

Бранимир Човић

МОТИВ ИНСТИНКТ СМРТИ КОД АНДРИЋА И БУЊИНА

„За живота одређи се живота“ (И. Андрић, Знакови поред пута) „Тежња за савршенством изражајне форме за нас је служба садржини.“ (И. Андрић, Нешто о стилу и језику)

У литератури о Иви Андрићу има доста написа у којима овај писац служи као повод за есејистичке параде и бравуре, за које не постоје потврде у Андрићевим текстовима, али зато је много трагова од тренутног читања стране књижевнотеоријске литературе. Теоријске схеме из такве литературе покушавају по сваку цену да се набаце на Андрићево дело. Наравно, то је узалудан труд као кад бисмо покушали да рибарским мрежама захватимо живу воду.¹ Из табора такве критике је због сличних неуспешних покушаја пласирана теза о Андрићевом делу као о тобоже „анахроничном типу уметничког казивања“, а при том се истицао тобожњи „несклад између потпуно модерне проблематике ове прозе и њене класичне језичко-стилске фактуре, чврсте логичке композиције и јасно појмовно изражене“. (Живковић 1965: 143). Проф. Драгиша Живковић, један од првих у нас присталица и пропагатора стилистичке критике, још средином шездесетих година довео је у сумњу овакав суд о Андрићевој прози и поставио питање, више реторичко, „да ли

¹ Тога је био свестан и сам И. Андрић:

„Твоје дело стоји као воћка поред пута, као споменик без чувара, а на њему исписују своја имена и остављају свакојак трагове докони и ограничени пролазници“; „оно је незбринато, изложено непредвидљивим опасностима: зависти, мржњи без разлога, менама моде и укуса, свачијем погледу и додиру, намернику и злонамернику, сваком тумачењу, схватању и несхватању, настраности и слепом случају, злој вољи и гупој памети, сумњи и глупости“. (Андрић 1981, XVI: 259).

су језик и стил овога писца — крут, једнобојан и једнозначан, рационалистички упрошћен и логички слеђен?" (*Живковић* 1965: 143). У неколико расправа извршио је низ анализа језика и стила на разноврсном корпусу дела нашега писца, применивши тада по први пут у нас неке од модерних приступа (рецимо, тзв. „стилистички експеримент“), и блиставо оповргао тезу о тобожњем нескладу између садржине и форме. Иако се овај истраживач залагао још тада за праксу „пажљивог, поновљеног читања књижевних текстова“ и сам га успешно демонстрирао у низу расправа и расправица, ова пракса стилистичке критике није се, на жалост, доследно и систематски примењивала у проучавању Андрићева стила, већ се усмерило у правцу лингвистичке анализе, што је подразумевало пре свега одмеравање његова језика према важећој књижевнојезичкој норми. (*Станојчић* 1967: 5—16).

Нема сумње да је „појединачна интерпретација темељ сваке науке о књижевности“ (*Шкроб* 1976, 2: 129). При том се, да како, треба чувати да ова не постане самој себи циљ, отме се истраживачу који више није кадар да уочени детаљ повеже са целином, да му се не деси као оном несрећнику из руске сентенције да од дрвећа не види шуму. Стога никад не треба префорсирати анализу, не ићи никад до краја, као што Андрић, говорећи о стилу, саветује писцима (и себе): „Не ићи до краја (ни до дна) стилских могућности. Нипошто! Не бити сувише ревностан и доследан у том раду на стилу, јер треба знати да, невиђена и скривена, увек вреба на нас велика опасност да наш стил постане сврха сам себи.“ (*Андрић* 1981, XVI: 297. У даљем тексту када се позивамо на ово издање наводимо само том и страницу). Међутим, већа опасност вреба са друге стране: без појединачне анализе дела одлута се неосетно у празну причу и мање-више произвољне закључке који немају праву потпору у вербално-естетској структури. Управо због недостатка ових појединачних анализа ми још увек немамо Андрићеву колико-толико целовиту поетику, па чак ни поетику било којег од четири његова романа. Истина, први значајни кораци су учињени још пре више од десет година — имамо „прилог проучавању Андрићеве поетике“: *Приповедачеву естетику* Иве Тартаље. Међутим, управо средином ове године појавила се монографија Олге Леонидове Кирилове *Између мита и игре (Между мифом и игрой. О поетици Андрића)*, засноване на модерним структурним параметрима. Ова невелика обимом, а пребогата садржајем књижица појавила се у правом тренутку да освоји онај сегмент „територије“ андрићијане који у нашој науци није до краја освојен или није осмишљен на модеран начин. То је поетика која тежи целовитости и свеобухватности јер појединачно дело или циклус посматра и „изнутра“, тј. према самом себи, и „споља“, односно

одмерава се према делима других писаца, наших и страних (по-најпре латиноиспанских), и то у две равни: у синхронном пресеку и дијахроној перспективи. Такав комплексан приступ тражио је комплетног истраживача који поседује многа и разноврсна знања: књижевног историчара, теоретичара, критичара, па и критичара Андрићевих превода на руски језик јер је Кирилова компетентан сербокroatиста. Модеран приступ са низом пробраних аналитичких процедура доприносе да теоријска уопштавања буду поуздана, а ова се ослањају на значајну претходницу и настављају се тамо где је наша наука застала.

На скупеном простору између *Увода* и *Закључака*, где је речима тесно, а мислима пространо, смештена су три поглавља која прате три етапе у Андрићевом развојном путу — од циклуса новела, преко романа, па натраг до циклуса новела, сада већ битно другачијег усмерења:

1. Структура ауторовог лика. Новеле;
2. Жанротворачки принципи Андрићеве поезике. Романи;
3. *Кућа на осами* као књижевни манифест.

