

ПОЛИМОРФНОСТ ПРИПОВЕДАЊА

Почетне реченице првог, уводног поглавља Андрићевог романа о вишеградском мосту и судбинама људи и варошице око њега поменутом знатижељном читаоцу – рекло би се на први поглед – представљају једног поузданог приповедача и znalца, једног обавештеног наратора који је до у детаље упућен у просторно-топографске одлике одабране приповедне позорнице, постављене „на месту где Дрина избија у наглом завоју из дубоког и уског теснаца који стварају Буткове стијене и Узавничке планине” и где „стоји велики, складно срезани мост од камена, са једанаест лукова широког распона”, од којег „као од основице, шири се лепезасто цела валовита долина, са вишеградског касабом и њеном околином...” (9).

Већ наредни параграфи показују, међутим, да се та обавештеност не тиче само географских, него исто тако и еколошких („вишеградска вода и ваздух су такви да се (...) деца рађају отворене руке и раширених прста...”), фолклорно-легендарних („Зидао га је [мост] Раде Неимар, који је морао живети стотинама година да би саградио све што је лепо и трајно по српским земљама...”) и, наравно, нарочитих историјских околности и чињеница („ту су се, све до 1878. године, вешале или набијале

на колац главе свих оних који су ма с кога разлога бивали погубљени...”), које ће, почев од наредног, другог поглавља заузимати све знатнији и обухватнији простор у широко разведеним и разуменим границама приповедања.

Оно што превасходно одликује упућеног и речитог приповедача романа *На Дрини ћуприја*, према томе, јесте *знање* у различитим видовима и испољавањима. Свеprisутни и свеобухватни нараторски глас *зна* много тога, ако не и баш све. Он са сигурношћу зна да „касаба је живела од моста и расла из њега као из свога неуништивног корена” (10), зато што „нема случајних грађевина, издвојених из људског друштва у коме су никле, и његових потреба, жеља и схватања” (20), он са скоро математичком прецизношћу извештава о томе да „мост је око две стотине и педесет корака дугачак, а широк око десет корака, осим на средини, где је проширен са две потпуно једнаке терасе (...) и достиже двоструку ширину” (11), као што – изван сваке сумње – сведочи и о томе да „не могу прећи преко моста ни сватови ни погреб а да се не зауставе на капији”, јер „ту се сватови обично (...) обредају ракијом и сврставају пре уласка у чаршију (...) А код упоја, они који носе покојника спусте га малко да се одморе, редовно ту на капији, где му је и иначе протекао добар део живота” (17).

Али овај окретни и предузимљиви наратор не зауставља се на спољашњем и видљивом, искуст-

вено сазнатљивом и разумом дохватљивом, већ – чини се – има приступ и у она сеновита подручја која иначе остају ван домашаја људске свести. Казујући о вишеградској деци, чије су се очи „од најранијих година (...) привикавале на складне линије те велике грађевине”, он извештава да „знали су све мајсторски изрезане облине и удубине као и све приче и легенде које се везују за постанак и градњу моста”, објашњавајући и то да су их „знали одувек, несвесно [подв. Т. Б.], као да су их са собом на свет донели, онако као што се молитве знају, не сећајући се ни од кога су их научили ни кад су их први пут чули” (12), и тако се легитимише као тзв. *свезнајући приповедач*, најизразитији вид *ауторског*, односно *аукторијалног приповедача*,⁶ оне истакнуте инстанце уметничке наративне која је по дуготрајним конвенцијама писања и читања одиста повлашћена могућношћу готово неограниченог сазнајног увида и његове приповедне реализације. Осим путем горепоменутих демонстрације различитих типова знања, овај свеприсутни приповедач у уводном поглављу *На Дрини ћуприје* испољава се, примера ради, и карактеристичном мобилношћу наративног сагледавања које се креће од *свевиђења* из „птичје” перспективе („Већим делом свога тока река Дрина протиче кроз тесне гудуре између стрмих планина

⁶ О типовима приповедања и приповедача видети: Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991; Vejn But, *Retorika proze*, Beograd 1976.

или кроз дубоке кањоне (...) Само на неколико места речног тока њене се обале проширују у отворене долине...” па до сасвим ограниченог виђења и суженог, лимитираног угла посматрања из могуће „жабље” перспективе („Тако, посматрано са дна видика, изгледа као да из широких лукова белог моста тече и разлива се (...) цео тај јупни и питоми простор...” итд.).

„Покретљивост” подразумевањем просторног положаја – познато је то – једно је од типских, најчешће коришћених средстава и разлога ауторски опредељеног и у наративној техници профилисаног приповедања, баш као што то представља и могућност релативно слободне промене временске, психолошке, идеолошке, фразеолошке или неке друге тачке гледишта, односно приповедног стајалишта.⁷ Прво поглавље Андрићевог романа доноси цео низ таквих наративних секвенци, попут оне која – након подсећања на хришћанску легенду – одмах приказује и турско предање о необичној хумки крај моста („А Турци у касаби, напротив, причају (...) ако икад опет навали нека каурска војска овуда, он ће устати испод овог брежуљка и зауставити је (...) зато његову хумку само небо понекад озари својом светлошћу.”) (16). Приповедачево прихватање нарочите, социјално и конфесионално спецификоване фразеологије

⁷ О врстама тачака гледишта и могућностима њиховог интерпретативног разумевања видети: В. А. Успенски, *Poetika kompozicije / Semiotika ikone*, Beograd 1979.

