам дијелио борбу. Али пјесници су – противно од других људи – вјерни само у невољи, а напуштају оне којима је добро. Ми, пјесници, смо за борбу рођени; страсни смо ловци, али од плијена не једемо. Танка је и невидљива

преграда што ме дијели од вас, али зар није оштрица мача танка па ипак је смртоносна; без штете по своју душу не бих могао преко ње до вас, јер ми подносимо све осим власти. Зато вас остављам, другови завјереници, и идем да потражим има ли гдјегод која мисао која није остварена и која тежња што није извојевана. А ви владајте разборито и срећно, али дође ли икад на наше царство Седам Отока каква биједа и искушење и буде потребна борба и утјеха у борби, потражите ме молим вас.“

Ту је председник вијећа, који је био мало наглух, читање прекинуо и са старачком нестрпљивошћу, с негодовањем у гласу рекао:

- Каква биједа може задесити царевину за праведног и слободоумног владања Тристо педесеторице!?

Сви вијећници климнуше главама; старији се осмјехнуше презриво и сажално: Каква биједа?! Читање се не настави него започе вијећање о закону за увоз и царину.

Само начелник државних учењака прочита до краја пјесникову поруку, али у себи, и онда је смота и похрани у архиву некадање царице. (Андрић 2012а: 62-64)

Прича је посвећена Јунаку-Песнику. Ово је заправо легенда о једном песнику. Он је стожер развијања идејног сижеа али и фабуле. Порука која се намеће читаоцу јесте сажета и сентенцијом унутар приче: „Ми, пјесници, смо за борбу рођени; страсни смо ловци, али од плијена не једемо.“ Разрађујући фабулу прогнанством триста педесеторице, болешћу, а потом смрћу царице, Андрић открива и скривено значењско поље приче о власти и моћи, то јест другу страну медаље о побуни и побуњеницима. Власт царице је успела да удружи Тристо педесеторицу побуњеника. Песник је био њихов стожер. И пре доласка на власт тај песник је живео (у време буне) на најмањем од Седам Отока. Тиме писац приче открива и песнички отклон од сваког луксуза схваћеног кроз материју. Када царица умире, Тристо педесеторица побуњеника брзо заузимају престоље, заправо њих Триста четрдесет девет. Претходно прогнани долазе на пијадестал значењске моћи власти. Али Мори Ипо, није ту. Андрић овом причом сагледава, па и намеће одређен закључак, схваћен као неки одговор

на условно постављено питање: Колико људи уопште разумеју песнике? „Само начелник државних учењака прочитао је и до краја ову песникову поруку“. Овом титулом, овде додељеном једином човеку који је уопште покушао да схвати песника, Андрић придаје значај науци, па и тумачима књижевног дела, алудирајући можда намерно и на науку о књижевности, на херменеутику, семиотику итд. Да би се схватио потез овог Песника који као главни актер приче, одбија да буде чак и споредни актер власти, заиста је потребно духовно и научно уздигнуће, до којег се долази и систематичношћу, али и стрпљењем истраживача. Бивши побуњеници чим стигоше до ове власти и моћи изгубише и вољу и стрпљење за песника ког су донедавно чак цитирали. Прича добија и благи сатирични тон јер та Триста педесеторица некадашњих пријатеља-побуњеника није много размишљала о поруци песниковој. А први неспоразум, перипетију, овде изазвану глувоћом једног старца, они су искористили као вечну паузу у покушају разумевања песникових речи. Основа ове приче јесте управо песников однос према власти, али и пре и на крају свега песников однос према човечанству и његовим невољама. За невољу Песник је ту, а за власт није ту. Песник тиме задобија моћ која има друга мерила, али и само проклетство неспоразума са светом и веком. Песничком сликом, па и поређењем: „Танка је и невидљива преграда што ме дијели од вас, али зар није оштрица мача танка па ипак је смртоносна; без штете по своју душу не бих могао преко ње до вас, јер ми подносимо све осим власти“, а у функцији разумевања овакве одлуке коју доноси Мори Ипо, Андрић појачава говор осећања у причи која јесте управо, у неком другом плану и прича о самом осећању као стању песничке душе, али и осећању као самој свести о сасвим увишеном поретку ствари, која је за уметника ипак изнад свега другог. Он не тежи овоземаљској власти. Историјски извори не (по)знају за царицу Ау – Унг, као што није забележено ни постојање песника који се зове Мори Ипо. Могуће је да је Иво Андрић сличну причу из свог личног живота уметнички транспоновао и управо због тога удаљио радњу чак на просторе Јапана, да би се теже препознала сличност између живота, имена два песника: Мори Ипо и Андрић Иво. Ово запажање је прокоментарисао Жарко Миленић, унутар своје књиге „Змија с Истока“.¹⁰⁰ Ж. Миленић на истом месту тврди да је царица Ау-Унг, заправо и симбол Аустроугарске.

¹⁰⁰ Електронски извори: [www.elektronske – knjige. org](http://www.elektronske-knjige.org); Жарко Миленић, 2012.

VI Кратка форма интерполирана у веће наративне структуре Андрићеве прозе (приповетке, романи: максима, пословица, анти-бајка, карактери-портрети, белешка, шала, молитва, сентенција, афоризам, прича, запис, скица, опаска, беседа, легенда, предање)

Кратке форме које су интерполиране у прозу Ива Андрића могу да нам послуже и као један врло јасно постављен пример који открива чињеницу о кратким формама као динамичком и важном конституенту већих наративних структура. Овде је већина примера дата углавном егземплицацијски, као и због потреба семиотичке анализе и других врста тумачења. Наш циљ није у томе да се првенствено играмо генологијом, а ни семиотичким разрадама, већ пре свега, на првом месту, да покушамо да прикажемо оно сасвим непоновљиво у самом Андрићевом начину приступања овим кратким формама, затим, тзв. хибридизацији, као и стварању посебних варијетета и облика. Видећемо како молитва може да се претвори и у шалу, као и како један кнез постаје главни актер и узрок сурове антибајке, затим како се одређене пословице користе да би оправдале и оно што није могуће, или не би ни требало оправдати, итд. Или, како пословица добија изглед опаске. У свету кратких форми дешавају се и преломне ситуације.

Сврставамо у овом поглављу све горе поменуте кратке форме и облике у неколико група, како бисмо избегли разумењеност и учестало давање наслова. Због тога се нећемо придржавати ни азбучног редоследа (по наслову облика) који је коришћен у претходном (теоријском) делу рада. Почињемо од оних најкраћих форми и облика, па крећемо према неким већим, које, свакако, морају да припадају, по утврђеном критеријуму, и некој врсти кратке форме или њене хибридизоване врсте, односно варијације, или једноставног облика.

A) Максима, сентенција и опаска

Треба говорити, јер је ћутање леност и кукавичлук, и трује односе међу људима. (Андрић 1965: 324)

Сентенција уоквирена саветодавним тоном и исто таквом намером. Наравно, одмах увиђамо супротстављеност ове мудре мисли народној изреци о ћутању као злату. Али, изреке настају као реакција на већ проживљено искуство. Изреком се понекад амортизује неуспех, или пак сагледава и оправдава нешто што је већ учињено, а показало се у неком таквом случају и као добар потез. Међутим, ова сентенција јесте препорука која служи решавању већ видљивих проблема узрокованих ћутањем. Даринка се, у овом контексту напоскон одлучује да јасно и гласно каже свом супругу да је не буди ноћу јер више не може да поднесе недостатак сна. Лексо, њен супруг због неког трауматичног искуства има несаницу и стално се преиспитује да ли се о њему лоше говори, а таквим темама замара и своју жену, не бирајући при том време, а посебно то чини преко ноћи. Једно од зглобишта приповетке *Осатичани* (унутар које је и овај сегмент), па и узрок Лексове несанице јесте смештено унутар авантуре која се десила у контексту црквеног крста и авантуристичког ноћног пењања на кров цркве. Али, Лекса је морао да лаже да то никада није ни учинио и да је једино мајстор из Новог Сада, који је био и службено задужен за ове послове био у прилици да се пење до крста. Међутим, иако је Лексина лаж о црквеном крсту прошла, тај крст је остао и даље поред њега, сваке ноћи, због преиспитивања савести, крст је постао и остао дуго становник његовог дома, па и сна. Сакрио је догађај због којег је требало да буде кажњен, избегао казну, радњу је сакрио, али стање око тог свог крста није могао да сакрије. Тако да ова сентенција у контексту приповетке усмерава и поруку-савет у нека два правца. Има две функције. Прва је усмерена на Лексину жену Даринку која се напоскон одлучила да искрено говори и супротстави тако том свом супругу који је стално буди, не дајући јој ни мира ни сна. Друга функција је уопштена, па је тиме и у служби одбране саме идеје о говору, идеје којом се управо чином говора супротстављамо сваком кукавичлуку. Говорење постаје и врста и начин исказивања храбрости. Оне храбрости човекове која се не плаши санкција ни казне због изговорене истине, па макар она била у судару са особом која истину износи. *Леност; кукавичлук; трује* – овим ознакама писац јасно упућује и на значење самог појма ћутања као зле навике. Не давати акустичне слике значи само ћутати.

Под земљом овде за сваког има места. (Андрић 1983: 34)

Језгровита кратка мисао са елементима опаске. Назначено пространство места под земљом открива заправо недостатак места на самој земљи. У контексту *Приче о везировом слону*, ово запажање изнесено је и у склопу чаршијске шале, хуморескне ироније, а након што је протекло и одређено време од сахране везира и његовог слона. Горчина живота на земљи је доминирајућа атмосфера из које израња ова мисао и порука коју носи. Контекст у ком се испољава релативизује горчину хумором због самог помена, као и појма везировог слона који је у чаршији био предмет хумористичке обраде свих врста и појавности, као и саме мржње. Дакле, када под земљом за сваког има места онда на земљи нема пуно места.

Увијек се господа прво искваре, а раја само прихвати. (Андрић 1986в: 353)

Мисао има карактер афоризма али и максиме. Изнесена је као животно правило, на шта упућује реч – увек. Контрастирани су појмови раје и госпode како би се истакла разлика међу сталежима, али и нагласила жаока. Господа у овом контексту се поимају као примарно искварена, па је и сама жаока на појму госпode, *раја само прихвати*, истиче се. Дакле, раја овде није узрок проблема него је њен статус слика и прилика већ искварене господштине. Она имитира госпode у моралном смислу јер се угледа на њено понашање и њен карактер. „О апсолутистичкој и чврстој хијерархији структура у етаблирању институција самоописивања стамболског језгра, сведочи и Сулејманов закључак“ (Кошничар 2012а: 654), дат овом максимумом.

Ова максима је у контексту романа постављена и као својеврсна разрада претходне мисли: „Треба знати да раја не дише својом душом, него слуша дах господара“ (Андрић 1986в: 353).

У овим земљама треба бити просјак, погорелац или богаљ на улици, па да се изазове сажаљење. Иначе, међу једнакима или сличнима, нигде га нема. Сто година човек да живи овде, никад се не би могао навикнути на ову сувоћу срца у говору, ову врсту моралне голотиње и грубе непосредности, никад не

би могао очврснути толико да га она не повреди и не заболи. (Андрић 1986в: 417)

Опаска са изгледним антрополошким акцентом. Обликује се мишљење о народу, то јест човеку који живи на одређеној територији. Менталитет сагледан кроз исказе о сувоћи срца у говору (...) грубе непосредности. Парадокс је управо негде у овом контексту. Бивати непосредан а хладан делује непојмљиво. Уз ову непосредност као карактерну особину много је лакше претпоставити врлину саосећајности. Недостатак сажаљења лакше је прихватљив ако долази од особе која није непосредна. Насупрот свему стоји ознака за бол којом се обележава патња човека који све то мора да гледа, а не жели или не може да прихвати постојеће стање ствари. Писац очито не мисли само на Босну јер користи множину (у овим земљама). Дакле, мисао се односи на цели простор Балкана.

Свет неће да буде срећан. Народи неће разумну управу ни племените владаоце. Доброта је у овом свету голо сироче. (Андрић 1986в: 233)

Ова мисао се намеће као извесно правило живота, тиме очитује да њен исказ дефинишемо и као својеврсну максиму иако се протеже на три реченице. Изречена је у једном неконвенционалном, односно сасвим пријатељском разговору између француског конзула Давила и турског везира Ибрахим-паше. Стилски ефекат, а тиме и појачана проходност мудрости ове поруке према примаоцу, постигнута је понављањем негације *неће*. Говор осећања појачан је и постигнут, такође, гомилањем сличних израза као што су варијације појмова срећа, доброта, племенитост и разум. Везир намеће присност у начину понашања према Давилу, жалећи се на осећање туге због смрти султана Селима, који је заправо и повод за изношење ове мисли. Јасно је да Ибрахим-паша користи принцип индукције у закључивању. Он је на примеру султана ком је био одан и којег је сматрао добрим владаром схватио шта народ хоће, а шта не. Потом је своје запажање изнео у множини (народи, свет), сматрајући да је овај пример добар за уопштавање. Овакви дијалогски моменти у роману *Травничка хроника* јесу и примери на којима се види одсуство званичне кодификације у сусретима званичника, а тиме и изостављање или излазак из слојева висококодифицираног самоописа свог културно-политичког језгра.

Иако представници култура у судару, Давил и Ибрахим-паша, имају тренутке посве присног, пријатељског разговора у којима заборављају сву протоколарност којом су по високом положају који имају у свом језгру, кодификовани. Везирова мисао упућује на генералију културе и самог семио смисла.

Насиљем се могу извршавати препади и постићи корисни преокрети, али се не може трајно управљати. (Андрић 1986в: 505)

Сентенција која прераста у максиму ако се схвати као највише животно правило. У наставку писац је образлаже, између осталог каже и то да терор као средство владања брзо отупи. У контексту ова максима добија и функцију ознаке Али-пашиног начина владања. Преокрети су, јасно је, ствар тренутка и афективности ситуације, а трајност је нешто што означава устаљени систем, којем у овом случају насиље није од користи.

Као прах са воћке која иде од руке до руке, са човека спадне прво оно што је најфиније на њему. (Андрић 1986в: 522)

Сентенција је прожета стилском фигуром поређења воћке са човеком. Тиме мисао добија и јачину унутар себе, али и појачану емоцију у погледу пријема код читаоца. „Воћка која иде од руке до руке“ може да се пореди и са протоком човековог живота. И, што је још важније, са његовом нагомиланом емпиријом која га чини мање човеком. Деца су управо због тога често већи људи од одраслог човека који је примио искуство. У контексту наративне структуре *Травничке хронике*, ова мисао је посвећена Јеврејима. Један од најугледнијих међу њима на овај начин објашњава њихов статус јер су морали да се сналазе, селе и скупо плаћају слободу коју би задобили ма где били. Сефарди су у Травник стигли пре три века због рата који су претходно преживели. Ићи од руке до руке, заправо значи – немати примордијалну слободу, али ни своју истинску или пак исконску отаџбину.

Није највећа будала онај који не умије да чита, него онај који мисли да је све оно што прочита истина. (Андрић 1986в: 289)

Ову мисао изговара Сулејман-паша Скопљак а у контексту изношења сопственог става према Колоњи, човеку који ради у служби Аустријског конзулата, а који је волео да прича и да чита разноврсну литературу. Сентенција заправо садржински семиотизира са појмом знања и учености. Епистемиологија као наука о знању, јасно јесте, прва ће преко својих поштовалаца да се сложи са изнесеном тврдњом. Али само утолико уколико се не схвати и као популаризација стања нечитања. Свакако, питање јесте важно поставити: да ли је ипак боље не читати или читати неистине или полуистине? То је и прави филозофски спор. Свима позната теорија о човеку који се схвата, али и јесте, као празна плоча уколико га не дотакне и социјализација или културализовање (па и читање) јесте прихватљива, али одређени наноси културе могу и више да оштете. Дакле, у позадини ове сентенције стоји појам истине који је неухватљив и није формалан. Истина уме да се пронађе изван текста.

Победници рано лежу и добро спавају. (Андрић 1986в: 498)

Максима о победницима. Процес семиозе постављен је на релацији појмова победа и снови. Исткана је као правило за живот по ком би требало раније легати и добро спавати или можда пак као реакција на пораз јер поражени не могу баш добро и лако да спавају. Претпостављамо да је први део у изразитој функцији упутства, а тиме неваријабилан. Добро спавати, то већ не зависи само од тога да ли ћемо раније легати, али јесте повезано. На релацији понављања сродних појмова (легати, спавати) постигнут је и говор осећања. У овом контексту мисао припада размишљањима француског конзула Давила у тренуцима резигнације. Иако је штампана у оквиру заграда којима Андрић понекад издваја краће сегменте текста, она неминовно припада склопу Давилових мисли или макар само његовог стања, јер се појављује одмах после констатације да су се сва светла већ угасила, па чак и она на самом Аустријском конзулату. Давил гледа гашење. Ова мисао, јасно је, после француског пораза и слома Наполеона, овде сасвим припада Давиловом размишљању. Он је још увек будан, а скоро сви су већ отишли да спавају, па је његова идентификација са пораженима више него јасна. Ова мисао служи као појачивач говора осећања. Њена

функција у контексту из ког је преузета је више него јасна. Наративно гледано она је додатак-зачин, који успоравава догађаје, али истиче важност одређене ситуације, њеног значења, то јест околности у којима се (у овом случају) налази конзул Давил као званични представник француског семиосферног језгра које није могло да успостави и прошири механизме самоописивања ни на простор Босне, а и сам Наполеон је већ увелико поражен. Можда баш зато овако мисли Давил или му ту мисао додаје наратор: *Победници рано лежу и добро спавају*. Тиме је појачана и слика ноћи и човека који гледа у светла која се гасе, па и алузија на одумирање, односно гашење моћи војног језгра Наполеонове државе.

Бог је један. Он зна меру. (Андрић 1986в: 439)

У контексту разговора између француског конзула Давила и везира Ибрахим паше ова мисао нам доноси мудрост попут максиме. Животно правило овде постаје генералија сваке културе. Не трпи разлике по вери, нацији, пореклу и сл. Везир је изговара након смрти своје деце која су умрла од куге на Босфору. Али куга се проширила из Стамбола:

- Ето, и куга је дошла на Стамбол и то на пределе где се не памти да је долазила – говорио је везир тешким хладним гласом као да говори устима од камена – ето, ни куга није могла изостати. Морала је доћи, због наших грехова. Мора да сам и ја грешан док је и у моју кућу ушла. (Андрић 1986в: 439)

Тврдећи да све то долази од греха, везир није прихватио Давилове и Давнине утехе и образложења попут изјаве да су „и светачки невинне личности и куће страдале случајним преношењем клица ове опаке болести“. Везир први део ове романескне максиме изговара два пута: „Бог је један!“ У овом случају имамо узвичник уместо тачке. Он је убеђен да се куга појавила као казна због пијанства, неваљалства и нереди које је уследило после смрти султана Селима. Он би то сузбијао, сматра Ибрахим паша. Понаваљајући опет да је Бог, један и то пред званичним представницима француског семиосферног језгра, он тиме појачава говор осећања ове мисли, не држећи се као званичник него као човек и верник.

Ова изјава је снажан амортизер којим се пренебегавају културне, верске и друге разлике. Она овде постаје снажан катализатор у допунској функцији брисања разлика и појачавања општих људских вредности и стремљења. Зато изазива снажну реакцију и потребу код француског конзула да својим изјавама, утехом и образложењима заштити Ибрахим пашу.

Нашла оно што је тражила, пожњела оно што је посијала. (Андрић 1981: 227)

Ово је својеврсна варијација и адаптација пословице која гласи *Како сејеш, тако ћеш и жњати*. Пословица је овде, такође у служби опаске на рачун убијене Анђе, али је сада изриче један од актера приче, односно жупник, а не писац-наратор. Он не проналази реч разумевања за жену која је одбијала једног мушкарца. Заправо, он сматра да је она за све крива. Овде говоримо и о убиству које се дешава на вратима куће. Костаће је убио Анђу само због тога што она није желела да прихвати његово удварање. Зато ова народна реч делује више него сурово, у контексту њене смрти. Ако све поменуто сагледамо и додатно, односно из угла теорије о семиосфери, жупников коментар би могао да се анализира и кроз феномен семиосферног језгра и произвођења културализованог страха, односно и на следећи начин: „Етаблирају се вјерски узуси који прописују што је правилно/по-грешно, допуштено/недопуштено; проповједничким на(д)говарањем потенцијална се паства учи да је све по-грешно и недопуштено – грешно те да се гријех кажњава“ (Кошничар 2013в: 12).

Софија Кошничар унутар свог стручног рада¹⁰¹ анализира и одређене паралеле између Маркесовог мотива убиства на вратима и овог поменутог у обради Андрићевој, позивајући се на интертекстуалност¹⁰². Само да подсетимо: Костаће је убио Анђу, а потом и себе: „Мотив назначеног убиства у приповедном сегменту *Костакe Ненишану* романа *Омерпаша Латас* лоциран је у доба када је Босном управљао турски сераскер Латас. Реч је о културном миљеу који је карактерисало заједништво живота неколико народа. (...) Код Маркеса референтни хронотоп у *Кроници најављене смрти* лоциран је негде у Средњој

¹⁰¹ *Семиотички и интертекстуални аспекти хронотопа убиства на вратима куће код Ива Андрића и Габријела Маркеса* јесте пун наслов стручног рада Софије Кошничар, Универзитет у Новом Саду, УДК 821.163.41.091:821.134.2.091; УДК 82.091, Нови Сад, 2013.

¹⁰² У интертекстуалној вези „може бити све што се до сада у теорији књижевности помињало као елеменат у грађењу литерарног дела: (...) тема, мотив, лик или тип (...) слика, симбол (...) фабула у целини, и то као радња, сиже или садржај (...) композицион поступак (проседе...) или начин дискурса (...) идеја, атмосфера, одређен модел мишљења (...)“ (Константиновић 2002: 18).

Америци из првих деценија двадесетог века, с латиноамеричким менталитетом у коме се прожимају многобројне културе староседелаца – латиноамеричких Индијанаца (Инка), касније придошлих Шпанаца – католика, Арапа – муслимана, потом реолаца, мулата и других народа (в. Кошничар 2013г: 3). Кошничар указује и на самосвојност, то јест оригиналност у обради поменутих мотива. „Међутим, и поред зачуђујуће сличности поменуте мотивско-хронотопске секвенце, оне су у много чему оригиналне, литерарно јединствене и снажне. Посебно је интересантна чињеница да се међусобно односе као специфична хијазмична структура“ (Кошничар 2013г: 4). Дакле, код Маркеса је жртва убиства младић, а код Андрића – девојка. У првом случају младић је вратио девојку јер није девица, а тиме је задобио мржњу њене породице, а потом и смрт. Код Андрића је у питању пак мотив – заблуда о полагању права у вези са сексуалношћу полова – кривица на девојци (в. Кошничар 2013г: 6).

Тако ми, у сећању, искоришћујемо злосрећне покојнике без одбране и снаге, за које смо само по имену чули, наслањамо се и на оне којих више нема, да бисмо се лакше кретали кроз свет живих. (Андрић 1981: 226-227)

Ово је опаска. Мисао се односи на трагедију Костаћа и Анђе. Андрић поменутом опаском утиснутом у заграде покушава да сублимира садржину и врсту неразумевања, па и сам однос света према овим несрећним људима. Андрић овде коментарише најпре однос људи према Анђи. Он то чини таквом врстом коментара који има снажан тон опаске. Опаска је резимирано, донекле субјективно мишљење или став са тенденцијом откривања објективне истине наспрам реалном стању ствари које, по мишљењу писца нису на добробит човеку ни хуманости као појму. Преживљавајући судбине јунака, те њихове пасије, приповедач уноси и повећава говор осећања у одређеном тренутку у ком је секвенца приче или пак читава прича већ испричана. Тиме се постиже и веома јак ефекат појачаног разумевања предочене ситуације или лепезе ситуација на тему неке друштвене појаве која је резултирала трагичним исходом одређеног појединца или пак колектива. Читалац тиме постаје пријемчивији на исказану патњу актера приче, али постаје и свеснији духовног пораза саме заједнице која према одређенима нема баш никада милости јер их не жели разумети, чак ни онда када су мртви. Опаска исказана као облик, а унутар

веће приповедне структуре најчешће се изводи у синтаксичком облику одређене врсте закључка, примедбе или оштро изнесеног запажања. Дакле, овом опаском Иво Андрић као наратор стаје у одбрану несрећне Анђе, макар и после њене смрти. Он тиме наглашава и количину неразумевања окружења према убијеној жени, па чак и неразумевање самог жупника. Коментар који има и тон опаске, па и језгровит израз, може понекад да делује као веома сличан сентенцији. Можда се као најбитнија разлика између ових облика запажа у контексту испољавања и њиховом оквиру, времену и начину којим се износе. Од афоризма и сентенције очекујемо и одређену самосталност док опаска боље пролази и као интерполирана у веће наративне целине.

Католички жупник на великој миси није нашао баш ни једну лепу реч за покојну Анђу. Костаћа (који ју је убио) је оправдао кроз став да је њим овладао *нечисти*, а за Анђу је чак додао и народну фразу насталу на комбинацији изреке и пословице: Нашла оно што је тражила, пожњела оно што је посијала. (Андрић 1981: 227)

Б) Афоризам и белешка

Треба знати да раја не дише својом душом, него слуша дах господара.
(Андрић 1986в: 353)

Романескни афоризам обogaћен стилском фигуром контраста на релацији раја – господар. Ову мисао Сулејман-паша упућује становницима Травника који су подигли буне за време његовог одсуства. Форма и садржина мисли испреплетена је и понављањем сродних речи: дише, дах, душа. „Док су Ибрахим-паша и Сулејман-паша одсуствовали ударивши војском на побуњену Србију, босанска раја је подигла буну у лето 1809. г. Због дивљања потурица над хришћанским живљем. По повратку са ратних похода, да би потврдио етаблирану моћ Цариграда оличену у пашиним овлашћењима, Сулејман-паша је прекорио најугледније чаршлије, домаће Турке и друге поданике, реторским питањем, шта су то направили од мирне вароши и мирног света“ (Кошничар 2012а: 654). Када бисмо ову мисао уобличио изван романескног оквира, дајући јој и извесну самосталност, она би у

адаптацији гласила: *Раја не дише својом душом, него слуша дах господара*. Она тада постаје обликована као самостална форма афоризма, без додатка – *треба знати*, који га у роману везује за контекст приче. Скопљак овде оптужује травничке прваке, али када се мисао издвоји она је упућена општим проблемима који настају на релацији народ – власт. С тим да је жаока, свакако, упућена власти, а грех народа је само имитационо постављен.

По географском положају Босна би заправо требало да повезује земље Подунавља са Јадранским морем, а то значи две периферије српско-хрватског елемента и уједно две различите области европске културе. Потпавши под ислам, Босна не само да је била лишена могућности да испуни овај задатак, који јој је по природи припадао, и да учествује у културном развоју хришћанске Европе (којој припада по својим етнографским и географским обележјима), него је, штавише, због домаћег исламизираниог елемента постала моћна препрека хришћанском Западу. У томе неприродном положају Босна је остала за све време Турске владавине. (Андрић 1995: 35)

Ова белешка из Андрићеве докторске дисертације *Развој духовног живота у Босни под утицајем Турске владавине* је заправо и суштинско идејно обележје романа *Травничка хроника*. „Зар то није чворна тачка животне судбине и историјске ситуације у Травничкој хровици? Та раздјељеност између два света у којој се крије историјски подтекст духовне људске проблематике. Ето одговора на питање о односу између стварне животне чињенице и њене духовне пројекције, односу како га Андрић схвата и у своме делу даје“ (Милановић 1962: 210). Докторска дисертација Ива Андрића је и стварни и најпоузданији показатељ Андрићеве систематичности у архивском приступању грађи, теми и мотивима Босне, а које ће касније уметнички разрадити и транспоновати. Семиотички гледано ова белешка обухвата ширину релација и узрочно-последичних веза, па и супротстављања тим везама на релацији географије и духовности. Дисхармонија која влада категоријом овде поменуте географије представљена је кроз фактор верског семиосферног самоописивања и доминације исламског верског језгра на простору Босне које узрокује и нелогичности код поимања географске условљености као фактора и произвођача узрочно-последичних нити.

