

Радоје СИМИЋ

ПРОБЛЕМ »УНУТРАШЊЕ« И »ВАЊСКЕ« СТИЛИСТИКЕ ДЕМОНСТРИРАН НА ТЕКСТУ ИВЕ АНДРИЋА

1. Увод

За разлику од стилистике, која се у наше доба све више приклања језичком изразу, и искључиво њему, узимајући у разматрање оне појаве из овога знаковног домена које нису семантички релевантне, — њена старија сестра реторика, бар у својим врхунским остварењима, дужну пажњу посвећивала је и садржају знаковних структура¹. Марко Фабије Квинтилијан, на пример, упозорава да, ако се у дефиницији да је »предмет реторике говор«, под термином »говор« подразумевају само речи, »оне саме без садржаја не значе ништа«². У круг својих интересовања, по њему, реторика укључује и »све оно што може бити садржај говора«³. Отвореност овако схваћене реторике према онтологији, и неумешност тадашњих мајстора да разграниче концептуални садржај говорног дискурса од описаног предмета — задавала је многе тешкоће. Њихов покушај да комплексно сагледају целину знаковне структуре ипак је више него поучан.

Одавде до коначног разрешења загонетке пут је врло кратак. Али одсудни корак на том путу учинила је тек модерна лингвистика XX века. Но, учинивши га, и она је доспела у нове невоље јер је требало прецизирати шта у неизмерно богатом свету људске духовности, који се постепено отварао спознаји, представља језички садржај. Већина лингвиста, епистемолога, па чак и психолога, била је склопа да тај статус припише логичком, тј. »појмовном« мишљењу, чак и упркос сазнању да је језик — како пише Едвард Сапир⁴ — »првобитно служио циљевима чији је домен далеко испод појмовног нивоа, те да је настанак мишљења узрокован квалитативним напретком у тумачењу језичког материјала«.

Одустајемо од дискусије са Сапировим схватањем. Полазиште те дискусије могло би бити формулисано у облику питања: какав је положај прелогичког мишљења у семантичкој структури развијеног језика и у духовном животу данашњег човека? У том правцу је индикативна управо Сапирова тврдња да реченица »никако нема појмовно значење«⁵,

те да, сходно томе, и језик »треба посматрати као инструмент што га можемо употребити за опслуживање читавог низа духовно-психолошких појава«. Враћајући се главној линији расправе, обратићемо се једном од најбољих савремених проучавалаца реторике, Хајнриху Лаусбергу⁶, — који, узгред буди речено, ову дисциплину сматра основицом науке о књижевности. Књижевноуметнички текст, по њему, допушта двоструку интерпретацију: филолошку, окренуту прошлости, и књижевнотеоријску, коју он назива »модернистичком«. Филологу откриће »историјских извора служи као испомоћ да може утврдити *voluntas auctoris*«, а то у ствари није само интенција пишчева, већ његова општа замисао, целокупан унутрашњи план дела. Теоретичар пак књижевности »тумачи текстове из прошлости узимајући у обзир савремено естетско, етичко итд. осећање«, тј. оно што Лаусберг назива »*aequitas*«, а што би се могло схватити отприлике као смисао текста (»Шта нама данас може рећи својим песмама Гетек«). *Auctor* је према томе — закључује Лаусберг⁷: — 1) не увек и до краја свесни уобличитељ (»*formulierer*«) традиционалног духовног добра, — 2) сигурно не сасвим свесни уобличитељ мисли које ће утицати на неку будућу публику; које ће тој публици одговарати«.

Упамтићемо: песник се не бави искључиво језиком већ духовним наслеђем, и ово уобличава у мисаоне структуре доступне и значајне за будуће генерације. Ако оставимо књижевнотеоријску перспективу тога проблема књижевним теоретичарима, а размотримо га са филолошког становишта како га формулише Лаусберг, духовно наслеђе засведочено у писаној документацији и усменом предању јавља се као основа, извориште и заправо материјал, грађа коју песник, отприлике као кипар чврсте материјале а сликар боју, узима у обраду и од ње израђује своје дело. То дело очито задржава везу са својом »материјалном« основицом, духовним наслеђем, чак постаје његов део и понаша се по истим законима преношења са генерације на генерацију, као што мермерни кип задржава статус мермерних залиха које се понашају по истим физичким законима, биле у облику статуе или у громадама тек извађеним из мајдана, или литице у земљи⁸.

Одмах се поставља врло важно питање: ако мермер почива у утроби земље, отуда се вади и између осталих намена доспева под скулпторово длето, — где је и како похрањено духовно наслеђе којим се бави песник? И лингвистика и теорија књижевности имају готов одговор: језик је и трезор, а и једини појавни облик те грађе, ако не и сама та грађа. »Књижевност се остварује у медију језика — наглашава Сапир^{8а}, који чини се најбоље погађа суштину проблема, — али тај медиј садржи два слоја: латентни садржај језика, наше интуитивно регистровање искуства, и посебну суставност датог језика, онај нарочити начин на који смо регистровали то искуство«. Сапир иде и даље, па утврђује да не само »регистровано искуство«, дакле унутрашњи духовни слој, већ и сам »језички сустав«, схематизми помоћу којих је искуство регистровано, могу послужити, и врло често служе, такође као уметничка грађа у песништву. Књижевност се чак може класификовати и проучавати с обзиром на врсту грађе којом се користи: »књижевност — наставља Сапир своју мисао — која црпи своје сокове углавном, али никад потпу-

но, из доњег слоја, као, на пример, једна Шекспирова драма, може се превести а да не изгуби одвећ много од свог карактера. Ако се, пак, остварује више у горњем него у доњем слоју — као, рецимо, нека Свинбернова цјесма — онда је она добра онолико колико се не може превести. Обје врсте књижевног израза могу бити и велике, али и осредње».