(„каурска војска”) овде јасно сигнализује аналогно сужавање психолошке и широко схваћене идеолошке позиције из које се казује („зато његову хумку само небо понекад озари својом светлошћу”), отварајући тако читаоцу могућност увида у саму „нутрину” једне засебне колективне свести, ако се тако може казати. Најсложенији и најзначајнији пример оваквог поступка проналазимо, ипак, баш у оном одељку који се тиче дечјег виђења и поимања велике грађевине:

Знали су све мајсторски изрезане обрине и удубине као и све приче и легенде које се везују за постанак и градњу моста, и у којима се чудно и неразмрсиво мешају и преплићу машта и стварност, јава и сан. (...)

Они су знали да је мост подигао велики везир Мехмедпаша, чије је родно село Соколовићи ту, иза једне од ових планина које окружују мост и касабу. (...) Знали су да је градњу ометала вила бродарица, као што је одувек и свуда понеко ометао сваку градњу, и ноћу рушила оно што је дању саграђено. (...)

У централном стубу моста, испод „капије”, има један већи отвор, уска и дугачка врата без вратница, као циновска пушкарница. У том стубу, каже се, има велика соба, мрачна дворана, у којој живи црни Арапин. То знају сва деца. (...) (12–14, *passim*)

Овај скраћени навод је у извесном смислу парадигматичан за приповедни проседе романа *На Дрини ћуприја*. Тема уобличавања знања о

ономе што се дешавало у прошлости, значајна, ако не и магистрална за целокупно дело једнако као за његове уводне одељке, и овде је – ваља приметити – у самом средишту приповедног интересовања. За разлику од подразумеваног свезнања аподиктичних почетних исказа романа, датих из надређене позиције ауторског наратора, знање које се овде помиње није, међутим, свеобухватно и у извесном смислу непорециво, већ делимично и условно. Спуштајући се из „птичје” перспективе, приземљујући се међу знане и незнане јунаке своје повести који различито виде и разумеју мост и његова обележја, ауторски приповедач хитро мења „угао гледања” и од сцене до сцене, понекад и од реченице до реченице, прилагођава свој „глас” различитим, по правилу супротстављеним, становиштима. А то прилагођавање одликује, чини се, нарочита сугестибилност за она гледишта која су – без обзира на њихову конфесионалну или културну припадност – већ сама по себи окренута митопејском, колективном начину мишљења. „Народ памти и препричава оно што може да схвати и што успе да претвори у легенду. Све остало пролази мимо њега без дубљег трага” (27), стога ће рећи ауторски приповедач нешто доцније, на завршетку другог поглавља, у некој врсти одложеног образложења очевидне пријемчивости за лаичке облике поимања и њихова посредна, скривена значења.

Ово стапање наративног афинитета према лаичко-митопејском с раније поменутом склоношћу према готово сцијентистички егзактном разумевању ствари, тај необични спој истовремене наклоности за алтернативна и официјелна знања, једнако као и већ поменута изразита адаптивност на опречна персонална и колективна становишта, донекле изненађујуће легитимише овде, могло би се казати, упркос уобичајеним представама о Андрићевој уметности приповедања, једног не више традиционално монолитног и монофоног, у себи „једногласног”, него пре једног модерно „вишегласног”, у извесном смислу полиморфног приповедача. То „унутрашње” многообличје можда се најбоље огледа управо у наративно-реторској стилизацији различитих персоналних и колективних стајалишта.

Није, примерице, тешко приметити да адаптивни ауторски приповедач романа *На Дрини ћуприја* у средишњем делу уводног поглавља сасвим доследно именује сазнајну позицију колективних јунака, и то опет не у односу на конфесионални или културни опсег, него превасходно у односу на узраст и животно доба, односно њима примерене опсеге мишљења и сазнавања. Док одрасли тек верују („Наше жене верују да има по једна ноћ у години кад се може видети...” итд.) или причају („И прича се да је то био неки српски првак, силан човек”; „А Турци у касаби, напротив, причају од старина...” и сл.), деца – била она

хришћанска или турска – без изузетка знају („Знали су све мајсторски изрезане облине и удубине (...) И то су их знали одувек, несвесно”; „Они су знали да је мост подигао велики везир”; „Знали су да је градњу ометала вила бродарица”; „То знају сва деца”). Насупрот привидној објективности у означавању веровања и причања одраслих, неупитност и безусловност именовања дечјег знања, иако се оно у једнакој мери тиче позитивних чињеница („Они су знали да је мост подигао велики везир”) и непроверљивих легендарних представа („Знали су да је градњу ометала вила бродарица”), упућује заправо на нараторову „необјективност” која се може схватити као својеврсна експресивна пермутација, односно склоност приповедача да својом терминологијом и фразеологијом виšekратно рефлектује виђење и саморазумевање појединих персонализованих или колективних јунака.