Користећи се „лингвистичким основама балканског модела света“ Татјане Џивјан из истоимене књиге (1990), млада ауторка као битне компоненте у Андрићевом приповедању издваја четири *locus*-а као обележја идеалног затвореног простора за причу и приповедање: *хан*, *Травник*, *тамница*, *кућа*. А пратећи метаморфозе ауторовог лика од ретроспективне циклизације (*Пут Алије Ђерзелеза*) ка циклусу новела који творе романескну структуру, Оља Кирилова показује како романескни микросвет *Травничке хронике*, будући затворен, поприма још једну нужну особеност — бива структуриран према једном од најчешћих семиотичких модела: опозицији „своје“—„туђе“ и представља константу са функцијом композиционотворног елемента. Успут истраживачица извлачи значајну дистинкцију између Андрићевих двају романа: док у *Травничкој хронизи* апсолутно доминира *центригентални принцип*, што представља први корак од *новелистичке циклизације према романескној синтези*, у роману *На Дрини ћуприја* имамо *циклус новела*, уз доминацију *центрифугалног принципа*. Кирилова, даље, уноси малу, али значајну корекцију у досадашње тумачење функције *моста*: иако „*лутајућа*“ *поетска слика* композиционо учвршћује приповедање, ипак не може битно да одреди жанр приповедања“: „обједињавање више новела у романескну целину могуће је захваљујући улози основне идеје дела — *идеје прогока времена*, која се исказује на више начина: на нивоу садржаја и на нивоу израза, а за ово последње се користи лепеза уметничких средстава. А *мост* у структури романа функционише исто као и лик *Фра Петра* у новелама о њему и *кућа* у циклусу *Кућа на осами*. У тумачењу овог циклуса као својеврсног Андрићевог књижевног

манифеста — рекапитулације свег претходног стваралаштва, млада истраживачица полази од чувеног Андрићевог парадокса да је уметност налик животу: она изгледа као игра, а заправо је ђаволски озбиљна ствар и утолико је озбиљнија, уколико више личи на игру, — и истиче да је најважније *елемент игре*: „Јунаци свих једанаест новела, укључујући и аутора, играју у тој представи одређене улоге. Подробно описујући ентеријер „куће на осами“, писац припрема сцену за „представљање“ јунака онако како је то замислио, уцртава декорације, тј. одређује „правила игре.“ Имајући све ово у виду, Олга Кирилова у закључку уноси опаску да је *Кућа на осами* у жанровском смислу „најчистије“ Андрићево дело, својеврстан кључ за типологију жанровских структура његовог стваралаштва. Поштујући правила игре која је сам прописао, писац се и сам претвара у јунака, тј. налази се *унутар* тог света, од којег се посредством игре удаљава. Та противречност постаје извор *ироније* која је израз у суштини трагичног уметничког погледа на свет, рођеног на *граници* епоха и *раскрићу* култура. У том и таквом свету ауторка издваја три поетске слике које одређују сферу идеја Андрићева стваралаштва: *Раскриће*, *Мост*, *Време* (или *Река* као његова варијација). Елементе тог света битно одређује и *лик ауторов* у виду низа *казивача посредника* што доприноси полифонијском звучању Андрићеве прозе.

*

* *

Циљ стилистичке анализе је да се испита како то писац „крту“ појединачну изоловану реч својим магијским пером доведе у такву спрегу са другим, ближим или даљим речима да оне добију особену естетску и смисаону „носивост“. Такве речи захваљујући посебном месту и статусу у одређеним сегментима уметничке структуре доминирају, а тај њихов доминантан положај истраживач користи да одгонетне оно што чини естетску вредност дела. Међутим, то није крај: истраживач преко система свих доминанти покушава да прочита основну идеју, било дела у целини, било једног, али кључног сегмента дела. „Ма како, — вели Андрић, — било обимно, богато и разноврсно дело које писац ради, ма колико да иду у висину и ширину његови планови, његов рад остаје прикован за појединост, за један приказ, једну личност, једну реч.“ (XII: 53).

Ако је Лепота прави предмет вербалне уметности — песничке сензације у лирици одувек, епскога догађаја у прози одскора — онда је трагична Лепота њен врхунац; ако је трагично оно што је *непомирљиво* (Гете), тада је непомирљивост „трагике лепоте у томе што не може да не постоји, а не може да траје и да се држи“ (*Андрић* 1981, XVI: 225); ако је, даље, најтужнији

међу предметима — Смрт, највише је песнички „када је повезан са Лепотом; дакле, *смрт лепе жене* је несумњиво најпесничкији предмет.“ (Едгар Алан По 1979: 384). Прихватимо ли да ови елементи чине релевантан низ ове за вербалну уметност најмање тематске јединице текста — мотив *трагичне лепоте* — нема сумње да су Андрић и Буџин током свог дугог и разноврсног стваралаштва допринели уобличавању варијетета овог мотива, који се условно може назвати мотивом *инстинкта смрти*, као нека врста противтеже инстинкту самоодржања. Идеја за назив је потекла од једног Андрићевог записа у *Знаковима поред пута*:

„С једне стране — жеља да се нађе излаз и по сваку цену побегне из овог живота у слободу непостојања које нас непрестано зове и силном снагом привлачи.

С друге стране — нагонска љубав за живот и стална тежња да се овде постоји и траје овако довека.

То су две само на изглед непомирљиве и противречне ствари.“ (XVI: 121)² Оба писца ширила су семантички обим, уносећи у мотив трагичне лепоте нове елементе: Мудрост, Достојанство (или Гордост као варијацију) и, најпосле, узвишени Етички Идеал. Тај нови смисаони низ има у сваког од њих своју индивидуалну особеност и своју развојну линију, а обојица је исписују преко педесет година. У том полувековном распону Андрић је испевао трагичне ликове „анђеоске лепоте“ и ретког етичког идеала: Катинке, „кћери Андрије Полаша, несрећне рад своје лепоте о којој су пјевали двије пјесме по свој Босни“ (*Пут Алије Ђерзелеза*, 1920, — VIII: 27), Маре којој се зарад „тешке мисли о гријеху и срамоти“ помрачио ум и напао је *taedium vitae* (равнодушност према животу) (*Мара Милосница*, 1926, — VII: 98), амбивалентни лик светице и блуднице Анике, пркосне и горде, што је чини блиском лику Настасје Филиповне, која као спас прижељкује руку крвника, што је опет заједничко са ликом Оље Мешчерске И. Буџина (*Аникина времена*, 1927, — VII: 73), Фате Авдагине која је „носила у себи сву страхоту смрти и сав ужас живота у срамоти“ и „безизлазност своје судбине“ тражи на *капији* вишеградског моста, — „Ту, на мртвој тачки између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту на најбезизлазнијем месту“ (повест о Фатими Османгић из VIII поглавља романа *На Дрини ћуприја*, 1943 — I: 131, 129, 130), мајке Костаке Ненишану, трагичне лепоте „која кратко траје и обично жалосно свршава“ (*Омерпаша Латас*, 1976, — XV: 203), и, најпосле, Јагоде, која се у драматичном унутрашњем монологу „одвикава“ од живота тако што самој себи сугерише да „не треба

² Не треба занемарити ни лична пишчева горка искуства у раној младости када је и самог нападала потпуна равнодушност према животу: „Ни у младости... ја сам нисам био ни срећан ни миран ни весело. Већ тада сам познавао исте овакве дане, недеље и месеце безизлазног очаја и жеље: да умрем.“ (Андрић 1981, XVI: 218).