Уколико је, према томе, заслуга католичке цркве и њених заступника фрањеваца што су под турском владавином одржавали трајне везе са европским Западом, заслуга и значај српско-православне цркве били би у томе што је она у самом народу његовала живе снаге и на тај начин до новог доба спасла континуитет духовног живота и непрекинуту националну традицију. (Андрић 1995: 116)

Андрић овом белешком аминује, па и акцентује значај цркве и њених делатника у контексту подршке духовном развоју становништва у Босни које је тежило хришћанству. Он јасно даје до знања да црква може да помогне у одржању духовног континуитета и националне традиције. У Андрићевој докторској дисертацији из које је и преузета ова белешка, можемо да запазимо и његову посвећеност теми штампања књига. И на овој релацији он истиче значајан допринос цркве у ангажовању на плану литературе. Свакако, он институционално дели хришћанство које је већ само по себи подељено (православно и римокатоличко), сједињујући га значењски кроз чињеницу отпора према исламизацији и ширењу исламске културе и традиције, која је овде јасно покривена доминацијом Турске на Балкану, па и Босни. Вера је један од најјачих механизма самоописивања турског семиосферног језгра, како за време тимарског система тако и у периоду тзв. танзиматских реформи којима Турска покушава да у свој самоопис постави и стандард тадашње Европе.

Коран, темељ целокупне исламске вере, није се смео преводити, па су школска деца морала да га читају и науче напамет – што не значи да су га морали и разумети. На тај начин босански муслимани су се преко веронауке упознавали истовремено и са арапским писмом.

Иако је у језик муслиманског дела народа тако продро одређен број турцизама, највећем делу босанских муслимана турски језик увек је остао туђ и непознат. (Настава у верским школама – мектефима – била је ограничена само на азбуку и на учење корана напамет.)

Да би у ширим слојевима народа могло деловати у духу ислама, муслиманско свештенство у Босни морало је да се служи српско-хрватским

језиком, при чему се из верских разлога а у недостатку образовања на свом језику и на свом писму, примењивала арапска азбука. На тај начин створено је у Босни хибридно песништво. (Андрић 1995: 118-119)

Овај низ белешки захвата и објашњава питања и проблеме одржања природног, то јест матерњег језика као једног од најјачих механизма самоописивања у свакој култури и самосвојној традицији. Андрић у овом контексту, унутар своје дисертације *Духовни развој у Босни под утицајен турске владавине*, појашњава и појаву хибридног песништва. Дакле, настојање тадашње турске власти да наметне Куран (у Босни) као извор, па и темељ вере и веровања, али и саме културе, наилазило је на проблем непознавања језика. Исламизирано становништво јесте прихватило наметнута правила, али да би правило било и суштински спроведено, па и имало суштински значај у развоју духовности мора да се установе и пропорционална правила на релацији енкодирања и декодирања текстова културе. Будући да је овде ипак забрањено превођење свете књиге, а истовремено постављен проблем непознавања арапског језика који не може да се научи тек тако, тзв. преласком у исламску вероисповест, проблем је морао да се реши на овај начин, тзв. хибридизацијом језика.¹⁰³ Арапска азбука јесте допринела лакшем упијању верских текстова, али је истовремено поставила и одређену дистанцу према изворном арапском језику и оригиналном Курану. Али то је био једини начин решавања проблема непознавања једног језика, а истовремено постизање и основног циља исламизације, а то јесте управо прихватање вере. Андрић у овом контексту наглашава и објашњава духовни статус тзв. ратника – потурица: „Онај део босанског становништва који је прешао на ислам сачињавао је у доба турске владавине владајућу ратничку касту; она је све своје снаге трошила првенствено на освајање, а затим

¹⁰³ Софија Кошничар објашњава појаву хибридног кода, а то може да нам помогне и у сагледавању синтагме хибридног песништва о којој говори Андрић: „Хибридни код настаје у процесу дијалога прожимањем доминантних кодова двеју култура или више њих, с тим да битне карактеристике поменутих кодова остају препознатљиве.“ Она нам даје као пример кодни систем староримске културе, наглашајући његову прожетост старогрчким кодним системом, док истовремено истиче и чињеницу да је староримска култура сачувала и своју посебност. Видети детаљније у *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 193.

на одбрану поседа. Духовни живот касте скаменио се у облицима туђе религије и непознатог језика“ (Андрић 1995: 118). Језик је један од најјачих спроводника и елемената-конституената темељних кодова културе¹⁰⁴. Када долазимо и до проблема на релацији језик – писмо – клутура, јасно је да ће то да се одрази и на саму унутрашњу логику ствари и поставки одређених текстова културе и њихову моћ, као и моћ њиховог упијања од стране оних којима су намењени. Прималац поруке-текста јесте предвиђен, али прималац ове поруке мора да буде и припремљен. Турска владавина у Босни, то јест њени актери имали су највећи проблем управо у оквирима језика, односно писма и кода који је у њему и њиме саткан и као својеврсни кључни значењски споразум. Лотман нам јасно говори: „Да би се цела та маса конструкција могла схватити као носилац семиотичких значења треба имати `пресумпцију семиотичности`: могућност структура са значењем мора да буде дата у самој свести и у семиотичкој интуицији колектива. Те особине развијају се и на основу употребе природног језика. Тако је, на пример, у низу случајева очигледна зависност структуре `породице богова` и других базних елемената слике света од граматичког уређења језика“ (Лотман 2004: 190). Интуитивни елемент се овде везује и за природнојезички систем, али наглашена је пре свега и узајамност свеукупног процеса, да би се схватило логично, насупрот нелогичном, у самом доживљају, понашању, стварању или можда култури свакодневног живљења. Дакле, језик и писмо постају препрека пуној исламизацији Босне.

В) Исповест, шала и молитва

(...) Тако смо сачували веру због које смо морали да напустимо своју лепу земљу, али изгубили готово све остало. На срећу, и на нашу муку, нисмо изгубили из сећања ни слику те наше драге земље, онакве каква је некад била, пре него нас је маћехински отерала; исто као што никад неће угаснути у нама жеља за бољим светом, светом реда и човечности у ком се право иде,

¹⁰⁴ Софија Кошничар унутар већ поменутог речника објашњава шта појам *кода* представља у семиотици културе. Она наглашава то да код јесте темељ, *заједничка унутрашња логика* одређене културе, истичући да се из тако схваћене логике развијају и сви други језички системи те културе. Језик је овде на првом месту, а схваћен као *систем знакова који има своју граматику, те претпоставља кодирање и декодирање ради остваривања комуникације* (191).

мирно гледа и отворено говори. Тога не можемо да се ослободимо као ни осећања да, поред свега, таквом свету припадамо, иако, прогнани и несрећни, у противном живимо. (Андрић 1986в: 523)

Исповест је интерполирана у један од наративних сегмената *Травничке хронике*. Сагледано из угла теорије о семиосфери она је у функцији сагледавања вере као јаког кохезивног елемента одређене културе, па и очувања духовног идентитета појединаца. Због важности појма вере и практиковања верске особености долази и до неспоразума, схваћених у контексту комуникације и комуникацијског шума¹⁰⁵ у дијалогу различитих. Унутрашњи контекст ове исповести, експлициране унутар прозе *Травничке хорнике*, упућује нас на откривање патње Јевреја Сефарда који су пре три века протерани из Андалузије. За њих је Андалузија и даље појмовно повезана са ознаком матичног језгра. Због комуникацијског шума, па и судара култура на дијалошкој релацији између њих и исламског и исламизираниог становништва у Босни они свој живот на овом простору доживљавају као трагедију, иако разумно сагледано осећају да би требало да покажу и захвалност што их је Босна уопште и примила. На страни романа која претходи овој исповести Соломон Атијас нам казује: *И наша је мука у томе што нит смо могли да потпуно заволимо ову земљу којој дугујемо што нас је примила и дала нам уточишта, нит смо могли да замрзимо ону која нас је неправедно отерала и прогнала као недостојне синове. Не знамо је ли нам теже што смо овде или што нисмо тамо.* „Упечатљиво сагледавање проблема вођења дијалога међу културама као и неких аспеката одумирања семиосферног језгра путем енклавирања сегмената – јасно се уочавају у Андрићевој визури трагедије Јевреја Сефарда у којој су поменути феномени простудирани суптилно, а изложени сликовито, као на длану. Сефарди су у Босни ни тамо ни овамо – они су у сталном покушају дијалога са различитим семиосферним текстовима: матичног језгра које памте у својој енклави; текстовима покорених народа на периферији владајућег турског

¹⁰⁵ Комуникацијски шум се третира и у дијалогу културних различитости експликованих по свим сегментима културне припадности. Како у оквиру дијалога схваћеног путем дијалогизације природним језиком, тако и уопштено. Вера је један од текстова културе сагледано по семиотичком кључу. Објашњавајући феномен комуникацијског шума, Софија Кошничар истиче: *Језици који припадају семиотичком простору различити су по својој природи и један према другом се односе у спектру од, условно речено, међусобне скоро „потпуне“ (симетричне) преводивости, до асиметричности комуникационог шума у међусобном превођењу.* (Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури, група аутора. Уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден. Академска књига, Нови Сад, 2011, стр.351.)

језгра; текстовима самоописивања турског семиосферног језгра; текстовима гостујућих западноевропских семиосферних језгара на пољу владајућег језгра, оличених у институцијама конзула“ (Кошничар 2012а: 667). Соломон Атијас показује симпатије према француском конзулу Давилу, чак му пружа и помоћ у тренутку у ком Давил не добија новац из матичне земље за послове које овде обавља у име Француске. Соломон, моли Давила да у Европи прошири информацију о тешком животу Сефарда у Босни. „У вези с феноменом семиосферног дијалога истакнимо, укратко, и следеће: хришћанске културе са периферије турског царства, које с аспекта владајућег турског културног језгра представљају спољашњи дезорганизован простор¹⁰⁶ – међусобно су сродније и ближе. Стога лакше успостављају и међусобни дијалог. Тако и јеврејско-сефардска енклава проналази неформалније облике дијалога: о прослави Наполеоновог рођендана, у француски конзулат у Травнику су дошли само Јевреји и скромно га провеселили с домаћинима. Управо скромност не истиче, не подвлачи другојаственост¹⁰⁷ те се, у доминантном турском контексту, лакше прихвата.“ (Кошничар 2012а: 667) Јавна прослава рођендана изазвала би, јасно јесте, и револт турске власти. Иначе, Јевреји су трпели и најјачи економски притисак на просторима тадашње Босне. Скупо су плаћали своју слободу, а и свој живот.

Уразуми, Боже, и умекшај ову моју злу браћу, да ми не сметају на сваком кораку у мом добром и корисном послу. Или, ако не можеш то, јер ја знам шта је фратарска тврда глава и за божју руку, онда бар наоружај мене

¹⁰⁶ Семиотички опсервирано под дезорганизованим простором се подразумева углавном гранични простор који није успео да поприми све етаблирајуће ознаке семиосферног језгра које има потребу да га обухвати самоописивањем као своје цело. Док не припада по свим сегментима културе наметнутим од стране једног доминирајућег културног језгра, такав простор из угла језгра центра одређеног семиотичког пространства делује као дезорганизован простор. Босна се овде сматра дезорганизованим простором владајућег турског семиосферног језгра. Она истовремено пада под утицаје слабијих семиосферних центара тадашње Европе.

¹⁰⁷ Другојаственост, то јест њено јавно експликовање би у овом контексту изазвало и отпор према другости. Другост се овде се тумачи као феномен који не може да се третира као наш/мој, а у контексту неког страха од реакције Турака на прославу Наполеоновог рођендана, Јевреји и Французи скромно и тихо обележавају овај важни догађај. У супротном, они би изазвали оштре реакције тадашњих турских власти у Босни. Дакле, они нису хтели да изазову отпор домаћих власти према другости (тачније чину обележавања Наполеоновог рођендана), зато су га сакрили од очију јавности. Тиме су умањили сопствено експонирање на овом месту, како би успешно избегли евентуалне сукобе. Наполеон (његов рођендан) би у овој ситуацији као симбол моћи француског семиосферног језгра изазвао отпор код представника доминантног турског семиосферног језгра, које би при том кроз своје механизме војне и друге моћи извршило обрачун са онима који се не покоравају узусима закона и културе Порте, па тиме и неких њених протоколарних забрана и ограничења.

светим стрпљењем да их без мржње и зле ријечи могу поднијети овакве какви су и да им у болести помогнем мојом вјештином коју презиру и осуђују. (Андрић 1986в: 274)

Ова игра речи преузетих из хришћанског бревијара даје нам пример хуморескне ироније и шале, уклопљене у жанр молитве. Лик-приповедач у овом случају јесте фра Мартин Бембић, тако да се овде присутна иронија и хумор могу схватити и као шала на сопствени рачун. Кулминација хуморескне ироније следи у наставку којим фра Мартин Дебић Дембо продужава молитвени тон и жанр, али игром и обртом у другом смеру. Након што је у својој глави замислио шта би и како фра Лука молио Бога, и то саопштио претходном молитвом, он сада обрће смер и замишља шта би и за шта би се фратри који окружују фра Луку молили. Наратор Мартин каже: „А фратри опет молећи се мисле *Божје, просвијетли памет овом нашем фра Луки, излијечи га од његове тешке болести, од лијечења и лијекова. Нека су просте све бољке које шаљеш (јер, од нечега ваља умријети!), само нам скини с врата овога што хоће да нас лијечи од њих.*“ (Андрић, 1986в: 274) Јасно је, фра Лука је лекар који помаже сваком ко тражи помоћ, па је једном запао и у велике невоље са Турцима, зато што је помогао једној жени муслиманске вероисповести, а која је то злоупотребила. Али, Мартин Дебић, сасвим иронизира и умеће његовог фра Луке, као и појам божје воље, али и помоћи. Он овим дијалошким моментом молитве супротставља иронијско-семантички две идеје, али хумором обавијене: идеју о леку и здрављу и божјој вољи, и идеју о смрти као спасењу. Форма молитве је коришћена и као појачање ефекта саме шале. Хуморескна иронија доминира овом шалом-молитвом.

Г) Скица и запис

Он је историју васионе волео да замишља као трајну борбу светлости и мрака, у којој Бог, тј. светлост, непрестано побеђује и напредује, док једном не дође час када ће мрака потпуно нестати, кад ће све, све без изузетка, бити светлосно и срећно једном заувек. (Андрић 2014г: 11)

Али за овакве духове нема острва одмора ни лађе која би их на њ превезла. Изводећи велика дела својом најскупљом крви, они су осуђени да сањају о острвима мира и одмора, као што безбројни мали људи у свом миру сањају о извођењу великих дела. (Андрић 2014г: 18)

Ове две скице-фрагмента у функцији описа духовног портрета и судбине Његошеве обухватају у потпуности и сву лепезу ситуација и образложења, пресудних одлука и врста избора које је чинио сам Његош. Он овде и овако представљен постаје модел свету који тражи мир јер жели да побегне од динамике сопствених визија. Док велики машатају о најобичнијем животу, мали маштају о великим делима која никада неће моћи да реализују. Интерполирани фрагменти, смештени унутар Андрићевог есеја о Његошу сасвим јасно сликају и емоционалну природу владике Његоша. „Андрић је о Његошу написао три значајне ствари (*Његош као трагични јунак косовске мисли, Његошев пут у Италију и Његош*), од којих есеј *Његош као трагични јунак косовске мисли* представља и најблиставије достигнуће Андрићеве есејистике уопште. (...) Његош и Андрић видели су судбину своје земље споља и из перспективе странца. Између просвећеног Запада и варварског Истока, она им се указала као несрећно биће које никад не може да нађе своје праве куће и тренутке истинског смиривања. А корен таквог положаја и такве судбине лежао је, бар донекле, у косовској трагедији, том тренутку пораза који је нацију омео у њеном нормалном развиту и бацио је у положај потлачене земље и ничије раскрснице“ (Вучковић 1962: 260-261). Вучковић у оквиру стручног чланка *Андрић и Његош* пише и о сличностима између ова два ствараоца. „И Његош и Андрић прихватају са страшћу и сваки на свој начин борбу против хаоса и апсурда света и живота. (...) Бог – вечност је код њих жеља и индивидуални напор да се превазиђе човек као природно ограничено биће, да се нивелишу, колико је то могуће, оне судбинске законитости које га стављају у положај који је испод стварних његових могућности као јединог разумног бића на земљи“ (Вучковић 1962: 262-263). Вучковић пореди Његошево дело *Луча микроkozма* и Андрићев есеј *Разговор с Гојом*. „Једна врста сталности јесте и лепота уметности која је вечита, како је то Његош рекао у *Лучи микроkozма*, а Андрић савршено разлагао у есеју *Разговор с Гојом*“ (Вучковић 1962: 263). Андрић је рекао да је у Његошевој поезији све хијерархијски круто и право, упроштено и збијено до нејасности, везано тврдо у један грчевити узао, али Радован Вучковић сматра да је баш овим речима Андрић окарактерисао и сопствено дело.

Крвав је човек испод коже, крв га покреће и зауставља. Оно, кажу, крв је некад била слободна, као данас што је влага у земљи и роса на лишћу, понегде је сипала као кишица, а негде текла као поточић. Све је то тако било док није створен човек и уз њега топлокрвне животиње које човеку служе. Тада је сва дотле слободна крв употребљена за њихово стварање и преточена у човекове и животињске дамаре, као жива сила која ће их покретати и држати на ногама, док им је суђено. Узапћена и затворена тако, крв се отад непрестано буну и таласа, и бијући о зидове крвних судова тражи излаз, у жељи да избије на сунце и да опет слободно тече као некад. То и јесте оно што животиње нагони да насрћу једна на другу, што човека покреће и не да му да мирује ни да друге остави на миру, него га гони да пролива крв, час туђу час своју. (...) (Андрић 1978: 208)

Ово је запис или прича о слободи, са елементима каже. Прича о прабитку и битку. Настала је на основу предања или можда каже о крви. Можемо да претпоставимо да је тако јер у уводном делу Андрић користи и реч: кажу. Основа семиозиса јесте крв и то схваћена на два начина. На почетку је крв схваћена као посве слободна категорија. Потом је то крв као материја заробљена у самом човеку. Човек је овде ознака за заробитеља крви и бића које не уме да буде добар спроводник овој материји. Писац користи фигуру поређења некад слободне крви са влагом, росом, кишицом и поточићем, појачавајући тако говор осећања који је увек уткан како у саму форму, тако и садржину казивања. Наравно, појам који се најчешће понавља јесте управо крв. Тиме јој се даје централно место које је чини основом и потком у једном делу приче. Крв прожима синтагматски и асоцијативни ниво приче. Семантички гледано, а у консеквенци долазимо и до значењског парадокса. Јер крв јесте заробљена човеком, он у том контексту постаје кривац за њену неслободу. Опет, ни сам човек, након што је добио крв и постао живућим човеком није задобио своју слободу. Он јесте и постаје заробљеником крви, прецизније њене тежње за повратком на слободу. Да би се ослободио од сталне потребе крви да буде, постане и опстане као слободна, то јест да се врати у своје пра-стање, човек напада, мучи, и себе и друге. Тиме

он постаје ознака и за мучитеља, али и мученика, у зависности од контекста у ком бивствује. Парадоксалност је садржана и у чињеници да човек жели да се ослободи крви једнако као што крв жели да се ослободи човека. Он постаје узрок и таоц њене неслободе и спасилац, то јест обвезник евентуалне слободе крви. Човек је постао то једнако и у истој мери колико и животиња у којој је крв заробљена. Али, није могуће постати слободан од крви. Није могуће то постати јер бити слободан од крви значило би исто што и ослободити се себе и сопственог постојања. Заправо, није могуће у потпуности. Зато се крв стално пролива, али никако да сасвим изађе на слободу. Њена ситуација ослобођења доводи и човека у контекст привремене слободе која је болна једнако мучно као што је болна неслобода крви. Или крвава неслобода. Стварање човека у овом контексту није лепа идеја. Оно што доминира значењем у неком другом плану, задобијајући коначни контекст јесте сам појам слободе. Слобода или већ потреба и потрага за слободом постаје главним јунаком приче. У коначности гледано ово јесте запис о слободи од прабитка до битковања. Слобода је увек бивала ознаком која стоји уз ознаку крви, прожимајући се или стапајући с њом. И слобода и крв откривају своје значењско поље у зависности од контекста и односа.

На крају травничке чаршије, испод хладовитог и хучног извора Шумећа, постоји откад свет памти мала „Лутвина кахва“. Тога првог сопственика кафане, Лутве, не сећају се ни најстарији људи; тај је бар стотинак година већ на неком од разасутих травничких гробаља, али сви иду код Лутве на кафу и његово се име памти и изговара тамо где су заборављена имена толиких султана, везира и бегова. У башти те кафанице, под самом стеном, у подножју брега, има једно одвојено, хладовито и мало узвишено место, где расте стара липа. Око те липе и између стена и бусења уклопљене су ниске клупе неправилна облика на којима је задовољство поседети и са којих се тешко устаје. Оне су излизане и искривљене годинама и дугом употребом и потпуно срасле и постале једно са дрветом, земљом и каменом око њих. (Андрић 1986в: 9)

Андрићев запис интерполиран у Пролог *Травничке хронике* има и функцију описа једног важног дела Травника. Опис овде није само у служби приказа природе, па и лепоте

клуба и липе, он истовремено сублимира један део сижејне мреже, па и саме идеје унутар структуре романа *Травничка хроника*. На поменутом месту се одигравају и приповедни сегменти завршнице романа. Овај *фрагментарни* исечак адекватан је и за лингвистичку анализу, а то се посебно односи на прву реченицу: *На крају травничке чаршије, испод хладовитог и хучног извора Шумећа, постоји откад свет памти мала „Лутвина кахва“*.

Центар ове конструкције припада предикату *постоји*. Свакако није случајно одабран презент облика, јер у неком другом времену (на пример перфекту) смисао не би био довољно упечатљиво захваћен. А смисао јесте у томе да тај Лутва постоји и дан данас (истина само посредно), али ипак на месту на ком се чак заборављају и имена султана, везира и бегова који су се смењивали. Дакле, ни један други глагол, па ни друга верзија коришћеног глагола не би могла адекватно да предочи логику ствари, ни да изнесе идеју о пролазном и непролазном. Само тај глагол, то јест његов презент може да дејствује толико јако на релацији народног исказа *откад свет памти*, односно спајајући се са њим и сагледавајући сву ширину и дубину времена. „Концентрација изражајних средстава“¹⁰⁸ којом је постигнуто накнадно премеравање појма величине, а величина човекова мери се, свакако, и по томе колико ће да га памте они који остају после њега. Када аутор каже *испод хучног и хладовитог извора Шумећа*, он тиме (прилошком синтагмом) открива и место. Дакле, само једном реченицом која је сасвим једноставна, Андрић заокружује и место и време, а при том осваја и идеју о непролазности човека. Оваква стилска згуснутост је иначе честа одредница прозе и реченице писца Ива Андрића. Постигнут је изразито јак значењски ефекат који би могли да назначимо као извесно претрајавање (в. Вујичић 1980: 403).

Д) Коментар и беседа

У томе, изгледа, и јесте један од знакова величине великих да сагледају проблеме и траже им решење док се они пред већину људи нису још ни поставили. (Андрић 2014г: 24)

¹⁰⁸ Конструкција преузета из књиге М. Миновића: Реченица у прозним дјелима Растка Петровића, ДЈЕЛА Академије наука и умјетности БиХ, XL. Одјељење друштвених наука, књ.25, Сарајево 1970, стр. 15.

Андрић је ову мисао записао унутар заграда. Он на тај начин селекује коментаре којима додатно расветљава једну појаву, ситуацију или карактер. Али такви коментари веома често наликују својеврсној романескној сентенцији. Овде управо видимо један од таквих коментара-сентенција. Мисао је овде посвећена карактеру и лику Његошевом, а објављена унутар есеја *Његош као трагични јунак косовске мисли*. Андрић пружа знакове распознавања великих људи, то чини кроз њихову способност у сагледавању проблема. Ти проблеми су за већину невидљиви, каже Андрић, док их велики увелико спознају целе. Конструкција „величина великих“ делује као привидни плеоназам, а истовремено појачава алитерацију и асонанцу. Тиме је у рецепцији постигнута јачина говора осећања о *великим*.

А који је тај? Онај што стоји поред капије, гледа преда се и прави се као да га ништа не занима? Онај што дрско загледа сваког од главе до пете? Онај безазлени и на изглед приглупи? Или можда није ниједан од њих, него неки десети? И пошто ни за једног од њих не знаш да ли је то, али исто тако ниси сигуран да није, сваки од њих може то бити. Сваки. (Андрић 2005б, 81-82)

Коментар о шпијунима. Неколико упитних реченица својим гомилањем појачавају потребу за проналажењем одговора. Један од затвореника *Проклете авлије* разговара са фра-Петром, баш о шпијунима. То му је омиљена тема. Имајући личну потребу која се већ претворила у саму пасију, да раскринка шијуне, он ниже све могуће верзије шпијунског изгледа. Неке од тих верзија стоје у потпуној значењској опозицији. Управо баш тако и настаје проблем откривања. Онај што сваког гледа може да буде баш тај, једнако као и онај што се прави да не гледа. Наравно, све стоји и као допринос расветљавању феномена шпијунаже, односно изгледа и понашања људи који се таквим послом негде ипак и баве.

Људи који пописују заоставштину иза покојника који је још пре два дана био ту, жив као што су и они сада, имају неки нарочит изглед. Они су представници победничког живота који иде својим путем, за својим потребама. Нису то леви победници. Сва им је заслуга само у том што су надживели покојника. И кад их човек овако са стране посматра, изгледају му

помало као отимачи, али отимачи којима је осигурана некажњивост и који знају да се сопственик не може вратити ни изненадити их на послу. Нису сасвим то, али по нечем на то подсећају. (...) Кад их човек тако гледа и слуша, све се у њему и нехотице окреће од живота ка смрти, од оних који броје и присвајају ка оном који је све изгубио и коме више ништа и не треба, јер ни њега нема. (Андрић 2005б: 8)

Основа семиозиса овог коментара или осврта на приказ пописивања заоставштине иза покојника заснована је на поређењу феномена званог живот са ознаком и значењем смрти. Пописивачи, то јест преживели симболизују такозване победнике, који заправо то и нису. Победа је овде, иако сумњива, ипак контрастирана појму несумњиво изгубљеног живота. Победници увек нешто присвајају, али у рату или крађи то изгледа мање страшно него ово присвајање којем је узрок сама чињеница да је неко умро, и гола чињеница да је неко жив. У овом контексту значење смрти добија боју победе јер овакви победници то ипак и нису. После оваквих победа стрепимо да живот није поклон него само заклон од победе смрти. Дакле, конотативне везе упућују и на релативност важности самог живота.

Беседа-опаска

Овој би земљи требало школа, путева, лекара, додира са светом, рада и покрета. (...) Уместо тога ви се залажете за феудалну, конзервативну политику реакционарних европских сила и хоћете да се вежете за онај део Европе који је осуђен на пропаст. (...) А то је неразумљиво, јер ваш народ није оптерећен традицијама ни сталешким предрасудама и његово место било би по свему на страни слободних и просвећених држава и снага Европе. (...) Али давно је речено да слободу није довољно стећи, него је много важније постати достојан слободе. Без савременијег васпитања и слободоумнијих схватања, неће вам ништа помоћи што ћете се ослободити османлијске власти. У току столећа ваш се народ умногоме толико изједначио са својим тлачитељима да му неће много вредети ако га Турци једног дана напусте а оставе му, поред његових рајинских мана, и своје

пороке: леност, нетрпељивост, дух насиља и култ грубе силе. То, у ствари, и не би било ослобођење, јер не бисте били достојни слободе ни умели да је уживате и, исто као Турци, не бисте знали друго до да робујете или да друге поробљавате. (Андрић 1986в: 368 -369)

Текстура ове наратије јесте беседничка. Ово је једна врста беседничког изражавања, дакле, беседа. Има тон опаске. Дефосе, сарадник француског конзула овај беседнички дар поклања фра Јулијану, представнику западно-хришћанског верског језгра на тлу Босне као семиосферне периферије тадашњих трију царевина: Аустрије, Француске и Турске. Дефосе је један од ретких странаца који су покушавали да заиста дођу до одговора на питања и проблеме тадашње Босне. Он је унутар наратије романа *Травничка хроника* представљен као човек који је имао чак проблеме и са надређеним му Конзулом због потребе да разуме и оправда свет и догађаје на овој семиосферној периферији тадашњих великих сила. Управо због тога ови сегменти његовог беседничког излагања имају веома јак значењски потенцијал јер се иза њих крије стварна и жудећа потреба за променама у земљи која је разасута у три и више вера, у три царевине, као периферна тачка свима а периферија и себи самој. Поред свих војних пораза овде се као највећи пораз намећу особине стечене под турском влашћу. Будући да су ове особине свакако и један битан део духовног портрета народа, неминовно је рећи да је Иво Андрић управо докторирао на тему *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*. Ово напомињемо да бисмо прихватили чињеницу да писцу не би требало поред такве теме одбрањене на доктроским студијама оспорити важност ове транспозиције мишљења које је дао кроз лик Дефосеа. Дефосе је један од оних ликова у прози Ива Андрића који се највише подудара и са самим ликом-карактером аутора, то јест његовим духом критике какав је испољавао у својим бележницама (које су потом штампане као *Свеске*), а и *Знаковима поред пута*. Будући да је Дефосе стваран то јест документаран актер у тадашњој Босни, ову беседу сматрамо и својеврсним транспоновањем историјске полемике, као и духа беседничког какав је присутан код овог француског младића Дефосеа, али и јаким тренутком у ком се ауторски директна упућеност у тему (докторска дисертација писца) очитује као изразито корисна околност у стварању беседе којом се обухвата и проблематика балканског човека, са свим оклоностима у које је смештен и леностима које му сметају на путу до избављења. Поред антрополошких слика ова беседа има моћ уласка у срж проблема, али и моћ савета.