То што је у поменутом одељку ова склоност суспендована у случају заједнице одраслих и стављена баш у службу повлашћивања детиње-митопејског погледа на свет не искључује, међутим, могућност увиђања извесне двосмислености такве изражајне еластичности. Више пута поновљено именовање дечјег знања о надискуственим и наднаравним појавама и стварима не значи, другим речима, приповедачево неизоставно поистовећивање са иманентним претпоставкама тог „знања”. Напротив, управо терминолошка таутологијичност – која се тиче знања, тог кључног

појма првог поглавља, али можда и целог романа – својом стилски репетитивном засићеношћу овде опомиње на потенцијални „прираштај” значења што стоји иза ње. Инсистирањем на *знању* о ономе што са становишта заједничког, савремено омеђеног и културолошки афирмисаног ауторско-читалачког подручја сазнања у ствари представља предзнање, накнадно знање или пак својеврсно „надзнање”, учесталим понављањем „тврђе” да деца *знају* оно што заправо *мисле или верују да знају*, ауторски наратор – по свему судећи – читаоцу сугерише релативизацију тог вишеструко именованог знања. Тако је, симултаним *текстуалним подражавањем* фразеолошко-спознајног „апарата” ликова и *контекстуалним евоцирањем* искуствено-интелектуалног хоризонта могућег реципијента, једним истим вербалним гестом остварено приближавање и удаљавање, саживљавање и дистанцирање.

Уосталом, у самом тексту јављају се и очигледни, стилско-изражајни трагови тог софистицираног настојања. Управо у одељцима који тематизују сужено субјективну, детиње-митопејску оптику постоје и места изразитог свезнајућег казивања, својеврсне оазе *ауторског коментара* које су и синтаксички и графички – издвајањем у засебне, независне реченице и стављањем у заграде – јасно одељене од преосталог, готово по правилу емпатијски обојеног говора:

Они су знали да је мост подигао велики везир Мехмедпаша (...) Само везир је могао дати све што треба да се ово трајно чудо од камена сагради. (Везир – то је нешто сјајно, крупно, страшно и нејасно у свести дечака.) (12–13)

Као спомен на то већ стотинама година тече из зидина мајчино млеко. То су они бели танки млазеви што у одређено доба године цуре из беспрекорних саставака, и види им се неизбрисив траг на камену. (Представа о женином млеку изазива у дечијој свести нешто што им је и сувише блиско и отужно, а исто тако нејасно и тајанствено као и везири и неимари, и што их збуњује и одбија.) (13)

Зуре у ту широку, мрачну пукотину, стрепећи од радозналости и од страха, док се неком малокрвном дечаку не учини да се отвор као црна завеса почиње да њише и помера, или док неки од оних подругливих и безобзирних другова (увек има по један такав) не викне „Арапин!” и не почне тобоже да бежи. (14)

Деца, која дуж те камените обале, за летњих дана, по вас дан лове ситну рибу, знају да су то [округле удубине узводно од моста] трагови давних времена и старих ратника. (...) Само, за српску децу то су трагови Шарчевих копита, остали још од онда кад је Краљевић Марко тамновао горе у Старом граду на побегао из њега (...) А турска деца знају да то није био Краљевић Марко нит' је могао бити

(јер откуд влаху и копилану таква сила и такав коњ!), него Ђерзелез Алија, на својој крилатој бедевизи, који је као што је познато презирао скеле и скелетије и прескакао реке као поточиће. (15)

Првонаведени пример дискретно, али довољно јасно предочава двојство емпатијско-експресивне и коментаторско-рефлексивне стилизације приповедања. Већ сам прелазак с именичких („деца“) на заменичке облике („Они су знали да је мост подигао велики везир Мехмедпаша, чије је родно село Соколовићи *ту*, иза једне од ових планина“) доприноси смањењу дистанце између аутора/читаоца и јунака,⁸ стварајући илузију непосредности својствене субјективном говорном чину. Овај утисак још појачава дискретно експресиван тон следеће реченице („Само везир је могао дати све што треба да се *ово трајно чудо од камена* сагради“), којем, међутим, одмах затим опонира ауторски избрушен и готово китњаст облик исказа што је готово транспарентно затворен и интерпункцијски заокружен заградама. Долазећи након пажљиве персонално-субјективизујуће стилизације претходних реченица, парентичка тврдња да је везир „нешто сјајно, крупно,

⁸ „Замена именице личном заменицом одлучујући је корак од ауторијалног ка персоналном пољу. Употреба личне заменице води, наиме, преношењу читаоца у свест њоме означеног субјекта, односно емпатији с његовим стањем“, примећује Франц Штанцл (*Theorie des Erzählens*, 245.)