гледати, ни дисати не треба“ да би излаз из заточеништва нашапа у смрти између две пречаге кавеза у којем је на тргу приморског градића изложена на продају као робиња (*Робиња* из циклуса *Кућа на осами*, 1976, — XIV: 92—93).

У галерији ликова са „изузетно изоштреним осећањем смрти (најчешће због присуства исто тако изоштреног осећања живота“ (Бунин 1988, V: 23) улазе многи и многи које је Иван Буњин стварао током пола века, од почетка педесетих година: од оних у приповести *Село* (*Деревня*, 1909), па безмало свих јунака лирског романа *Живот младог Арсењева* (*Жизнь Арсеньева*, 1927—29, 1933), укључујући и наратора који је и сам „припадао сличним људима“, са „изузетно изоштреним осећањем смрти“³, па све до јунакиња последње збирке приповедака *Тавни дрвореди* (*Темные аллеи*, 1946), са Гаљом Ганском, „Хенрихом“ и анонимном страдалницом из новеле *Крчма на реци* (*Речной трактир*). Међутим, најупечатљивији је лик петнаестогодишње гимназијалке Оље Мешчерске из новеле *Лак дах* (*Легкое дыхание*, 1916).

Ако је у Поову *Гаврану* (*The Raven*) трагика смрти појачана тиме што о њој казује њен љубавник (како то сам песник истиче у аутогумачењу ове песме у *Философији композиције* /Едгар Алан По 1979: 384), трагичне судбине Андрићеве Фатиме Османагић (*На Дрини ћуприја*, 1943) и Буњинове Оље Мешчерске (*Легкое дыхание*, 1916) тако су конципиране и реализоване таквим стилским поступцима да мотив *инстинкт смрти* постаје *сложена минијатурна поетска структура*, низ са отвореном смисаоном структуром, у којем мотив трагичне лепоте добија нову филозофску димезнију — узвишеног етичког става трагичног јунака. Наиме, ни Оља Мешчерска, ни Фата Авдагина (обе из угледних породица у којима се држало до личног достојанства) нису спремне да прихвате „сву страхоту живота у срамоти“ и стога бирају смрт као бег „у слободу непостојања“ (XVI: 121) и поред свести о „свем ужасу смрти“.

Да ли се у овом случају ради само о подударности мотива и површинских стилских решења или је у питању веза са „дубинским и неслућеним везама и сродностима“. (XII: 61). Управо је у питању ово друго, и то:

1. постоје подударности у конципирању лика: обе остају после трагичног краја у сећању своје околине (Фата у касаби и, шире, у Босни јер је ушла у причу и песму; Оља у провинцијској вароши, а у трагичном сећању њене разредне старешине која у томе налази смисао живота). Исто тако обе у метафоричном заплету на крају епског догађаја постају симболи „изузет-

³ Исп.: „Осетио сам изненадан губитак жеље за животом“. (Бунин 1988, 5: 38).

не судбине“, изузетне лепоте, гордости, мудрости и високо моралне. Међутим, опет свака на свој начин: Фата улази у причу и песму, а Оља преко „конструктивне доминанте“ *лак дах (легкое дыхание)* поприма неки виши космички смисао — свеопштег сећања на трагичну лепоту и саосећања с њом.

2. Код пажљиве упоредно-стилистичке анализе ове две кратке прозне форме да се уочити подударност у примени поступака, пре свега *понављања*⁴ са „лутајућим“ структурно-семантичким конструкцијама, идентичним или у виду синонимских варијанти, у којима су *контрасти, поређења, метафоре*. А све ове конструкције учествују у реализацији заједничког мотива *инстинкт смрти*.

Циљ ових истраживања је да се симултаном применом тзв. „унутрашњег“ (иманентног) приступа и низа „спољашњих“ (упоредно-стилистичког, упоредно-типолошког и упоредно-историјског) утврди склоп „доминанти“ и њихов удео у интеграцији текста којом се остварује кохерентност сваке од новела понаособ (Андрићеве и као дела више интеграције у оквиру романескне целине),⁵ као и у односу једне према другој. Иако и издвојена, појединачна примена ова два приступа дају позитивне резултате ипак дају крљу представу о предмету истраживања. Стога се симултаност просто намеће, и то из више разлога. Али зато поставља пред истраживача додатне обавезе, пре свега добру обавештеност о свим реализацијама мотива *инстинкт смрти* у оба писца током њиховог педесетогодишњег стваралаштва. „Спољашњи приступ“, тј. смештање објекта истраживања (новеле) у дијакрони низ новела са истим мотивом код истог писца, па све то у поређењу са истим таквим низом код другог писца, доприноси да се превлада нужна статичност „унутрашњег“ приступа, јер свако дело као део једнога низа „носи у себи нужне трагове боравка у тим низовима“. (Мукаржовски 1987: 207). „Унутрашњи“ пак приступ тексту (у нашем случају двома новелама која су предмет изучавања) неопходан је између осталог да би се из-

⁴ Многе су и разноврсне функције понављања: као композиционо-теорног елемента у опису „капије“ на мосту са осам пута поновљеним „ту“, а готово иза сваког „ту“ је наговештај теме у једном од наредних XXIII поглавља: „На капији и око капије су прва љубавна маштања, прва виђења у пролазу, добаивања сашаптавања. Ту су и први послови и пазари, свађе и договори. Ту састанци и сачекивања. Ту се, на ћупријској оградџи од камена... Али ту се сакупљају и просјаци и сакати и губави... Ту често поседају зрели, угледни људи да се поразговоре... Ту се приликом великих догађаја и историјских промена истичу прогласи и позиви... али ту су се, све до 1897. г. вешале и набијале на колац главе... Ту се сватови обично спремају и сврставају пре уласка у чаршију... А код укопа, они који носе покојника пусте га да се малко одморе, редовно ту на капији.“ (Андрић 1981, I: 83).

⁵ У том смислу је индикативно за повезаност збирке новела у романескну целину понављање песме о Фати у причи о трагичној љубави младе учитељице и студента Стиковића у XIX новели *На Дрини ћуприје*.