Да ли је конструкција »књижевни израз« овде употребљена са намером или је последица непрецизности формулације, — не знамо. Углавном, она допушта и такво тумачење по којем је и уобличени »доњи слој«, дакле мисаона структура која припада садржају, постао »изразом« неког дубљег садржинског слоја с којим је спрегнут у сасвим нову знаковну структуру. Зденко Лепшић узредном опаском да се »унутрашњи свијет књижевног дјела на неки начин односи према стварности људскога живота«⁹ сугерира закључак да је концептуални еквивалент предмета — његова ознака, те да то важи и за производе песничке имагинације. По другима пак садржај песничких симбола чине дубљи интенционални, идејни или уопште смисаони слојеви дискурса организованог од тих симбола. Ако, међутим, устврдимо да ентитети у вишим семантичким слојевима са онима на већој дубини чине спреге по моделу односа израза и садржаја, озпаке и означеног, а да у тој спрези не учествује слој језичког израза, онда је та тврдња (у овој интерпретацији) апсурдна и научно недоказива, јер је негира општеприхваћена Десосирова теорема да »се у језику не може одвојити ни звук од мисли ни мисао од звука«^{9а}.

Слојевитост песничког казивања, по овом мишљењу које нас демантује, може се постићи једино склапањем од различитих језика, при чему ће сваки од њих сачувати сопствену знаковну структуру, а међуодноси се успостављају на тематском и интенционалном плану. »Роман је уметнички организована друштвена говорна разноликост, понекад вишејезичност, и индивидуална дисонанца — тврди Михаил Бахтин¹⁰. — Унутрашња раслојеност јединственог националног језика на друштвене дијалекте, манире група, професионалне жаргоне, језике жанрова, језике генерација и узраста, језике праваца, језике ауторитета, језике група и пролазних мода, језике друштвено-политичких дана па чак и часова (сваки дан има своју паролу, свој речник, своје акценте); та унутрашња раслојеност сваког језика у сваком датом тренутку његовог историјског постојања нужна је претпоставка романескног жанра: друштвеном говорном разноликошћу и индивидуалном дисонанцом израслом на њеној основи роман оркестрира све своје теме, сав свој приказивани и одражени предметно-смисаони свет. Говор аутора, говор других приповедача, уметнути жанрови, говор јунака, — то су само основна композициона јединства помоћу којих се говорна разноликост уноси у роман; свако од њих дозвољава разноликост друштвених гласова и разноликост веза и корелација међу њима (увек у извесној мери дијалогизованих). Те посебне везе и корелације између исказа и језика, то кретање теме по језицима и говорима, њено раздјелање у струје и кашње друштвене и говорне разноликости, њена дијалогизација — то је основна одлика стилистике романа«.

Није јасно како Бахтин замишља те везе и корелације међу различитим саставницама поетске структуре које он назива језицима. Термини-

ма »слојевитост« и »раслојавање« сугерирана је вертикална стратификација хетерофункционалних елемената; а речи »дијалог« и »дијалогизација« упућују на равноправни статус еквивалентних састојака наслоњених хоризонтално један на други у структури планиметријског типа. Другом приликом, и ван дискусије о уметничкој речи, Бахтин о знацима говори као о идеолошким појавама, очито не везујући их априорно за материјални израз и увиђајући јасно њихову функционалну разноликост. »Унутар саме области знакова, тј. унутар идеолошке сфере, постоје велике разлике: овамо спадају уметничка слика, и религијски симбол, и научна формула, и правна норма итд. Свака област идеолошког стварања на свој начин се оријентише у стварности и на свој начин је прелама. Свака област има своју особену функцију...«¹¹

Хетерофункционалност различитих »идеолошких« тј. концептуалних слојева људске психе и могућност схватања те дистинкције као семантичке релације међу хетеропотентним ентитетима различитих слојева — прво је пала у очи Едварду Сапиру. Откривши познату могућност употребе различитих материјалних медија у језичкој комуникацији: акустичких (звук), визуелних (графички материјал итд.) или моторичких (гест, знаци за споразумевање глухонемих) — и тумачећи је као симптом релативности израза¹², — амерички лингвист закључује да материјални моменат у неким семиолошким пертинентним процесима може и сасвим изостати и бити замењен чисто концептуалним средствима симболизације. »Може се ићи чак тако далеко — извлачи Сапир даље консеквенце из свога открића¹³ — па претпоставити да у извесним приликама симболички уобличено мишљење протиче изван граница свести, и да релативно, али управо само релативно, стварно постоји осећај потпуно слободног — независног од језика — протока мисли код духова нарочитог кова«.

Таман тако морамо себи представити између осталог и стваралачки чин у песничкој уметности: пре свега, а кад када и искључиво у сфери и уз помоћ средстава која можемо назвати *сублинџивисџичким симболизмом*, — када говоримо о креирању ликова, слика, атмосфере итд., дакле онога унутрашњег света о којем говори Зденко Лешић. Језичко стваралаштво у ужем и управо лингвистичком смислу треба замислити на неком другом каналу. Одвојено изучавање тих комуникацијских канала по којима тече процес обликовања тоталне структуре уметничког текста — за књижевног теоретичара је посао неразумљив и неплодан. »Сами поступци склапања књижевних сижеа — тачно формулише то становиште Новице Петковића¹⁴ — могу се изучавати онако као што се изучавају репимо гласовне фигуре у стиху, тј. тако да се ништа суштствено не каже о општој природи књижевног текста...« Општа природа спознаје се тек на основу резултата микроанализе и упознавањем корелативних веза међу структурним елементима и слојевима. Сасвим друкчији став, и искључиво интересовање за појединачни податак, његове функције и положај у општој структури или неком од њених слојева — демонстрирао је нпр. помињани Лаусберг, који чак у поднаслову једне од својих књига износи уверење о одвојеној егзистенцији »језичке« насупрот »садржинској« реторици књижевности¹⁵.

Генијални и контроверзни Виктор Шкловски учинио је нека запажања од којих не могу замислити ништа боље што би послужило као резиме наше претходне дискусије. Он је, прво, све »материјалне« чиниоце уметничког текста поделио на »грађу« и »стил«. »Уметничко дело — наглашава он — стилизује грађу тиме што је обрађује«. И он је, друго, признао стилистичку природу изучавању сижеа: »Сиже припада стилу. То је композициони склон дела«¹⁶. »Када говоримо о сижејној страни књижевног дела — пише он нешто даље¹⁷, — ми у овом случају под појмом »сиже« подразумевамо проблем распоређивања основних маса садржаја«. Дакле, прерада и распоред семантичке грађе подлеже сопственим законима композиције, као што избор језичке грађе и обликовање израза има своје законитости. Но и једно и друго спада у надлежност стилистике. Додајмо да ми за стилистику садржаја предлагемо термин »унутрашња« (»унутарња«), а за стилистику језика поетског дела — »вањска« или »спољашња« стилистика. Посебан проблем представља однос елемената двају стилистичких нивоа, о чему, наравно, овде не може бити много говора.