страшно и нејасно у свести дечака“ требало би да промени „ракурс“ и баци другачије „светло“ на јунаке, баш као и у наредном примеру, у којем, након сличне припреме („То су *ови* *фино* срезани слепи прозори...” итд.), следи истоврсно стилизован и парентетички ограђен коментар о томе како „представа о женином млеку изазива у дечијој свести нешто што им је и сувише блиско и отужно, а исто тако нејасно и тајанствено као и везири“.

Више је него занимљива ова потреба ауторског наратора да омеђи привилеговани простор дискурзивних коментара и увида у психологију јунака. Иако није тешко замислити наведене параграфе без интерпункцијских индикатора издвојеног и одељеног говора, будући да наративне конвенције сасвим допуштају, чак негују форму графички неиздиференцираног казивања у којој се преплићу и стапају одељци казивања из свезнајуће-поуздане и персонално лимитиране, „непоуздане“ позиције, приповедач романа *На Дрини ћуприја* готово опсесивно посеже управо за средствима *парентезе*, чак и тамо где – као у трећем примеру – тек овлашно опомиње на то да „увек има по један“ подругљив и безобразан друг међу децом.

Незнатност те примедбе са становишта саме „конструкције“ приче преобраћа се, међутим, у знак своје врсте чим обратимо пажњу на иманентну логику наратије. Приповедач који не може да одоли искушењу дометања објашњења и дода-

вања тумачења из позиције општег важења и универзалне применљивости, ма колико епизодан био повод а узгредна сама констатација, такав приповедач својим *парентетичким гестом* ствара управо упадљив и при том двосмислен учинак. Графички омеђити тек успутно разјашњење које уз то највећим делом има карактер *труизма*, очигледне и општепознате истине, то овде по свему судећи значи таквом исказу дати једну накнадну и изведену, *метадимензију* што у исти мах истиче сам коментар и указује на његову „подређеност” у односу на ток главног исказа и множину осталих, интерпункцијски неограђених исказа у текстуалном окружењу.

Парентетички коментар овакве врсте представља, чини се, двоструко посувраћивање: демонстративно окретање према „унутра”, ка извесној самосталности уметнутог израза који казује нешто ипак и донекле издвојено из вербалне матице, али и заузимање посебног положаја према „споља”, указивање на крајњу условност и провизорност тог издвајања у односу на свеобухватну логику казивања из чијег се окриља појављује и у чије је средиште дословно смештен. При том су – ваља приметити – парентетичке заграде тек конвенционална знамења *семантичке порозности* која самом казивању отвара различите, подједнако интериоризујуће и екстериоризујуће могућности уметничке употребе контекста.

Последњи, четврти од наведених примера сведочи, међутим, о томе да *полиморфни приповедач* романа *На Дрини ћуприја* те могућности можда не узима искључиво у функцији пуког разлучивања иманентних становишта ауторски дискурзивних и пресонално делатних инстанци. Наиме, у оквиру сложеног исказа „А турска деца знају да то није био Краљевић Марко нит' је могао бити (јер откуд влаху и копилану таква сила и такав коњ!)...” не постоји очекивана опрека између тачака гледишта подразумеваних субјеката његовог „управног” и „несамосталног” дела. Напротив, експресивно лексичко устројство „уметнутог” израза има, чак и граматички, захваљујући узрочном везнику „јер”, дејство својеврсне експликације и вербалне илустрације психолошког и „идеолошког” стајалишта субјекта главног дела реченице („турска деца”), и стога се тешко може разумети другачије до као нарочито продубљивање уметничке употребе истог, хомогеног исказног контекста.

Али, какав је домет и стварни значај те нарочите употребе? Је ли она тек изгред и изузетак или ипак упућује на друга, још важнија својства наративног проседеа у Андрићевој романсираној повести вишеградског моста?

ПОЕТИКА ПАРЕНТЕЗЕ

Парентеза је, по дефиницији, „ријеч или израз који је уметнут (интерполиран) у реченицу (у загради, међу цртицама итд.) а није битан ни нуждан за граматичку потпуност реченице”, јер „тај уметак нема никакве синтаксне свезе с реченицом у коју је уметнут”;⁹ односно, то је „уметање смисаоно потпуног сегмента усред неког другог, чији ток прекида у вези или без повезаности с његовим садржајем (*Insertion d'un segment de sens complet, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet*)”.¹⁰ И мада прво одређење наглашава формално-граматичке, а друго садржајно-семантичке односе, и из једног и из другог јасно произилази иста претпоставка о томе да „најмањи заједнички именилац” и нужан услов постојања парентетичких конструкција представ-

⁹ Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva II*, Zagreb 1969, стр. 22.

¹⁰ Bernard Dupriez, *Gradus: le procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris 1984, стр. 329. Дипријеова дефиниција, по свему судећи, представља само незнатну модификацију класично-реторичког одређења које је, још у XIX веку, дао Пјер Фонтаније у својим утицајним *Фигурама говора*, устврдивши да је парентеза „*l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet*”. (Нав. према: Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1977, стр. 384.)