вршила селекција елемената релевантних за поређење, које се опет намеће самим довођењем у везу два текста. При том је јасно да је анализа контактних веза циклуса ликова повезаних истоветношћу мотива могућа само у оквиру сваког од писаца понаособ, мада се није искључивало ни истраживање дисконтактних веза између ова два писца да би се истакла специфичност у сваког од њих.

Постоје још неке битне и значајне подударности између две новелете: то је пре свега трагичан крај који је у обе истурен на почетак, што по мишљењу А. С. Виготског доприноси другачијој рецепцији читавог каснијег приповедања (*Виготский* 1968). Ова констатација је за нас утолико значајнија што се односи управо на Буњинову новелу која је предмет нашег интересовања.⁶ Уз то оба текста поседују и неке друге одлике врхунских вербално-естетских структура: пре свега *сложени стилски орнамент*, реализован сваковрсним *понављањима* и серијом имплицитних и експлицитних *контраста*, као и низом помоћних средстава, који је као и претходних више у Андрића (епифоре, анафоре анадиплозе).⁷

Контраст је рационална реторичка фигура карактеристична за драму јер је стилски израз конфликта, сукоба, а понављање — емотивна, музикална, којом се појачава, потенцира, наглашава одређени елеменат поруке да би се дао узлет и замах причи. Удружени, као у нашем случају, ове фигуре чине епску структуру мешовитом *драмско-лирском*, што је заједничка карактеристика не само низа повести у роману *На Дрини ћуприја*, већ и многих других Андрићевих приповедака. Сложени стилски орнамент доприноси већој *моћи асоцијација* епске структуре, њеном дубљем, загонетнијем смислу, без претераног *наговештавања* смисла, што је одлика модерне *символичке прозе*, за разлику од изразито *метонимијске прозе*. (*R. Jacobson* 1956: 55—82).

⁶ Међутим, у тумачењу функције овог поступка код Виготског постоји и суд о томе да је сиже ове новеле у суштини тривијално, и да га од те тривијалности љубавне згоде спасава управо поступак истицања трагичног краја јунакиње на сам почетак, што је тешко прихватити, поготово када се изврши експеримент са изостављањем краја на почетку. Утисак остаје у потпуности исти.

⁷ Примери анафоре: „Ту се само живи, истински, ведро и дуго; ту нема речи која тешко обавезује... Да, ту није као у дневном животу... Ту је све слободно, бескрајно, безимено и немо“ (1:129); „Ту, на мртвој тачки, између свога не и очевог да, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз“ (1:130).

Примери епифоре: Али *ноћу*, тек *ноћу*... (1:128); „Само *судбина*, њена *судбина*... (1:129); „...са којим се осећа *једно*, нераздељиво, *слатко једно*“ (1:129).

Примери анадиплозе: „Да, свет је вели, *огроман је свет*“ (1:128); „Од тога *дисања дрвени демир* на прозору *пада* и *расте, пада* и *расте*“ (1:128); „И све тако: *напред-натраг, напред-натраг*“ (1:130).

Пре интуитивно, него ли следећи нека претходна искуства, оба уметника у реализацији овог најпесничкијег међу мотивима користе се поступком „лутајућих“ структурно-семантичких конструкција, тзв. „доминанти“, једног од фундаменталних појмова (и најсвестраније осветљених термина) раног руског формализма, који у вербално-естетској структури између осталог игра улогу „средства интеграције текста“. (Энгелгардт 1927: 85—93; *Hansen-Loeve* 1984, II: 39—49). Међутим, у нашем случају она носи читаву конструкцију дела у целини, па се може назвати „конструктивном доминантом“. Знатно пре теоретичара ову појаву су уочили сами уметници. Тако се у једној од *Бележница* Александра Блока може наћи и следећи запис који на метафоричан начин говори о структури песме која почива на „доминанти“: „Свака поетска творевина налик је покривачу разапетом на општрицама неколико речи које зраче попут звезда.“ (Блок 1930: 63). Ово се *mutatis mutandis* односи и на све друге вербално-естетске структуре које се одликују тзв. „динамичком формом“, у којој се елементи говорног низа налазе у сложеним односима интеракција чији је резултат истицање једне групе елемената на рачун других. „Без осећања потчињености, — вели Јуриј Тињанов, — без деформације свих фактора од стране оних фактора који играју улогу конструктивну — нема праве уметности.“ (Тынянов 1965: 11). Појавом ове конструкције у вербалној структури телеолошки центар се помера са садржаја говорног низа на систем средстава исказа, или говорећи терминима *формалне школе*, реч усмерена на исказ постаје „самовредна реч“ (руски: „самовитое слово“ или „самоценное“), а структура у којој ова доминира долази у стање „самовредности“. (Энгелгардт 1927: 91). Све ово се односи и на ове две новелете.

И Андрић је у бројним написима, посвећеним стилу, осмишљавао своје стилске поступке, између осталог и функцију „доминанте“ у прози:

„Главна снага и стварни корен сваке приповетке, сваке поједине сцене у њој, налази се у једној доброј мисли, једној верној слици. Она је у том склопу оно што је матица у роју пчела. Кад она искрсне пред вама, треба све оставити и за њом поћи. У њој је семе и квасац за све остало. Јер није вредност те хитно и нечитко записане реченице у њој самој, него у оном изобиљу и лакоћи са којом се после, за њом и пред њом роје мисли и слике, невидљиво везане са њом.“ (XII: 53—54).

Код Ивана Буњина је то рожилиште поетске поруке смештено у „лутајућој синтагми „лак дах“ („легкое дыхание“) из истоимене новеле. У свом „лутању“ кроз епску структуру она доживљава метаморфозу, да би се у завршном сегменту уздигла до поетског симбола.

Код Андрића су то два *стожерна места* која носе конструкцију читаве структуре: прво је жудња за животом Фатиме, исказане у сложеном метафоричном заплету са метафором у језгру — „раскошан дах земље и бескрај света“. Овом се метафором извлачи из хоризонтале страшне збиље вертикала која води у космички врх, те се тако на антитези „дан“ — „ноћ“ гради уметнички модел света епског догађаја, и, друго, као опозитив претходном, сличним метафоричним заплетом преноси се опсесивна мисао — дилема главне јунакиње која је „носила у себи сав ужас смрти и ову страхоту живота у срамоти“ пошто је њен „вољени бабо“ обећао у Хамзиће, младом Наилу из вишеградског засеока Незуке, којем је Фата пре тога на његову пошалицу — дабогда је његов бабо невестом звао! — одвратила одлучно и гордо да ће се то десити „када Вељи Луг у Незуке саће!“ И то је један једини управни исказ јунакиње око којег ће се „ткати њена судбина.“ (I: 129—131). Све остале јој особине: мудрост, речитост, гордост и чврст етички став нашле су се у понорима „унутрашњег монолога“ са психолошким портретом којем једва да има равна у нашој литератури, са драмским заплетом, у којем су и градација, и климакс, и антиклимакс,⁸ али и доминантним драматским средством — низом *нагомиланих контраста*. Наиме, Фата Авдагина је разапета између „очевог да и свога не“, а ниједна задата реч не може да се погази и стога она излаз тражи на „најбезизлазнијем месту“ — баца се у Дрину.