2. О Андрићеву стилу

Иво Андрић, као што је одвећ познато, представља редак пример ствараоца универзалних способности. Но он се није ослањао искључиво на интуицију и креативну моћ, нити је своје инспирације директно обликовао у текст, него је дуго и упорно радио, уносећи у инвентар своје креативне уобразиље мноштво података о теми, које је са научном педантношћу и акрибијом прикупљао, сређивао и анализирао, на једној страни, и пажљиво проучавајући језик и целокупно културно наслеђе, на другој. Изузетна су и плодносна дела изашла испод његова пера. Она обједињају тако разноврсне и тако високе вредности које омогућују проучаваоцима да се нпр. у домену односа према стварним догађајима интересују за »документарност« текста, као што је чинио Мидхат Шамић¹⁸, а истовремено другима, са другог и другачијег становишта, да у разматрање узму нормативност његова језика, или да послушају снажно било књижевноуметничке речи, попут проф. Живојина Станојчића¹⁹, итд.

Ако је истинит аксиом да су аструктурне одлике језичког исказа ситуиране на релацијама између звука и стварног значења, а он је у савременој лингвистици толико пута у разним варијантама поновљен да се узима као пуна истина, онда одлике уметничког дискурса попуњавају читав широки међупростор омеђен специфичним начином обликовања тематске грађе на једном крају лествице, и језичке, на другом. Не улазећи у тананију анализу и подробености тога уобличавања, јер за то нема ни времена ни могућности, навешћемо — у функцији илустрације наших поставки, — неколико примера из »Травничке хронике«²⁰.

Шамић је утврдио тројак »изворе« из којих је Андрић узимао грађу за ово своје дело. Прво, то су историјски, мемоарски и други списи из париских и бечких архива, а који се односе на догађаје у Травнику и у вези са Травником с почетка XIX века. Друго, то су сачуване форме »народног предања везаног за Травник«. И треће, то су исечци »ауторо-

вих личних запажања и сећања»²¹, који су комплексне природе и могли би се условно развити у лепезу што сеже од елемената практичног искуства па све до политичких, научних и филозофских преокупација. Шамић је, без обзира на изјаве и повремене излете, већу пажњу покложио једино грађи из прве тачке. Нас ће занимати на првом месту стилистичка обрада грађе и компоновање текста, и функције хетеротипних компонената у јединственој структури.

2.1. Обрада грађе из изворника

Шамић наводи следеће место из изворника које је аутору послужило у изради »Пролога«²²: »Обичаји имућних грађана [у Травнику] су исти као и обичаји Турака с југа. Као [и] ови последњи, они проводе један дио дана у кавани. Разликују се од њих само по томе што се јаничари, и опште узев сви Турци у Босни који имају неки стваран утицај у управљању овом покрајином, баве много политиком. У самом Травнику, сједишту босанског везира, има недалеко од његовог конака једна кавана у коју навраћају два до три пута дневно аски-аге (стари јаничари), као и други виђенији јаничари и муслимани из самог мјеста. Ту се претресају и расправљају новости које су могле да стигну у Травник из разних крајева покрајине, и често, након вијећања, прваци се састану и пођу везиру на диван, и поднесу му неку молбу, коју им ријетко одбије«.

Узећемо почетак »Пролога«: »На крају травничке чаршије, испод кладовитог и хучног извора Шумећа, постоји откако свет памти мала »Лутвина кахва«. Тога првог сопственика кафане, Лутве, не сјећају се ни најстарији људи; тај је бар стотињак 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, кладовито 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 себе«(9).

Прво што примећујемо, јест да је из изворника у Андрићев текст ушао само један податак, иако је његов обим приближно исти са оригиналом. И друго: знатно, можемо рећи пресудно је измењена перспектива приказивања. Историчар саопштава чињенице из којих се посредно може закључити какав је друштвени и политички статус »мале кафане«, и откуда он потиче: од тога што је близу конака, и што се у њој могу дознати новости велике политичке, пословне и др. важности, и што се из ње може повремено утицати на одлуке везирове. Све ово има непосредан практични смисао кратког домаћаја и ниске опште вредности. »Лутвина кахва«, међутим, чврсто је урасла у традицију, обичаје и схватања људи, као оне клупе, »искривљене од година и дуге употребе«, што су урасле »и постале једно с дрветом, земљом и каменом око себе«. С обе стране шикљају млазеви асоцијација и буде сећања на мале али

вредне ствари, тако вредне да бацају у заборав »имена толиких султана, везира и бегова«. Није случајно сваки пут у игри број три, и није случајно аутор одмах са првим описом узлетео и отиснуо се у даљине прошлости које се »не сећају ни најстарији људи«, о којој не сведоче и »разасута травничка гробља«. Тајанствена хладовитост и хук воде допуњавају атмосферу у којој традиција беспоговорно влада над садашњошћу, утврђени ред над вољом појединца, а оно опште, шире и више над непосредним, личним и приметним. Андрићев опис, како видимо, отвара дубинску перспективу: предмети и појаве код њега постају симболи у чијој семантичкој сфери откривамо значајна егзистенцијална питања, и наслућујемо одговоре на њих.

На тако оцртаној позорници зачињу се догађаји, о којима одмах следи прича: »За време летњих месеци, то јест од почетка маја па до краја октобра, то је, [по] данашњој традицији, место на ком се после подне, око ићиндије, састају травнички бегови и угледнији људи, који су прилуштени у њихово друштво. У то доба дана нико се други од грађана не би усудио да седне и пије кафу на тој узвисини. То се место звало Софа. И та је реч у народном говору у Травнику, кроз нараштаје, имала своје утврђено друштвено и политичко значење, јер што је на Софи речено, претресено и закључено, то је било готово исто толико колико да је речено међу ајанима, на дивану код везира«(9—10).