ља онај гест говорног „сечења” који је још у античкој реторици означавао терминима као што су *interpositio*, *interiectio* или *interclusio*, а који се састоји у „прекидању тока” с којим „нема никакве синтаксне свезе”, независно од тога је ли „у вези или без повезаности с његовим садржајем”. Најопштије казано, дакле, изгледа да парентеза увек подразумева синтаксички зев испуњен вербалним садржајем који је семантички аутономан или пак комплементаран у односу на значење њиме захваћеног исказа.

Ако такво тумачење прихватимо као најразложније, онда искрсава интересантна могућност разумевања парентетичке природе последњег наведеног примера из претходног одељка, који бисмо могли означити као израз интерног нијансирања и нарочитог продубљивања наративног контекста. Захваљујући чињеници граматичко-логичке повезаности уметнуте фразе с главном помоћу узрочног везника „јер” може се закључити да се овде не ради о синтаксичком „зеву” и „прекидању тока”, па је, према томе, у питању неправа или макар непотпуна парентеза, тачније речено: онај ређи, посебан случај „синтаксички зависне парентезе” који носи назив „*парембола*”.¹¹ Од реторички таксономског класификовања овде је, наравно, важније увиђање посебног статуса *паремболе* која, могло би се рећи, и јесте и није парентеза. Синтаксички, она то није, јер нема „прекидања”, већ

¹¹ Исто, стр. 330.

разуђивања и надовезивања исказног тока, а семантички јесте, јер је ипак у питању својеврсно „уметање” које има дејство значењске интерполације, односно придодајућег усложњавања логичког устројства реченице.

Инсистирање на парентетичком графичком омеђивању – иако би у поменутом примеру у исту сврху, како то обично и бива код паремболе, могли да послуже и зарези (нпр. „А турска деца знају да то није био Краљевић Марко нит' је могао бити[,] јер откуд влаху и копилану таква сила и такав коњ[,] него Ђерзелез Алија...” итд.) – упућује на посебан афинитет аутора романа *На Дрини ћуприја* према овој врсти уметничких учинака. Приметна и другде у Андрићевом делу, од раних до позних приповедака и романа, та склоност је овде, чини се, у потпуности дошла до изражаја, прерастајући у неку врсту стилематског амблема.¹² Иначе релативно ретка у наративно-белетристичким остварењима, која пре теже фабулативно-сижејном развијању и низању него експресивном или дискурзивном интерполирању и уметању, парентеза је у опсежној приповести о вишеградској касаби и њеној историји заправо једно од најфреквентнијих стилских средстава. Докони читалац могао би између прве и последње странице

¹² „Под стилематиком разумијевам укупност *стилема* као јединица појачања изражајности на свим плановима језичног израза: од фонолошкога до синтактичкога и семантичког.” – Krunoslav Pranjić, *Jezik i književno djelo*, Beograd 1985, стр. 161.

романа да изброји чак деведесетак графичко-интерпункцијски несумњивих, у заграде постављених парентетичких конструкција, а ако се у обзир узме и могућност алтернативног, не увек једнозначно одредивог обележавања (зарези и сл.), онда се тај број још значајно увећава.

Само прво поглавље садржи, примера ради, ни мање ни више него осам парентетичких „уметака”, што је донекле објашњиво дискурзивном природом нараторовог казивања у овом – као што смо претходно видели – мултидискурзивно сроченом романескном уводу. Поред већ наведених и делом растумачених, овде је, свакако, најзначајнија развијена парентеза која долази после почетних параграфа, а непосредно иза тврдње да „касаба је живела од моста и расла из њега као из свога неуништивог корена” (10). Пет реченица које затим следе – од којих су три приметно разуђене и развијене, а две сасвим кратке – захватају цео један заградама омеђен параграф и не представљају, дакле, по слову дефиниције само „ријеч или израз који је уметнут у реченицу”. Напротив, у питању је одиста самосталан текстуални сегмент који је уметнут међу друге сегменте и који почиње опаском о томе да „треба знати да у вароши постоји још једна ћуприја”, а завршава се, након описа моста на Рзаву, констатацијом о томе да „речи 'на ћуприји' не означавају никад рзавску ћуприју, просту дрвену грађевину без лепоте, без историје, без другог смисла осим што служи ме-

штанима и њиховој стоци за прелаз, него увек и једино камени мост на Дрини" (11).