У сличној дилеми је и Оља Мешчерска коју је обешчистио брат директорке њене гимназије. Не могавши да отрпи срамоту, и она једини излаз налази у „бекству у слободу непостојања“ („Сада ми преостаје само једно“, — записаће у свој дневник. — Бунин 1976: 410).

Тако се уз примену поступка „конструктивне доминанте“ реализује на готово истоветан начин заједнички мотив *инстинкт смрти*: са експлицитно израженим опозитивом — инстинктом самоодржања — у Андрића, а имплицитним — у Буњина јер се дуж читаве новеле истиче весела и враголаста природа лепе и горде Оље.

Међутим, у реализацији заједничког мотива постоје и разлике, што је и разумљиво с обзиром да је у питању дисконтактна веза. Тако, поред идентичног почетка и краја у обе новелете, чиме оне постају типичне *прстенасте композиције*,⁹ Андрић

⁸ Градације, климакс и антиклимакс дати су у два метафорична заплета који су стожер читаве структуре и већ су навођени.

⁹ Исп.: У Буњиновој новели — „легкое дыхание“ у наслову и у последњој реченици; Код Андрића: „У то време десно се на капији један посве изузетан догађај какав се не памти... Он је узбудио и потресао касабу и отишао даље, у друга места и крајеве, као прича која хода по свету“ (1:121) — „Тако се десила та необична незапамћена ствар на капији... Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега као да је непролазна“. (1:133).

овај поступак примењује и унутар епске структуре у виду неколико *концентричних кругова*, што се сматра и данас модерним поступком.¹⁰ Тиме се епски догађај не само опасује и композиција учвршћује низом симетричних понављања, којима се опасују и поједини призори епског догађаја, већ се уједно остварује већа интегрисаност текста и логичка, готово математичка строгост у пласирању идеје (ако под овом подразумевамо јединство елемената значења у оквиру сложеног знака — структуре). Стога се за Андрића може рећи да је строжи и доследнији у пласирању идеје, па и експлицитнији, а Буњин — имплицитнији. То на први поглед може изгледати парадоксално с обзиром да је у Андрићевој новели знатно већа учестаност споменутих стилских поступака, па би се сходно томе очекивала мања предвидљивост. Напротив, код Буњина се на самом крају текста структурност увећава па није могуће једнозначно читавање идеје. Иако је смањен укупан инвентар „константи“ и поступака њихове реализације, ипак је све дато у наговештајима, пре се да наслутити него ли а priori тврдити. У оваквој структури се манифестује познати Потебњин парадокс да, с обзиром да се интенције аутора и читалаца — тумача готово никад не подударују, „читалац може да схвати идеју дела боље од самог песника.“ (*Потебња* 1976: 180). Осим тога *Легкое дыхание* је изванредна илустрација и за Лотманов парадокс „својствен уметничком тексту: да увећање структурности доводи до смањене предвидљивости“ (*Лотман* 1976: 34—35). Све је у овој новели загонетно: почев од синтагме у наслову па све до исте на самом крају епске структуре; све је подређено реализацији мотива *инстинкт смрти* као једином излазу из срамоте који води преко фазе равнодушности *taedium vitae* и одвратности према људима.¹¹ Међутим, захваљујући увећању структурности текста у основном мотиву преламају се и многи други, споредни: мотив страсти и моралног пада, осећање греха, освете и самоосвете, изазивање судбине младе хероине. По тој амбивалентности овај лик је близак лику Анике из *Аникених времена*, која такође изазива судбину и прижељкује руку крвника. И још нешто: док је Фатимин психолошки портрет целовит и дубок са свим ступњевима страдања а унутрашњи монолог са свим градацијама патње и припреме за „бекство у слободу непостојања“, унутрашњи живот Оље Мешчерске да се тек наслутити из дневничких записа и њених поступака. У њој има понешто од Анике, те светице и блуднице, а у обема — нешто од Настасје Филиповне из *Идиота*. О страдањи-

¹⁰ Вид.: Е. Г. Еткинд, *Композиција поеме Александра Блока „Деанасторица“* (у:) Уметност тумачења поезије. Приредили Д. Недељковић и М. Радовић. Београд: Нолит, 1979, 573.

¹¹ Исп: Извод из дневника Оље Мешчерске: „Сад ми је преостао један једини излаз... Ја према њему осећам такво гађење да то не могу да преживим!...“ (*Буњин* 1976: 410).

ма и спремности да умру да се наслутити из једне једине реченице: „Освапио би се ко би ме убио“, — вели Аника (VII: 73); „Сада ми преостаје једини излаз“, — записаће у дневник Мешчерска (Бунин 1976: 410).

Загонетност насловне синтагме („легкое дыхание“) још се више загонета у завршном сегменту када се двапут ова проста бинарна конструкција понавља и почиње због необичног контекстуалног окружења да „указује на нешто што превазилази баналну једноставност човекове свакидашњице“ (Лосев 1976: 45), тј. постаје симбол, јер јој се смисао „прелива далеко ван граница основног значења и сугерише многе идеје и емоције.“ (Живковић 1971: 481). Узалудан је напор да се смисаоне границе овог симбола конкретизују везивањем само за један сегмент у којем се овај јавља јер ће нам прави смисао измицати, а смисаоне границе његове бити све неодређеније и мање ухватљиве. А познато је да естетска вредност уметничког дела је утолико виша и трајнија уколико се теже интерпретира са становишта владајућег система вредности одређеног раздобља или средине. (Мукаржовски 1987: 83) Па ипак, истраживач који приступа делу са аналитичким намерама мора хтео-не-хтео да осмисли све оне идеје и емоције које му изгледају могуће, вероватне и одбрањиве, а определи се за највероватнију.