Важно је истакнути и хронотопска обележја унутар којих се дешава овај беседнички жар. То је битно и због осветљавања самих околности партиципаната у овом дијалогу из ког су узети беседнички фрагменти, јер су семиосферна језгра која учесници у дијалогу (фра Јулијан и Дефосе) званично представљају у Босни заправо у једном изразитом сукобу баш тада када се дешава и овај беседнички чин. Фра Јулијан представља као фратар католичку цркву, а Дефосе је званични представник француског политичког језгра тадашње Европе. „Сукоб између царске француске владе и Ватикана био је у то време на врхунцу. Папа је био заточен, Наполеон екскомунициран. Фратри нису већ месецима долазили у Конзулат. Па ипак, благодарећи госпођи Давил, гучегорски фратри су их примили лепо. Дефосе је морао да се диви у себи начину на који су фратри умели да одвоје оно што дугују лично овим гостима од онога на што их обавезују њихов позив и озбиљно схваћена дужност.“ (Андрић 1986в: 366) Ова беседа је уклопљена у полемику између фра Јулијана и Дефосеа.

Ђ) Дијалoшка прича и пророчанство

- Нека ми само нико не каже за неког: невин је. Само то не. Јер овде нема невиних. Нико овде није случајно. Је ли прешао праг ове Авлије, није он невин. Скривио је нешто, па ма то било у сну. Ако ништа друго, мајка му је, кад га је носила, помислила нешто рђаво. Сваки, дабогме, каже да није крив, али за толико година колико сам овде, ја још нисам нашао да је неко без разлога и без неке кривице доведен. (...) Овде невиног човека нема. Али има их на хиљаде кривих који нису овде и никад неће ни доћи, јер кад би сви криви доспели овамо, ова би Авлија морала бити од мора до мора. Ја људе знам, криви су сви, само није сваком писано да овде хлеб једе. (...)

- Јесте ли рекли онима који су га ухапсили да је невин?

- Јесмо, дакако да смо рекли, али ...

- Е, то сте погрешили. Пхи, пхи, пхиии! То не ваља. Јер баш сад хватају невинне а пуштају криве. Такав је нов ред. Али кад сте ви сами пред

властима изјавили да није ништа крив, мораће да остане овде. (Андрић 2005б: 35)

Семантичко поље овог дијалога обликовано је разрадом феномена невиности и појма кривице. Управник затвора званог *Проклета авлија*, као човек који је и сам у прошлости припадао миљеу и кругу садашњих његових затвореника, нема илузије на тему постојања невиних. Јасно је да му његова позиција управника и свест о томе шта је радио пре него је то постао добрано помаже у истрајној тврдњи о непостојању невиних, већ само оних који можда нису судбински предодређени да буду у затвору. Говор осећања је појачан на самој релацији обликованој контрастирањем појмова невиност и кривња, као и понављањем сродних појмова. На самом крају приче значење појма невиности и кривње добија обрнути смер. У овом контексту у ком се парадокс управника затвора претвара у општи парадокс и свет без свог значења и речи, основа кривње постаје њена негација, као и вера у невиност.

Обојица су се слагали да је живот у Босни необично тежак и народ свих вера бедан и заостао у сваком погледу. Тражећи разлоге и објашњења томе стању, фратар је све сводио на турску владавину и тврдио да никаквог бољитка не може да буде док се ове земље не ослободе турске силе и док турску власт не замени хришћанска. Дефосе није хтео да се задовољи тим тумачењем, него је тражио разлоге и у хришћанима самим. Турска владавина створила је, тврдио је он, код својих хришћанских поданика извесне карактеристичне особине, као притворство, упорност, неповерење, леност мисли и страх од сваке новине и сваког рада и покрета. Те особине, настале у столећима неједнаке борбе и сталне одбране, прешле су у природу овдашњег човека и постале трајне црте његовог карактера. Настале од нужде и под притиском, оне су данас, и биће и убудуће, велика препрека напретку, рђаво наслеђе тешке прошлости и крупне мане које би требало искоренити.

- Како је могућно – питао је Дефосе – да се ова земља смири и среди и да прими бар онолико цивилизације колико њени најближи суседи имају,

кад је народ у њој подвојен као нигде у Европи? Четири вере живе на овом уском, оскудном комадићу земље. Свака од њих је искључива и строго одвојена од осталих. Сви живе под једним небом и од исте земље, али свака од те четири групе има средиште свог духовног живота далеко, у туђем свету, у Риму, у Москви, у Цариграду, Меки, Јерусалиму или сам бог зна где, само не онде где се рађа и умире. И свака од њих сматра да су њено добро и њена корист условљени штетом и назаком сваке од три остале вере, а да њихов напредак може бити само на њену штету. И свака од њих је од нетрпељивости начинила највећу врлину и свака очекује спасење однекуд споља, и свака из противног правца.

Фратар га је слушао са осмејком човека који сматра да да зна ствари и нема потребе да своја знања проверава или проширује. (...)

Дефосе му је одговарао да један народ, ако почне да усваја здравији и разумнији начин живота, не мора зато да се одрекне своје вере и својих светиња. По његовом мишљењу управо фратри би могли и морали да раде у том правцу.

- Ех, драги господине, – говорио је фра Јулијан са оном кокетеријом која је својствена људима који бране конзервативне тезе – ех, лако је вама говорити о потреби материјалног напретка, и о здравим утицајима, и кинеској укочености, али да смо ми били мање крути и отварали врата разним „здравим утицајима“, данас би се моји парохијани Перо и Анто звали Мујо и Хусо.

- Дозволите, не треба одмах ићи у крајност, у тврдоглавост.

- Шта ћете? Ми смо Бошњаци људи тврде главе. Такве нас свак зна и по томе смо чувени – говорио је фра Јулијан са оном истом самодопадношћу.

- Али, извините, што се ви бринете какви сте у очима других људи и шта се о вама мисли и зна? Као да је то важно! Важно је колико човек има од живота и шта у животу начини од себе, од своје средине и свога потомства.

- Ми чувамо свој став и нико се не може похвалити да нас је натерао да га променимо.
- Али, оче Јулијане, није важан став, него живот; став је у служби живота; а где вам је овде живот?

Фра Јулијан управо заусти да, по обичају, каже неки цитат, кад их домаћин прекину у разговору. (...) (Андрић 1986в: 296-298)

Дијалогска прича у којој партиципирају два лика: фра Јулијан и Дефосе, младић који је у служби француског конзула Давила. Гледано из угла теорије о семиосфери, ова прича је заправо дијалог између званичног представника верског семиосферног језгра католичке цркве, с једне стране, и семиосферног политичког језгра Француске, с друге стране. Иако у тону неформалне комуникације прича ипак открива модерни дух француског младића који се не подудара ни са мишљењем француског конзула, у чијој је служби био подређен – хијерархијски гледано. Дијалог је управо као и читава прича у функцији откривања ових разлика. Фратар користи и хумор како би одбранио своје ставове (Перо и Анто – Мујо и Хусо). Његово излагање поприма карактер кокетерије са стварношћу. Млади Дефосе, као најближи сарадник француског конзула овим дијалогом открива француско семиосферно језгро као модерно и флексибилно. Он покушава да разуме природу и карактер Босанаца, околности у којима живе, затим њихову подељеност на четири вере. Све то Дефосеу служи и као оквир за сагледавање целокупне слике. Фра Јулијан полази само од ставова укорењених у вери, прецизније у институцији вере у смислу канона, који нас, сами по себи воде статичком сагледавању система вредности, па самим тим и утицаја који долазе са стране. Али темељније сагледано, а блиско суштини, француски младић овде заправо експонира принцип иконске вере и веровања јер се труди да разуме слабије од себе. Обојица ових учесника у дијалогу су представници западне културе, али Дефосе управо и долази са простора културе коју овде представља, фратар представља ту културу само у верском смислу, представљајући западно хришћанство на простору Босне. Ипак, и поред свега, разумевање Дефосеа (који ипак релативно кратко борави на овим просторима) за менталитет, али и просперитет народа на овим просторима је појачано. За разлику од фра Јулијана који говори само о значају вере у животу, коју преноси чак и на појам става. Дефосе говори о значају живота, живота који неће умањити веру, али ће поставити и

путоказе на путу који управо води и у живот са вером. Набрајајући негативне особине становништва (упорност, неповерење, притворство, леност мисли...), Дефосе појачава говор осећања, стилизујући и исказ. Природа овдашњег човека попримила је, јасно је, све ове лоше особине као сасвим трајне последице дуготрајног живота у сасвим неправедним условима, по мишљењу Дефосеа. Управо све набројане особине прерастају у препреку сваком напретку, „рђаво наслеђе тешке прошлости и крупне мане које би требало искоренити“. Ово образложење иде у прилог чињеници да контекст у ком живи један народ и те како утиче на његов менталитет, али не само менталитет, него и ген, то јест дуготрајно излагање свирепим условима временом за последицу има промену гена. Мења се и сама природа. Дакле, овакве овде издвојене особине у функцији су не само приказа менталитета једног народа који припада ипак различитим верским конфесијама већ доказују изузетну, изразиту важност контекста. Контекст овде постаје пресудан духовни владалац који утиче на појединца више него вера или пак нација којој формално припада. То је консеквентно гледано суштина Дефосеовог излагања. Он је свестан свега реченог, али наилази овде на неразумевање једног од званичних представника западне хришћанске вере. Ово неразумевање које је испољено кроз лик фра Јулијана је управо и у функцији саме приче, заправо наративног сегмента који може да се доживи и као самостална целина. Дефинисању приче довољан је доживљај саме радње и околности. Неразумевање за Дефосеов исказ, који је овде испољен у контексту, тј. присуству једног од званичних представника вере доводи на пиједестал и „главног јунака“ ове приче, а то је управо појам неразумевања схваћеног као све што ова ознака појма може да представља. Неразумевање у овом контексту постаје и препрека самом животу како појединца тако и колектива. Неразумевање као препрека се добрано утемељује и кроз свезу речи „леност мисли“, коју Дефосе користи набрајајући мане ових људи, којима извесно припада и фра Јулијан као човек који се бори против промена и утицаја, па чак и онда када се вешто брани хумором.

Еј, јадни хришћани, јадни хришћани!

То је било једно од оних општих пророчанстава која је с времена на време изрицао Марко и која су се после ширила од уста до уста међу Србима.

– Ево су у крв загазили. До чланака им крв, и још расте. Ево, крв, од данас па за сто година; и ево још од друге стотине половина. Толико видим. Шест нараштаја све прегрштима један другом крв додају. Све хришћанска крв. Биће вријеме, па ће свако дијете књигу учити и писмо знати; људи ће с краја на крај свијета разговарати и сваку ће ријеч чути, али се неће моћи разумјети. Осилиће се једни људи и заимати блага каква се не памте, али ће им у крви богатство нестати и ни брзина ни вјештина неће им помоћи. Други ће осиромашити и огладнити, да ће сами свој језик јести од глади и зваће смрт да их помори, али смрт ће бити глуха и спора. А и колико роди земља, од крви ће свака храна обљутовити. Крст ће сам од себе потавнит. Тада ће доћи човјек, го и бос, без штапа и без торбе, и засјениће све очи својом мудрошћу, снагом и љепотом и избавиће људе од крви и силе, и утјешити сваку душу. И цареваће трећи од Тројице.

Поткрај овога говора старчеве речи су бивале све тише и неразумљивије, док се потпуно не изгубише у нејасном ромору и у тихом и једномерном куцању његовог нокта у суву, танку даску од тисовине.

Сви су гледали у ватру, под утиском ових речи које нису разумевали, али чији их је неодређени смисао притискивао и испуњавао оним нејасним узбуђењем са којим једноставни људи примају свако пророчанство.

Танасије се диже да погледа казан. Тада један од трговаца упита Марка хоће ли доћи руски конзул у Травник.

Настаде тајац у коме сви осетише да је питање у овом тренутку неумесно. Оштро и љутито старац одговори: - Неће доћи ни он ни други, него ће убрзо отићи и они који су до сада били, а брзо ће наићи године па ће главни друм окренути мимо ове вароши; пожелићете да угледате путника и трговца, али ће они одлазити на другу страну, а ви ћете једни другима продавати и једни од других куповати. Једна ће иста пара ићи од руке до руке, али се није неће моћи згријати ни плода донијети. (Андрић 1986в: 502- 503)

Прича о Марку и његовом пророчанству интерполирана је у нарацију „Травничке хронике“. Основна функција ове приче јесте пророчанство дато хришћанском свету. Сам почетак „Еј, јадни хришћани, јадни хришћани!“ алудира на тугу и жалост која очекује хришћански свет, док истовремено појачава и говор осећања. Из приче овде издвајамо само њен главни део, без уводног описа старчева изгледа и порекла (ситан, жив, из источне Босне), не наводимо ни коментаре које Марко даје појединцима већ само најважнији део његовог казивања које он упућује свима. Начин његовог казивања је архаичан. Поред начина казивања, исконски и архаични карактер поприма и контекст, а на то упућује и чињеница да он ово пророчанство излаже поред ватре. Затим, дрво тисовине које се обичајно тумачи као дрво које чува кућу и огњиште, такође упућује на искон. Тиме и прича о хришћанима који и појмовно означавају давнину и искон (по времену постанка и трајања) поприма значајну сједињеност форме и садржине, као и појачан значењски потенцијал. Истрајно понављање речи крв која симболизује сам живот додатно појачава и говор осећања. Потом се додаје поред речи крв: „све хришћанска крв“, а тиме се подвлачи и почетак казивања „еј, јадни хришћани“. Ту је и примарни појмовник хришћанства: крст, го и бос, трећи од Тројице, и сл. Питањем које старцу Марку поставља један од његових слушалаца, ова прича се враћа у место и време наглашавајући тако и хронотопске аспекте уз пророчанство за Травник. Завршетак основног казивања је подупрт опет даском тисовине, у коју старац куца повремено. Наглашено је да је даска сува и танка, што се уклапа у сижејну мрежу, то јест саму матрицу казивања јер ни пророчанство овим људима не доноси баш лепе вести, а тисовина по обичају и веровању управо би требало да чува огњиште и дом. Јасно је, одбрана од невоље је симболична и танка. Присуство јаког парадокса упечатљиво је у реченици: „Биће вријеме, па ће свако дијете књигу учити и писмо знати; људи ће с краја на крај свијета разговарати и сваку ће ријеч чути, али се неће моћи разумјети.“ Читава прича може да се чита и без наративног контекста. Име старца који изговара ово пророчанство испуњава и функцију алузије на појмовник хришћанства, у овом случају на један од наслова, а то јесте Јеванђеље по Марку.

Е) Портрет-приче

Ту леже те скупе швајцарске новчанице у сликовитом нeredу, поред растресних банкнота од пет и шест фунти, белих као љубавна писма. Иза тих хумака драгоцене, разнобојне хартије провирује сјај злата, разног накита који је наслеђен, купљен или остао као залог од неког зајма. А преко свега, као случајно просути, нижу се, све у потиљак, четири стотине и једанаест американских златника од по двадесет долара. Сви су једнаки: широки, тешки, некако топли и меснати, као да животни сок кружи у њима, као да дишу и расту. Само оштри рељеф писма и ликова на њима показује да је то новац, мртви метал. На једној страни крупна богиња Слободе, на почелици јој пише: Liberty, а на другој американски грб, са ситним али јасним натписом Ex pluribus unum. Све је то увек исто, али може да се чита сатима, данима, годинама, као чудесна књига која се сама продужује и обнавља. Тако се пружају ти крупни Американци, у кривудавом низу: златна војска у походу преко румених, белих, љубичастих висова и равница од накита и банкнота. Упоредо са њима иде поворка привидно (само привидно!) растурених и неуредних турских рушпи и маџарија. Оне су потамнеле од старости и тако лаке и танке да на мермерној плочи дају од себе више шум сувог лишћа него звук метала, а по крајцима неправилно изрецкане и остругане. Ту их је у току многих година глодала и нагризала незајажљива пожуа јеврејских сарафа и свих осталих крштених и некрштених мењача Балкана и целе Отоманске Царевине. (Андрић 2005: 173)

Сви су ти турски дукати (Госпођица се добро сећа) из критичних година 1908, 1912. и 1913, купљени невероватно јевтино од разних муслиманских господичића и распикућа или беговских удовица које се лако заплачу, али исто тако лако окрену леђа, залупе вратима и покваре цео посао. Нема благодарније ствари него што је пословање са том врстом света. Њихов презир према рачунању и цењкању исто је толики коликоа је и њихова потреба за новцем. Гоњени том потребом а спутавани неким неразумљивим али снажним унутарњим стидом и многим обзирима, они су лак и богат

плен за пословног човека који уме да их прозре, схвати и вешто искористи. И кад год баци поглед на те турске дукате, Госпођица се мутно и далеко сети тих гордих и невештих муштерија и своје лаке и обилне зараде са њима. Тада се често деси да у њој још једном оживи и закуца оно чудно „друго срце“, али не бурно и заносно као некад у тренуцима великих тријумфа, него тихо, издалека, само као одјек некадашњих откуцаја. (Андрић 2005: 173-174)

Крај и бокове и једне и друге поворке златника прати стотинак наполеона, ситних, жустрих, француских петлића светлог и јасно одређеног лика. Они су као нека коњица чаркашких одреда и заштитница. Они имају лепо име и добар звук којег ухо не може сито да се наслуша. (...) Поред тога блага живи Госпођица. Мирна је, али на опрезу, змајски будна. Не пушта никог у кућу а закључава се пре мрака. Све је осигурала, двоструко и троструко, све предвидела. Остаје, наравно, свагдашња брига са акцијама. Од тога се живи. (...) Тако проводи живот Госпођица и сада, у овим зимским данима 1935. године, кад су све хартије под знаком питања и сва предвиђања на дужи рок немогућа. Уствари то и није живот него штедња. Велика, дивна и смртоносна пустиња штедње у којој се човек губи као зрно песка и у којој не постоји и не може да постоји ништа друго. (Андрић 2005: 174-175) (...)

Лежећи на земљи, кидала је последњим грчевитим покретима вунену блузу на грудима, у очајном напору да начини места своме засталом даху. Ах, само мало ваздуха, само један дах, и све би можда било спашено, живот, имање, новац. Злата би дала за један дах. Али даха нема. Колена се грче и теме хоће да прсне. Крв је стала и лежи у њој као олово. Никад више даха. – Покрети су бивали све слабији, док се потпуно не смирише. Само је промукли ропак још неколико тренутака одавао последње знаке самртне борбе. Па и то умукну. Тело се опусти и смири и остаде испружено у мраку и тишини. (Андрић 2005: 177)

Госпођица представља упечатљив лик и тип једне тврдице. У нашој, али и светској књижевности овакви ликови представљани су углавном комедиографски, али госпођица Рајка и њена позната пасија овде постају обликовани кроз трагедију.

„Та Рајка Радаковић, под тежином очевог аманета, постаје жртва једне страсти која ће у њој постепено уништити све што је људска топлина и човекова радост, а оставити само похлепу за новцем и мутно, невесело уживање у његовој моћи, има типолошких ознака познатих у многим делима светске литературе. Међутим, Иво Андрић је томе типу придодао и неке нове црте. Од Плаута до Стерије тип тврдице је у карактерном подручју комедиографског осветљења; наш писац га је увео у подручје трагичног тона“ (Новаковић 1980: 297). Овај наративни сегмент чак и када издвојимо из овог контекста сасвим, то јест целовито, осликава духовни па и емоционални портрет Госпођице. Али када га сагледамо и у контексту романа, онда знамо да ово Андрићево поређење новца и војника заправо би требало и да нас подсети на саму чињеницу да је Госпођица радила као лихвар у ратовима у којима се губила глава, па и новац посуђивао и тражио зарад спасавања живота. Гомила разноврсног, а војнички сложеног новца, овде симболизује не само и одређену економску моћ у простом смислу речи „него нас подсећа и на сталне сукобе између зараћених страна и често мењање владара на истом простору. Андрић и хронотопски региструје и наглашава године активног стицања овог тзв. светског блага, сакупљеног лихварењем унутар разних монархија, царевина итд., наводећи их прецизно. Поређењем новца са војницима појачава се и говор осећања који би код пријема поруке требало да нагласи и важност контекста у ком је овај новац стицан, а тиме додатно осветли портрет Госпођице. Издвојени наративни сегмент има потенцијала и за одређене семиотичко-културне аспекте и анализе, у светлу теорије о семиосфери. Врсте овде набројаних новчаница заправо су и у функцији згуснуто наглашене и упечатљиве симболизације тада најјачих економских семиосферних језгара, односно центара тадашње економске моћи. Војници које Андрић досеже имагинацијом, то јест овим поређењем, истовремено указују и на повезаност између чињеница о војној и економској моћи као извесним паралелама. Валуте победника увек имају већу вредност и значај. Дакле, овај наративни сегмент обилује управо оваквим значењем. Француска, турска, америчка новчаница или златници симбол су јачине, али и слабљења одређених економских семиосферних језгара читаве тадашње Европе, па и целог света. Андрић нам каже да су све те новчанице наизглед у неком разговору. Тиме,

појачава и чињеницу о томе да ова госпођица није комуникативна особа. За њу су дијалози који се збивају између разноврсног новца заправо једини комуникацијски моменти. Њен прозор и поглед на свет. Јасно је, ова госпођица није рођена да буде љубитељ новца, али је детињство обликовало и све њене потребе и путеве. Она је могла све те речи очеве (из познатог аманета о штедњи и људима) и да релативизује, али није. Напротив, она је утростручила јачину и значења и поруке смештену у давно очево упозорење. Тај разговор који разочарани човек, преварен од самих људи, води са својом ћерком-девојчицом пред саму смрт, у извесном смислу, је запечатирао и њен живот и њену судбину. Овај разговор, тзв. очев вербални аманет, јесте истовремено и најважнија, тј. круцијална језгро-функција нарације романа. „Примерице, поменути `аманет` остављен Госпођици не би био језгро-функција да та функција није током развоја нарације, доследно конституисала Рајкину болесну страст, тврдичлук, и довршила је у њеној потпуној отуђености и смрти. Таква функција, дакле, назива се језгро-функција, или основна функција. Радња на коју се она односи отвара, или затвара алтернативу важну за наставак приче, односно, започиње или закључује неку неизвесност“ (Кошничар 2013а: 12). Кошничар овде појашњава и значај језгро-функција. „Језгро-функције су, сликовито речено, зглобови приче и битна чворишта фабуле. За разлику од језгра-функције, катализатори су допунске функције садржаја које се окупљају око језгара и додатним фактима их ближе одређују и допуњују. По природи су дигресивног карактера, стога ретардантни јер, заправо, успоравају главни наративни ток вођен развојем језгро-функција. Обично имају хронолошку важност, пошто презентују садржај који раздваја или повезује две језгро-функције. Стога су битни за очување сижејне мреже. Катализатори и језгро-функције (као наративне јединице дистрибутивне природе) најчешће се повезују међусобним преплитањем. Катализатори имају заједничку црту: ширење нарације по принципу „пупљења“ у односу на језгро-функције“ (Кошничар 2013а: 14). На примеру романа *Госпођица*, Кошничар појашњава и важност каталитичких функција у причи: „Када је реч о катализаторима као варијабилним функцијама, упутно је, приликом варирања-адаптације текста, у ужи избор одабрати најважније катализаторе, а то су они са најпотентнијим бифуркационим потенцијалом, који уношењем напетости и неизвесности, најдинамичније подржавају и употпуњују језгро-функције“ (Кошничар 2013а: 15-16). Свакако, у случају адаптације Госпођице неизоставан је приказ и самог „аманета“ као и

сам начин умирања жене која је посветила живот стицању економских благодети, па чак и у свом оболелом срцу видела потенцијални трошак. „Шта ће ми срце које ствара трошак?“, пита Госпођица своју мајку након што је ова саветује да ипак иде и код лекара. *Госпођица* је прича о чамотињи живота, а кроз појам новца и као ознаке стила.

Уочи саме смрти девојке која је послушала свог оца, а тиме угрозила сопствени живот, наилазимо и на следећи сегмент приче који описује животно окружење Госпођице, односно новац: „То је необични изглед у ком Госпођица ужива сваког дана, њен `прозор у свет`, њено друштво и лектира, њена вера и породица, њена храна и разонода. После сваког прегледа и пребројавања тај предео је другојачији, и сама не зна да ли је веће, лепше и моћније оно што он даје или оно што обећава. Ту је основ, смисао и циљ живота“ (Андрић 2005: 174). Али, од циља и смисла настаде приказ смрти. Чак и смрт овде (смислено), попут читавог њеног живота узрокована је страхом да ће бити покрадена, то јест економски оштећена. Не пали светло (ознака за штедњу) да би видела да ли је стварно неко ушао у кућу или јој се само чини, као што је умела и раније да се без разлога уплаши. Од свог тог стреса, наступа смрт, новчанице разних монархија и царевина остају да воде дијалог о економској моћи и превласти. Дијалог о пролазности материјалног означен је и самим описом новца пред смрт. „Тек је могућност извесног подсећања кад би се Рајка Радаковић означила као далека рођака Балзакове Евгеније Гранде. Писац уводи Рајку Радаковић у оне жудње које изазива модеран капиталистички систем *првог милиона*, тј. оне новчане подлоге до које је најтеже доћи, а која после – игром економске рачунице и духом економског процеса – сама ствара и гомила нови капитал. Занимљива је и појава Рајкиног `страшног сна о новцу`: и она је једна од казни и мука које ће је сусретати у њеном патничком животу“ (Новаковић 1980: 297). Психолошки приступ анализи портрета и живота Госпођице, свакако би призвао у помоћ теорије о одрастању и утицају догађаја из детињства на врсту изабраног начина живљења који је саздан управо и кроз циљеве који се после постављају. У том контексту Андрићева *Госпођица* би могла или би требало да се ипак сагледа и као одређене жртве несрећног детињства, то јест одређених догађаја у детињству који остављају и онај тзв. потенцијал смислености и смисла који се читава у нашим тежњама, а који потом раскошно расипамо енергетски, емоционално и духовно, стандардизујући себе унутар света као кривца пораза. У тај свет је смештен и сам родитељ који оставља највише трага, па управо зато и има моћ да нас макар и несвесно

води у вечити бестраг. Рајка је живела живот саткан од смрти свог оца. Његово горко искуство које је доживео као добар човек у контакту са незахвалнима остаје да живи кроз Рајку, али у сасвим обрнутом и правцу и значењу. Рајка постаје део света безосећајних и духовно бедних, истих оних људи због којих је њен отац њој оставио „аманет“ о приступу животу. У намери да је одбрани од злог света, отац је на њу утицао тако да она постане зла. Прича о горком искуству исијава из позадине романа *Госпођица*, прво кроз смрт насталу због разочарења у свет (код њеног оца), потом кроз смрт насталу због похлепе и страхова. Смрт је почетна и завршна тачка романа и сужејне мреже која се провлачи кроз две смрти. Почетак и крај приче обликован је смрћу. Портрет госпођице је и ознака новца. Управо зато је овај приказ њене смрти смештен унутар новчаница свих држава и изабран.