На тај начин парентеза је већ овде, на самом почетку романа, чини се, добила истакнуто место у склопу приповедања, она је попримила готово димензије дигресије, па и више од тога – постала је на неки начин структурално повлашћени чинилац наратије који има *семантизовану форму*, облик што самим собом означава и назначава. Јер, „уметнути” и заградама затворити, односно учинити алтернативним и узгредним параграф о споредној, неважној рзавској ћуприји међу бројним и разумљеним параграфима који упознају читаоца с „главним јунаком”, мостом преко Дрине, то значи на стилско-графичку и формално-композициону равн приповедања у извесном смислу пројектовати, „пресликати” његову тематску основицу. Али то у исти мах – као што смо већ могли да приметимо и на другим примерима – још једном, самим тим захватом ограничавања/разграничавања на двосмислен начин, значи „немим” (мета)језиком невербалних, интерпункцијских средстава и знакова, посредно и алтернативно издвојити и истаћи парентетички уобручен вербални садржај. И управо то нестално и променљиво поље између истакнутог и скрајнутог, изравног и неизравног, вербалног и невербалног, језика и метајезика, то, чини се, представља потенцијално подручје дејствовања оне посебне „производње” значења која отвара изгледе и за разумевање што надилази и

њу, упућујући можда на природу самог приповедања и његова мање очигледна, суптилнија смислотворна својства.

Постоји, наиме, и таква могућност разумевања која полази од запажања „да је парентеза продукт свесне језичке делатности говорног лица коме је циљ да разоткрије себе и чињеницу да о нечему говори и да се то о чему говори односи на управо употребљени језички израз”, што даље значи да се – „полазећи од претпоставке да је аутору главног исказа доступно и конструисање независног исказа на тему датог (свог сопственог) главног исказа, тј. да му је доступно отелотворавање парентезе у виду самосталног текста” – онда може формулисати теоријско становиште по којему „парентеза у односу на главни исказ врши функцију метатекста”.¹³ Тежиште овако схваћеног дејства и положаја парентезе несумњиво је на „свесној језичкој делатности говорног лица”, као и на претпоставци да „предмети о којима говоримо могу бити не само фрагменти ванјезичке стварности, него и сами језички изрази”,¹⁴ јер тек с увођењем језичке аутореференцијалности као равноправне екстралингвистичкој референцијалности казивања постаје могуће говорити о нужно метатекстуалној природи парентезе. Па иако Гроховски до краја прави изненађујући обрт, тврдећи, са становишта макси-

¹³ Maciej Grochowski, „Parenteza i metarečenica”, *Južnoslovenski filolog*, XLII, Beograd 1986, стр. 4.

¹⁴ Исто, стр. 2.

малистичких критеријума важења према начелу нужних и довољних услова, да „немогуће је образложити потребу увођења појма парентезе у науку о тексту пошто се не може утврдити који језички објекти треба да буду денотирани помоћу тог појма”,¹⁵ претходно изложено схватање ипак, верујемо, задржава своју практично-интерпретативну инструктивност.

Управо метатекстуално схваћену, „свесну језичку делатност говорног лица” подразумевају и синонимска истраживања Андрићевог језика и стила што их је предузео Живојин Станојчић у оном делу који се дотиче парентезе, и то – занимљиво – у корелацији с тзв. *гноским* или *медитативним презентом* који „иде од примера којима се уопштава нека истина што произилази непосредно из ситуације до примера који су сасвим опште природе, а који се јављају као евокација пишчева поводом једне или две речи везане за конкретан догађај у приповеци”.¹⁶ Задржавајући се на приповеткама и *Проклетој авлији*, и онда кад у први план ставља баш парентезу, а у други медитативни презент као њеног пратиоца, Станојчић као „негативне ознаке” парентетичких реченица истиче то да оне „не припадају ни опису ни фабули”, а као „позитивне ознаке” то да је у питању „општа семантика” која произилази из чињенице

¹⁵ Исто, стр. 6.

¹⁶ Живојин S. Станојчић, *Језик и стил Ива Андрића* (Функције синонимских односа), Београд 1967, стр. 249.

„да је писац на лексичком нивоу дату конкретну ситуацију подигао на ниво апстрактне ситуације”.¹⁷ Сасвим у духу „неревизионистичког” Гроховскога парентеза се овде, дакле, поима као изразито *метатекстуални гест*, и то такав метатекстуални гест који „свесној делатности говорног лица”, односно аутора прибавља ауторитет универзалних формулација, *метаисказа* који се по правилу успостављају као општеважећи коментари конкретно изражених ситуација или догађаја.

„Андрић често као да се боји да не испадне једностран, те отуда повремено прибегава једном литерарном поступку који би се могао назвати 'ограђивањем'”,¹⁸ на истом трагу примећује и Никола Милошевић, не мислећи при том ипак на парентезу у формалном значењу речи, већ на ону врсту „додатних”, имплицитно метатекстуалних опаски („Ови имућни, угледни очеви и синови (...) какви у себи јесу, *бар на махове и бар једним делом свога бића*”; „Оне су је (...) враћале живој људској стварности у којој свему или *готово свему* има лека и помоћи” и сл.) што увек следе базичним наративним исказима и што се „појављују углавном у оквиру ауторских коментара”.¹⁹ Инсистирајући на тврдњи да се ова врста граматички

¹⁷ „Синтакса Андрићеве парентезе”, *Иво Андрић у своје време*, Научни састанак слависта у Вукове дане 22/1, Београд 1994, стр. 371.