Два су основна значења „лутајуће“ синтагме „легкое дыхание“: предметно-логичко и метафорично. Узме ли се у обзир оно значење које је у приличној мери конкретизовано и једна је од многих тајни женске лепоте, што их је Мешчерска нашла у некаквој књизи из очеве библиотеке и набраја у разговору са школском другарицом, али ипак због ретког споја елемената није једнозначно, највероватније значење ове необичне синтагме би могло бити: тајна женске лепоте је у „вештини (умећу, елеганцији, лепоти) дисања...“ Можда баш „лепота дисања“ или чак „тајна лепог дисања“. Међутим, у последњем пасусу ова „доминанта“ због необичног контекстуалног окружења преузима функцију тзв. оказионалног синонима за трагичну лепоту, тачније — трагичну усмену на Ољу Мешчерску која је за разредног старешину постала „предмет опсесивних мисли и осећања.“ (Бунин 1976: 411), чиме се изнова загонета њен смисао који се, како смо видели, у претходном јављању учинио колико-толико „прозрачним“:

„Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре.“ (Бунин 1976: 412).

(„Сада се опет тај *раскошни дах* раширио по читавом свету, по овом облачном небу, у овом хладном пролећном ветру.“ (Превод *наш* — Б. Ч.). На тај начин се између синтагме „раскошан дах“ (која представља превод руског „легкое дыхание“, а позај-

мљено је од Андрића из приче управо о Фати када ова ноћно небо доживљава као „раскошан дах земље и величине света“ „ноћу, кад оживе и плану небеса, отвара се бескрајност и силна снага тога света у коме се жив човек губи и не може да се присети ни сама себе ни куда је пошао ни шта хоће ни шта треба да ради.“ (I: 128—129) као једног од атрибута женске лепоте, с једне стране, и Оље Мешчерске, као носиоца те и многих других особина, успоставља нека врста метонимијске везе са логичним *tertium comparationis* у којем значење једног предмета („легкое дыхание“) се односи према свеукупности значења другог (Оље Мешчерске): лепота, мудрост, гордост, етички став и, најпосле, „раскошан дах“. А метафорично ширење њеног смисла по читавом универзуму („по читавом свету, по облачном небу, у хладном пролећном ветру“) доприноси да она поприми метафизички свеобухват. Ова деконкретизација смисла се шири на све сегменте епске структуре и изискује још једно, поновљено читање. У том метафоричном заплету се садржи не само „лепота (елеганција) дисања“ већ и трагично сећање на њу, страст, и грех, и покајање, и равнодушност према животу, и, најпосле, инстинкт смрти. Ова синтагма као у фокус сабира у свој семантички обим и све оно што је речено о главној јунакињи и што може да се подразумева. Стога смо се ми у преводу послужили Андрићевом метафором „раскошан дах (земље)“ јер и један и други писац су у метафорични заплет пошли од конкретне деевербативне именице „дисање“ у номинативском значењу.

Опсесивна мисао — дилема мудре, лепе, горде и речите Фатиме детерминише форму реализације читавог епског догађаја: *понављање или варирање већ једном изреченог је општи принцип у организацији епске структуре*. Све је подређено основном мотиву, па и низ помоћних, пратећих мотива. Ову хијерархију мотива сам Андрић је теоријски осмислио:

„Ако замислимо једну оквирну тему за приповетку или роман, мање или више свесно, али све оне споредне теме које искрсавају у току рада, а које чине битни део дела и карактеришу га много боље и шире од основне теме; све оне ничу без плана и предвиђања однекуд из наше подсвести, из сећања за које нисмо слутили да живе и постоје. Неке од њих су тако неочекиване и чудне да не смемо да их унесемо у дело, или их употребимо измењене и ублажене, само као наговештај.“ (XVII: 159).

Ево прегледа по редоследу јављања свих понављања, и посилаца главног мотива, и низа споредних који су као далеки „наговештај“ главног:

1. *Лепота, мудрост, речитост, гордост Османагића* (са три јављања)

(Исп.: „То је леп сој људи (Османагићи — Б. Ч.); осетљивих и поносних на своје порекло“ (I: 121) — „Мудра ли си,

лијепа ли си / Лијепа Фато Авдагина“ (I: 121) — „... лепа, мудра и охола Авдагина кћи“ (I: 127) — „Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна“ (I: 133));

2. *Изузетна личност изузетне судбине* (осам јављања)

(Исп.: „Одувек је код нас тако да по једна девојка у сваком нараштају уђе у причу и у песму својом лепотом, вредноћом и господством“ (I: 122) — „То су та изузетна бића која природа издвоји и уздигне до опасних висина“ (I: 123) — „... о таквим изузетним створењима песме никну однекуд саме!“ (I: 123) — „... око Фате се брзо створила празнина, онај круг дивљења, мржње и зависти, непризнаваних жеља и злурядог ишчекивања који редовно окружује створења са изузетним даровима и изузетном судбином. Такве личности о којима се пева и говори однесе брзо та њихова нарочита судбина“ (I: 124) — „Јер људи воле такве разговоре о паду и понижењу оних који се сувише високо издигну и полете“ (I: 127) — „Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна“ (I: 133) — Међутим, као коначна потврда те изузетности је раскошан „унутрашњи монолог“ са „раскошним дахом земље“ и човека у „заносу од лепоте земље и величине света“ са нагомиланим понављањима (I: 128—129).

3. *Безизлазност положаја* (шест јављања)

(Исп.: „... очи (очеве — Б. Ч.) у којима је први пут угледала безизлаз своје судбине“ (I: 129) — „Само се судбина, безизлазна, прека, сутрашња врши и испуњава“ (I: 129) — „И зато је њена судбина прека, необична, сутрашња, и зато она на њој не види излаза, а не може ни да га види, кад га нема“ (I: 130) — „Ту, на мртвој тачки, између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Дезука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз“ (I: 130) — „И та мисао која није ни могла ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији“ (I: 130) — „Прешли су половину чаршије и пијац, део онога пута без излаза који је Фата у мислима толико пута прешла“ (I: 131);

4. *Бекство у „занос од лепоте ноћи и величине света“* (један од два стожерна места са отвореним низом понављања)

(Исп.: „Ноћу, кад би под изговором да треба да посвршава још неке послове остајала сама, ноћу се пред њом отварао свег, богат, пун светлости и радосних промена, непрегледан. (...) Стојећи поред прозора, Фатима гледа ту ноћ. У целом телу носи мирну снагу, разливену и слатку, и сваки део свога тела осећа одвојено, као засебан извор снаге и радости: ноге, кукове, руке, врат, а нарочито груди. Њене дојке, бујне и тешке а праве додирују вршцима дрвени демир на прозору. *И на том месту она осе-*