Нови везир је долазио без неког чиновничког особља, без ичоглана и харема, „сам и го као хајдук у шуми“, али са хиљаду и две стотине добро оружаних Арнаута „опасног изгледа“ и два велика пољска топа, а пред њим је ишао глас неурачунљивог крволока и најсвирепијег везира у Царевини.

(...) Тога пролећног дана ушао је у Травник прво одред од три стотине везирових Арнаута. У широким правилним редовима, били су сви једнаки, као под конач, а лепи као девојке. Носили су кратке пушке и газили ситним кораком. Гледајући преда се. Затим је долазио везир, са малом пратњом и одредом коњице. И они су јахали неким кратким, погребним кораком, без шума и дозивања. Пред везировим коњем, на челу поворке, ишао је један огроман делија држећи са обе руке велик и го мач пред собом. Ни најразузданији башибозук, ни чопори бесних черкеза са кликтањем и пуцњавом, не би овако устрашили свет као ова безгласна и спора поворка.

Још исте вечери извршена су убичајена Али-пашина хапшења Јевреја и угледних људи, по начелу да се „друкчије разговара са човеком који је преноћио у затвору“. Ко год је од сродника и пријатеља заплакао, пожалио или хтео нешто да дода или помогне, био је батинан. Сви су јеврејски домаћини похапшени, јер је Али-паша имао тачан списак и стајао на

гледшту да нико толико не плаћа, да би се ослободио, као Јевреји и да нико после не шири тако страх по вароши као они. И Травничани који свашта памте, видели су између осталих чуда и покора да је проведено седам Атијаса на једном ланцу.

Исте ноћи одведени су, везани, и бачени у тврђаву долачки парох фра Иво Јанковић, гвардијан манастира у Гучој Гори, и јеромонах Пахомије. (...)

Громким, јасним гласом, везир је рекао оштро и одсечно да ће под његовом управом сваки добити оно што му припада, заслужни и послушни награде и признања а неваљали и непокорни смрт или батине. – Ја нисам дошао да се лажемо и кроз камиш љубимо или да спавам на овом шиљету – завршио је везир – него да уведем ред у овој земљи која се до Стамбола прочула по томе што се поноси својим нередом. И за најтврђу главу има сабља. Главе су на вашим раменима, сабља је у мојој руци а царски ферман ми је под јастуком. Према томе нека се влада и управља сваки који хоће да хлеб једе и да се сунца нагледа. Запамтите то сами и објасните народу, па да заједно прионемо да извршавамо што султан од нас тражи. (Андрић 1986в: 470, 471, 472)

Насиље као метод и механизам инсталирања и етаблирања моћи најизразитији је и најупечатљивији, па и најчешћи показатељ нееластичности одређеног културе и њеног семиосферног језгра као главног покретача процеса и протокола којим се врши самоопис семиосфере. Софија Кошничар објашњава појам институције везира из угла теорије о семиосфери, али и сву сложеност функционисања система на периферији семиосфере, прецизније граничног простора који је Андрић уметнички обухватио својом прозом у *Травничкој хроници*. Осврћући се на наративни сегмент посвећен и доласку новог везира Али-паше и уопштено на инсталирање механизма насиља, она каже: „Управо то чини и владајуће турско семиосферно језгро у Босни, званично спроводећи власт, оличену, пре свега у институцијама везира, војске и исламске вере. Чим на граници етаблираног семиосферног језгра попусте механизми самоописивања (примерице разним уступцима другим семиосферним текстовима: културама, обичајима староседелаца), језгро покушава да своје описивање изнова потврди и ојача новим, ригиднијим механизмима насиља и

ригиднијим институцијама, у овом контексту, најчешће, новим везиром, који, суровијим методама потврђују моћ институције власти етаблираног језгра Порте“ (Кошничар 2013б: 423). Јевреји су у тадашњој Босни били на посебној листи застрашивања. Њихов кохезивни елемент јесте управо вера, вера коју су сачували изгубивши много тога: „Тако смо сачували веру због које смо морали да напустимо своју лепу земљу, али изгубили готово све остало“ (Андрић 1986в: 523). Везири су свесни јеврејске солидарности, па их глобе највише, наплаћујући им скупо слободу, али и живот. „Везири имају различите стилове владања, али су разлике у нијансама, а не суштинске природе по критеријуму окрутности према онима који се супротстављају етаблирању владајућег турског културног језгра. Раја је осећала да је Хусреф Мехмед-паша имао најмекше методе, које су постајале све горе и горе доласком Ибрахим-паше и потом Силиктар Али-паше“ (Кошничар 2013б: 423). Али-паша је сасвим јасно дао до знања припадницима свих верских конфесија да је турска моћ непобедива. Због тога је ухапсио и затворио како угледне Јевреје, тако и православног јеромонаха, али и представника западног хришћанског језгра – фра Иву Јанковића. Умањујући тако не само моћ него и углед ухапшеника, па и свих њихових сународника које они као званичници представљају. Али-паша зато истиче да се друкчије разговара са неким ко је био у затвору. „Силиктар Али-паша, да би јасно показао своје намере да безусловно заведе ред у Босни и потврди моћ турског језгра на његовој периферији – стиже у Травник без чиновника и послуге (...), али са хиљаду две стотине наоружаних Арнаута и два топа“ (Кошничар 2013б: 423). Он тако појачава и механизам самоописивања турског војног језгра, дајући при доласку јасну слику своје намере. „Ја нисам дошао да се лажемо и кроз камиш љубимо или да спавам на овом шиљету – завршио је везир – него да уведем ред у овој земљи која се до Стамбола прочула по томе што се поноси својим нередом.“ На самом почетку владавине он каже: „И за најтврђу главу има сабља. Главе су на вашим раменима, сабља је у мојој руци а царски ферман ми је под јастуком“ (Андрић 1986в: 471). Тиме он јасно даје до знања свима који су макар помислили да се одупру овим механизмима самоописа и ауторитарном семиосферном језгру Турске империје. Или пак шта их чека и како ће да заврше у слушају покушаја и најситније непослушности, сасвим јасно је дато свима до знања. Овај наративни сегмент јесте и истовремено постаје и једна портрет-прича о самом Али-паши јер сасвим осликава и његов темперамент, али и карактер. Он је један од најсуровијих везира тадашње Турске

империје. Одрубио је главе и државним чиновницима због тога што се један од његових топова заглавио у блату на путу за Прибој. Није га занимало да ли су путеви непроходни због превелике кише или пак због немара чиновника (в. Андрић 1986в: 470). Гледано из угла наратологије, у оквиру овог наративног сегмента сажета је и једна од битних језгро-функција унутар наративне структуре *Травничке хронике*. Она преиначује, усмерава, поткрепљује даљи ток радње, обогаћујући га и индицијама. На основу свега овог што Али-паша ради, а потом говори, директно или не, јасно је да главу може да сачува само онај који се безусловно покорава свим врстама етаблирања турске моћи, а то условљава и даљи ток приче и лепезу ситуација у целини. Он је окрутан, а то успоставља и односе око њега.

Разуме се да је и Омерпаша брзо извештен о том шта се све износи против њега у Стамболу. Да би сузбио такве вести и оправдао се, почео је да предузима „противмере“. Прво је прекинуо све везе са Загребом, забранио – под претњом тешких казни – сваки увоз књига и новина „из каура“, а затим је почело прогањање хришћана у Босни и Херцеговини. Муњевитом брзином је покупљено од раје оружје, „све до ножића“. Похапшено је доста првака и попова по селима и градовима. Фратар Јукић, дотадашњи Омерпашин сарадник и саветник, ухапшен је и протеран у Малу Азију. Тако је сада дошао ред на рају да кука и да преклиње сераскера који је све то чинио намерно видљиво и са непотребном строгошћу и оштрином, како би се свуда прочуло и јасно видело да он не штеди ни рају и да ради само за добро султана и државе.

Најпосле, неизбежно је било да и муртад-табор осети последице сераскерских „противмера“. Да би сузбио све оптужбе против својих официра потурчењака он им је најстроже забранио да јавно пију вино и тражи од њих савесно вршење муслиманских верских обреда. У исто време наредио је да они за које се говори да нису обрезани приликом преласка на

ислам, морају у року од неколико дана да испуне и тај пропис ислама. И то је требало да се изврши јавно, како би се ствар чула до Стамбола.

Све то што је смишљено и извршавано, рађено је до апсурда плаховито и грубо. Као увек, страховита је била несразмера између средстава која је Омер употребљавао и циљева које је желео да постигне, али то је основни закон оваквих личности и њихове борбе за успон и одржање.

Сераскерова заповест о обавезном и хитном сунећењу официра била је тако састављена да се у њој упадљиво истицала Омерпашина „свагдашња игра“ о строгом одржавању верских прописа и обреда. Сераскеру је, каже се у том наређењу, дошла до знања „изненађујућа и невероватна чињеница“ да неки од његових официра, који су још пре више година пригрлили ислам, нису приликом преласка у чисту и праву веру обрезани. Њихов број је незнатан, каже се, али то је узбудило сераскера који у свему бди над строгим вршењем верских прописа, и он је наредио да се хитно и на свечан начин исправи тај неразумљиви пропуст оних који су у своје време извршили превођење поменутих официра у ислам. Итд.

Сераскерова канцеларија се побринула да за садржину тог наређења сазнају духовне и цивилне старешине у Босни и у Цариграду. Врло мали број људи је знао како је стварно извршено то наређење. Све је рађено и ту половично, траљаво, привидно и неискрено. Официрима муртад-табора саопштен је текст наредбе, али им је потајно и заобилазно речено да ствар не треба схватити озбиљно. Све то треба да замаже очи простој светини, и да ућутка затуцане босанске хоце. У ствари, обавиће се само церемонија обрезања, а никог ту неће сећи ни обрезивати. Тако је углавном и било. (Андрић 1981: 294-295)

Наративни сегмент у функцији је описивања Омерпашиног сналажења у обављању дужности, а усклађено са узусима самоописивања турског семиосферног језгра. Центар семиозиса јесте питање важности вере као једног од најважнијих механизма етаблирања и наметања самосвојности. Будући да је Омерпаша сазнао да се стварају околности које су

против њега усмерене, он мора одређеним поступцима и уступцима да појача своју улогу коју као везир има у процесу етаблирања турске моћи на Балкану. Због тога, јасно је, користи веру као један од најупечатљивијих начина исказивања лојалности турском политичком врху. И сам потурчењак, он користи обичај сунећења као механизам којим ће спровести турску моћ, а истовремено доказати своју лојалност. Наравно, важна је форма тог механизма, њен садржај овде је под знаком упитника, не тежи систематичности већ само козметичком доприносу у изграђивању добре слике о себи и свом муртад-табору, а гледано из угла језгра-центра турске политичке моћи. „У односу на семиосферно језгро Турске империје са центром у Цариграду, Босна је његова семиосферна периферија где Турска, по семиосферним узусима, настоји да што доследније етаблира елементе сопственог самоописивања. Турско семиосферно језгро доминантно је кодирано исламском религијом, која је темељ његовог самоописивања у свим сегментима културе“ (Кошничар 2012а: 653). Сераскер, такође, прекида све везе са Загребом због потребе да нагласи своју оданост свему муслиманском, а презир према хришћанском свету. „Прво је прекинуо све везе са Загребом, забранио – под претњом тешких казни – сваки увоз књига и новина „из каура“, а затим је почело прогањање хришћана у Босни и Херцеговини“ (Андрић 1981: 294). Овде је јасно изражена природа Омерпаше Латаса, његово лукавство, спремност на све да би се сачувала титула турског везира. Хришћанско семиосферно језгро је тренутно ослабљено, а ваља бити на страни јачих, хришћани то овде свакако нису. Његова сећања на хришћанско порекло једнако су ослабљена и замућена потребом за влашћу, као што је и та његова „искреност“ у оданости турском семиосферном језгру. Да је било потребно одглумити враћање у првобитно, то јест блиско хришћанском семиосферном језгру и стању верске свести, Омерпаша би то можда урадио једнако вешто као што је одглумио и појачану оданост исламској вери. Духовно-карактерни портрет Омерпаше Латаса је сасвим профилисан овим наративним сегментом.

„Првобитно доминантно хришћанско, а потом вишевековном турском владавином и узусима самоописивања турског језгра, добрим делом исламизовано (преведено у муслиманску веру) аутохтоно језгро Босне се распало, расточило, а остало увек недовољно адаптирана, недовољно асимилувана, значи недовољно потчињена периферија семиосферног, турског језгра. Будући у непосредним, физичким везама са семиосферном периферијом аустријског језгра, она је и под њеним културним утицајима“ (Кошничар

2012a: 654). Омерпаша своју наклоност турском семиосферном језгру и муслиманској вери показује и етаблира не само спровођењем институције сунећења него и физичким отклоном према свему што је хришћанско. Зато он прекида комуникацију која је постојала са Загребом и свима који на кауре подсећају. „Дијалог две вере у Латасу конвертиту је присутан, стално. Лицемерно ривалско двојство хришћанина Миће Латаса – губитника, и потурице Омер-паше – добитника, јесте ужарена ментална оштрица на којој се кали сераскерова охолост и осветничка суровост. Тај стални унутрашњи-тежак дијалог две вере у њему он по потреби амортизује, утилитаристички изврће и прилагођава ситуацијама. Чини се као да је његово конвертитство са две маске које он мења по потреби игре, вођен искључиво личним интересима, таштином, сујетом и вољом за моћ. У основи неверник, Омер-паша театрално, макијавелистички дијалогизира муслиманском и хришћанском вером на унутрашњој и међународној политичкој сцени свога доба. Међутим, он то може јер су му добро познати елементи самоописивања семиосферних језгара и муслиманског турског језгра и хришћанског-ортодоксног језгра босанских Срба. Примерице: Видевши да кнез Богдан Зимоњић никако не верује у његова обећања и планове да хришћанима и другом живљу немуслиманске вероисповести живот учини бољим и лакшим, а спреман на свакаку игру – скинуо је Омерпаша фес, гологлав се прекрстио и то тачно онако како налаже православна вера. (...) Тако је подсетио Зимоњића да је он уствари хришћанин Мићо Латас из Јање Горе, и да кад не верује његовим речима треба да поверује своме виду“ (Кошничар 2012a: 665). Анализирајући додатно *процес интеракције култура у Андрићевој прози с аспекта семиосфере и семиосферног самоописивања*, Кошничар пише: „Омерпашину како јавну и професионалну, тако и приватну биографију исписује преплитање дијалога хришћанске и исламске културе, западног и источног семиосферног језгра. Ожењен хришћанком Идом, школованом у Бечу, удајом за њега прешла у муслиманску веру и постала Саида-ханума. Дабоме, Паша има и харем. Ентеријер његовог конака је удешен на европски начин. Одевање у конаку – спрам прилике, и на муслимански и на европски начин. Послуга прошарана и хришћанима и муслиманима. Храна се спрема и по источњачкој и по европској кухињи. (...) У процесу портретисања, у Латасу се школски сликовито презентује функција дијалога између два света; са идентитетом који у себи има уграђен и хришћански и исламски културни код – Омерпаша

Латас спаја неспојиво: исламску забрану¹⁰⁹ и чин етаблиране моћи западњачке културе.¹¹⁰ За време портретисања, Омерпаша замишља свој завршен портрет у природној величини који је изложен не негде у Турској, него у царској галерији усред Беча“ (Кошничар 2012а: 665-666). Омерашина личност, представљена и формално и садржајно у прози Ива Андрића, поседује, обухвата и досеже ширину и висок степен значењског потенцијала. Она постаје модел. Семантичко поље се овде помера, уз подразумевајућу унутрашњу и спољашњу контекстуалност, и овде нас доводи до свих сличних и мање сличних облика разноврсног тадашњег, али и савременог конвертитства или макар лукавства и срачунатости. Његове мане су постајале видљиве због положаја који је заузимао. Мића Латас или Омерпаша јесте и постаје симболом и свих оних других, а мање познатих људи који су постојали или опстајали на маргинама или не, али свакако лукавством, патвореношћу и нужним лажима.

По својим основним убеђењима Колоња је био човек савремених схватања, „филозоф“, слободан и критичан дух, лишен свих предрасуда. Али то га није спречавало да проучава верски живот, али не, и не само разних хришћанских цркава него и исламских и других источњачких секта и веровања. Али, проучавати значило је за њега поистоветити се за извесно време са предметом проучавања, одушевити се за њега, усвојити га бар тренутно као своје једино и искључиво веровање и одбацити све што је раније веровао и чиме се дотле одушевљавао. Његов дух је био по свему изузетан, способан за необичне залете, али сачињен од елемената који се лако једине са околином и носе у себи сталну тежњу да се вежу и поистовећују са оним што их окружује. Тај скептик и филозоф имао је наступе верског заноса и времена практичне побожности. Тада је одлазио до манастира Гуче Горе, досађивао фратрима, тражио да са њима врши духовне вежбе и налазио да у њима нема довољно ревности ни теолошког знања ни

¹⁰⁹ Муслиманска вера забрањује сликање људских и животињских створења. (...) Нечисте силе желе да зауставе пролазност света. Сликање је покушај да се зароби људски облик овде на земљи и да му тако буду заувек затворена врата раја. То су шејтанска посла. (преузето из већ поменутог рада Софије Кошничар)

¹¹⁰ Портретисање је у хришћанским културама вековима била привилегија богатих, моћних друштвено статусно истакнутих и значајних особа. Тим чином се потврђивала припадност повлашћенима.

побожног жара. (...) Али Колоња је исто тако одлазио и код јеромонаха Пахомија и залазио у православне куће у Травнику, да би видео верске обичаје, чуо службу и појање и упоређивао их са службом у Грчкој. А са травничким мудерисом Абдуселам-ефендијом Колоња је водио учене расправе о историји исламских веровања. (...) Иста доследна несталност владала је и у карактеру овога човека. На први поглед он се сваком приказивао као поводљив, гибак, савитљив до одвратности. (...) Али се исто тако дешавало, на махове, потпуно неочекивано и нагло, да је заузимао смела гледишта против свију и свакога и бранио их храбро и тврдоглаво, залажући се цео, без обзира на штету и опасност по себе. Још од младости Колоња је био у аустријској служби. То је можда била једина ствар у којој је био доследан и истрајан. Извесно време он је провео као лични лекар скадарског и јањинског паше, али ни тада није прекидао везе са аустријским конзулима. (...) Тако је живео у Травнику тај лекар без пацијената. (...) Овај човек без корена и равнотеже, али чиста срца и љубопитљива духа, имао је једину, нездраву али велику и несебичну страст: да продре у судбину људске мисли ма где се она јављала и ма којим правцем ишла. Тој страсти он је служио сав, без мере, без одређеног циља и без икаквих обзира. Сви религиозни и филозофски покрети и напори у историји човечанства, без разлике, занимали су његов дух и живели у њему, кретали се сударали и прелазили један у други као таласи на морској површини. (...) Фратри су га сматрали манијаком и преливодом а грађанство уходом или ученом будалом. (Андрић 1986в: 285-288)

Ових неколико издвојених фрагмената чине емоционално-духовни портрет Колоње. Он је потом доживео смрт управо бранивши од зулума човека којег је сматрао недужним. Безинтересно. Сасвим. Као љубитељ разноврсних верских и других учења доживео је и то да су се поводом његове смрти дешавали и неспоразуми између католика и муслимана. Колоња је заправо преминуо под неразјашњеним околностима. Једино што је извесно јесте да је дан пред преминуће изјавио да је он Турчин. И већи од Турака. То је можда чинио и због тога да помогне једном несрећном човеку. Свакако, значењски сагледано овај човек који је имао лепезу инетересовања за верску различитост није могао да умре у истој вери у

којој је и рођен. Његова истрајна недоследност обележила је његов живот, али и његово умирање. Карактер Колоње припада групи такозваних плошастих карактера. Они се теже памте, али су богати и слојевити, имају разне особине, добре и лоше, па су тиме скроз непредвидиви. Однос света према Колоњи, такође је приказан у овим наративним фрагментима. Дефосе, помоћник француског конзула, познат по потреби да покуша да разуме све у Босни, можда је и једини човек који је Колоњи приступао са извесним разумевањем. Али, опет, и због тог јединог дружења Колоња је имао проблема са светом, јер су сматрали да можда ради за Французе, а против Аустрије у чијој служби је био. Као лекар је више причао него лечио. У сваком случају овде је уочљива чињеница да начин живљења одређује и начин умирања.

Његов истраживачки дух по питању вере и недоследност довела га је до смрти после које је наступила недоумица и гужва, братри су се вратили необављена посла јер су Колоњу већ „припремили“ по муслиманским обичајима. Аустријски конзул је прећутао пред претпостављенима детаље о Колоњином потурчавању и његовој изненадној смрти под необичним околностима јер се то не би уклапало у кодификацију и самоописивање ни тадашњег аустријског семиосферног језгра које поменути конзул представља. Наравно, овоме је претходио изражени ауторитет Турске империје, то јест институције везира као етаблиране моћи представника турске власти и војног језгра којима је Босна семиосферна периферија. Везир је тражио од конзула и да се Аустрији пошаље вест о Колоњиној смрти као о смрти једног несрећника. Тиме је ибегнуто и питање промене вере. Јер вера је један од најистакнутијих елемената и механизма у процесу самоописивања тадашње Европе, па и Турске. Можда би као најупечатљивија илустрација карактера Колоње могао да нам послужи један фрагмент из *Травничке хронике*, то јест изражена мисао коју Андрић приписује Колоњи као једном од актера романа. Ова мисао открива најтананије пределе Колоњине душе: *Зашто да моја мисао, добра и права, вреди мање од исте такве мисли која се рађа у Риму или Паризу? Стога што се родила у увој Думачи која се зове Травник? И зар је могућно да се та мисао никако не бележи, нигде не књижи? Не, није. И поред привидне изломљености и нереди, све је повезано и складно. Не губи се ниједна људска*

мисао ни напор духа.¹¹¹ Садржај овог фрагмента сведочи о самом трагању за хармонијом¹¹².

Ђовани Марио Колоња постаје модел, ознака за оног човека који трагањем нарушава сопствени мир, он је представник света који се не мери и не мири верском и националном одредницом као најважнијим параметром постојања. Ипак, као добар и лош, истовремено, лакше добија разумевање у рецепцији које се испољава и идентификацијом, а понекад само наклоношћу према изгубљеном човеку који је умео да живи и зло и идеале. Његов усамљенички стил животи и кућа необично уређена говори ипак о човеку који је често тежио вишем, али, овде, ипак немогућем, макар у контексту таквог и тадашњег Травника и свих оних културних утицаја у њему. Разноврсни културни утицаји управо поспешују Колоњину потребу за истраживањем другости. У том трагању за другима је изгубио себе.

Ах, шта су све лажови света према њему? Ништа. Дилетанти, невешти почетници, недоучени ђаци и шегрти. Он лаже с неминовношћу природних појава, лаже као што ветар дува, као што псето лаје, петао пева; лаже, јер не може друкчије. Он од природе има дар лагања, као што други имају савршен слух и леп глас.

Тако сам и јуче мислио у себи, док је он тихо, топло и убедљиво образлагао свој предлог о извозу дрвета из Босне, од којег ћемо ми имати све користи, а он ни једну. Тако рећи, поклања нам и босанске шуме и трошкове превоза. Мислио сам дуго и слободно, слушајући га површно, знајући одавно да је свеједно шта говори, јер то нема везе са оним што мисли, а његову мисао треба наслутити, погодити или из чињеница закључити, тражити је свуда, само не у његовим речима. Јер док говори, он своју праву мисао и од самог себе крије. (...) Свуда свет лаже, по невољи или потреби, из пакости или навике, али ова левантинска лаж има још и нечег нарочито увредљивог. Ови

¹¹¹ Ову Колоњину мисао издваја из романа *Травничка хроника* Драгомир Вујичић. Објављује је унутар стручног текста *Над неколика Андрићева описа Травника; Травник и дјело Иве Андрића* (завичајно и универзално); Зборник радова са научног скупа, *Веселин Маслеша*, Сарајево 1980; стр. 403.

¹¹² Драгутин Јеремић: *Иво Андрић или трагање за хармонијом*, штампано као предговор роману *На Дрини ћуприја*, Српска књижевна задруга, књ. 397, Београд 1961.

османлијски достојанственици навикли су да говоре понајвише са нижима од себе, према којима не морају имати ни стила ни обзира, ни толико да би се бар из пристојности потрудили да својој лажи дају неки изглед истине. А овај лички потурчењак додаје томе још и неку индискретну и силовиту злурадост које код правих Турака нема. (Андрић 1981: 283-284)

Портрет Миће Латаса, то јесте Омерпаше, дат је у форми писма пријатељу који не постоји. Аустријски конзул шаље управо таква писма када жели да умањи горчину и љутњу коју задобија после сусрета са Омерпашом Латасом. Атанацковић неминовно мора да сарађује са везиром, а не може да поднесе његове лажи. Зато он користи форму писма непостојећем пријатељу. Ова писма-рефлексије акцентују једну од доминантнијих особина везирових. Лаж и лагање су основне контуре карактера. Ономатопејско поређење природе његових лажи са лавезом пса, ветром који дува, петлом који пева дочарава нам и неминовност Латасових лажи. Он то мора. Као што Атанацковић мора да га слуша иако не жели јер је управо Омерпаша Латас етаблирани представник институције моћи турског политичког и војног језгра у Босни. Атанацковић као представник аустријског културног и политичког језгра има незнатну моћ и подређен је доминацији Турске на Балкану, па и у Босни као њеној семиосферној периферији. У таквој позицији наспрам сераскеру једино му преостаје форма писма измишљеном пријатељу која ће макар да му сачува здрав разум од лагања. Атанацковић писмо започиње синтаксичком структуром питања и одговора: „Ах, шта су све лажови света према њему? Ништа. Дилетанти, невешти почетници, недоучени ђаци и шегрти.“ Набрајајући у одговору речи смештене у контекст поређења Латасовог карактера са дилетантима шегртима, који су сасвим испод његових могућности, постиже се и појачан говор осећања конзула Атанацковића, а тиме се додатно подцртава и изоштрава диоптрија којом се сагледавају лажи Латасове као под лупом видљиве и јасне. Прича о извозу дрвета из Босне има само функцију егземплицације. Сагледано ван контекста ово је једна могућа самостална рефлексивна прича о лажи и лажовима. Андрић је ову главу романа управо и назвао Лаж. Одабрани пасус сасвим довољно осликава морални портрет Омерпаше, сагледан кроз дијалоге са конзулом Атанацковићем. Он га сагледава и као конвертита са којим је теже сарађивати него са правим Турчином.