¹⁸ Nikola Milošević, *Andrić i Krleža kao antipodi*, Друго издање, Београд 1976, стр. 23.

¹⁹ Исто, стр. 25.

неизразитог вербалног „ограђивања” код Андрића појављује готово искључиво унутар ауторско-коментаторског говора, Милошевић заправо рефлектује исту ону врсту (пред)убеђења које, на нешто другачији начин, налази израз и у језикословном истраживању Андрићевог стила и синтаксе. И Станојчић, наиме, примећује постојање „неформалне парентезе” коју чине искази који „зачудо” нису у заградама, а који би, по тумачевом мишљењу, требало да буду на тај начин означени јер су „вишег, гномичког степена уопштавања”, односно зато што је супстанцијално-граматичко обележје оваквих реченица „квалификативни презент готово гномског карактера”.²⁰

Проблем овако успостављених разумевања не представља предузето проширење значења појма на формалну и неформалну, граматички индиковану и неиндиковану парентезу. Такво схватање, уосталом, већ доста дуго има одређен легитимитет у науци о језику, а то значи и у науци о књижевности.²¹ Проблем, дакле, није начелно-теоријске, већ методолошко-интерпретативне природе. Јер, и Станојчић и Милошевић примере формално или неформално парентетичких исказа који не „приличе” свезнајуће-ауторском приповедачу у његовим коментаторско-уопштавајућим

²⁰ „Синтакса Андрићеве парентезе”, 375.

²¹ Види: Eduard Schwyzer, *Die Parenthese im engern und im weitern Sinne*, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1939.

испољавањима узимају тек као изузетке који потврђују другачије успостављено правило, будући да – према свему судећи – претпостављају код Андрића превласт традиционално устројене наратије која илузију објективности гради тако што јасно разликује и раздваја надлежности приповедања и коментарисања, инстанцу приказивања делатности и стања јунака и инстанцу казивања о њима. У тако замишљеном, „дуалном” устројству границе и компетенције су недвосмислено успостављене, што значи да су поља говора/свести јунака и аутора дивергентна, она по правилу не „задиру” једно у друго. Неформална или граматички формално индикована парентеза подразумевана је парадигма таквог поимања: било да се примећује по интерпункцијско-граматичким или по уопштавајуће-коментаторским обележјима, она својом очигледном, графички или семантички транспарентном, универзално-гномском диференцијом упућује на прегледан „поредак” наративних компетенција и домена.

Било би нетачно рећи да наративни манир Иве Андрића својом добро познатом стилском дотераношћу и избрушеношћу, као и својеврсном распознатљивом „ритмичношћу” у смењивању наративно-извештајних и коментаторско-дискурзивних фраза, једним делом не иде на руку оваквом схватању. О томе сведоче и следећи наводи, узети из различитих поглавља романа:

Висок, жут и усукан, црна оштра погледа, танких, као слепљених усана, он жмирка на септембарском сунцу лепог дана и једини не одступа од свог ранијег мишљења. (Јер, има у једним људима безразложних мржња и зависти које су веће и јаче од свега што други људи могу да створе и измисле.) Онима који одушевљено хвале величину и сталност моста, говорећи да је тврђи од сваког града, он презриво додацује... (73–74)

Тако је пре времена и неочекивано (све овакве ствари долазе на изглед неочекивано!) напуштен, стао да се руши и распада везиров Каменити хан. (85)

Да би што боље и са што мање труда могла да врши тај посао, војска је стала да подиже дрвен чардак наспред моста, право чудовиште и ругобу по облику, положају и материјалу од којег је саграђен. (Али све војске света подижу за своје искључиве циљеве и тренутне потребе такве грађевине, које после, гледане са тачке гледишта грађанског живота и мирнодопских потреба, изгледају апсурдне и неразумљиве.) То је била читава кућа на спрат, гломазна и склепана од греда и грубих дасака, са слободним пролазом, као тунелом, испод ње. (98)

Кад су видели да мења маџарију, помислили су одмах да је покрао некога, али су пристали да приме и његов улог. (Јер, кад би играчи испитивали порекло свачијег новца, не би се игра могла никад ни саставити.) Али тада је настала за почетника нова мука. (185)

Сви наведени примери – осим последњег, чија је уметнута фраза дата у граматичком облику кондиционала – учинак јасног разлучивања наративних и коментаторских, извештајних и дискурзивних ингеренција остварују помоћу парентетичког ограђивања и супротности између перфективних и имперфективних, презентско-гномских глаголских облика. Али у исти мах уочљиво је и то да су, као и у једном од раније навођених случајева, прва, трећа и четврта, дакле три од четири наведене парентетичке конструкције, у ствари „неправе” или непотпуне парентезе, односно *паремболе*, будући да су синтаксички („јер”, „али”) повезане с главним, односно управним реченицама и стога не удовољавају дефиницијском одређењу по којем парентетички уметак „нема никакве синтаксне свезе с реченицом у коју је уметнут”.