За разлику од оне која јој претходи, управо наведена секвенда садржи нешто више изворних историјских података. Њихов број, форма и распоред у тексту откривају карактеристике Андрићева стилског поступка: њега изворни детаљи занимају не по улози коју имају у изворнику већ у односу на значење, вредност и функцију у његовом тексту. Чак и њихову селекцију он врши не базирајући се на логику излагања и хијерархију односа предлошка. Драстичан је али не усамљеи случај управо са »Лутвином кахвом«, за коју је податак извађен из средине текста и обрађен посебно, пре осталих елемената. Заузето гледиште, различито од историчаревог, и даље се одржава и развија: скупови месних првака, код историчара у затвореној загушљивој просторији, готово конспиративни, иако везиру у подножју, а код Андрића, на отвореном, узвишеном и почасном месту, пуни достојанства.

Како у фактури, и у језичкој структури је Андрићев текст настао врло брижљивом обрадом грађе. У поређењу са Шамићевим преводом, наведени исечак, нпр. у лексици, која је најбољи показатељ тематске еквиваленције, готово да и не кореспондирају осим у броју речи (А 112, Ш 113)²³. У то ће нас уверити паралелне листе:

Андрић	Шамић
Ајан	
Бег, <i>биџи</i> (и <i>јесам</i>) 8	Бавити (се), <i>биџи</i> (и <i>јесам</i>) 4, босански, Босна
<i>Везир</i> , време	<i>Везир</i> , виђен, вијећање
Говор, готово, <i>грађанин</i>	<i>Грађанин</i>

Да 2, давнашњи, дан, *Диван*,
до, доба, *друи*, друштвен, друштво

За, закључити, звати (се), значење

И 5, имати, исто, ињиндија

Јер

Кафа, код, који 2, колико, *крај*

кроз

Летњи

Људи

Мај, међу, месец, *месѿо* 2

На 4, нараштај, народни, не, нико

Њихов

Од 2, око, октобар

Па, пити, *ѿо*, подне, политички, после
почетак, *ѿреѿресѿи*, припустити

Реч, рећи 2

Сасѿајаѿи (се), свој, се 3, сести,
Софа 2

Тај 7, толико, *Травник*, травнички,
традиција

У 4, угледан, узвисина, усудити (се),
утврђен

Шѿо

Да, дан, два, *дѿбан*, дио, дневно, до,
друи

Ески-ага

И 8, из 2, имати 2, имућан, исти,

јаничар 3, један 2, југ

Као 3, кавана 2, који 4, конак, *крај*

Мјесѿо, много, моћи, молба, мусли-
ман

На, навраћати, након, недалеко, неки 2

Његов

Обичај 2, овај 3, од 2, одбити, он 4,
општи

По, покрајина, поднијети, покрајина
политика, посљедњи, поћи, првак,
проводити, *ѿреѿресѿи*, пут

Разликовати (се), разни, расправља-
ти, ријетко

С, сав, само, *сасѿаѿи* (се), се 4, сје-
диште, стари, стваран, стићи

Тај, *Травник* 2, три, ту, Турчин 2

У 6, узети, управљање, утицај

Често

Шѿо

Сем граматичких речи, те назива места *Травник*, у оба текста се јављају још и следеће лексичке јединице: *безир*, *ѿраћанин*, *дѿбан*, *месѿо*/*мјесѿо*, *ѿреѿресѿи*/*ѿреѿресѿи*, *сасѿајаѿи* се/*сасѿаѿи* се. Све у свему, само шест парова од осамдесетак могућих. Врло скроман фоид да

би се смело, на основу њега, и помишљати на зависност Андрићеву од изворника, чак и кад се одузме и оно што носи превод. Андрићев сиже плод је помног одбירה и пажљиве обраде грађе.

»Грађа се естетизује и уметничким поступком истискују се локални детаљи« — констатује Шкловски на већ цитирапом месту разматрајући Толстојев »Рат и мир«. Ако »естетизација« значи обликовање естетски релевантне предметне целине, онда у поезији опредмећење није ништа друго до уметничка конкретизација сликовитим детаљима. Андрић то постиже изванредним описом који смо већ навели, а затим приказом сцене која и садржајем и општом атмосфером и језиком најављује необичне догађаје: »Последњи је петак у месецу октобру 1806. године. Седећи на својим местима [на Софи], бегови тихо разговарају и већина их замишљено прати игру сунца и облака и зловољно кашљуца.

Говор је о једној крупној новости.

Један од њих, неки Сулејман-бег Ајваз, који је ових дана путовао послом у Ливно, разговарао је тамо с неким Сплићанином... Сулејман-бег објашњава:

— ...Лијепо ме човјек пита: 'Спремате ли се мусафирима у Травнику?' 'Јок ми', кажем ја, 'није нам до мусафира'. 'Е, било вам не било, ваља да им се спремите', каже, 'јер ће вам стићи француски конзул. Тражио Бунапарта на Капију у Стамболу... И већ му је то одобрено...'«

Ове речи изазивају код окупљених снажан утисак, а појачане реакције чак и код најмудријих. Тај се утисак чудним начином, заједно са амбијентом и целом атмосфером, преноси и на читаоца. Готово пословним маниром изговорено, штуро и уздржано, изазива реакцију чији интензитет прелази границе уобичајеног. И сами осећамо да је умесно што се у разговор врло узбуђеним тоном умеша најстарији и најмудрији међу беговима, покушавајући да умири остале и себе самог: »Де сад, да не жалимо за жива хаџије, штоно се каже, и да не узбуњујемо свијет без потребе. И са тим конзулима ко зна како је. Ја доћи ја не доћи... И да дођу, веће Лашва потећи наопако, него овуца куда тече. Ми смо овдје на своме, а сваки други ко дође на туђем је и нема му станка...«(10)

Оно што се приметно у причи, расло и гранало се у њој, једнога дана уродило је стварним плодом: у Травник је стигао конзул. »Био је крај фебруара месеца, последњи дан рамазанског поста. Иа један сат пред ифтар, на хладном фебруарском сунцу, које је залазило, свет из доње чаршије могао је да посматра долазак конзула. Дућанџије су биле већ почеле да уносе робу и спуштају ћененке, кад је трка љубоштитљиве циганчади објавила долазак конзула.