(Евет –ефендија)

Тако су стварно сви они звали Мухсин-ефендију, много више него његовим правим именом, а тај надимак је објашњавао и његов положај у овом друштву. Постоји прича да је на султановом двору, у древна времена, био нарочит службеник чија је дужност била да стално иде за Султаном и речима, покретима и изразом лица потврђује сваку и најмању реч његову, да на свако питање одговара са: Да! Такав господин *Да-да* био је и Мухсин-ефендија. На платном списку у Конаку он се води као канцеларијски службеник, иако стварно нема ни канцеларије ни неког задужења или одговорности, али је код већине послова присутан. То он сматра својим послом и својом дужношћу, а са тим се одувек слажу, бар прећутно, и сви остали, не питајући се никад зашто је тако и да ли мора бити тако. (А с друге стране, кад се негде не би појавио, нико није примећивао његову одсутност.) Углавном, његов је посао био да понавља и одобрава све што други кажу, нарочито кад су ти други старији и виши по свом положају, да повлађује свему што је званично, потврдно, повољно и похвално, а да сузбија и заташкава све што је непријатно и нескладно, противно општем владајућем мишљењу, свако порицање, сумњу, отпор, распру или обрачун. Он је доследно и одлучно свакој и најмањој појави давао најповољније могуће тумачење. И радио је то – мора се признати – са великом истрајношћу и вештином, са неком врстом наивне и задивљујуће безочности. С временом, сав се био претворио у оличени оптимизам, у бучни или дискретни аплауз који неопходно иде иза сваког мишљења које се појави пред њим. Наравно, све то док се зна да и сераскер и они око њега тако гледају на ствар. А кад се деси, као што се дешава, да се горе на врху изненада промени мишљење, Мухсин-ефендија се не збуњује и не обесхрабрује. Он тада за тренутак обустави свој „посао“, само толико колико је потребно да ослухне и схвати у чему је и какве је природе промена, а одмах затим окреће целу своју евет-апаратуру за сто и осамдесет степени и брзо је пушта у погон, са истом снагом, само у противном правцу. Тако Евет-ефендија остаје увек исти и увек доследан себи и свом позиву. (Андрић 1981: 254-255)

Евет-ефендија је суштинско-значењски пресек портрета једног од многих који су служили султанима, а чија управо најосновнија карактерна црта успева да заживи и овлада његовим именом, заправо, у овом случају надимком који је својим понашањем Мухсин ефендија, као јунак приче успешно задобио. Портрет-прича, може да се сагледа и као самостална. Има заокруженост и власт над целином појаве. ЕВЕТ (на турском значи ДА) је најбољи начин стицања и стицања до пажње надређених. Бити увек спреман за аплауз, значи не мислити својом главом, али мислити о својој глави. Ако причу доведемо у контекст из којег смо је узели, јасно је да живећи на тлу Босне, а у служби Омерпаше Латаса није било ни могуће на други начин своју главу сачувати. И сам застрашен службом султану који може због само једне грешке да га одведе у смрт, Омерпаша свесно и несвесно сеје страх и стрепњу свуда око себе и не трпи супротстављање. Турско семиосферно језгро са центром у Цариграду поштрава своје механизме самоописивања који су у служби етаблирања моћи управо и најчешће сменом једног везира и постављањем новог. Смењени везир углавном има и смртну пресуду. У најбољем случају очекује га пустиња и прогнанство. Сав страх који везир трпи и прима у таквом положају, он истовремено даље преноси као непожељан поклон свима који га овде окружују. Евет-ефендија је прича о суштински потлаченом човеку, о његовим малим или slabим могућностима у бирању средстава за преживљавање и опстанак. То је сиже који остаје у причи као непромењива чињеница, док служба везиру преко којег се етаблира воља и моћ султана опстаје као варијабилна. Евет-ефендија је портрет који има вечно трајање у простору и времену. Јер царевине могу да се угасе и да нестају, али потлаченост и духовна немоћ остају вечни. Портрет Евет-ефендије има значењску моћ у опису слабости човека смештеног у контекст јачих по политичкој, економској, духовној, културној или пак некој другој основи моћи. Он је вечно истргнута слика живота човека који не може да победи. Зато управо бира бар положај поред носиоца симбола победе, макар био и слуга без своје личности и јаства, па тиме и нарушеног или ослабљеног карактера којим се задржава моћ. Моћ, овде схваћена као контекст, којој се макар и привидно припада, без обзира на значење. Евет-ефендија увек говори „да“. Он везиру, а везир султану. И тако вечно живи круг потврдног, а негирајућег у човеку. Јер човек који чува своју главу, по логици ствари, требало би да чува и своје мишљење које се управо говором изражава. Али не, заправо „да“ остаје оквир којим се ограђује од слике о себи.

Ж) Антибајка

Кнез са тужним очима

Био један кнез (али уистину био, не да ја то тек тако причам) који је имао тужне очи и малу кнежевину. Његова земља била је заиста малена, тако малена да би он, кад би се замислио на поподневној шетњи, увијек прешао границе своје земље и ушао у сусједску. Толика је ето била његова кнежевина, мања него једна добра шетња. А очи је имао заиста тужне. Лепе, тамне, осенчане дугим трепавкама, а белоочница с лаким модрим тоном као у младе телади или јектичавих девојака из провинције. Жене су говориле да те очи „говоре“, а мушкарци су ћутали. („Теби све говори!“ рекао је растресено и мрзовољасто један новчар својој жени.)

Али кнез није много марио за жене ни за друге разоноде. Он је бринуо бригу о својој земљи и дању и ноћу мислио како да је усрећи. Како је кнежевина била одвећ малена за таква већа предузећа и планове, он је градио мостиће од трске и мале млинове, који не могу мљети али је било милина погледати како се на потоцима окрећу безбројни витлови разбијајући воду с лопатице на лопатицу. Он је подрезивао сваки грм да не расте преко мере и да би задржао необичну форму чуна или многокутника коју му је он одредио.

Насред кнежевине било је једно стабло, иначе крушка дивљака, то је било највеће стабло у земљи и с њега је кнез забранио да се једе. Поданици су строго обдржавали ту забрану и то стабло је било познато у цијелој кнежевини под именом „Најслађе Воће“. Често су чак из најдаљих земаља долазили путници да се поклоне кнезу тужних очију; он би их примио, гледао, трепћући и у забуни шта да им рече, а они су одлазили очарани дубином његова погледа и дубоким значењем његове шутње.

И догоди се једном да је кнежев поглед пао на једну жену као сјена у којој се она разбоље.

То је била плава и млада жена једног сликара, који је живио од својих славних слика и лепих верских написа, који су висили по храмовима. Сликара је био човјек онизак и снажан, а весео и пун неке унутарње ватре у животу и раду. Ненавикла на лаж и претварање, она пође сва блиједа до сликара и рече му с оним болним миром који разоружава и којим говоре жене кад истински љубе: - Видила сам кнеза. Не могу ти дуље бити жена. Ја морам да идем њему, да му служим својим тијелом и својом душом, колико то једна жена може. Дошла сам да ти то кажем. Чини с мене што хоћеш.

Стајала је пред њим опуштених руку, сва обасјана несрећом којој се не може умаћи. И ниски сликар, човјек велике душе, окрену лице од ње и чекаше тако све док није отишла. Од кад су записане прве приче не памти се да је било двоје достојнијих љубавника који су се љепше растали пред злом, које може сваког да задеси.

Она пође кнезу. Кад је стала пред њега, премирући од његова погледа, није видјела ништа до његових очију. Понуди му се с изразом кривца, и остаде да му служи. Прође доста времена.

Али има дана у години кад се жена не може задовољити погледом. У нашим књигама није записан број тих дана, јер он није код свих жена једнак. Али свака их има.

Такви дани дођоше, након много чекања, сликаревој жени и кнежевој љубовци. Наједном се сва жена промијени. Заиграше јој мишићи, раширише се очи и набрекоше усне. Она притишче руком љубичаст атлас на грудима. А поглед јој страشان за читав педаљ изнад кнежеве главе. Говорила је кнезу више врелим дахом него нејасним ријечима. Он је гледао у њу својим погледом од рођења, а она застаде пред дубоком шутњом тога погледа као пред водом преко које се не може, и тада по први пут видје његову малу лубању, уска плећа и никакве ноге. Жена паде пред сазнањем нове и последње несреће, лијеви јој образ задрхта и све јој се тијело сави у плач. Кнез оде, шутљив и сав у погледу.

Дани иду, а бол неће да пређе. То је страшније од пребијене животиње и посјечена стабла. Снови и поама свих мишића, а крв стаје час у глави, час у срцу. Једна рука је код сликара, а друга код кнеза, па је разапињу да урла од бола и умире од срамоте.

А једно јутро се диже са свог лога жена, преварена и очајна, помисли још једном на сликара, који ради крај прозора у оштром и фином мирису боја и на његове руке јаке и свјеже опране послуже рада, помисли на своју срећу од некад и на несрећу од сада па до вијека – и изиђе на трг, гдје је у сјени „Најслађе Воћке“ сједио кнез, окружен својим поданицима и удивљеним посјетницима из далека. Они су, увијек у сјени његова погледа, славили кнеза, уређење његове државе и све дарове које му је Бог дао.

Сви се зачудише да у то доба и на неприличну мјесту приступа жена кнезу. Била је блиједа иако је сва горела. Кнез је гледао у њу очима које очаравају и заустављају, али она, жена несрећна и мучена највећим боловима које природа познаје, не поникну пред њим, него раскину жељном руком чар његова погледа као паучину, и прије него је тко могао спријечити – страшно

је рећи! – плуну му гласно и жестоко у очи. - Пфу! Затим се као олакшана окрену. Један час запрепаштене шутње, а онда је разнесоше на мачеве. Али кнез је ослијепио. Последње што је видио биле су њене усне влажне и црвене.

Без очију он је био убрзо свргнут. И невјеројатно је колика је била мржња и одвратност што је ширио око себе. Она је била једнака његовој некадашњој моћи. У цијелој земљи није се могло наћи ни једно псето које би га водило, него је куцкао штапом по свијету, гладан и бос.

И зачудо: ни књиге, у којима је најпре записан овај догађај, не налазе самилосне ријечи за биједног кнеза; последице једне поуке младићима, завршују ријечима:

„... јер је плувачка оваке жене довољна да се отрује цијелу војску највећег цара, а камоли не једног човјека!“ (Андрић 1978:128-131)

Кнез са тужним очима је веома јасан пример анти-бајке. Погодује истраживању и због краће форме у којој је презентована. Појам анти-бајке у дискурс научног описа уводи Андре Јолес. Књига „*Једноставни облици*“, коју је превео Владимир Бити даје нам и опширнију разраду појма бајке, али и анти-бајке. „Могло би се сада очекивати да ће се из ове двојачко усмјерене дјелатности духовне заокупљености надати и два облика, да ћемо покрај облика, у којему је тијек ствари сређен тако да потпуно одговарају захтјевима наивне ћудоредности, наћи облик у којем се згушњава наивно нећудоредни свијет, свијет трагичности – кратко, мора постојати становита анти-бајка“ (Андре Јолес 1978: 171). *Кнез са тужним очима* је лепо постављен пример. На самом крају дешава се смрт (жени секу главу), а кнез који је читав углед стекао управо захваљујући очима, губи вид. Андре Јолес наводи друге примере анти-бајки. „Узмимо повијест двоје *краљевске дјеце*, која се нису могла састати јер је вода била предубока, и која завршава смрћу, или повијест о Пираму, Тизби и лаву, пред нама су јасна остварења овог једноставног облика. Они одговарају свијету трагичности; трагичан тијек ствари сабија се ту у језичну гесту која гласи *предубока вода*, лав: оне у себи носе растанак и смрт. Не би било тешко набројати, или, употријебимо ли *contradictio in adjecto*, *трагичних бајки*; чине ми се честима управо у класичној старини, али их има и у келтској предаји“ (Јолес 1978: 172). Али зашто овај облик није познат, пита се Андре Јолес? „Што облик као такав није спознат и отуд нема имена, потјече најприје одатле, да се у новије доба – као што смо већ видјели из наших

примјера – најчешће стопио с умјетничким облицима и познат нам је само у таквом остварењу, а потом одатле да је облик, који се надаје из духовне заокупљености наивном ђудоредности и у којем се двострано усмјерена дјелатност озбиљује и као цјелина, потиснуо једнострано дјелатан облик. Кад смо већ једном приспјели до умјетничких облика, видјет ћемо како је неопходно да се и трагична бајка разликује као једноставан облик“ (Јолес 1978: 172). Дакле, анти-бајка је, слободније речено, бајка која је прекинута баш на месту на ком би требало да се победи непријатна стварност. Уосталом, првобитна, примордијална верзија „Црвенкапе“ чији је аутор Шарл Перо нема срећан крај. Ловац се појављује тек у новијим верзијама ове бајке.¹¹³ Јасно јесте, свака бајка у првом делу приче у функцији је прожимања, па и сажимања одређене палете ситуација (неправде и бола), то јест тешкоћа у којима су се нашли њени јунаци које потом чека награда за претходно претпљен бол, односно несрећу. У случају *Кнеза са тужним очима*, да се трагична бајка, односно њена фабула није пресекла на месту на ком се она ипак овде завршава, овај моменат, то јест њен сам крај могао је да буде схваћен само као кулминативни заплет. После тога било би за очекивати чудесно избављење из проблема. Прецизније, не би дошло до сече главе, ни до губљења вида. Наиме, чудесно, па и натприродно појављивање изненадног и свемогућег спаса, јаког дејства на чин избављења јунака чини основ бајке. Ако тога нема, бајка постаје супротност себи, она живи као анти-бајка¹¹⁴. Наративно гледано сам наслов бајке може да се тумачи и као њена језгро-функција. Прочитавши наслов, читалац има потребу да сазна зашто су очи овог кнеза тужне. Таква туга ока делује као позив на читање, као бифуркациона подлога која појачава и напетост. Очи су овде као језгро-функција усмериле и даљи ток наратије јер жена се управо због очију овог кнеза, у њега заљубљује. Толико је опседнута његовим очима да тек после неколико година увиђа да кнез има малу лобању и ружне ноге. Основ бајке као жанра јесте етика збивања¹¹⁵, коју помиње Андре Јолес у већ поменутој књизи, али овде је у неким тренуцима управо обрнуто, етика незбивања на неким местима постаје важан део саме матрице излагања

¹¹³ Податак о примордијалној верзији *Црвенкапе* која нема срећан крај може да се провери у раду: Вештине с текстом: манипулисање наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптирања приповедног текста, Софија Кошничар, УДК 371.3::82.0, стр. 29, Нови Сад, 2013. Напомена: Кошничар не говори о антибајци, него само о примордијалној верзији *Црвенкапе* без ловца. Антибајка код Андрића је утврђена овим радом.

¹¹⁴ Јолес користи и ову верзију речи - са цртицом, али понекад је назива и антибајка, без цртице.

¹¹⁵ Андре Јолес само узгредно објашњава систем функционисања анти-бајке, и анти-бајку уопште, у неколико реченица унутар одељка посвећеног самој бајци он ипак даје најважније репере који могу да нам помогну и приликом истраживања и идентификације облика.

нарације. Воће са најлепшег стабла не може да се једе, кнез не примећује жену која је очарана његовим погледом, он њу уопште и не жели. Кнеза жене и иначе не занимају. Он је извесни носилац својеврсне анти-радње. Насупрот могућем збивању стоји – незбивање. Исто тако гледано, насупрот могућој бајци стоји стварна анти-бајка. Нико овде не бива ни награђен, чак ни сликар који је сасвим милостиво попустио и прихватио женину молбу да оде, да га напусти и служи овом кнезу. Сликара, истина је, овде није ни кажњен, осим усамљеношћу. Он је преживео анти-бајку. Кнез је изгубио средство којим је владао, а то су очи. Жена је буквално изгубила главу. Да би Андрићева анти-бајка заживела и задобила своје контуре и читав облик ова несрећна жена је морала и да умре, а кнез да ослепи. Алузија на распеће постигнута је сликовитим описом положаја жениних руку: „Једна рука је код сликара, а друга код кнеза, па је разапињу да урла од бола и умире од срамоте.“ Иако овде смрт наступа и као једна врста спасења од живих мука, то не мења структуру и суштину жанра анти-бајке. Андре Јолес, такође, поводом анализе историјског развоја бајке говори о наравоученију којим су одређени писци бајки завршно обликовали причу, па и саму сужејну мрежу. Логику и етику збивања која стоји у самом суштинском одређењу бајке Андре Јолес супротставља етици схваћеној у филозофском смислу ове речи. Он објашњава и саме језичне гесте који се опет опредмећују у бајци, итд.¹¹⁶ Андрић напомиње да након једне поуке младићима у књизи из које је преузео причу о необичном кнезу постоји коментар: „...јер је пљувачка оваке жене довољна да се отрује цијелу војску највећег цара, а камоли не једног човјека!“ (Андрић, 1978: 131) Дакле, речи којима се завршава анти-бајка јесу, условно речено, и својеврсно анти-наравоученије које на неки начин примером указује на то шта не би требало чинити како би се избегла ова поменута опасност, а не шта би ипак требало учинити да би се стигло и до награде. Код бајке је наравоученије поткрепљено потребом да се макар имплицитно укаже на то како би и шта би то требало радити (на пример: изграђивати врлине; поука) да би се задобила добра срећа. Пецизније, шта би то требало чинити како би се стигло до награде, али антибајка нема преопкупације ове врсте. Њој је најважније да поучи шта не би требало чинити да би

¹¹⁶ Због форме и наслова истраживања није могуће дати прегледнији осврт на Јолесову анализу бајке и њен историјски развој. Тврдње које смо овим поводом изложили могуће је проверити и приближније или пак прецизније обухватити, па и размотрити у књизи: Андре Јолес, „Једноставни облици“, Студентски центар Свеучилишта у Загребу, Загреб, 1978, стр. 155-175.

се избегла и сама казна: Не ваља остављати доброг мужа због кнеза ког не познајемо. Поука. Ова поука може да се сагледа кроз живот жене, из угла принца она другачије гласи.

Занос и страдање Томе Галуса

(...) Галус силази с воза као у сну. Улази у варош. Пролазећи кроз главне улице, једнако певајући, он посматра у великим стаклима и огледалима дућанских прозора једног младића у избледелом оделу, са улубљеним шеширом, са главом смешно приклоњеном ка десном рамену, са радосним, сузним очима у црвеном лицу, које је згрчено у заносну али болну гримасу. Погледа се, зачуђен, неколико пута у тим прозорима, али пошто та варка „јевтиних чивутских огледала“ није имала ничег заједничког са њим и са његовим великим, достојанственим заносом, он је презре и одмах заборави, као новине и људе и све остало око себе, и корачаше даље певајући. Кад би га трамваји или аутомобили заглушили, он би подизао глас у жељи да их надвиче и да сам себе боље чује.

Тако стиже у пристаниште, на велики мол који је био препун света. И опет дечаци вичу неке вести и продају ванредна издања новина. Галус само подиже глас и настави своју пискутљиву мелодију. Једва се пробија кроз гужву која се сплела испред укотвљених бродова. Пролазећи између света и празничног жагора, по белим плочама, на подневном сунцу, њему дође да викне или запева у сав глас. Али се савладавао. На неколико корака од Хелголанда стаде и заћута посве, јер се није могло даље и јер су га најближи зачуђено посматрали и показивали један другом. Можда би се на том и свршило и не би се десило ништа нарочито. Али, док је он тако, гушећи узбуђење у себи, гледао свет и море и лађе и сјај разливен по свему, одједном пуче с брега топ, а за њим хукну мукла сирена издалека, зазвони једно звоно, па друго, па треће с брега Светог Ђуста, достојанствено и тешко. Као да се све на неки знак јављало. И у сав тај хук и тутањ, и опет као на неки знак, цикну сирена и на лађи крај њега, оштро и радосно,

заглуши и посу све ситном росом. И то поврх свега! Галус задрхта и забруја, од табана до темена се испуни звуком. Било је немогућно уздржавати се више. Подиже шешир и, једва одишући, викну неколико пута у сав тај шум:

- Ура! Уррааа! Осана, народе и свијете!

Хтеде да викне још штогод на још ком језику, да би га овај свет боље разумео, али погледавши око себе – застаде. Видео је, као доста пута у животу, раширене очи и туђа лица и на свима онај сажално љубопитљив израз коме не би знао имена, али који је познавао одавно, као што се познаје нарочит укус или мирис. (...)

Пола сата доцније био је ухапшен.

То је био први дан рата са Србијом. Наређење за хапшење сумњивих лица било је већ достављено телеграфски полицији свих већих градова. Међу првима који су у Трсту ухапшени био је и тај сумњиви Босанац што је допутовао из иностранства, чије је чудновато понашање још при доласку брода пало полицији у очи, и који је, коначно, данас у подне, на молу, почео међу масом света да виче неке неразумљиве, по свој прилици револуционарне поклике. (...) (Андрић 2014б: 8 -10)

Прича о заносу са елементима драмског. Занос је овде постављен истовремено и као само језгро-функција, то јест основна функција приче, али и конституент самог наслова. Низање лепезе ситуација којима се дочарава ова врста заноса служи појачавању напетости носећи и бифуркациони потенцијал. Свакако, тиме се постиже и бољи увид у сам карактер Томе Галуса. Прича има радњу, фабулу, као ниво садржаја, употпуњено карактером јунака и околностима као егзистентима приче.¹¹⁷ Сижејна мрежа је изграђена и ознакама и значењем звука. Тома Галус има потребу да надјачава сваки звук који чује у својој близини. Од трамваја до аутомобила, од вике дечака који продају новине до топа, од звона до једне а потом друге сирене. Све звукове јунак приче доживљава као добар разлог за

¹¹⁷ Ниво садржаја као једна од две основне разине смисла приповедног текста конституише се радњом, то јест догађајима, али и егзистентима које чине карактери и околности, по Четману. Опширније видети код Софија Кошничар: Вештине с текстом (манипулисање наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптације приповедног текста); УДК, 371.3::82.0; Методички видици, стр.9.

надвикавање сопственим гласом, али и појачавање интензитета заноса. Визуелни призори кулминирају у тренутку када се стопе са звуком. У овом случају сирена бродска посипа капљицама људе који су сви окупљени гледањем у њима незнаног занесењака. Море, капљице, сјај воде, уз све већ претходно набројане звучне ефекте доводе Тому Галуса до неиздрживе потребе да посве појача свој занос изражавајући га кулминативно гласно. Као странац чији језик нико не разуме, а због заноса - несвестан чињенице да је почео рат он завршава у затвору. Дечаци који су виком продавали ванредна издања новина нису успели да привуку његову пажњу. Занос је овде представљен као извесна пасија која наизглед, и само привидно личи на неко задовољно стање духа и уживање. Усмереност на себе па и сопствени занос доводи до разарања и себе и заноса. Спуштање на земљу је болно јер занос није могао да атерира када је то било могуће. Због заноса Тома Галус није обраћао пажњу ни на значење и важност звукова које је имао прилику да чује. Због заноса их је надвикивао, због заноса је и ухапшен потом. Због заноса је и страдао. Ако све сажмемо смисленом семиотичком терминологијом, можемо да кажемо да акустичне слике нису код јунака ове приче изазивале асоцијације на баш ни један појам, па тиме није откривао ни њихово значење. А визуелно гледано: за њега није било бледо чак ни његово одело него „чивутско огледало“, као и сви ти звукови који су постајали само потчињени покретачи његове сопствене звуковности. Прича је, свакако, и у функцији саме егземплице на тему „логике“ и логистике рата и ратовања, прецизније, служи и као приказ колико невин човек смештен у контекст рата, па и тек саме објаве, може да настрада. Тома Галус је трагични јунак једне драме-карактера смештене у ратне околности. Тренутак у ком нам наратор открива почетак рата је и у функцији информанта којим се претходна радња која до тада и није имала своје место у времену смешта сасвим хронотопски. Заносу као стању духа ни време ни место не служе као оквир за премеравање стања и прилика. Зато је експликација времена изражена на самом крају приче, као информант којим је истовремено појашњен и разлог хапшења човека који није ни на који начин био упућен на политику, па ни у живот. Ово је прича о човеку који је погрешно тумачио акустичне слике, односно ознаке. Тиме је постао отргнут и од самог значења. Не придајући правилно значење ознакама које је видео и слушао постао је таоц сопственог заноса нестајући у сопственој неслободи. На крају је био суочен са једином ознаком, која је изузета од свих других, тишином и тамом затвора.

3) Легенда и предање

Легенда о побуни

И ово нам је, између осталог, причао Лазар.

Величина (и страхота) људске судбине није само у начину на који човек долази на свет ни у томе како се тешко бори за своје одржање, и како брзо одлази под земљу, губећи све своје и себе сама. Та величина и та страхота огледају се, чини ми се, исто толико у кобној снази човекове маште, у његовој способности да, тако ситан и слаб, пролазан и угрожен, замисли и истка светове и односе који су према њему исто оно што океани, континенти и сазвежђа према зрну песка или кратковечном мехурићу на површини воде.

Моје су дечачке године биле троване легендама и бајкама. Било их је доста, и свакојаких. Поједине од њих су се нарочито истицале, заклањале све друге и давале свој печат целом једном краћем или дужем временском периоду. Понекад помислим да од њих нисам стварно никад излечен, јер их је заборав потискивао, али није могао да их потпуно избрише. Ја сам их заборављао, а оне су се светиле.

Таква је и легенда о побуни и паду небеских анђела, коју носим из најранијег детињства. Јер, кад сам доцније, у зрелијим годинама, наилазио на њу у књигама и песничким делима, то је била само нежељена и жалосна потврда. Много пре тога чуо сам је од једне старице, побожне жене, родом однекуд из средње Босне.

Пуначка, скромно али пажљиво одевена, та жена је својим ситним пачијим кораком ишла по сарајевским кућама и – причала. Она је и живела од тог ходања и причања и, како се мени чинило, још и уживала у томе. Обично би дошла већ у рано јутро и остајала на ручку и преко целог дана у тој кући. Њена причања слушале су жене и нарочито деца. Старији мушкарци нису волели да је чују, а и она је избегавала да прича пред њима. За време причања, жене нису прекидале своје кућне послове, а и старица је плела или крпила или чешљала вуну, и то увек за кућу у којој тога дана прича. Не сећам се како се звала, а нисам то ваљда знао ни онда, и тако је остала безимена, али жива у мом сећању.

Од те старице чуо сам први пут причу о побуни анђела који су покушали да се отму испод божје власти и да сами постану богови, о томе како су их бог и божје силе у боју поразили, а затим казнили за њихов злочин вечитим

проклетством и прогонством из раја. Војске поражених бунтовника бацане су у таласима право доле у пакао. Господ је просто испразнио побуњеничке пределе својих небеса, истресао је из њих бунтовнике као што воденичар истреса бубашвабе из брашњаве вреће.

И данас се питам је ли могућно да су такве слике и таква схватања могли изаћи из уста неписмене сиромашне старице, која је, подвијених ногу, чиста и умиљата, седела поред прозора и преко свог ручног рада или филцана кафе, који је држала у руци, причала о постанку видљивих и невидљивих светова и судбини свих створења? И данас не могу да објасним себи откуд ова легенда о неверству, поразу и казни, на самом почетку живота. И, што је још чудније, откуд у мени, онда као и данас, сталан и непомирљив отпор против те легенде и сећања на њу.

Од тог падања непрегледних разбијених армија – причала је баба тихо и значајно – створила се киша телеса која је као слап везивала небеске висине с пакленим дубинама. И то без краја и престанка.

Сећам се, слушао сам то са ужасом и у исто време сам желео да ништа не буде истина, да баба све то измишља и лаже. Све сам чинио да се одупрем таквим мислима, да збришем тај безумни приказ, а он се, напротив, и временски и просторно ширио и продужавао. У мојој дечјој машти непрестано је даждило и даждило; вековима и вековима, до у бескрај, у немерљивом распону времена, пљуштао је са хуком и риком водопад рајских осуђеника, од свог непознатог небеског извора, одозго па наниже, ка свом неизвесном и недостижном одредишту. Његова непојамна страхота била је као нека мера божјег гнева и небеске силе.

А баба је причала даље, о паклу и пакленим мукама, о рају и рајским сластима, о нашој планети Земљи и о правим и кривим човековим путевима на њој, од којих они први воде у рај, а други у пакао. Негде у току тога причања, обамро од страха и негодовања, ја сам и заспао, онако како сам седео склупчан и згрчен на ћилиму, до мајчиног колена. А кад сам се пробудио, бабе више није било. Са рукама пуним поклона које јој је дала моја мајка, отишла је даље, да прича по другим кућама. Али док је била у нас и низала своје бајке, заборавила је, у причању, да се врати на своју прву слику и да затвори онај небески јаз из ког је пустила бујицу и кишу поражених проклетника. Или сам ја, можда, већ био заспао кад је то учинила? Тек, за мене та провала небеских облака, с вејавицом ратничких телеса, није никад престала. Не видим и не чујем њен пљусак изблиза, али на махове разабирем како потмуло хучи негде у дну мога заборава, и понекад је та њена хука тако јака да ме пробуди усред потпуне тишине

ведре месечне ноћи: а дешава се и дању, у тренуцима кад ме немир света сатера у теснац, да се одједном укаже на мом унутрашњем видуку као огромна тамна завеса злосутне кише у дну олујног предела.

У таквом једном тренутку, још у дечачким годинама, ја сам осетио нејасну везу и као неку сродност с небеским прогнаницима, и помислио да би сви људи могли бити из те породице осуђеника, а све што је људско – само саставни део те поражене небеске војске. Згађен и огорчен, успевао сам да се отресем те мисли, али она се враћала као повремено лудило. У таквим часовима чинило ми се да је наш лични живот само тренутак у том дугом падању које још траје, један тренутак у времену између осуде која је изречана горе у висинама и њеног извршења које нас очекује негде доле. А то време траје вековима. Тако – мислио сам даље, - сва знана и незнана историја човекова можда и није друго до то падање коме је почетак заборављен, а крај неостварен и недогледан. Тако ми људи једнако падамо, и тако ће нам и далеко потомство падати, јер нисмо досегли дно тога пакла на који смо осуђени. У току тога стрмоглавог лета, који сматрамо нашим постојањем, ми стварамо и разарамо, уживамо и патимо, болујемо, старимо и умиремо. А наша унутарња мука – то је нејасна свест да је сав овај наш живот само непрекидно сурвавање, са тамним узроком на почетку, а сва наша нада у неодређеној и болној помисли о неком тврдом тлу на крају, на коме ћемо, размрскани, најпосле наћи смирење у непостојању. А најстрашније је то што ми се понекад јављала и помисао да таквог тла тамо доле и нема, и да ћемо ми људи, бивши небески житељи, кажњени па бачени некад, однекуд са висина, падати овако у ројевима, баз краја и престанка, из нараштаја у нараштај, да смо у ствари осуђени на живот који је сав у вечитом лету наглавце и наниже.