ћа како цео брежуљак, са свим што је на њему, са кућом, зградама, њивама, дише, топло, дубоко, једномерно, и диже се и спушта заједно са светлим небом и ноћним пространством. Од тог дисања дрвени демир на прозору пада и расте, пада и расте, додирује вршке њених дојки и удаљује се негде далеко од њих, враћа се и додирује их поново, па се опет спушта и удаљује; и све тако, наизменице“ (I: 128);

5. Опсесивна мисао о једином излазу — „бег у слободу непостојања“ (са низом понављања)

(Исп.: „Ту, на мртвој тачки, између свога не и очевог да, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз. Ту је сад њена мисао. (. . .) Тај комадић пута прелетала је њена мисао без престанка с једног краја на други, као што чунак лети кроз ткање. Од мешћеме, преко половине чаршије, па преко пијаце до краја моста, али отуд би се одмах враћала као од понора, преко моста, пијаца, кроз чаршију, до мешћеме. И све тако: напред-натраг, напред-натраг! Ту се ткала њена судбина.

И та мисао која није ни могла да стане ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији, на оној лепој и светлој софи од камена на којој људи седе у разговорима и младићи певају, испод које хучи зелена, брза и дубока река. Па би онда, ужаснута од таквог излаза, летела као уклето поново са једног краја пута на други, да, не нашавши другог решења, стане поново на капији. И сваке ноћи и њена се мисао све чешће заустављала на том месту, и све се дуже задржавала на њему.“ (I: 130—131).

6. Очеви наступи ноћног кашља као Фатино подсећање „на бабино обећање“, због чега „занос од лепоте ноћи и величине света нагло гасне; онај раскошни дах земље стаје“ (I: 129) (четири јављања)

(Исп.: „Тада се негде одоздо, као издалека, зачује тежак, дубок и пригушен глас:

— Ааах, кхкхкх! Ааах, кхкхкх!

То се доле у алвату Авдага бори са ноћним наступима кашља.

Не само да распознаје тај глас него и види оца јасно како седи и пуши, расањен и мучен кашљем. Види (. . .) очи у којима је први пут угледала безизлазност своје судбине, оног дана када јој је речено да је обећана у Хамзиће и да треба да се спреми за месец дана.

— Кха, кха, кха. Ааах!

Онај малопрећашњи занос од лепоте ноћи и величине света нагло гасне. Онај раскошни дах земље стаје. Девојчине дојке

крутну у лакој грчу. Тону звезде и пространства. Само се судбина, њена судбина, безизлазна, прека, сутрашња, врши и испуњава, упоредо са временом које пролази, у тишини, непомицности и празнини која остаје иза свега.

Мукло одјекује кашаљ из алвата.

Да, и чује га и види, као да је ту пред њом. То је њен драги, моћни, јединствени бабо, са којим се осећа једно, неразделиво, слатко једно, откако зна за себе. И сам тај његов тешки и потресни кашаљ осећа у својим грудима.“ (I: 129));

7. Девојчине дојке у лакој грчу (два јављања)

(Исп.: „Онај раскошни дах земље стаје. Девојчине дојке крутну у лакој грчу“ (I: 129) — „Кад су наишли на мост, девојка осети још једном, као за летњих ноћи поред прозора, сваки део свога тела, снажно и одвојено, а нарочито груди у лакој грчу као у панциру.“ (I: 131).

Низ ових симетрично распоређених понављања исцртава низ концентричних прстенова: спољашњег (Исп.: „У то време десно се ту на капији један посве необичан догађај, какав се не памти и какав се ваљда неће поновити док је моста и касабе на Дрини. Он је избудио и потресао касабу и отишао даље, у друга места и крајеве, као прича која хода по свету“ (I: 121) — „Тако се десила та необична и незапамћена ствар на капији... Свет је у касабини још неко време препричавао догађај па затим почео и да заборавља. Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна“ (I: 133) и низ унутрашњих чине повест о Фати Авдагиној *изразито полипрстенастом композицијом* (Исп.: „Одувек је у нас тако да по једна девојка у сваком нараштају уђе у причу и у песму својом лепотом, вредноћом и господством“ (I: 123) — „Зато се у песми о Авдагиној Фати (о таквим изузетним створењима песме никну однекуд саме!) певало: Мудра ли си, лијепа ли си, / Лијепа Фато Авдагина“ (I: 123). Итд. Итд. Итд.

Динамика многих понављања битно одређује и ритмичко-мелодијску слику епског догађаја у целисти и у деловима, тако да миловук од понављања постаје помоћни конструктивни принцип у реализацији поновљених мотива. Ова понављања развијају текст приповетке по синтагматској оси и карактеристична су за *симболичку прозу*.

Ову музичку игру понављања прати и низ антиномија:

1. Османаци — Хамзићи (Исп.: „То је леп сој људи, осетљивих и поносних на своје порекло“ (I: 121) — „Сви Хамзићи су танки, бледи у лицу, ћутљиви и повучени, али сложни и вредни у послу“ (I: 125);

2. Вељи Луг — Незуке (Исп.: „То је у ствари прича о два вишеградска засеока, о Вељем Лугу и Незукама. Та два засеока леже на два супротна краја“ (I: 121); „Тачно на противној страни од Вељег Луга налази се заселак Незуке“ (I: 124);

3. Очево да — Фатино не (Исп.: „Истина, то су та уста која су казала да тамо где је она казала не. Али она је у свему једна са њим, па и у томе. И то његово да она осећа као своје (исто колико и своје не). И зато је њена судбина прека, необична, сутрашња, и зато она на њој не види излаза, а не може ни да га види, кад га нема. Једно зна. Због очевог да, које је веже исто као и њено не, мораће изаћи пред кадију са Мустајбеговим сином, јер је немогуће и помислити да Авдага Османацић не одржи реч. Али исто тако зна, и исто тако добро и сигурно, да после тога не може њена нога ступити у Незуке, јер онда опет не би она одржала своју реч. Ту, на тој мртвој тачки, између свога не и очевог да, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз.“ (I: 129—130);

4. „Занос од лепоте ноћи“ са „раскошним дахом земље“ — „очев мукли кашаљ“, од којег занос „гласне“, дах „стаје“ („Онај малопређашњи занос од лепоте ноћи и величине света нагло гасне. Онај раскошни дах земље стаје. Девојчине дојке крутну у лаком грчу. Тону звезде и пространства. Само се судбина, њена судбина, безизлазна, прека, сутрашња, врши и испуњава, упоредо са временом које пролази, у тишини, непомичности и празнини која остаје иза свега.