Поворка је била кратка. На челу су јахали везирови изасланици, двојица најугледнијих ичоглана, са шест коњаника. Они су били изишли до Лашве у сретање. Били су сви на добрим коњима и лепо опремљени. Са стране и позади јахали су заптије ливањског кајмакама, који су на целом путу пратили конзула. Изгледали су доста неугледно, онако озебли и уморни, на нетимареним, ситним коњима. У средини поворке јахао је на гојазном и постаријем зекану француски конзул, господин Жан Давил, висок човек, плавих очију и бркова, црвена лица... Поред њега један случајни сапутник, господин Пуквил...

...Конзулова пратња је одсела у хану, а конзул и господин Пуквил у кући Јосифа Баруха, најбогатијег и најугледнијег Јеврејина у Травнику, јер велика кућа која се оправљала за француски конзулат није могла бити готова још за петнаестак дана...«(21—22, 23).

Шамићев превод предлошка према којем су изграђене ове сцене гласи: »...Мало даље, пратња која се састојала од шест Татара и једног пажа (ичоглана) босанског везира изашла је преда ме, а потом руководи-лац церемонијала, окружен са неколико пажева... Тако смо ушли у варошицу Травник... Одвели су ме једном Јеврејину чије је име било Јосиф Барух и чија ми је кућица била додељена као привремени стан... Био ми је већ додијељен и стални стан. Била је то велика кућа једног паше са два туга, који је био умро...

У Травник сам стигао посљедњег дана рамазана. Сутрадан су објавили, топовским плотунима, Бајрам...« (Шамић, 88).

Опет су селекција и редистрибуција грађе најупадљивији моменти на релацији између изворника и Андрићевог текста. Та грађа је заправо и у претходно разматраном, и у управо наведеном уломку — утопљена у семантичку масу текста као целине, која је у ствари много шира од навођених пасажа. Време је да промислимо какав је поступак инкорпорације. Но пре него што томе приступимо, обратимо пажњу на језички ниво. Употребимо само тематски идентичне секвенце, или приближно идентичне. Прва Андрићева реченица, допуњена каснијом напоменом о уласку конзула у касабу, одговара претпоследњој у изворнику, која својим делом репродукује податак из средине пасажа. Исти тај детаљ је поновљен и код Андрића, али видећемо како:

А — »Био је крај фебруара месеца, последњи дан рамазанског поста... свет из доње чаршије могао је да посматра долазак конзула...« »кад је трка љубопитљиве циганчади објавила долазак конзула...«

Ш — »Тако смо ушли у варошицу Травник...«

»У Травник сам стигао посљедњег дана рамазана...«

У оба је текста, дакле, поновљен централни податак о доласку конзуловом у Травник. Код извештача са лица места то је учињено у доста удаљеним контекстима, те је сваки ефекат изостао, како позитиван исто тако и евентуално негативно обојен. У роману је опис, пре свега, оживљен побочним елементима чија је функција првенствено у истицању локалног колорита («крај фебруара месеца», »свет из доње чаршије«, »трка љубопитљиве циганчади«), па су тако опремљени опетовани исечци, постављени на добро одмереном растојању један од другог, добили обележје градуираних верзија укључених у изоколону.

Андрић је изоставио речи које одударују од атмосфере и заменио их одговарајућим лексемама; или је заобишао податак не помињући га. Тако су »шест Татара« постали »коњаници«, уместо »пажева« појављују се само »ичоглани«, »руководилац церемонијала« је нестао, а уместо да је конзулу »додељен стан«, у роману се каже просто да се »сместио« код Јосифа Баруха. Текст је тиме добио на квалитету.

Враћамо се проблему инкорпорације историјске грађе у текст романа. Навећемо једно место које ће послужити и као нови пример како се

у излагање уводе елементи који чине окосницу сижеа. То је уморство капицибаше: о томе француски тумач Давна извештава конзула три пута у три различите верзије.

Први пут сасвим кратко: »Сниженим гласом Давна је саопштио да је капицибаша ноћас умро«(51).

Долази извештај »у кратким и неодређеним изразима«: »Јуче после подне капицибаша, који иначе у последње време није био здрав, осетио је да му није добро. Узео је топло купатило и легао, а у току ноћи издахнуо је одједном, кад се нико није надао и пре него му је ико могао помоћи...«(51).

Иа крају, мало даље, опет у Давниној интерпретацији, следи подробен опис догађаја са потребним објашњењима: »Капицибаша је у истини донео смртну осуду везиру, царски ферман о утврђивању на садашњем положају и почасна сабља требало је само да прикрију ту осуду, да умире везира и да заварају свет... Али лукави везир, који је такву могућност предвиђао, обасуо је пажњом и почастима капицибашу, правећи се да верује његовим речима... После добре гозбе и јаких јела, кад су се вратили у Конак, капицибашу је »од оштре босанске воде« ухватила грозница. Везир је понудио своје госту да се послужи његовим лепо уређеним амамом. Док се капицибаша парио на врелим каменним плочама, обилно се знојећи и чекајући на масера кога му је Мехмед-паша нарочито хвалио, везири вешти људи одишли су поставу на његовом ћурку, где се, по казивању подмићеног бостанцибаше налази скривен катил-ферман. Ферман је нађен и предан везиру. А кад је капицибаша изашао из купатила, осетио је одједном болну врелу жеђ коју никакво пиће није могло да угаси. Пре мрака пао је хукћући као човек коме горе уста и понутрца, а затим се укочио и заћутао...«(52).

И у изворнику прича о уморству има сличан ток, али је по уобичајеном методолошком поступку измењена у детаљима и догађај је приказан у друкчијој перспективи: »24. јула [1807] стигао је капицибаша у пратњи двадесетак бостанцибаша. Он је донио, говорило се, почасну сабљу Хусреф Мехмед-паши... Хусреф се плашио да сабља, тај тако ласкав дар, није сакривала издају, јако уобичајену на Порти. Хтио је то да сазна, не губећи ни часа, јер се смрт могла сваког тренутка сручити на његову главу. Да би капицибаша омогућио да се одмори од пута, понудио му је да се окупа... Капицибаша је примио понуду и док је он уживао у купатилу, везири крзнар је прегледао капицибашино крзно и напицао у њему папир; одмах га је распорио и извадио папир... био је то везирова смртна пресуда.