С годинама и сазревањем заборавио сам и ту легенду, као и толике друге бауке и страхове детињства. Само у тренуцима велике изгубљености, који су понекад наилазили, осетио бих нешто као језу и ужас суновратног лета-падања. Па је с временом и то ишчезло.

А јутрос, у праскозорје летњег дана, пробудио сам се нагло из кошмарског сна у ком се, после толико година, јавило сећање на отровну, аветињску легенду из детињства. Скочио сам са постеље и отрчао до прозора. Ту сам, као човек који се спасава, нагло и бучно подигао ролетну, и одједном се нашао пред лицем морске пучине на којој је блештао висок златан стуб првог сунчевог одблеска. Поздравио сам га радосно, као истински знак спасења. (Андрић 2014в: 42-45)

Прагматички гледано, ова прича схваћена као порука са елементима легенде, али заправо транспоновано предање, има три пошљаоца: Библију, Лазара, непознату старицу и писца. Предања се посвећују и појавама, али и одређеним личностима, док су легенде најчешће посвећене одређеном лику који је светац, јунак, тзв. позитивац или неки мученик итд. Свакако, причу можемо да сагледамо из два основна угла: 1. световни; 2. религијски. Уколико је сагледамо само реално-световним приступом теми, из искључиво световног угла приповедање може да буде схваћено баш и искључиво као урбана легенда о побуни, то јест урбано схваћена легенда о побуни. Њени јунаци – побуњеници, у таквом случају су сагледани као „непослушни грађани“ а тиме задобијају и свој венац световне славе. Они тако постају јунаци који се опиру одређеним *правилима културе* или ауторитетима. Ауторитет је овде сагледан и кроз призму самог Бога. Међутим, ако убацимо хришћанску реторику и њен угао у анализу приче, можда и филозофски став, онда или тада, рај постаје место у ком не би требало постојати разлога за побуну. Место удешено разрешењем од брига. Самим тим ови јунаци тада постају својеврсни анти-јунаци. Користимо поређење подстакнуто Јолесовом анализом и поставком о томе да насупротив појму светац мора негде да постоји као појава и тај антисветац, а коју је он објаснио као појаву супротну јунацима легенде – заправо и посве схваћеним као постојаним светитељима.¹¹⁸ Дакле, уколико у рају као ознаци за спокојство нема разлога за бригу, сваки побуњеник у таквом контексту јесте својеврсни кршилац правде и њене хармоније. Тиме, ови побуњеници постају анти-хероји, антисвечи, а прича поприма извештан облик анти-легенде, аналогно појму анти-бајке који је у употребу научног описа увео Андре Јолес.¹¹⁹ Заправо ова прича и јесте настала на основу библијског предања о палим анђелима. Уколико, дакле, овде акцентујемо Бога као јунака приче који је победио ове побуњенике, тиме можемо поставити причу у контекст другог одређења, па можемо да је разматрамо и као

¹¹⁸ Андре Јолес, анализирајући појам легенде упућује и на појаве које би требало сагледати у супротности са јунацима легенде. Полазећи од појма антисветца код ког се кривња опредмећује као што код светитеља долази до опредмећења врлине. Када се зло покаже у одређеној радњи, постајући чином, каже Јолес, она постаје делатна, а самим тим постаје и кажњивом. Кажњива кривња, коју научник уводи као супротност награди за дјелатну врлину коју светац добија канонизацијом, овде се уводи у семантичко поље као постављена супротност. Разрађујући и доказано тројство на ком се базира прича о свецу (особа-светац, реликвија, легенда), Јолес уводи и појам антисвеча, допуштајући тиме и казну за његов злочин. По Јолесовом примеру антисветац чини обрнута чуда и не умире као други, него га односи сам ђаво. Бог, логички закључујемо овде не кажњава кривњу која се опредмећује од антисветога. Опширније видети: „Једноставни облици“, Студентски центар Свеучилишта у Загребу, Загреб, 1978, стр. 22-47.

¹¹⁹ Андре Јолес, „Једноставни облици“, Студентски центар Свеучилишта у Загребу, Загреб, 1978, стр. 155-175.

својеврсну легенду, али легенду о Богу, а не о некој побуни. Међутим, Андрић у наставку спушта ову причу и на земљу, и то поређењем живота људског на земљи и свих на њој са свима онима који су пали на њено тло као небески прогнаници из раја. Тиме спушта и сам појам пакла на тло овоземаљског и свакодневног. (Али Андрић се и тада руководи предањем из Библије: „Тешко вама који живите на земљи и мору, јер ђаво сиђе к` вама, и врло се расрдио, знајући да времена мало има¹²⁰.) Дакле, ако је ђаво на земљу сишао онда је и пакао на земљи. Саму контекстуалност и узрочност стања ствари писац прекрива и покрива распећем као значењским односом између два појма, то су небо и земља. Небо, као ознака за божанско стање ствари, у таквом контексту не трпи ни побуну, оно само симболише срећу. Уколико до побуне ипак дође небо је принуђено да је спусти на земљу јер само значење немира је у супротности са небеском хармонијом. Истовремено, можемо да изведемо и присутно поређење Бога и Раја са Сунцем и Земљом. Угледавши светлост сунца након тешког и кошмарног сна, наратор се захваљује и за спасење. Семиозис схваћен као сам процес овде се одвија и на неколико релација: 1. контрастирањем појмова небо и земља; 2. адицијом ознака легенда и побуна; 3. увођењем религијско-фантастичне садржине у извесне снове. Присутна је и амбиција одређеног поређења али и поистовећивања појма легенда са речју бајка. Легенде углавном не производе осећања страве у рецепцији, али нека предања то чине. Стравичне појаве нису предмет легендарног описа ствари. Уколико ипак доживимо ову причу као извесно и сигурно предање можда би могли да је поредимо и са предањем „о циганском царству које је некада било баш велико, али кад се цигански цар уздигао изнад Бога, оно је пропало“ (Милошевић-Ђорђевић 2006: 106). Појашњавајући и сам карактер етиолошког предања Нада Милошевић Ђорђевић наводи да је у питању „процес измене неког ранијег почетног привременог стања у неко сасвим друго – коначно стање, неким поводом – као почетним импулсом“ (Милошевић-Ђорђевић 2006: 105). Она потом наводи и одређене примере. Овде, због потребе поређења, издвајамо и предање о томе како је некада пшенично зрно било „као крушка големо“, али су се људи огрешили о обичајне законе па се оно смањило. Насупрот томе стоји ипак предање о награди сељаку који је замео траг и Христовим непријатељима па је управо и баш због тога просо, који је некада споро ницао сада почео и да „брзо ница“. Да закључимо, формално гледано „Легендом о побуни“, Андрић у

¹²⁰ Откровење Јованово, глава 12.

средишњи план поставља и само питање дејства оваквих прича на децу и на одрасле људе. Страх и стрепња од свих ових прича постају и репер живота и лајт мотив кошмарног сна. Заправо, то питање је уткано и у сижејну мрежу приче као почетна ознака за денотацију, то јест обележавање. Садржајно гледано ово је и прича о додатном осветљавању већ утврђених ознака и значења одређених појмова. Додатно се обележавају, конотирају и производе лепезе значења појмова као што су Бог, побуна, легенда, бајка, овоземаљско, небеско, људско и томе слично. Иако попуњена примерима страве (из предања), ова прича се завршава одређеном врстом спокојства, овде сагледаног и кроз саму сунчеву светлост. На самом крају писац користи реч спасење, тиме прави и обрт, али и отклон од свега што чини пре тога. Живот ипак побеђује кошмарне снове, а тиме санира и нека рањива сећања. Дакле, у коначности сагледано, конотативним везама долазимо и до саме легенде о дечаку који је преживео легенду или пак предање о побуни. Тиме добијамо и легенду и њеног главног јунака, а то су у овом случају дечак и човек, па и сам приповедач. Преживети као дете, па и човек све те бајке, легенде и предања, открива заправо и значење самог појма легенде. Преживети све то значи, на неки начин, и ући у легенду јер није лако. То је само једна од многих идеја које извиру из позадине транспонованог предања. Сагледано пак из културолошког угла, јасно је и логично је закључити следеће: као што су се побунили „небески пали анђели“, тако се буне и неки људи схваћени као овоземаљски јунаци приче, а све то можда због наметања одређених правила одређене културе. А нека од тих правила припадају и домену усвајања прича, легенди и свих њених облика, врста и сл. И сама социјализација може да се доживи и као извесна принуда. Поређење Бога са воденичаром, а побуњеника са бубашвабама додатно појачава и опис, и израз и говор осећања. Тиме се приповедач ипак приклања Богу као јунаку легенде. Углавном, строго гледано, *Легенда о побуни* је преузето библијско предање¹²¹ које је Андрић вешто и транспоновао¹²² уносечи у причу неколико посредника, а потом померајући, то јест акцентујући и сам појам побуне, дајући јој улогу главнога јунака, односно носиоца приче, па тиме и побуњенике. Заправо, ови побуњеници не могу да припадају легенди јер легенде су посвећене успешним бунама и

¹²¹ Библија или Свето писмо (старога и новог завјета). Стари завјет превео Ђуро Даничић. Нови завјет превео Вук Стефановић Караџић. Издање Библијског друштва, стр 225-226, 1989. Откровење Јованово, глава 12.

¹²² „И наста рат на небу. Михаило и ангели његови ударише на аждају и англе њене. (и збачена би стара змија која се зове ђаво и сотона (...)) и збачени бјаху на земљу, и ангели њени избачени бијаху с њом.“ Откровење Јованово, глава 12, Библија.

актерима који на крају ипак постају и победници, па и побеђују. Ови побуњеници су, јасно је, само неки врли губитници. Ако све речено јесте ипак једна легенда или може и тако да се доживи, онда је то искључиво и само легенда о Богу, Арханђелу Михаилу, или можда легенда о једном дечаку који се плаши свих легенди јер их поистовећује са предањем, али свукупно настала јесте транспоновањем библијског предања о палим анђелима и падању.

И) Фрагменти у функцији

Једног дана везир је изненада позвао оба конзула у исто време, што иначе није био обичај. Њихове пратње сусреле су се пред капијом. Диван је изгледао свечано. (...) Везир је испричао конзулима како је његов ћехаја Сулејман-паша са босанским трупама прешао прошле недеље Дрину и уништио најјачи и најбоље уређени српски одред који су „руски официри“ обучили и предводили. Он је изразио наду да после ове победе нема више Руса у Србији и да је то вероватно почетак краја целог устанка. Победа је важна, рекао је везир, и вероватно да је близу час кад ће ред и тишина бити успостављени и у Србији. Знајући да се и конзули, као добри пријатељи и комшије, радују томе, он их је звао да са њима подели задовољство због добрих вести.

Везир је заћутао. Као да је то био знак, у Диван су ушли готово трчећим кораком многобројни ичоглани. По слободном делу велике собе прострта је асура. (...) На асуру почеше да сипају одсечене људске уши и носеве у знатној множини, неописиву масу убогог људског меса, усолјену и поцрнелу од усирене крви. Хладан и одвратан задах влажне соли и устајале крви прође Диваном. Из крошања и араара повадише неке шешире, опасаче и фишеклије са металним орлом на њима, а из џакова црвене и жућкасте барјаче, уске и оперважене златом, са сликом светитеља у средини. (...) То су били трофеји победе над српском устаничком војском „коју су Руси организовали и предводили“. Неко невидљив, из прикрајка, рече дубоким молитвеним гласом: „Бог је благословио исламско оружје!“

Давил, који ни у сну није могао очекивати овакав призор, осети како му се подиже стомак и лимунада горча у устима и прети да удари на нос. Заборавио је на чибук и само је гледао на фон Митерера као да од њега очекује спас и објашњење. Аустријанац је и сам био блед и погружен, али како је био одавно навикао на слична изненађења, он први нађе реч и честита везиру и босанској војсци. Ревност и брига да не изостане за својим супарником савладаше и у Давилу страх и гађење и он изговори неколико реченица у част победе, са жељом да за даљи успех царског оружја и мир у Царевини. Све је то говорио неким дрвеним гласом. Чинило му се да лепо чује сваку своју реч као туђу. Све би преведено. Везир тада узе још једном реч. Захваљивао се конзулима на добрим жељама и честиткама и сматрао се срећним што их види поред себе у тренутку кад, дубоко ганут, гледа ово оружје које су вероломни Московци срамно оставили на ратишту.

Давил се усуди да погледа у везира. Његове очи су заиста биле живље и сјале у крајевима као кристали. (...)

Пријем је био завршен. Видећи да фон Митерер гледа предмете на асури, и Давил сакупи снагу и баци поглед на разасуте трофеје. (...) Неописива маса одсечених ушију и носева лежала је мирно; око ње разасута со, црна од крви као земља и помешана са плевом. Из свега је био танак хладан отужан задах. (...)

„Пробудити се!“, мислио је брзо Давил, „пробудити се, стрести са себе ову мору и изронити на сунце, протрти очи и удахнути мало чистог ваздуха!“. Али буђења нема, јер ова ниска страхота, то је дно стварности. То су ти људи. То је њихов живот. Тако раде најбољи међу њима. (Андрић 1986в: 236, 237, 238)

Наративни сегмент је у функцији приказа ситуације судара култура. Запад, који овде представљају француски и аустријски конзул, није ове призоре (усољеног људског меса) могао да прихвати као нешто што би могло да припада самоопису семиосферног језгра тадашње Европе. Напротив, такве сцене испољавања насиља Европа је већ одбацила из

свог самоописа. Осврћући се на овај наративни део *Травничке хронике* Софија Кошничар истиче: „Без обзира на тимарски период турске империје и потоње танзиматске реформе¹²³ - у Босни, као периферији османлијског семиосферног језгра са центром у Цариграду, промене теку споро па се и самоописивање језгра спроводи неуједначено, недоследно и под великим утицајем окрутних неписаних правила, старих обичаја власти и властодржаца. То најбоље осећа раја у којој не само појединци, већ и читав колектив, стоички подносе и трпе тортуру и шикану“ (Кошничар 2013б: 425). Везир је позвао истовремено и аустријског и француског конзула. Андрић истиче да се то ретко дешавало јер су конзули углавном били позивани одвојено у званичну посету. Ритуал промовисања моћи „усољеним главама“ требало је што пре показати и једном и другом конзулу које је Ибрахим-паша сматрао гостујућим званичницима и представницима семиосферног језгра Запада. Моћ семиосферног језгра Турске, по мишљењу везира, ваља показати и етаблирати истовремено и јасно дати до знања обојици конзула да припадају споредним и мање јаким институцијама војне моћи. Аустријски конзул је брзо открио да такозвани трофеји победе нису досегнути ни приближно на начин на који је то представио Ибрахим-паша. „Фон Митерер је већ био обавештен о вредности турске победе и пореклу трофеја. Оружје је било отето од неке србијанске чете, а застава и све остало потицало је од обичног покоља који је огорчена и докона војска извршила над босанском рајом, негде код Зворника, за време неке црквене свечаности“ (Андрић 1986в: 239). Дакле, и лажи и преваре овде су такође у функцији застрашивања конзула, који као институционализовани представници својих европских семиосферних језгара би требало о томе да обавесте себи надређене на Западу, па самим тим и прошире ову вест о војној победи (у Аустрији и Француској). Важно је ширити идеју о надмоћи Турске империје, а то везир управо и чини. Овај наративни исечак, иначе интерполиран у приповедну структуру *Травничке хронике*, јесте истовремено и једно језгро-функција, то јест једна од основних функција унутар романа. Она отвара и нове токове приповедања, утемљује се и као јасна слика, која би без недоумица требало да у коначности упозори Давила и његовог европског колегу конзула да живот у Босни све очигледније постаје радикалан пример за неприкосновену и посве

¹²³ Софија Кошничар појашњава појам танзимата: Танзиматске реформе су оличене у покушајима модернизације владавине Порте и њеног приближавања западноевропским стандардима; реформе обухватају период од 1839. до 1876. године. Танзимат је обзнањен ферманом (декретом). Реформе су заведене као покушај вештачког расађивања успешних европских пракси на Османлијску царевину.

бруталну власт Турске на Балкану, а посебно на простору тадашње Босне. Сви симболи ове војне победе прострти су на асуру. Појачана симболика и тензија приповедног текста изражена је не само кроз призоре *усољених глава*, већ и јаким религијским ознакама хришћанске културе попут слика светитеља. Затим, ту су и заставе као симболи некакве државности, па самим тим и одређеног територијалног интегритета. Драмски моменти текста појачани су наводима о љубазности везировој баш скоро упоредо са описом асуре и садржаја којим је прекривена. Тај значењски контраст појачава бифуркационе елементе текста, док истовремено врши и функцију појачаног подразумевања сасвим уобичајене праксе Порте и њеног етаблирања моћи, која је легитимисана оваквим институцијама и механизмима самоописивања њеног семио-језгра. Ови, овде поменути трофеји победе, па и сам начин њиховог истицања разликују се од европских војних обичаја. „Хришћанска култура Европе, којој припадају конзули Аустрије и Француске, битно се разликује од источњачке културе Турске империје, тада кодиране тимарским системом и исламским кључем. Самоописивање тих културних језгара је врло различито, што производи и непремостиве разлике у разумевању култура. Примерице, у култури ратовања, разлика је у цивилизацијском односу према губитницима – потчињенима и пораженима. Европа, ни тада ни сада није могла да разуме свирепост над жртвама, каква, примерице, као литерарно сведочанство, наводи Андрић у својој историјској прози“ (Кошничар 2013б: 426). Издвојени приповедни сегмент може да се разуме и као самостална целина. Има главног јунака приче, Ибрахим-пашу, затим конзуле, везирову послугу, и одређену радњу. Такође, осликани су кроки карактери конзула, као и личност везира. Најјачи значењски потенцијал приповедања прострт је на самој асури, једнако као и садржина. „То су били трофеји победе над српским устаницима, промоција насиља и колективног страдања одметника од норми самоописивања отоманског семиосферног језгра“ (Кошничар 2013б: 426). Потчињеност, па и инфериорност семиосферних језгара тадашњег Запада, изражена у овом протоколу, честиткама које су конзули ипак јавно упутили везиру, јасно је предочена и додатним Андрићевим напоменама о њиховом неформално израженом презиру. Будући да представљају и слабије и немоћније, они морају и да сакрију ту своју згроженост, па и суштинско мишљење о оваквој експликацији саме победе Ибрахим-паше над устаницима.

Кад су Радисаву наредили да легне, он је оклевао један тренутак, а онда је не гледајући Цигане ни сејмене, као да их нема, пришао ближе Плевљаку, готово поверљиво, као некоме своме, и рекао му тихо и потмуло:

- Слушај, тако ти овог и оног свијета, учини добро и прободи ме, да се не мучим као пас. Плевљак се тргнуо и викнуо на њега као да се брани од тога сувише поверљивог начина разговора:

- Сиктер, влаше! Зар ти толики делија да царско рушиш а овамо богорадиш к`о жена! Биће како је наређено и како си заслужио.

Радисав обори главу још ниже, а Цигани му приђоше и стадоше с њега да свлаче гуњ и кошуљу. На грудима се указаше ране од верига, потприштене и поцрвенеле. Не говорећи више ништа, сељак леже како му је наређено, окренут лицем према земљи. Цигани приђоше и везаше му прво руке на леђа, а потом за сваку ногу, око чланака, по један конопац. Затегнуше сваки на своју страну и широко му раскречише ноге. За то време Мерџан је положио колац на два кратка обла дрвета, тако да му је врх дошао сељаку међу ноге. Затим извади иза појаса кратак, широк нож, клекну поред испруженог осуђеника и нагну се над њим да му расече сукно од чакшира међу ногама и да прошири отвор кроз који ће колац ући у тело. Тај најстрашнији део крвникова посла био је, сретом, за гледаоце невидљив. Видело се само како везано тело задрхта од кратког од кратког и не приметног убода ножем, како се подиже до паса, као да ће устати, али одмах поново паде матраг и тупо удари о даске. Чим је то свршио, Циганин скочи, дохвати дрвени маљ са земље и стаде њиме да удара доњи, тупи део коца, лаганим и одмереним ударцима. Између два ударца стао би мало и посматрао прво тело у које забија колац а затим двојицу Цигана, опомињући их да вуку лагано и једномерно. Тело раскреченог сељака грчило се само од себе; код сваког ударца маља кичма му се савијала и грбила, али су га конопци затезали и исправљали. Тишина је на обе обале била толика да се јасно разабирало и сваки ударац за себе и његов одјек негдје на стрмој обали. Најближи су могли чути како човек удара челом о даску и поред тога један

други необични звук; али то није био ни јаук ни вапај ни ропац, ни ма који људски глас, него је цело то растегнуто и мучено тело ширило од себе неку шкрипу и грохот, као плот који газе или дрво које ломе. После сваког другог ударца одлазио је Циганин до испруженог тела, надносио се над њега, испитивао да ли колац иде добрим правцем, и кад би се уверио да није повредио ниједан од најважнијих живих делова изнутрице, враћао се и настављао свој посао. (...) Човек је био набијен на колац као јагње на ражањ, само што му врх није излазио кроз уста него на леђа и што није јаче озледио ни утробу ни срце ни плућа. Тада Мерџан одбаци маљ и приђе. Разгледао је непомично тело, заобилазећи крв која је цурила са места где је колац ушао и изишао. Двојица Цигана окренуше укрућено тело на леђа и стадоше да му везују ноге при дну уз колац. За то време Мерџан је гледао да ли је човек жив и пажљиво посматрао то лице ко је дошло одједном подадуло, шире и веће. Очи су биле широко отворене и немирне, али очни капци непомични, уста расклопљена и обе усне укочене у грчу; из њих су беласали стиснути зуби. Појединим од личних мишића човек није више могао да влада, стога је лице изгледало као маска. Али срце је било мукло и плућа радила кратким и убрзаним дахом. Двојица Цигана стадоше да га дижу као брава на ражњу. Мерџан је викао на њих да пазе, да не дрмају телом; и сам је помагао. Углавише доњи, дебели део коца међу оне две греде и уковаше све великим ексерима, затим позади, у истој висини, подупреше кратком жиоком коју такође приковаше и за колац и за греду од скела. (...)

Чуло се како кроз чаршију телал виче о извршеној пресуди и о таквој истој и горој казни која чека сваког ко буде тако радио. (Андрић 1962: 65-68)

Наративни сегмент у функцији је описа набијања Радисава на колац, а самим тим и начина испољавања легитимне силе турског војног језгра. Везивање за колац, коришћење ексера, везивање ногу и сл. јасно упућују на елементе симболике распећа. Не само речи схваћене у смислу ознаке него и сам чин радње растезања Радисавовог тела у циљу је реализације уводног перформанса за кулминативни процес набијања на колац. Поређење са јагњетом, овде такође има функцију алузије на хришћанску терминологију и значај

радње. Овде, за разлику од народних предања по којима је један Циганин сакрио један ексер, не постоји Циганин који је сакрио један ексер. Промоција насиља кодификованог семиосферним језгром Турске, на њој сасвим далекој периферији Босни сматра се овде легитимним чином и припадајућа је званичном самоопису тадашњег турског војног језгра. У научном раду *Култура и насиље*, Кошничар даје осврт и на поменути чин: „Укажимо и на незаобилазан хронотоп насиља из романа *На Дрини ћуприја*, хиперреалистичку екфразу драконског кажњавања – *набијања недужног Радисава на колац*, на обали Дрине, на ужас и згрожени тајац раје. Подсетимо, да је ту, заправо, реч о легитимној промоцији силе самоописивања османлијског тимарског система“ (Кошничар 2013б: 428).

Европа тог доба не прихвата такве ратне перформансе и кодексе према осуђенима на смрт. Војна и ратна етика тадашњег европског друштва овакве елементе насиља сматра сасвим варварским чином. Дух просветитељства је утицао на ове промене. Ипак, није увек бивало тако. Зато Монтењ критикује Европу свога доба (16. век) истичући: „Сматрам да је горе варварство појести човека живог него појести га мртвог, мрцварити и раздирати пакленим мукама људско тело још пуно осећаја, пећи га на парче. Давати га псима и свињама да га изгризу и раскидају, као што смо не само читали него видели ту скоро како између себе чине не стари непријатељи већ суседи и суграђани, и што је још горе, изговарајући се побожношћу и вером“ (Монтењ 1967, 109). Али дошло је до промена. Европа је ове елементе мучења избацила из свог званичног кодекса и описа мењајући себе у контексту правних и обичајних норми. Софија Кошничар коментарише ове промене: „Међутим, модернизована Европа 19. века, уз респектовање прогресивних тековина просветитељства, има умногоме измењене и стандарде самоописивања: нељудска освета над пораженима, мучење жртве, осуђене на смрт, и јавно губилиште коју је медијавистичка и до-нововековна традиција Европе добро познавала, знатно се мења кроз историјску перспективу, тако да поменуто брутално насиље, стандарди европске ратне етике деветнаестог века више не прихватају као цивилизован чин и одбацују их из самоописа своје културе као елементе дивљаштва. Међународна ратна етика модернизованих европских земаља, без обзира на друге међусобне културне разлике, има другачију кодификацију културе утемељену на рационалнијим и хуманијим начелима, тако да је, у синхронијском пресеку 19. века, природа и перформативност пандамских хронотопа социјалног насиља у европским културама знатно другачија, него у

Османлијском царству који су, по узусима инерције самоописивања језгра, остали традиционално округни“ (Кошничар 2013б: 429-430). Потом се подсећамо и оне Европе из периода медиавистике. „Наиме, иако Европа из доба медиавистике, па и знатно касније, све до круцијалних реформи правне и друге норме настале под утицајем широког таласа француске буржоаске револуције, добро познаје округност насиља чак и у легалном извршењу правне норме, њени битно измењени стандарди у корист хуманизације правне норме и ратне етике у 19. веку – допринели су томе да се пракса тимарског турског система у Европи новог доба доживљава као варварство и нецивилизованост“ (Кошничар 2013б: 429-430).

Радисав је неко време, иако сав набијен на колац, успевао да се одржи у животу. Упутства која су добили извршитељи овог чина су управо и била таква да је сам смисао мучења добио своју суштину не само у ознаци и значењу јачине мучења него и у његовом трајању. Живети у таквим мукама неко време, значи горе него бити убијен нагло. Управо је то била и последња Радисавова жеља: усмрћење по кратком поступку. Али чак ни ова његова последња жеља није испуњена. Јасно је, систематско и систематично етаблирање турске моћи, у овом случају, не трпи варијације ни варирања. Порука непослушнима мора да буде сасвим јасна. Округност без резерве изазива јачи утисак и остварује основни циљ. А циљ свега јесте појачано грубо и успешно изведено застрашивање и темељно указивање на изразиту моћ и јачину тадашњег турског војног језгра. Испуњење последње жеље овде нема важност ни сврху јер не припада самоопису те врсте. Никола Милошевић се такође осврнуо на један краћи сегмент из горе наведене приче о Радисаву, сматрајући да у једном делу наратије овај књижевни поступак има нечег „натуралистичког“. Милошевић потом и објашњава: „Такав књижевни поступак на први поглед има нечег `натуралистичког`. Доиста, човек коме бисмо дали да прочита само овај наведени део описа Радисављевог мучења ни по чему не би могао закључити да је то биће које натичу на колац аутор замислио као људско биће“ (Милошевић 1995: 141). Милошевић посебно наглашава и реченицу у којој Андрић тачно и прецизно каже да је колац који је изишао на леђа био у висини очију. „У свим овим компарацијама постоји нешто њима заједничко. Андрићева поређења нису ни звучна, ни лирска, ни нарочито живописна, али зато делују изванредно пластична и опипљива, може се рећи готово егзактно“ (Милошевић 1995: 141).