Мукло одјекује кашаљ из алвата.“ (I: 129));

5. Инстинкт смрти изнесен у опсесивној мисли која „лети с једног краја пута на други“ „као што чунак лети кроз ткаље“ — и већ наведена слика „заноса од лепоте ноћи и величине света“ са „раскошним дахом земље“ (I: 128—129);

6. „Доконе касабалије“ „са оним нездравим и ружним љубопитством које је нарочито развијено код света чији је живот празан, лишен сваке лепоте и сиромашан узбуђењима и доживљајима“ (I: 132—133) — Фатимин „занос од лепоте ноћи“ и са више пута поновљеним „ту“, што значи хероинин узлет у космички врх где је „све слободно, бескрајно, безимено и немо“ (I: 128—129).

Из овог зачараног круга понављања и контраста, који граде полипрстенасту композицију Андрићеве новеле, свако ће издвојити и осветлити овај или онај скуп стилотворних елемената и поступака који ће му омогућити да из зачара изађе, вођен руком самога писца да уочене појединости правилно „везује у од-

носу на целину“ (XVI: 291). Наравно, свако тумачење је ипак у духу истраживача јер свако урања докле има издржљивости, а понесе из дела колико има духовне моћи. Једно је сигурно, при том мора да осети бар део оне ватре која је „горела и прожимала“ самог аутора док је стварао трагичне ликове „анђеоске лепоте“ и узвишених етичких идеала.

И још нешто мора бити заједничко свим тумачима повести о Фати Авдагиној: да запазе и истакну да су сва она бројна понављања и контрасти, готово несагледиви, елементи *сложеног метафоричног заплета* који се роји око две метафоре: прве — „раскошни дах земље“ који се постепено трансформише у антропоморфизам — у један дах човека и космоса (а такав је космички „раскошан дах“ присутан и у финалу Буњинове новеле), и, друге, — опсесивне „мисли која није могла да стане ни умела да нађе излаза“ и која је „прелетала без престанка с једног краја на други, као што чунак лети кроз ткање... И све тако: напред-натраг! Ту се ткала њена судбина“. (I: 130). Овај метафорички заплет, дат тек у назнакама, постаје посебан облик метаморфозе метафоричке игре у „јунака сижеа“, а готово сва стилска средства са свим трансформацијама постају сама „сижејна конструкција“. (*R. Jacobson* 1921: 15; *Hansen-Loeve* 1978: 143).

Извори који су у раду означени скраћеницама

Андрић 1981

Иво Андрић, *Сабрана дела I — XVII*. Београд: Удружени издавачи, 1981.

Бунин 1976

И. А. Бунин, *Легкое дыхание*. (В:) Избранное. Кишинев: Картя Молдовеняске, 1976.

Бунин 1988

И. А. Бунин, *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 5. Москва: Художественная литература, 1988.

Литература која је у раду означена скраћеницама

Живковић 1965

Драгиша Живковић, *Еписки и лирски стил Иве Андрића*. (у:) Од Вука до Андрића, 1965.

Шкроб 1976

Зденко Шкроб, *О интерпретацији*. (у:) Умјетност ријечи. Бр. 2. Загреб, 1976.

Едгар Алан По 1979

Е. А. По, *Филозофија композиције*. (у:) Уметност тумачења поезије. Приредили Драган Недељковић и Миодраг Радовић. Београд: Нолит, 1979.

- Мукаржовски* 1987
Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност*. Београд: Полит 1987.
- Кириллова* 1992
О. Л. Кириллова, *Между мифом и игрой* (О поэтике Иво Андрича). Москва: РАН, 1992.
- Выготский* 1968
А. С. Выготский, *Психология искусства*. Москва, 1968.
- Энгельгардт* 1927
Б. М. Энгельгардт, *Формальный метод в истории литературы*. Ленинград: Академия, 1927.
- Блок* 1930
Ал. Блок, *Записные книжки Ал. Блока*. Москва: Прибой, 1930.
- Тынянов* 1965
Юрий Тынянов, *Проблемы стихотворного языка*. Москва, 1965.
- Потебня* 1976
А. А. Потебня, *Мысль и язык*. (В:) Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976.
- Лотман* 1972
Ю. М. Лотман, *Анализ поэтического текста*. Ленинград: Наука, 1972.
- Лосев* 1976
А. Ф. Лосев, *Символ и соседние с ним структурно-семантические категории*. (В:) Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976.
- Живковић* 1971
Драгиша Живковић, *Симболизам*. (У:) Југословенски књижевни лексикон. Нови Сад, 1971.
- Р. Якобсон* 1921
Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*. Прага, 1921.
- R. Jakobson* 1956
R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types Aphasic Disturbances*. In: *Fundamentals Language R. Jakobson & Moriss Halle*, The Hague, 1956, pp. 55—82.
- Hansen-Loeve* 1984
Aage A. Hansen-Loeve, *Dominanta* — In: *Pojmovnik ruske avangarde*. Br. 2. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984.
- Hansen-Loeve* 1978
Aage A. Hansen-Loeve, *Der Russische Formalismus* Wien: Oesterreichische Academie der Wissenschaften, 1978.

Бранимир Чович

МОТИВ ИНСТИНКТ СМРТИ У АНДРИЧА И БУНИНА

Резюме

Предметом данного исследования являются вопросы состава, функции и значения „корабельных“ структурно-семантических конструкций,

так наз. „доминант“ в новеллах Иво Андрича и Ивана А. Бунина (Рассказ о Фатиме Османгич — VIII глава романа *Мост на Дрине* и *Легкое дыхание*).

В анализе стилеобразующих элементов особое место отводится тем, которые являются релевантными в реализации общего обеим рассказам мотива *инстинкт смерти*. Комбинация *внутреннего* (имманентного) и *внешнего* (сравнительно-стилистического, сравнительно-исторического и сравнительно-типологического) подходов давала возможность исследования обеих эпических структур в отдельности и в сопоставлении друг с другом.

В реализации общего мотива оказывается у обоих художников много общего, но у каждого из них сказываются и некоторые отличительные признаки. Это вполне понятно, если иметь в виду, что речь идет о связях дисконтактных, хотя они в конце двадцатых годов не раз встречались в литературных салонах Парижа.