Удвостручавајући пажњу и љубазност према свом целату, Хусреф је уговорио његов састанак са француским конзулом... По свршетку пријема изразио сам свом тумачу чуђење које су код мене изазвали капицибашини необични покрети. 'Зар не видите', одговорио је, 'да је то већ мртав човек? Оно што вас чуди, није ништа друго до дејство отрова које је он попио у неком шербету или у филшану кафе'. Сутрадан, доиста, био је [капицибаша] мртав« (Шамић, 94).

Оно што је у документарном тексту конципирано као директно излагање, код Андрића остаје у сфери препричаног или испричаног до-

гађаја. И у неким другим приликама примењен је сличан поступак: нпр. у приказу грозног убиства цара Селима III. Вест о томе прво искрсава уплетена у слику неуспешних везирових похода против Србије: »Тога лета везир је отишао са великом пратњом на Дрину. Имао је намеру да својим присуством задржи што дуже босанске трупе и спречи да се пре времена врате у Босну... Можда би у томе и имао успеха, али га у Зворнику стиже вест о новом државном удару у Цариграду и трагичној смрти бившег султана Селима III«(227). Затим је подробно до у појединости изложена у приказу разговора везирових са француским конзулом, и то у више наврата.

Наполеонова абдикација, као и све друго што се француског цара тиче, углавном је доступно у вибрацијама јавног мњења, гласина, приватних разговора, ређе у експресцијама светине у масовним сепамма. Највиша форма »опредмећења« ових вести јесте дипломатска преписка коју воде амбасада у Цариграду, конзул и министарство у Паризу, са основним циљем да се ближе осветли карактер главне личности романа.

2.2. Обрада језичке грађе

Формулишући исти мотив у више текстовних верзија, аутор је добио прилику да га осветли са више страна, са различитих гледишта. А гледиште је, по Борису Успенскоме, кључни моменат у композицији текста²⁴, дакле — темељ унутрашње стилистике, како ми на то гледамо. Но кад смо наводили претходне примере, главна намера била нам је да укажемо не првенствено на понашање семантичких маса у њима, већ на језичка средства која су у ту сврху употребљена. Видимо да се то овде у крајњој прилици обавља »причом у причи«, ако се тај нарацијски облик схвати комплексно па унутрашњи и вањски дијалог и монолог, епистоларни текст и друге сличне облике сматрамо његовим подврстама. И заиста, тада би »прича у причи« каква се јавља у народном приповедању била првобитни облик из којег су се развили остали, а нас би, кривудавим путем, водила према праузору који је великом мајстору био на уму кад је овако варирао свој приповедачки дискурс: ка фолклорним облицима приповедања.

Ако су обличка обележја о којима говоримо само белеге различитих боја сложене у низ тако да означавају путни правац, и ако је одредиште куда он смера схваћено као тајно скровиште оних праузора о којима смо управо говорили, онда су приповедачки облици овде између осталог употребљени и као неки криптограми, као тајне ознаке порекла тих облика. Не знам да ли смо у праву овако резонујући, но у сваком случају има више врста таквих елемената код Андрића. Поменућемо само још два.

Први тип чине неки изрази који нас збуњују и чије место по правилу, и по схватању стандардног приповедача, није у уметничком тексту, већ би више пристајали уз неки званични извештај или осредње стручно саопштење. То су на први поглед праве стилске неравнине и чудим се, какви су наши редактори и лектори, како их не уклоне. Вероватно их једино општа непажња спасава од овакве судбине. Ево их: »Домаћин Тур-

пи су били, као што смо видели, забринути...«(18), »Поворка, као што се види, није била ни иначе много свечана...«(22), »У тим необичним временима и под околностима о којима ћемо још јаворити, Давил је...«(26), »Давна, о коме ћемо још имајући прилике да јаворимо, у многоме је био такав човек«(41). Откуд ове упадице које само иритирају пажљивијег читаоца од укуса? Зар су могле тек тако умаћи пажњи стилисти Андрићева кова који је моћним пером кротио језик и доводио га у пуно равнотежу са емоционалним и естетским осећајем својим, које изазива наше дивљење? Не, то није могуће. Оне имају своје место и свој значај који неутралише негативан ефекат. Њихов је задатак очито да нас подсети на кључну реч из наслова »Травничке хронике«. *Критициографски*, смо, тј. тајним ознакама, упозорени да је то *хроника* са свим што овај назив носи, и са јасном назнаком да су у њој »цитирани« документарни извори. Овај криптограм је, према томе значајнији и делотворнији заштитник текста од приговора који се каткада из незнања и недобронамерности износе од свих исто тако невештих и неумесних одбрана у којима се као код Шамића умањује значај угледања, или се, како то чини Зденко Лешић, књижевности у целини одриче достојанство описивања реалног живота, већ јој се оставља једино могућност симулације описа: »Андрић не описује чињенице, он симулира описивање чињеница. Он је узео позу историчара и хроничара и ставио невину маску историјског обавјештача«²⁵.

Последња особеност из овог домена на коју желимо скренути пажњу јесте у вези са добро познатом »мирноћом« Андрићева приповедања. Он успева на неки још неидентификован начин да суспрегне драматику збивања, трагику људских патњи и емоционалну плиму коју обоје доносе, те да све то каналише у умерен израз који плени достојанством. То чудно средство има велику снагу којом каткада умирује чак и прејаку реч, лексичку хиперболу или егзофору. Та суспрегнута енергија привлачи пажњу и узбуђује читаоца, али тек кад подигне очи са текста. Не знамо још који елемент Андрићева израза влада толиком моћи, јер на површини његовој нема много упадљивих ознака ни рељефних облика. Једино на што би се могло указати јесу каткада чудно учестали напоредни везници, нарочито *и*. Погледајмо већ цитирани исечак из »Пролога«: »Око те лице и између стена и бусења уклошљене су ниске клупе неправилна облика на којима је задовољство поседети и са којих се тешко устаје. Оне су излизане и искривљене годинама и лугом употребом и потпуно срасле и постале једно са дрветом, земљом и каменом око себе«(9).