На једном утабаном зараванку, између хана и Аустријског генералног конзулата, начини се ново губилиште. Ту је везиров целат Екрем секао главе, које су онда набијали на коље.

У фон Митереровој кући настаде лом и плач. Ана Марија је скакала мужу у очи, вичући: „Јозеф, за бога милога“, у свим тоновима и преливима и, називајући га Робеспјером, почињала да се пакује и спрема да бежи. Па је онда, преморена и избеснела, падала мужу у загрљај, јецајући као несрећна краљица која се спрема на гилотину и коју крвник чека пред вратима.

Мала Агата, стварно уплашена и несрећна, седела је у ниској столици на докату и тихо плакала обилним сузама, што је фон Митереру теже падало од свих сцена његове жене. Бледи и грбави тумач Рота трчао је од конака до мутеселима, претио, митио, захтевао и преклињао да се пред зградом Конзулата не врше смакнућа.

Још исте вечери доведено је на тај трг десетак крајишких Срба, сељака, и при светлости фењера и лучева погубљено, уз цику и халакање, јурњаву и поигравање острвљених Турака. Главе побијених људи натакнуте су на коље. Целе ноћи до у Конзулат је допирало режање гладних варошких паса, који су се одмах искупили. На месечини се видело како пси заскакују уз колац и тргају комаде меса са одсечених глава.

Тек сутрадан, после конзулове посете кајмакаму, поскидано је коље и престало убијање на том месту. (Андрић 1986в: 343)

Наративни сегмент у функцији описа најсуровијег, а званично прихваћеног односа према побеђенима, који је уткан и у сам механизам самоописивања војног турског језгра. Наиме, у то време хришћанска Европа овакав чин је сматрала дивљаштвом јер је из свог званичног самоописа избацила ове начине и слике као нешто што не припада њој. Просветитељство је свакако поговодало томе. Међутим, турско семиосферно језгро, овај чин односа према пораженима држи и даље као део војног кодекса и званичне промоције.

Промоција турске силе овде није само у служби погубљења и застрашивања Срба чије се главе набијају на коље, она истовремено врши и функцију застрашивања аустријског конзула и његове породице. Тиме Турска показује моћ пред званичним представницима гостујућег, то јест аустријског семиосферног језгра. По овде успостављеном принципу: да се зна ко овде влада. Због тога није случајно одабрано ни место за овај крвави ритуал, управо поред Генералног аустријског конзулата. Промоција војне моћи турске спроведена механизмима самоописа којима се и званично етаблира као највиши степен постигнутог успеха, најсуровије је изражена управо у чину набијања на коље, као што је у *Омерпаши Латасу* промовисана додатно и кроз његов Муртад-табор.

(...) Тај говор је био један од оних монолога које људи изговарају у тренуцима великих страдања или на самртном часу, кад се свет и људи виде у једностраном, изузетном осветљењу. А она га је слушала сувих очију, без јецања и плача, сва претрнула од величине тренутка у ком се пред њом отвара још магловита али целокупна тајна човековог живљења у друштву.

- Сама остајеш, јер неће мајка о теби бринути него ти о њој, зато треба да знаш и добро запамтиш ово што ћу ти казати. Треба да знаш, једном заувјек, и да никад не заборавиш да је сваки човјек који не умије да уреди однос између својих прихода и расхода онако како живот од њега тражи, унапријед осуђен на пропаст. Не вриједи ти ни наслиједити ни стећи ни имати, ако то не умијеш. Твоји приходи не зависе само од тебе него од разних других људи и околности, али твоја штедња зависи једино од тебе. На њу треба да иде сва твоја пажња и сва твоја снага. Ту мораш бити немилосрдна према себи и према другима. Јер није довољно откидати од својих жеља и потреба; то је мањи дио штедње; него треба прије свега заувјек убити у себи све оне такозване више обзире, господске навике унутарње отмености, великодушности и болећивости. На те наше слабости које људи, да би нас заварали, називају најљепшим именима, свака рачуна кад нам прилази; оне гутају све плодове наших способности и напора, оне су понајчешће узрок нашег доживотног робовања сиромаштву или чак наше

потпуне пропасти. Све то ваља безобзирно из душе ишчупати, јер штедња треба да је немилосрдна као живот сам. Ја сам у свом животу другачије мислио и противно радио. Зато сам и пропао. Али сада, кад сам прогледао очима, хтјео бих да моја пропаст послужи теби као примјер и опомена. Знам да ће те све у теби и око тебе гурати и наговарати да друкчије радиш, али ти не смијеш попустити. Ради колико можеш и како хоћеш, али штеди, штеди увијек, свуда, на свему, не обзирући се ни на што и ни на кога. Јер, наш је овдашњи живот такав да се људи не држе и не подижу радом него штедњом. И јер треба да знаш да су људи и добри и савјесни према онима који од њих не зависе и ништа не траже, али чим се вежеш и дођеш у зависан положај, све престаје, бог и душа, род и пријатељство, образ и обзир. И заустављају се само пред оним што чврсто држиш у својим рукама, и то само у оној мјери и за онолико колико износи оно што имаш и са колико га вјештине и снаге умијеш да чуваш и браниш. Памти добро: сви су наши осјећаји и обзир само наше слабости и њих вреба и на њих циља све око нас. Одмалена се навикни да ти нимало не ласка кад те хвале и да ти ни најмање не смета кад те називају тврдицом, бездушним и саможивим створењем. Прво је знак да треба бити на опрезу, а друго да си на правом путу. Не успијева код људи онај ко је добар и издашан, него онај ко је способан да не буде ни једно ни друго, а да му људи не могу ништа. А што свијет хвали добре и издашне људе, то је зато што од њих и њихове пропасти живи. Али ти зарана научи да се никад не даш збунити ни завести ријечима; гледај само ствар о којој се ради а име којим је људи називају остави онима који су га измислили да би заварали твоју пажњу. Ко себе поштује и своје чува, тога сви чувају и поштују; на друго се не можеш ослонити. Зато, своје гледај, тако да, по могућности, ништа што је твоје никад, ни за један минут не дође у зависност од добре воље других људи. – Тешко ми је што морам да те оставим сувише младу и још неискусну у овом свијету који сам тек сада, поткрај свога живота упознао, али ти можеш да ми олакшаш тај бол, ако видим да си схватила овај мој савијет и ако ми даш ријеч да ћеш га запамтити и увијек и у свему њега се држати.

Ту се болесник загрцну, а девојчица, не могући више задржати сузе, бризну у плач, али он је нагло привуче себи и тако у загрљају, сва устрептала, она му се закле да ће штетети тврдо и немилосрдно, док је с мајком, кад се уда или остане сама, без обзира на то какав ће правац њена судбина узети, да неће пустити свој живот из својих руку ни дозволити да буде жртва својих слабости ни људске похлепе. (Андрић 2005: 18-19-20)

Наративни сегмент који овде издвајамо садржи у себи и само језгро-функцију. Овај дијалог између ћерке и оца у којем заправо доминира монолошки аспект, то јест очев савет, изнесен у сублимираној огорчености на свет и век у ком је живео, а који ће ускоро и да сасвим напусти, усмерава ток радње, подлеже накнадној разради као основна тема која прераста у принцип-максиму саткану кроз смисао два живота: живота који одлази (отац) и живота који се наставља (његово дете). Девојчица очеве речи разуме и схвата као важно животно правило. Софија Кошничар се осврће на овај дијалог: „Примерице, у Андрићевој *Госпођици* постоји наративни сегмент у којем партиципирају два лика, девојчица Рајка и њен отац. Призор се одвија иза затворених врата, без сведока, након очевог банкротства, а уочи његове брзе смрти. Отац свом детету у аманет оставља модел понашања према свету и животу: неверицу у људе и беспопштедну штедњу. Исказ тог „аманета“ (ма какав био његов лингвистички облик) представља језгро-функцију, круцијалну приповедну јединицу, који ће у потпуности обележити живот Госпођице, фундирати њену судбину и главни ток наратије“ (Кошничар 2013а: 12). Девојчица Рајка, која после очеве смрти убрзано сазрева, постаје девојка чија омиљена изрека гласи *крпеж и трпеж кућу држе*. Језгро-функција садржана у аманету сажима се у изреку, као што Рајкин живот постаје сублиматом свега реченог, сажет и огољен, без новина у одевању, закрпљен и запечаћен снажним дејством аманета. Софија Кошничар у контексту евентуалне адаптације текста, то јест његовог варирања на примордијалним основама, истиче: „То језгро-функција ће, на најразличитије начине, током наративног процеса, „сазревати“ и манифестовати се, како на разини радње, тако и на разини приповедног“ (Кошничар 2013а: 12). Сви сегменти живота Госпођице прожети су овим аманетом. Њен тврдичлук манифестује се потом како у односу на њено друштво, тако и у односу на друштво уопште. Ни ратни догађаји и слике беде којима је бивала окружена нису умањили њену одлучност да живи тако што гледа само себе и да се не расипа по свету. „Изоостављање те језгро-функције из примордијалног

текста *Госпођице* у некој могућој манипулацији адаптационе природе (било да се приређује дајдест, или се транспонује у други медиј, попут радио или ТВ драме, филма, позоришне представе) – битно би нарушило разумевање и конзистентност целе наративне структуре поменутог Андрићевог дела“ (Кошничар 2013а: 12).

Разочаран светом који га је довео до банкротства а пожурен свешћу о скорој смрти, отац није размишљао о томе колико ће горчине оставити детету његово лично искуство и колико ће чемерног трага све то да остави и на ово његово дете које је обећало да ће се придржавати његових савета. Тако је и било. Његово искуство је постало њено најважније наслеђе. Рајка се доследно држала сваке изговорене речи. Није постојао ниједан њен гест за који се може рећи да није узрокован овим тзв. аманетом. Аманет се преточио у народну изреку *крпеж и трпеж кућу држе*, изрека у мото, мото у живот, а живот у штедњу која је понекад пркосила и самом здрављу, и свим потребама чије задовољење значи и сам живот.

„Из наведеног примера се лако закључује да је језгро-функција битна јединица садржаја – то је оно битно шта је речено, а не начин како је речено. Језгро-функције су инваријантни конституенти фабуле и као садржински наратолошки елемент, могу се пренети, или адаптирати у секундарни текст, без битне штете. Њихова важна карактеристика је да се увек претпоставља њихова доследност и довршеност како би се, уопште, наратолошки „оправдао“ разлог њиховог постојања у тексту. Примерице, поменути „аманет“ остављен Госпођици не би био језгро-функција да та функција није током развоја наратије, доследно конституисала Рајкину болесну страст, тврдичлук, и довршила је у њеној потпуној отуђености и смрти. Таква функција, дакле, назива се језгро-функција, или основна функција“ (Кошничар 2013а: 12). У наставку Кошничар описује језгро-функције као *зглобове, односно зглобишта приче*. „Радња на коју се оне односе отварају, или затварају алтернативу важну за наставак приче, односно, започиње или закључује неку неизвесност. Језгро функције су, сликовито речено, зглобови приче и битна чворишта фабуле“ (Кошничар 2013а: 12). Дакле, овај приповедни сегмент који може да има и своје самостално дејство-значење, па и разлоге за тумачење у том контексту, служи нам и као пример за доминантну језгро-функцију обимније приповедне структуре.

Почетком фебруара месеца стигао је Целалудин-паша у Травник, а у другој половини марта извршен је покољ бегова и првака.

Целалудин је, по царском ферману, позвао све босанске виђене бегове и све ајане и капетане градова на важан договор у Травник. Требало је да их дође равно четрдесет. Тринаесторица се нису одазвала; једни од њих што су били мудри и наслутили зло, други по традиционалној породичној гордости, која је овога пута вредела колико и мудрост. Од оних двадесет и седам погубљено је седамнаест одмах ту у дворишту Конака, а десеторица су већ сутрадан, сви на једном ланцу, сваки са железном алком око врата, отпремљени у Стамбол.

Нема сведока и никад се неће моћи знати како је било могућно намамити тако искусне и угледне људе у такву клопку и поклати их усред Травника, као овце, без гласа и отпора. Тај покољ бегова и првака, извршен срачунато и хладнокрвно у дворишту Конака, на везирове очи, без обзира, без икаквог поштовања форме, како никад дотад ниједан везир није вршио убиства, изгледао је у очима света као ружан сан и зла мађија. Од тога дана сви су Травничани били о Целалудин-паши, кога је народ прозвао Целалија, истог мишљења, ствар која се иначе ретко дешавала. Досад, они су за сваког злог везира (па и за многога који није био тако зао) говорили да је најгори, али за овог садашњег нису више говорили ништа, јер од оног најгорег па до овог Целалије био је дуг и страشان пут, а на том путу људи су од страха губили говор и памћење и способност да упоређују и да нађу реч која би могла означити шта је, ко је и какав је Целалија.

Април месец прошао је у студеној запрепашћености и немом очекивању шта ће бити, ако после овога може још нешто да буде.

Тада је, у првим данима месеца маја, везир – набавио слона. (Андрић 2014а: 8-9)

Прича о везирином слону има тон легенде, али само у оној мери у којој народ уме да претерује када препричава неке стварне догађаје. Настала је као плод пишчевог слушања старих Травничана и њихових прича које они ретко кад причају странцима, исто као што

богати људи најтеже дају пару из руке (Андрић 2014а: 3). На самом почетку приповетке из које је преузет наведени наративни сегмент, писац даје следећи коментар: Босанске касабе и вароши пуне су прича. У тим понајчешће измишљеним причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, стварна и непризнана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. То су оне оријенталске лажи за које турска пословица вели да су „истинитије од сваке истине“. Наративни сегмент приповетке који овде издвајамо може да се прихвати као донекле или посве прихватљив осврт на могући, то јест стварни догађај. Али, проблем настаје када придодемо контекст, прецизније исечак из једног дела приче који претходи овом овде изабраном сегменту. Матрица грађења нарације, то јест сужејна мрежа има неколико уводних детаља због којих овај наративни сегмент захтева систематичнији и опрезнији приступ. На пример, прочитајмо осврт на бивствовање везира Целалудина у Битољу: Чим је стигао у Битољ, позвао је прваке себи и наредио им да сваки усече по храстов колац од најмање три аршина дужине и да га донесе у Конак, а да сваки на свом коцу напише своје име. Као омађијани, прваци су послушали и извршили то понижавајуће наређење. Један једини није послушао, решен пре да се одметне са неколико својих људи у шуму него да изврши такву срамотну ствар, али су га везирови људи сасекли на комаде, пре него што је ико од његових саплеменика могао да му притекне у помоћ. Потом следи део у ком и слова и писмо једног народа узимају кулминативног маха, у градњи нарације, или можда само Целалудинове склоности ка маштовитом осмишљавању експликације евентуалног злочина који је осмислио детаљно не би ли јасно дао до знања да је он и систематично и системски овладао техником застрашивања као обликом власти. Затим је паша дао да се то коље побије у земљу у његовом дворишту, као нека мала шумица. Сакупио је још једном све прваке у свом дворишту и рекао им да сада сваки од њих зна „своје место“ и да ће их у случају ма и најмањег отпора у пашалуку све испети на ово коље, поређано по азбучном реду. Травничани су дочекали свог новог везира са оваквом причом која је претходно стигла из Битоља. Додатно су чули и то да је баш овај „подвиг“ Целалудинов био пресудан за његов успон у каријери, па и постављање његово за везира целе Босне. Истовремено, из Цариграда је стизала вест Травничанима: „Иде на вас оштра сабља у брзој и немилосрдној руци“. Андрић наводи да је ову вест ширио њихов пријатељ и извештач из Цариграда. Писац наводи и то да су неки Травничани веровали у истинитост

овог догађаја, док други нису. Увод у покољ у Травнику који је овде заправо прича о азбучно поређаним кољама у Битољу делује као јака каталитичка функција приче, којом се појачава напетост наратије која нас води до најважније језгро-функције, а то је управо долазак, а потом боравак везиров у Травнику у ком је извршен и покољ првака који је потом уследио. Суровост везира Целалудина унутар градње наратије је постављена у једну врсту значењске супротности с његовом љубављу према егзотичним животињама. А писаљке које је сакупљао као изразит колекционар појачавају и уланчавају везаност мотива шуме направљене од коља постављених по азбучном реду са мотивом ове колекције писаљки. Да ли је нарративни сегмент који овде посебно издвајамо настао по истинитом догађају? Као уметничка приповест транспонована на темељима истине која је пренета писцу кроз причу Травничана? Одговор се налази у идеји којом се сажима формална и садржајна страна приповетке, у Андрићевом почетном коментару којим нам он отвара улаз у Причу о везировом слону. Тим коментаром даје нам и кључ за декодирање овог нарративног ткива: У тим понајчешће измишљеним причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, стварна и непризнавана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. Потом, смрт везировог слона која се дешава на крају ове приповести, а одмах после саме смрти везирове појачава истинитост ове информације, па тиме и пренете поруке о његовој стварној љубави према егзотичним животињама, а у овом случају према слону. Његов слон у склопу приповетке има три функције: 1. функцију описа везирове личности из угла привржености и љубави према слону, која је значењски супротстављена његовој суровости; 2. функцију преноса мржње коју је раја осећала према везиру, на његовог слона; 3. бифуркациону функцију која је послужила и добром делу градње саме окоснице фабуле. На крају свега стоје и отров и смрт као заједнички именоватељи везира и слона, конотативно обележени значењем узајамне, истинске повезаности. Сижејна мрежа се тиме доводи до самог нарративног врха.

VII ZAKЉUČAK

Oвај извесни истраживачки труд би требало да се схвати само и искључиво као одређена и занимљиво постављена мотивациона потка при усмеравању неких будућих истраживачких сагледавања и преокупација на овде нам задату тему. Свако другачије посматрање овог рада било би сасвим сигурно надобуђе или погрешна процена. Није могуће у оквирима које нам налаже дисертација сагледати ни све дистинкције између одређених врста кратких форми јер тек започињемо све ово са само позиција (не)могућег утврђивања одређене синтагме, то јест ознаке кратке форме. У тренутку у ком не знамо ни шта су то кратке форме, односно који облици овде заузимају и своје значајно значењско и формално место, није реално ни очекивати и проналажење сасвим и до краја утврђених дистинкција између свих врста кратких форми. Али, од нечег увек ваља кренути. Свакако, то јест за сада, највише захвалности дугујемо постојању књиге *Једноставни облици*, Андре Јолеса. Иако једноставни облици нису исто што и кратке форме, ова књига је репер који може да нам сасвим послужи и као одређена одскачна даска која нас води до оних значењских поља која нас овде преокупирају. Јер без овакве књиге били бисмо можда и сасвим појмовно изгубљени. Затим, Зденко Шкроб нам такође помаже у области дистинкционих одредница на релацији пословица – афоризам – епиграм. Оно што је јасно утврђено овим истраживањем јесте и сама чињеница да су кратке форме постале врло важан конституент у тзв. обликовању и изградњи приповедних структура већег обима, али да су неке од њих већ и осамостаљене у стваралачком смислу иако у теоретском пропраћене недовољном пажњом или акцелерацијом. Ову врсту неусклађености дугујемо ипак једној атмосфери, а слободније казано, можда и жабокречини која се често сагледава кроз избегавање непознатог, страх од другачијег, па и заташкавање дуготрајним избегавањем суочавања са проблемима. А то је, сложићемо се, опште место и унутар свих других области, а не само теорије књижевности, или пак науке о књижевним чињеницама. Да кренемо ипак даље... Лотманове анализе и теорије којима се сасвим сагледавају и непознатости у том свету односа између културе и књижевности, друштва, па културе, значења која до сада и нису имала посебну ознаку, па као таква нису ни обухватана овим покровом чињенице и стварног стања, су неизоставна ставка у процесу обогаћивања теорије књижевности, па и културе, као факта о извесно сасвим постојећем стању које

вапи за појмовним обгрљавањем не би ли задобило и своју ознаку. Затим, огледи Новице Петковића су нам овде извориште сагледавања и неизбежне потребе за опрезношћу и када позајмљујемо технике и методе мерења и утврђивања чињеница из других дисциплина, а желећи строго тумачити информацију уметности и књижевности. Он сагледава уметнички текст као изразит артефакт који није могуће мерити техником теорије самих информација, али још мање увек тумачити и сагледати позајмљеним мерилима и мерачима других извора и информација. Ипак, Петковић има меру, па сагледава и ситуације изнимности у којима се и сама књижевна чињеница може сагледавати мерилима природних наука, а примере нам даје и јасно их прецизира. Зорану Константиновићу дугујемо теоријске поставке о фрагменту као литерарној врсти. Иако само узгредно модификоване, али су нас ипак осокоиле да се усудимо кренути у ову авантуру звану – кратка форма. Односе између природног језика и уметности као и репере силе, па и моћи као неизбежне ставке у сагледању позиција књижевности наспрам друштву у ком, неминовно је, само по себи, све егзистира, најизразитије нам предочава и Умберто Еко занимљиво постављеном садржином своје књиге *Свакодневна семиотика*. У основи једноставни приступ, па и сам стил при сагледавању неких појмова из књижевности дугујемо и Петру Милосављевићу, затим Радмилу Димитријевићу и другима. Истраживање је додатно инспирисано, односно надахнуто и самим узорцима текста за нама важну семиотичку анализу. Дакле, ако или када додамо и Ива Андрића свима овде већ поменутима, тада јасно знамо да је истраживач имао озбиљна посла са ствараоцима, али и фактима која имају и утемељен значај. Самим тим се појачавала и одговорност, као и разлог за континуирани опрез, па и само избегавање свега што би могло да полако одведе на странпутице, а тиме задобије контуре нечег другог, оног сасвим другог које би умањило прво и тако задобило некакав облик који би напустио и семиотику, па и кратку форму. Такве опасности су, свакако, постојале и биле блиске, али су, надамо се, и избегнуте, бар у оној мери која је макар сачувала сам истраживачки корпус и примарну методологијску структуру. Највише опасности од разумевања претило је управо са простора тзв. интертекстуалности, која умеју да се наметну и као беспућа семиотичке аналитичности, али и херменеутичке проницљивости. За себе саму и у другачијем контексту интертекстуалност има значаја, па и саме оправданости када, али само када и оно интеркултурно и интертекстуално, односно цитатно морамо да сагледавамо и као сасвим високо позиционирану семиотичку

чињеницу унутар самог и сасвим јасно прецизираног књижевног облика. Дубравка Ораић-Толић својим ставом усмерава овај заузети став, то јест уважавање само високог степена семиотичности као разлога за позиционирање интертекстуалности. Разлог више за избегавање позиција интертекстуалности и цитатности била је чињеница да се овде бавимо управо недовољно испитаним, а кратким прозним формама Ива Андрића. Дали смо примат коментарима, исповестима, молитвама, па и одређеном броју опаски које су сасвим неистражене. Узели смо у обзир сентенције и афоризме, па и саме пословице, као и приче у којима има елемената предања и легенде, а тиме смо, сложићемо се, дали и извесан наклон теорији интертекстуалности, па и цитатности.

Јолесови *Једноставни облици*, дају нам извесно право да промишљајући о свему поуздано тврдимо следеће:

1. кратке форме нису синонимске синтагме за једноставне облике;
2. уметнички облици се, такође не категоришу по мерилима обима;
3. једноставни облици могу да буду део структуре у уметничким.

Књижевне теорије па ни сегменти књижевних теоријских дисциплина нису саме себи циљ, па ни сама сврха. Интерпретатор увек мора да стигне и до одређене иновације у предлошку самог књижевног дела и аутора, а код Ива Андрића тражимо непоновљиво. Није то због теоријске игре него због непоновљивости Андрићевог дела. Да се препозна шта је то непоновљиво. Зашто га препознајемо? Смисао целог истраживања нису првенствено генологија ни семиотичке анализе него тражење иновативних решења у Андрићевом делу. Генологија, па и сама семиотика су само узгредне призме-окоснице које служе методолошкој изградњи одређене конструкције чији је циљ у приказу самог дела. То је начин да писцу приступамо креативно као што је и Андрић креативно градио кратке форме. Успели смо да идентификујемо и анализирамо одређене врсте и варијетете кратких форми, те да их испитамо у семиотичком кључу. Успели смо да се задржимо и на основној поставци и логици сема-знака, или макар да не промашимо суштину саме семиотике. Бирали смо оне узорке текста Ива Андрића који су углавном до сада мање истражени или посве несагледани, бар не и по семиотичком кључу, а сагледаном и унутар саме синтагме кратке форме. Упутили смо на инваријантну важност кратких форми, њихову одрживост,

па и много интензивнију виоленцију у односу на обимније приповедне структуре, а све то смештено и образложено унутар широког поља семиосфере. Утврдили смо и самосталну проходност кратких форми сагледано кроз епохе. Образложили смо поменуто проходност дајући сасвим прикладан пример латинских максима и сентенција као одговор, али и доказ да је језик књижевности иманентнији и одрживији од самог природног језика јер ове сентенције постоје и данас иако језик којим су некад писане и изговаране више не постоји и не користи се јер су га заменили неки други природни језици. Овај језик је изгубио семиотичку битку, али максиме и сентенције ипак нису. Као ни саме мудрости које преносе. Тиме, истовремено бранимо и тезу о лакшој проходности кратких форми уопште, што смо унутар једног од теоријских одељака дисертације образложили и њиховом економичношћу у складиштењу као и пријемчивијом памтљивошћу, то јест лакшем памћењу кратких форми као књижевних облика и врста, а тиме и текстова културе. На основу поменутог ваља закључити да уметност постаје или би можда требало да постане битан метарефер, дакле, универзални мерач вредности... путоказ према суштини битисања и самог живота. Неке ознаке још нису сасвим освојиле и предмете које означавају, али су њихова значења почела да се мислима успињу као врста семиозиса ванпредметног. Једним од најлепших плодова истраживачког труда сматрамо откривање једног примера антибајке, али и неколико молитви у прози Ива Андрића. Исповести, коментаре, опаске, афоризме, па и примере молитви које смо овде предочили и анализирали доживљавамо, надамо се оправдано, као извесан допринос начину истраживања, али и самој форми сагледавања стваралаштва Ива Андрића као и афирмацији саме синтагме кратка форма.

За сада смо и задовољни постигнутим, иако сматрамо да би ово истраживање ваљало наставити и у неком другом облику, у некој другој структури и форми рада јер примера кратке форме у прози Ива Андрића има и више него што смо очекивали. Са сигурношћу закључујемо да је и наша хипотеза била сасвим правилно постављена, али нам је жао што због времена, па и околности нисмо дали још већи број примера. Иво Андрић је приказан у светлу кратке форме и протумачен у семиотичком кључу. То је био и сам циљ овог рада.