Рекло би се: то је полисиндет, па шта онда? Познато је, међутим, да полисиндет истицањем везе делује антиципативно на чланове и градуативно на пелину, тако да подиже емоционални тонус излагања. Ни формални моменти не упућују на полисиндет: по правилу ово су двандван конструкције које деле заједничку синтаксичку позицију у шиροј конструкцији, по правилу су мањег обима (већином појединачне речи) и уклошљене у контекст. Није јасно шта у њима делује као ретардирајући фактор на темпо нарације (уз очување високе тоналности), осим управо те кумулативности и синтаксичког учауравања. Отприлике као што

мноштво цветова на ружином грму ствара утисак немира, а тешке швасти одишу миром изобиља и удобности у зеленилу лишћа, исто је и са гроздовима речи смештених у гнезда сплетена од синтаксичких нити.

Ово је стилска функција — а шта је са криптографском? Једина тачка на којој се можемо зауставити трагајући за праузором, али не и за прототипом наше фигуре, јесте — *Библија*. Наглашена превага паратаксе над хипотаксом у њој не само да не штети свечаној мирноћи стиха, него је сигурно подржава. Довољан је кратак цитат да нас у ово увери:

А кад он видје народ, попе се на гору, и сједе, и пристунише му ученици његови.

И отворивши уста своја учаше их говорехи...

На крају само још један рекло би се више необичан него важап пример, који међутим, кад га боље промотримо, својим значајем далеко превазилази куриозност своје осамљености у тексту. У издању »Травничке хронике« којим сам се послужио употребљена је реч *људски*, написана сасвим неписмено: *љуцки*. Остаје истраживачу да погледа у оригинал да ли је у питању слагарска омашка. Ми се подсећамо једино на чињеницу да је ова реч, опет очајна у својој самоћи, тако два пута написана у Вуковом »Српском рјечнику« од 1818. Ако је Андрић хтео да се поигра с нама у позадини фаталне озбиљности своје приче, онда је успео. А успео је да нам остави трагове својих језичких инспирација и преокупација.

3. Закључак

Намера нам је била да за тренутак зауставимо поглед читаоца на то како Андрић поступа са грађом радећи на свом тексту. При томе смо настојали раздвојити проблеме сижеа од језичких проблема. Сада нам ваља кратко проговорити и о међуодносима двају нивоа, о теми за коју смо сигурни да је не унемо разрешити до краја, но чији значај изискује да заузмемо став.

Облици нарације о којима смо водили расправу — директно приповедање и »прича у причи« — иако их видимо у улози механизма за размештај семантичких маса, дакле у улози средстава унутрашње стилистике, — својом језичком структуром укључени су у област стилистике језика или вањске стилистике.

Значи: то су чворишта у којима се стичу и сивићу нити што повезују два низа чињеница. Ако се усто присетимо двају утврђених начина инкорпорирања историјског материјала у организам »Травничке хронике« — начина на који се та материја директно уноси у ткиво ауторова текста и својом документарном вредношћу прибавља излагању особности хроничарске прозе, што је функција квалификативна; и начина увођења тих факата у основни текст као вест, извештај, писани документ или нечије приповедање (»прича у причи«), што је функција комплетивна; и двеју основних синтаксичких функција у ужем смислу — атрибуције и објекатског допуњавања; — признаћемо да међу њима влада пуни паралелизам. То би отприлике значило да међу њима постоји однос праволинијске пројекције²⁶, те да оперишући језичким материјалом исто-

времено вршимо аранжирање садржаја; и у крајњој линији, обележавало би негацију неких одвојених стилистикâ. Пол Валери остаје збуњен контрадикцијом у коју се запада ако прихватимо ово на први поглед јасно и једноставно решење. Он заступа тезу о »нераздвојивости звука и смисла« поетског текста²⁷. »Али, то је један услов који изгледа немогућ — чуди се он. — Не постоји никакав однос између звука и смисла једне речи. Иста ствар се зове *horse* на енглеском, *hippos* на грчком *equus* на латинском, и *cheval* на француском; али никаква операција на било коме од тих назива неће ми дати идеју о поменутом коњу; никаква операција на тој идеји неће ми пружити ни једну од тих речи... — А ипак је песников задатак да створи утисак приспе везаности између речи и духа«.

Валери није поставио нешто другачије питање: да ли су могуће икакве операције *помоћу* речи и идеја па да се утиче на оно друго. А та могућност постоји: активирање у сећању. И то је тај широки међупростор између звука и значења који истражује, попуњава и празни, склапа и расклапа песник изазивајући »померање односа између ознаке и означеног«.

Али како: то остаје тајна...

Напомене

¹ Подробније о томе исп: Р. Симић, *Увод у филозофију сцила*, Свејтлост, Сарајево 1991, 232-247.

² М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника (одабране сџране)*, В. Маслеша, Сарајево, 1985, 179.

³ М. Ф. Квинтилијан, *циџ. дело*, 180.

⁴ Е. Сапир, *Language* (1921); — цит. по нем. преводу: Е. Сапир, *Die Sprache. Eine Einführung in das Wesen der Sprache*, Мах Hueber, Мюнхен 1961, 23.

⁵ Е. Сапир, *циџ. дело*, 22.

⁶ Н. Лаусберг, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Мах Hueber, Мюнхен 1960, 78-79.

⁷ Цит. место. »Ова мање или више независна од аутора *voluntas scripti* — додаје Л. — у библиској егзегези зове се *sensus plenior*«.

⁸ Е. Сапир, *циџ. дело*. Превод је преузет од Зд. Лешића, *Језик и књижевно дјело*, Свејтлост, Сарајево 1987, 5. изд., 15-16.

⁹ ОDMAH у следећем параграфу следи расправа о природи семантичких слојева и могућности њихова засебног теоријског и практичног третмана. Овде о томе можемо навести два мишљења. Једно потиче од познатог теоретичара Ј. Лотмана, а друго узимамо од З. Лешића. Први од њих, у *Предавањима из сџрукџуралне џоетике*, Свејтлост, Сарајево 1970, 46-47, изјављује: »Уметност спознаје живот преобликујући га«. Одатле би, међутим, следило да преобликовању подлеже »спознати предмет«. А управо није тако, већ уметник узима у обраду извештај материјал, и томе материјалу прибавља одређена формална својства помоћу којих ће га учинити адекватним средством упућивања на тај »спознати предмет«. »Уметничко дело је — гласи подробније објашњење — двојако по својој природи: оно је идеално, јер као факат друштвене свести властито објашњење налази у низу човекових теоријских представа, и оно је материјално уколико се приказивању стварности може реализовати само уз помоћ одређене материјалне структуре, која преобликује структуру сликане појаве«(45-46). Прво, не учествују искључиво теоријске спознаје стварности у уметничком процесу, већ и етичке, естетске, емоционалне итд. И друго, рекосмо, »структура сликане појаве« остаје део спознате стварности недоступне уметничковој обликотворној делатности. Уз ове напомене Лотманова тврдња је сасвим прихватљива. А ове напомене уметност карактеришу као семиолошку, а не као практичну делатност у обичном смислу речи. И баш на семиолошке структуре у које се укључује

концептуална грађа спознаје стварности, и на понашање тих структура у уметничком делу и вап њега, кад постане део колективне свести, мисли З. Лешњић, исп. дело из следеће напомене, 14, тврдећи да »онај унутрашњи свијет књижевног дјела, који, додуше, остварен језиком и који се сазнаје само помоћу језика, може да се осамостали кад постане предметом наше свијести, па га тако осамостаљеног можемо подврћи критици као посебан свијет ствари, бића и идеја, који има властиту егзистенцију. Штовише, тај унутрашњи свијет дјела, створен у језику и доживљен помоћу језика, као да се може осамосталити чак и од медија у којем је остварен, јер не само да се може оцјењивати тако осамостаљен већ и преносити у други медиј, ако не цјелокупан, а оно бар мање или више цјеловит. Управо зато што Ана Карењина, на примјер, не постоји само у ријечима и реченицама Толстојевог романа већ и у том унутарњем свијету свог дјела, који има своју нејезичку егзистенцију — у нашем доживљају романа и у нашем памћењу (не толико ријечи и реченица колико слика, или »извјесног јединства слика«) — она може постати личност једног филма, драме, балета, па чак и музичког комада. А то је најбољи примјер колико се свијет једног романа може осамосталити у односу на језичке структуре које су га изградиле. Осим тога, осамостаљивање може да иде и даље — закључује Лешњић значајна открића: — једном укључена у најшири контекст културе и људског живота, личност Ане Карењине живи у свијести људи чак и без обзира на сам језички састав романа, као нека врста психичке чињенице, као сјећање на једно људско искуство, чак и онда кад сам роман у цјелини још само неодредено живи у нашем памћењу«. Једина напомена која би се овде могла учинити таче се критике — јер ова и није саздана ради природне реалности већ спознате, не може се упутити чистој онтологији, већ ономе што је епистемолошко, знаковно.

⁹ З. Лешњић, *циј. дело*, 15. — Пол Валери, *Песничко искуство*, Просвета, Београд 1980, 173, сличну мисао формулише у изјави да »свет романа, па [ма] био и фантастичан, веже се за реални свет као што је привид везап за онипљиве ствари међу којима се посматрач креће«.

¹⁰ Ф. де Сосир, *Опшија лингвистика*, Нолит, Београд 1969, 135.

¹¹ М. Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд 1989, 16.

¹² М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Нолит, Београд 1980, 11.

¹³ Е. Сапир, *Die Sprache*, 23-24: »Без даљњег је могуће — гласи то место у преводу — замјењивати акустичке симболе моторичким или визуелним (многи нир. могу читати чисто визуелно, тј. без посредништва изговореног гласа) или пак другим компликованијим преносним механизмима«.

¹⁴ *Циј. дело*, 24.

¹⁵ Н. Петковић, *Књижевни јосипујци и мојивације у теорији Виктора Шкловској*, предговор књизи В. Шкловског, *Грађа и стил у Толстојевом роману »Рај и мир«*, Нолит, Београд 1984, 10.

¹⁶ Н. Lausberg, *Elemente der literarischer Rhetorik. Sprach-und Inhaltsrhetorik*, Max Hueber, München 1961, 2 Aufl.

¹⁷ В. Шкловски, *Грађа и стил...*, 285.

¹⁸ В. Шкловски, *циј. дело*, 287.

¹⁹ М. Шапић, *Историјски извори »Травничке хронике« Ива Андрића и њихова умјетничка трансозиција*, В. Маслеша, Сарајево 1962.

²⁰ З. Станојчић, *Језик и стил Ива Андрића*, Филолошки факултет, Београд, 1967.

²¹ И. Андрић, *Травничка хроника. Конзулска времена*, Сабрана дела 2, Младост, Загреб 1963. Даљи наводи неће се посебно обележавати (исп. напомену 22).

²² М. Шапић, *циј. дело*, 13.

²³ М. Шапић, *циј. дело*, 83-84. Даљи наводи обележени су ознаком »Шапић«.

²⁴ Неке се речи, наравно, појављују више пута, што је означено бројком. Бележно сам грађијске речи сводећи их на основни облик.

²⁵ Б. Успенски, *Поетика композиције. Семантика иконе*, Нолит, Београд 1979.

²⁶ З. Лешњић, *Језик и књижевно дело*, 44.

²⁷ Термин »пројекција«, »пројектовати«, у модерној лингвистици има више значења. Д. Кристал, *Енциклопедијски речник модерне лингвистике*, Нолит, Београд 1988, наводи два од значаја за нашу употребу: (1) »пројекциона правила успостављају се као део семантичке компоненте, где им је функција да припишу семантичку интерпретацију свакој ниски форматива«, (б) »синтагматске или степенасте пројекције... користе се као средство за одређивање прелазних категорија у синтагматској анализи синтагме«.

²⁸ П. Валери, *Песничко искуство*, 320.

Текст реферата одржаног септембра 1992. на Научном састанку слависта у Вукове дане (Филолошки факултет у Београду).