ИНДЕКС ИМЕНА:

Ајнштајн, 138

Андрић 4, 5, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 30, 43, 49, 50, 51, 54, 63, 64, 67, 72, 75, 76, 77, 83, 84, 85, 97, 98, 100, 103, 104, 105, 109, 114, 120, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 137, 140, 141, 142, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 261, 263, 267, 268, 272, 273, 276, 278, 279, 282, 285, 288, 289, 290, 291

Аполон, 47

Аристотел, 21, 38, 116, 117

Арним, 111

Аурелије, 123

Бабел, 134

Бабић, 98

Бајар, 103

Баријентес, 108, 109

Барт, 33, 68, 71, 88, 89, 90, 91

Бартхес, 71

Бегич, 98

Бејкон, 27, 108, 109

Бензе, 25

Бијелић, 2, 105, 107, 144

Бити, 7, 72, 100, 101, 112, 114, 118, 135, 142, 144, 259

Богдановић, 80, 81

Бокачо, 111

Бонифачић, 142, 143

Борхес, 134, 137

Брамс, 193

Бредбери, 134

Брехт, 134

Буњевац, 20, 21

Буњин, 134

Вајлд, 120

Валзер, 134

Варнинг, 18, 40

Василије Велики, 139

Величковић, 74, 75, 76

Вернадски, 54, 55, 56

Вујаклија, 106, 134, 138, 148

Вујичић, 227, 252

Вучковић, 223

Гавриловић, 83

Гадамер, 26, 29

Гвозден, 7, 15, 16, 41, 54, 57, 61, 62, 102, 219, 220

Гете, 23, 120, 181, 182

Гилен, 39

Гогољ, 120

Гоје, 103

Гомез, 108

Грамши, 24

Грим, 101, 111, 112, 113, 145

Давил, 134, 210, 211, 272

Де Сосир, 14, 18, 19, 33, 45, 46

Де Фосе, 83

Декарт, 52

Десница, 76

Диби, 88, 90

Дикенс, 120

Дилтај, 26, 28

Димитријевић, 124, 126, 137, 138, 288

Домановић, 134

Достојевски, 48

Ђурђев, 98

Егерић, 119

Езоп, 134

Еко, 22, 25, 29, 77, 88, 89, 90, 91, 92, 108,
 155, 288
 Еркењ, 134
 Женет, 68, 69
 Живковић, 6, 17, 21, 45, 148, 149
 Живојиновић, 83
 Зорге, 39
 Зуковић, 142
 Иванић, 129
 Јакоб, 21
 Јолес, 6, 7, 8, 100, 102, 110, 111, 112, 114,
 117, 118, 119, 135, 142, 144, 145, 146,
 259, 260, 261, 268, 287
 Кавабата, 134
 Кавријано, 108, 109, 144
 Кант, 23
 Карацић, 113, 14, 62, 70
 Кафка, 134
 Киш, 137
 Клајић, 105
 Кнежевић, 139
 Константиновић, 8, 28, 77, 79, 80, 81, 82,
 85, 101, 124, 125, 213, 288
 Коргасар, 134
 Кошничар, 7, 8, 15, 17, 40, 41, 42, 44, 51,
 54, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69,
 70, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 83, 84, 93, 94,
 102, 208, 213, 214, 216, 218, 219, 220,
 221, 240, 244, 247, 248, 249, 260, 263,
 273, 274, 277, 282, 283
 Крешевљевић, 83
 Кристев, 85, 94
 Кроче, 23, 29
 Крупка, 108
 Ла Бријер, 126
 Лист, 191, 192, 196, 198
 Литенберг, 108
 Лотман, 25, 35, 36, 43, 45, 46, 47, 48, 49,
 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 78, 86,
 87, 88, 94, 96, 219, 287
 Малешевић, 128, 129, 130, 131
 Марић, 25, 26
 Маркес, 213, 214
 Марсије, 47
 Маутнер, 108
 Метафраст, 140
 Милановић, 83, 98
 Миленић, 205
 Милијић, 16, 22, 23, 25
 Милосављевић, 18, 19, 33, 34, 36, 37, 38,
 39, 130, 288
 Милошевић, 23, 24, 29, 128, 129, 131, 146,
 278
 Милошевић-Ђорђевић, 269
 Михаиловић, 132, 133, 150
 Мол, 22, 25
 Монтењ, 277
 Морис, 17, 25, 44
 Моцарт, 191, 193
 Мукаржовски, 20, 25, 43
 Наполеон, 211
 Настасијевић, 35, 137, 193
 Недић, 103, 146, 147
 Ниче, 108
 Новаковић, 239, 242
 Нојман, 107, 108
 Нушић, 114
 Његош, 223, 224, 227
 Ораић-Толић, 79, 80, 82, 96, 97, 289
 Павловић, 20, 21
 Паскал, 108
 Пашалић, 98
 Перен, 40
 Перо, 260
 Петковић, 9, 10, 21, 31, 32, 35, 36, 45, 77,
 86, 87, 88, 96, 192, 193, 194, 288
 Петров, 10
 Петровић, 120
 Пирс, 14, 16, 17, 19, 34, 41, 44, 49
 Платон, 21

Плаут, 239
Половина, 129
Поповић, 23, 28, 29, 68, 69, 109, 110, 111,
113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 123,
125, 128, 132, 134, 137, 140, 146, 147,
148
Прокопије, 109
Проп, 68, 119, 120
Пушкин, 120
Радовић, 7, 15, 16, 41, 54, 57, 61, 62, 102,
218, 220
Раичевић, 42, 67, 84, 93, 94
Рикера, 70
Рилке, 140
Ронер, 108
Русо, 124, 125
Сади, 134
Секулић, 119
Столпник, 139
Станковић, 134
Станојевић, 143, 180
Стерије, 239
Стојановић Пантовић, 7, 15, 16, 41, 54,
57, 61, 62, 102, 218, 220
Сирин, 139
Строс, 68
Таргаља, 107
Теофраст, 126
Теших, 88
Тимофејев, 126, 127
Тињанов, 9, 10
Тодоров, 68
Толстој, 120, 123
Трифунувић, 80, 81
Тумарић, 122
Успенски, 9
Фохт, 98, 108
Фројд, 118
Флобер, 137
Фуко, 89, 91, 128
Хабермаса, 29
Хајдегера, 26, 29
Хартман, 33
Хегел, 119
Хемингвеј, 134
Хипократа, 108
Хјелмслев, 33
Црњански, 137
Чотрић, 109
Џацић, 10, 103, 146, 147
Шамић, 83, 98
Шејлер, 145
Шекспир, 120
Шкроб, 27, 95, 107, 108, 109, 121, 122,
143, 144, 145, 287
Шлајермахер, 18, 28
Шмит, 40
Шопенхауер, 119
Штакелберг, 108

VIII ЛИТЕРАТУРА

Литерарни корпус за анализу (узорак):

- АНДРИЋ, Иво. Свеске. Свјетлост: Сарајево; Просвета: Београд; Младост: Загреб; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; Мисла: Скопје; Побједа: Титоград, допуњено издање (435). Штампа: Будућност: Нови Сад, 1986.
- АНДРИЋ, Иво. Знакови поред пута. Свјетлост: Сарајево; Просвета: Београд; Младост: Загреб; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; Мисла: Скопје; Побједа: Титоград, допуњено издање (618). Штампа: Будућност: Нови Сад, 1986.
- АНДРИЋ, Иво. Травничка хроника. Свјетлост: Сарајево; Просвета: Београд; Младост: Загреб; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; Мисла: Скопје; Побједа: Титоград, допуњено издање (548). Штампа: Будућност: Нови Сад, 1986.
- АНДРИЋ, Иво. На Дрини ћуприја. Просвета: Београд. Штампа: Графичко предузеће Просвета: Београд (408), 1962.
- АНДРИЋ, Иво. Знакови, приповетке. Просвета: Београд; Младост: Загреб; Свјетлост: Сарајево; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; друго издање (336). Штампа: Београдски графички завод: Београд, 1965.
- АНДРИЋ, Иво. Госпођица. Логос Арт: Нови Сад, 2005.
- АНДРИЋ, Иво. Изабране приповетке (избор и поговор: Бошко Новаковић). Кратка проза. Нолит: Београд, 1989.
- АНДРИЋ, Иво. Омер-паша Латас. Свјетлост: Сарајево; Просвета: Београд; Младост: Загреб; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; Мисла: Скопје; Побједа: Титоград, допуњено издање (336). Штампа: Будућност: Нови Сад, 1981.
- АНДРИЋ, Иво. Кућа на осами и дуге приповетке. Просвета: Београд; Младост: Загреб; Свјетлост: Сарајево; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; Мисла: Скопје; треће издање (стр. 240). Штампа: Београдски издавачко-графички завод: Београд, 1978.
- АНДРИЋ, Иво. Сусрет. Најкраће приче и записи. Изабрао и приредио Дејан Михаиловић (стр. 228). Лагуна: Београд. Штампа: Марго-арт: Београд, 2012.
- АНДРИЋ, Иво. Прича о везировом слону и друге приче. Накладни завод Матице хрватске: Загреб. Штампа: Огњен Прица: Загреб, 1983.

АНДРИЋ, Иво. Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине / Иво Андрић; докторска дисертација (приредио за штампу и превео Зоран Костантиновић). Коцка: Бања Лука. Штампа: Артпринт: Нови Сад (148), 1995.

АНДРИЋ, Иво. Проклета авлија. Mono & Manana: Београд, 2005.

АНДРИЋ, Иво. Легенда о побуни. Блиц библиотека: Београд, јун 2014.

АНДРИЋ, Иво. Занос и страдање Томе Галуса. Блиц библиотека: Београд, 2014.

АНДРИЋ, Иво. Прича о везировом слону. Блиц библиотека: Београд, 2014.

АНДРИЋ, Иво. Бифе „Титаник“. Блиц библиотека: Београд, 2012.

АНДРИЋ, Иво. О Његошу и Вуку. Блиц библиотека: Београд, 2012.

АНДРИЋ, Иво. Љубав у касаби. Блиц библиотека: Београд, 2012.

Животопис Ива Андрића, у оквиру сабраних дјела. Свјетлост: Сарајево; Државна zaloжба Словеније: Љубљана; Мисла: Скопје; Побједа: Титоград, допуњено издање. Штампа: Будућност: Нови Сад, 1986.

Теоријска литература:

БИЈЕЛИЋ, Дивна. Порекло и теорија афоризма. ДИБ: Нови Сад, 2015.

БИТИ, Владимир. Једноставни облици, превод и белешке. Студентски центар свеучилишта: Загреб, 1978.

БОНИФАЧИЋ, Рожин, Никола. Народне драме, пословице и загонетке. Матица хрватска: Загреб, 1963.

БУЊЕВАЦ, Милан. Семиотичко писмо. У: Поља. - ISSN 0032-3578. - Год. 27, бр. 263 (јан. 1981), стр. 16-17.

ВАРНИНГ, Рајнер. Херменеутика, семиотика и рецепциона естетик. Београд: [б. и], 1977 ([с. л. : с. н.]). Стр. 35-41. Напомене и библиографске референце уз текст. П. о.: Филолошки преглед; 1-4, Београд, 1977.

ВЕЛИЧКОВИЋ, Станиша. Књижевни процес / Станиша Величковић. Ниш: Филозофски факултет: Ниш; Ужице: Рујно, 2. допуњено издање (Библиотека: Уџбеници, приручници и друга функционална литература). 187 стр. 23 см, 1994.

- ВИНЕР, Томас Г. О декодирању уметничких текстова / Томас Г. Винер; превео с енглеског рукописа П. М. - Библиографија: 523-527. У: Летопис Матице српске. - ISSN 0025-5939. - 153, 419, 4 (апр. 1977), стр. 503-527.
- ВУЈИЧИЋ, Драгомир. Над неколико Андрићевих описа Травника. Зборник радова са научног скупа: Травник и дјело Иве Андрића (завичајно и универзално); ур. Милосав Попадић. Издавач Веселин Маслеша: Сарајево, 1980.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. Андрић и Његош. Часопис: Израз (257-263), 1962.
- ДИБИ, Жорж. Georges Duby. Les trois ordres, ou l'imaginaire du feodalisme. Paris. Galimard. 1978.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Радмило. Теорија књижевности: са примерима: драмска поезија: књижевно-научне врсте: наука о књижевности / Радмило Димитријевић. Полит: Београд, 1961. (Београдски графички завод: Београд) 381 стр.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Радмило. Теорија књижевности: са примерима: композиција, језик и стил, версификација / Радмило Димитријевић. Савремена школа: Београд, 1962. („Бранко Ћоновић“: Београд). 269 стр. 25 см
- ЕГЕРИЋ, Мирослав. Антологија савремене српске сатире. Мирослав Егерић, Српска књижевна задруга: Београд, 1970.
- ЕКО, Умберто. Свакодневна семиотика. Народна књига / Алфа: Београд, 2001.
- ЕКО, Умберто. О књижевности. Народна књига: Београд, 2002.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Књижевни родови / Драгиша Живковић. 2. редиговано изд. Београд: Рад, 1962 (Београдски графички завод: Београд). 46 стр. (Књижевност / Раднички универзитет; коло 2)
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Семиотичко испитивање романескног текста. Летопис Матице српске: Нови Сад, јун 1989.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Андрићев стил, чланак, 1988.
- ЗУКОВИЋ, Љубомир. Народне изреке и пословице у дјелу Иве Андрића. Зборник радова са научног скупа. Травник, 1980. стр. 438-456.
- ИВАНИЋ, Душан. Уводне напомене за: Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности. Зборник радова / уредник Душан Иванић. Филолошки факултет: Београд, 2000.

- ЈЕРЕМИЋ, Драган. Иво Андрић или трагање за хармонијом. Предговор роману: На Дрини ћуприја. Српска књижевна задруга: Београд. књ. 367, 1961.
- ЈОЛЕС, Андре. Једноставни облици, Владимир Бити (превод и белешке). Студентски центар свеучилишта: Загреб, 1978.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Фрагмент као литерарна врста. Зора Јестровић: Поетика фрагментарне прозе Михаила Лалића. Библиотека Мостови: Пљевља, 1996 / Зоран Константиновић. Приказ. У: Зборник Матице српске за славистику. - ISSN 0352-5007. - 53 (1997), стр. 301-302.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Артефакт и актуалис: херменеутске рефлексije у компаратистици. У: Филозофска истраживања. - ISSN 0351-4706. - 7, 4 (1987), стр. 1149-1156.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Интертекстуална компаратистика: компаратистички прилог проучавању српске књижевности / Зоран Константиновић. Народна књига-Алфа: Београд, 2002. (Алфа: Београд). 231 стр. 19 см. (Библиотека Појмовник; књ. 22)
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Увод у упоредно проучавање књижевности / Зоран Константиновић. Српска књижевна задруга: Београд, 1984.
- КОШНИЧАР, Софија. Глобалне комуникационе сфере стр. 80-82. Код, кодови културе стр. 191-195. Семиосфера стр. 347-352. У: Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури. Група аутора, ур. Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден. Академска књига: Нови Сад, 2011.
- КОШНИЧАР, Софија. Интеракција култура у Андрићевој прози с аспекта семиосфере и семиосферне границе у зборнику «Научни састанак слависта у Вукове дане: Иво Андрић у српској и европској књижевности». МСЦ: Београд, 15-17. 09. 2012, бр. 41/2.
- КОШНИЧАР, Софија. Култура и насиље: самоописивање семиосферног језгра и друштвено насиље. «Култура» бр. 139: Београд, 2013.
- КОШНИЧАР, Софија. Страх као агенс културе у свјетлу теорије о семиосфери. «Умјетност ријечи» LVII, сијечањ-липањ. Хрватско филолошко друштво: Загреб, 2013.
- КОШНИЧАР, Софија. Андрићева погранична проза у светлу нееластичног семиосферног језгра. У зборнику: Иво Андрић и балканското историческо битие, Paisii Hilendarski University of Plovdiv – Bulgaria, research papers, Vol. 50, book 1, part B, 2012 – Language and literature, стр. 161-171, Пловдив, 2013.

- КОШНИЧАР, Софија. Семиотички и интертекстуални аспекти хронотопа убиства на вратима куће код Ива Андрића и Габријела Маркеса. Зборник за језик и књижевност. Филозофски факултет, год. 3, бр. 3, 95-110: Нови Сад, 2013.
- КОШНИЧАР, Софија. Ресемантизација актуалних теоријски појмова у светлу комуникологије и семиотике уметности, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, бр.46: Нови Сад, 2012. Стр. 149-157; ISSN 0352-9738; UDC: 316.77 130.2.
- КОШНИЧАР, М. Софија. Иперборео међу женама (контекст – текст – интертекст): женски интервјуи Милоша Црњанског – Где живи најсрећнија жена Југославије. Филозофски факултет: Нови Сад, 2013.
- КОШНИЧАР, Софија. Вештине с текстом: манипулисање наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптирања приповедног текста. УДК, 371.3:82.0. 2013.
- КОШНИЧАР, Софија. Андрићева погранична проза у светлу нееластичног семиосферног језгра. У зборнику: Иво Андрич и балканското историческо битие, Paisii Hilendarski University of Plovdiv – Bulgaria, research papers, Vol. 50, book 1, part B, 2012 – Language and literature, стр. 161-171, Пловдив, 2013.
- ЛОТМАН, Јуриј. Семиосфера. Светови. Нови Сад. 1996.
- МАЛЕШЕВИЋ, Милена. Видови и функције коментара. Свеске (књижевност, уметност, култура) број 106, децембар 2012.
- МИХАИЛОВИЋ, Дејан. Додатни текст за: Сустрет – најкраће приче и записи Ива Андрића. Лагуна: Београд, 2012.
- МИЛАНОВИЋ, Бранко. На маргинама Травничке хронике. Часопис: Израз
- МИЛИЈИЋ, Бранислава. Семиотичка естетика: проблеми, могућности, ограничења. Институт за књижевност и уметност: Београд, 1993. (Просвета: Београд). (Студије и расправе).
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. Теорија књижевности / Петар Милосављевић. 2. изд. Логос: Ваљево; ДК "Свети Сава": Исток, 2006 (Ваљево-принт: Ваљево)
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Снежана. Прозирна маска субјективности – особености коментара у романима у трећем лицу. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 52, број 2: Нови Сад, 2004.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. Од бајке до изреке. Чигоја: Београд, 2006.

- МИЛОШЕВИЋ, Никола. Идеологија, психологија, стваралаштво. Просвета: Београд, 1984.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. Андрићев књижевни поступак. У: Андрићево ремек-дело, (ур.) Никола Кољевић. Глас Српски: Бања Лука, 1995.
- МИНОВИЋ, М. Реченица у прозним дјелима Растка Петровића. ДЈЕЛА Академије наука и умјетности БиХ, XL. Одјељење друштвених наука, књ.25: Сарајево, 1970.
- МУКАРЖОВСКИ, Јан. Уметност као семиолошки фактор, превео Михаило Харпањ. У Поља. Год.14, бр.117/118 (јун-јул 1968), стр. 26-27.
- НОВАКОВИЋ, Бошко. О типологији женских ликова у делу Ива Андрића. Зборник радова са научног скупа. Травник и дјело Иве Андрића – завичајно и универзално. Травник, 1980.
- ОРАЈИЋ-ТОЛИЋ, Дубравка. Теорија цитатности. Графички завод Хрватске: Загреб, 1990.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Уметнички текст као функционална и динамична величина. Предговор за књигу: Структура уметничког текста (Јуриј. М. Лотман). Нолит: Београд, 1976.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Предговор за књигу: Поетика композиције семиотика иконе (Б. А. Успенски). Нолит: Београд, 1979.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Елементи књижевне семиотике. Народна књига - Алфа: Београд, 1996.
- ПЕТРОВИЋ, Сретен. Филозофија и херменеутика. У: Поља, 171, мај 1973, стр. 2-4.
- ПРОП, Владимир. Комика и смех. Дневник: Нови Сад; Књижевна заједница Новог Сада: Нови Сад, 1984.
- СТАНОЈЕВИЋ, Добривоје. Тешкомислена иронија. У: Поља. Нови Сад, август/септембар 1987.
- СТАНОЈЕВИЋ, Добривој. Реторика Златног руна. Мали Немо: Панчево, 2001. стр. 127.
- ТАРТАЉА, Иво. Теорија књижевности. Завод за уџбенике и наставна средства: Београд, 1998.
- ТИМОФЕЈЕВ, Леонид Иванов. Теорија књижевности: основи науке о књижевности / Леонид И. Тимофејев [превели с руског Видо Латковић и Кирил Свинарски]. Просвета: Београд, 1950. IX, 409 стр. 23 см.

ЦАЦИЋ, Петар. Однос стварности, легенде и мита у Андрићевом делу (на примеру романа «На Дрини Ћуприја»), докторска дисертација. Филозофски факултет: Нови Сад, 1982.

ЦАЦИЋ, Петар. Реално и митско у роману На Дрини Ћуприја. У: Андрићево ремек-дело; ур. Никола Кољевић. Глас Српски: Бања Лука, 1995.

ШКРЕБ, Зденко. Књижевност и повијесни свијет. Школска књига: Загреб, 1981.

ШУТИЋ, Мирослав. Андрић у светлу естетике / уредио Мирослав Шутић. 1. изд. Светови: [Нови Сад]; Институт за књижевност и уметност – Задужбина Иве Андрића: Београд., Сремски Карловци, 1994.

Електронски извори:

Влајко Палавестра. Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине. (<http://www.etnoloskabiblioteka.co.rs/cir/citaonica.php5?d=4>).

Жарко Миленић. Змија с Истока. [www.elektronske](http://www.elektronske-knjige.org) – knjige.org; 2012.

РЕЧНИЦИ И ЛЕКСИКОНИ:

Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури. Група аутора, уредили: Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден. Академска књига: Нови Сад, 2011.

Речник књижевних термина. Драгиша Живковић. Нолит: Београд, 1992.

Лексикон страних речи и израза. Милан Вујаклија. Просвета: Београд, 1954.

Рјечник страних ријечи, израза и кратица. Братољуб Клајић. Зора: Загреб, 1962.

Речник књижевних термина. Тања Поповић. Логос Арт: Београд, 2007.

Консултована литература

- ГАВРИЛОВИЋ, Андра. Преглед књижевних облика: примери, теорија, основи стилистике за школску и васпитну употребу / Андра Гавриловић. Г. Кон: Београд., 268 стр. 25 см, 1927.
- ГЛОВИЊСКИ, Михал. Пријем, конотација, стил; превела Бисерка Рајчић. Надређени ств. наслов: Из пољске науке о књижевности. У: Поља. - ISSN 0032-3578. Год. 32, бр. 333 (нов. 1986), стр. 449-450.
- ЋУКИЋ, ПЕРИШИЋ, Жанета. Писац и прича: стваралачка биографија Иве Андрића. Академска књига: Нови Сад, 2012. (Будућност: Нови Сад)
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Андрићев стил, чланак, 1988.
- ЖУНИЋ, Драган. Причање смисла: књижевност и сазнање / Драган Жунџић. Алтера: Београд, 2010. / 337 стр. 20 см. (Библиотека Калем; књ. 15)
- ЈОВАНОВИЋ, Иванка. Уметничка функција стилских фигура / Иванка Јовановић. Резюме. У: Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. - ISSN 0374-0730. - Књ. 8 (1964/1965 [шт. 1966]), стр. 247-260
- КЛИКОВАЦ, Душка. Метафоре у мишљењу и језику. Књижара Круг: Београд, 2004.
- КОВАЧ, Звонко. Андрићева експлицитна семиотика: поетика, епифанија, есхатологија, екологија и интеркултуралност у Знаковима поред пута. У: Међукњижевне расправе. Службени гласник: Београд, 2011.
- КОЉЕВИЋ, Никола. Андрићево ремек-дело. Глас Српски: Бања Лука. 1995.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Аустријски конзули у Травнику: домишљања о два Андрићева лика / Зоран Константиновић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Zusammenfassung: Die österreichischen Konsuln in Travnik: стр. 180. У: Зборник радова о Иви Андрићу / уредник Антоније Исаковић. Српска академија наука и уметности: Београд, 1977. - (Посебна издања; књ. 505. Одељење језика и књижевности; књ. 30). Стр. 165-180.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Историчност у наративности – типолошко одређење Андрићеве «Травничке хронике» / Зоран Константиновић. У: Полазишта. Прометеј: Нови Сад, 2000. Стр. 276-285.

- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Лично доживљавање историје: о Андрићевим казивањима као моделима за судбину која се понавља / Зоран Константиновић. У: Иво Андрић у своме времену. [Књ.] 1 / 22. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, Нови Сад, Тршић, 15-20. септ. 1992. Међународни славистички центар на Филолошком факултету: Београд, 1994. Стр. 5-11.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. О Андрићевом докторату / Зоран Константиновић. У: Свеске Задужбине Иве Андрића. - ISSN 0352-0862. Год. 1, св. 1 (јун 1982), стр. 259-276.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. О значајном подручју у истраживању Андрићевог дела / Зоран Константиновић. Приказ књиге: Андрић у светлу естетике, приредио Милослав Шутић. Београд, 1994. У: Зборник Матице српске за славистику. Св. 46/47 (1994), стр. 286-288.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Проблем рецепције и превођења Иве Андрића. У: Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе [уредник Драган Недељковић]. Задужбина Иве Андрића: Београд, 1981. Стр. 773-779.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Алтеритет: о феномену другојачења у науци о књижевности / Зоран Константиновић. Zusammenfassung. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик: Нови Сад. - ISSN 0543-1220. Књ. 40, св. 1 (1992), стр. 5-11.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Експресионизам. Дечје новине: Горњи Милановац, 1980.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Интердисциплинарност у науци о књижевности: компаратистичко виђење проблема / Зоран Константиновић. Zusammenfassung: Das interdisziplinäre in der Literaturwissenschaft. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик: Нови Сад. Књ. 39, св. 3 (1991), стр. 417-423.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Компаративно виђење српске књижевности / Зоран Константиновић. Светови: Нови Сад, 1993. (Артпринт: Сремски Карловци)
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Компаратистика у новом кључу: Драгиша Живковић: Токови српске књижевности - од класицизма и бидермајера до експресионизма. Матица српска: Нови Сад, 1991. / Зоран Константиновић. У: Летопис Матице српске. - ISSN 0025-5939. - 167, 448, 4 (окт. 1991), стр. 528-533.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Литерарно дело и национални менталитет: о једном интердисциплинарном приступу историји српске књижевности / Зоран Константиновић. Народна књига – Алфа: Београд, 2006 (Алфа: Београд). 178 стр. 21 стр. (Библиотека Нови контекст. Серија „Књижевна историја“; 3)

- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. О савременим теоријама о упоредном проучавању књижевности / Зоран Константиновић = Zu den gegenwärtigen Theorien der vergleichenden Literaturbetrachtung / Zoran Konstantinović. [Б. м.] Институт за књижевност и уметност: Београд, 1976. ([б. м. : б. и.]) Стр. 5-35; 24 cm
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Промене у савременој парадигми у науци о књижевности / Зоран Константиновић. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик: Нови Сад. - ISSN 0543-1220. - 28, 1 (1980), стр. 5-15.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Увод у упоредно проучавање књижевности / Зоран Константиновић. Српска књижевна задруга: Београд, 1984.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Феноменолошки приступ књижевном делу / Зоран Константиновић. Просвета: Београд, 1969 (Београдски графички завод: Београд). - 309 стр. 21 cm. (Студије и расправе / Институт за теорију књижевности и уметности; књ. 5)
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Фрагмент као литерарна врста. Зора Јестровић: Поетика фрагментарне прозе Михаила Лалића. Библиотека Мостови: Пљевља, 1996 / Зоран Константиновић. Приказ. У: Зборник Матице српске за славистику. - ISSN 0352-5007. - 53 (1997), стр. 301-302.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Херменеутика и теорија вредновања. У: Поља. - ISSN 0032-3578. Год. 19, бр. 171 (мај 1973), стр. 14-16.
- КОШНИЧАР, Софија. Литерарни хронотоп као семиотичко-културолошки знак. У: Шести међународни интердисциплинарни симпозијум Сусрет култура. Зборник радова. Књига II. стр. 1061-1070 (373-382). Филозофски факултет: Нови Сад, 2013.
- ЛОТМАН, Структура уметничког текста. Нолит. Београд, 1976.
- ПАВЛОВИЋ, Миливој, Драгиша Живковић. Теорија књижевности. Народна књига: Београд, 1955.
- ПАНТИЋ, Михајло, приређивач: Најлепше приповетке Иве Андрића. Просвета: Београд, 2002.
- ПАПАЗОГЛУ, Фанила. Још једном о епиграму. Сепарат. Скопље, 1971.
- ПОПОВИЋ. Александар. О једној античкој сентенцији код Андрића. Зборник Матице српске за књижевност и језик, свеска 3: Нови Сад 1985.

- ПРОП, Владимир. Комика и смех. Дневник: Нови Сад; Књижевна заједница Новог Сада: Нови Сад, 1984.
- РИЖИНАШВИЛИ, И. Ушанги. Место и улога семиотичких приказа у изучавању уметничке књижевности. Предео са руског Богдан Косановић. У: Поља. Год. 17, бр. 154 (дец. 1971), стр. 23.
- РИСТАНОВИЋ, Цвијетин. Основи теорије књижевности и методологије: скрипта / Цвијетин Ристановић. Учитељски факултет: Бијељина, 1997. (Графосемберија: Бијељина) 178 стр. 24 см.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. Феноменологија и вишезначност књижевног дела: Ингарденова теорија опализације / Драган Стојановић. 1. изд. „Вук Караџић“: Београд, 1976 (Просвета: Београд). 289 стр. 20 см. (Библиотека Аргус; књ. 12)
- ХРАПЧЕНКО, Борисович, Михаил. Семиотика и уметничко стваралаштво, превела Оливера Петровић Шијачки. У: Поља. - ISSN 0032-3578. Год. 19, бр. 168 (феб. 1973), стр. 20-21.
- ШУТИЋ, Мирослав. Андрић у светлу естетике / уредио Мирослав Шутић. 1. изд. Светови: [Нови Сад]; Институт за књижевност и уметност – Задужбина Иве Андрића: Београд, Сремски Карловци, 1994.