Управо ово инсистирање на формализованом заграђивању тамо где му, стриктно гледано, заправо није место заслужује нарочиту пажњу. Наратор који се упорно труди да графички раздвоји конкретизујуће од уопштавајућих исказа, али при том и не избегава синтаксичке везе што те исказе стављају у односе експликативне зависности, и тако посредно доводи у питање конвенционалну функцију и значење употребљених екстралингвистичких индикатора парентезе, то је – могло би се рећи – сасвим атипичан приповедач који настоји да сачува диспаратне пориве и да у исти мах на

помало парадоксалан начин приближи њихове иначе несрочне чиниоце. Ако останемо у пољу метафорских ознака, уведених с почетка овог огледа, сада можда добијамо могућност да закључимо како једно од најизразитијих, карактеристичних обележја наративне фразе тог *полифоног и полиморфног, изнутра „вишегласног” приповедача* представља *начело контрапункта*, напоредног и наспрамног двогласја које се стапа у нов и индикативан квалитет.

Парентеза која и јесте и није парентеза у школском значењу речи, а најчешће је „неправа” парентеза што не удовољава у потпуности дефиницијским претпоставкама или их пак превазилази и превладава положајем и значајем у структури нарације – то представља веродостојан израз овог *полиморфног, контрапунктског приповедача* у стилско-реторичкој и поетичкој равни разумевања. Јер баш оваква парентеза, која је и мање и више од парентезе у граматичком значењу термина, најбоље, чини се, одговара нарочитим потребама таквог наратора. Раније поменута *семантичка порозност* парентезе и њена *двосмисленост*, њена способност *двоструког посувраћивања* *исказног контекста* према „унутра” и према „споља”, њена истодобна затвореност/отвореност која – у зависности од тога из које се позиције и угла разумевања посматра – упућује на „прекидање” и синкопирање говорног тока, али и на његово усложњавање и „разуђивање”, то су одлике

које су сасвим подесне за изражавање нарочитих порива овог комплексног и софистицираног приповедача.

Видели смо, с друге стране, и то да метајезичност и „свесна делатност говорног лица”, које представљају готово аксиоматску претпоставку савременог поимања парентетичког геста, и поред другачијих, конвенцијама и традицијом подупртих предубеђења тумача, само до извесне мере поткрепљених конкретним текстуалним испољавањима, код Андрића не означавају нужну и искључиву дистинкцију приповедних компетенција. Јер чак и онда кад изгледа да су надлежности и хоризонти јасно разлучени и да парентетичко раздвајање извире из потребе за уређеношћу наративног простора, већ пуко задржавање на стилистици и логици казивања открива испољавања, исте, особене и комплексне приповедне свести:

Онај осећај кобне и заносне величине и васионског лета изнад свега и свакога (...) сад се изгубио. Изгледало му је да се нагло спустио и да са напором гамиже по мрачној земљи као и сви остали. Мучи га и сећање на све оно што је било са учитељицом и што није требало да буде (као да је неко друти у његово име то учинио!), на чланак у часопису који му је изгледао и слаб и пун недостатака (као да га је друти за њега писао и против његове воље, а под његовим именом објавио!), на дуги говор Гласинчанинов, који му се сад одједном указивао пун злобе и мржње, крвавих увреда и стварних опасности. (320)

На први поглед може се учинити несумњивим да искази ван заграда представљају привилегован и непосредан вербални делокруг приповедача, а парентетички, експресивно обележени изрази „сужено” и вербално контролисано поље стилизованог посредовања садржаја свести једног од актера приповедних дешавања. Томе би се још могло додати само запажање да је конвенционална дистанца између приповедача и јунака овде сведена на минимум захваљујући тзв. *персоналној наративној ситуацији*,²² тј. приповедању које је формално-изражајно вођено из ауторске позиције, а опажајно-психолошки посредовано с тачке гледишта књижевног јунака. Али баш то „скраћивање” одстојања скреће пажњу на понављање парентетички омеђене конструкције „као да”, оног стилски и реторски амблематског знака као иницијацијског геста ступања у јединствено поље уметничке фикције и фикционалног говора уопште. Тек један поглед два-три реда уназад довољан је, при том, да доведе до закључка како је овај карактеристични гест направљен већ у претход-

²² „Ако се приповедач не меша у причу, ако је неприметан иза ликова у роману толико да читалац више није свестан његовог присуства, читалац ће стећи илузију да се сам налази на позорници збивања или да приказани свет посматра очима једног од ликова романа, који међутим не приповеда сам, већ се збивање у неку руку огледа у његовој свести. На тај начин лик романа постаје *персона*, маска коју сам читалац ставља на своје лице.” (Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Превела Дринка Гојковић, Нови Сад 1987, стр. 32)

ној, графички незаграђеној реченици, чији почетак („Изгледало му је да...”) у ствари представља „крњи”, прикривени облик истог оног карактеристичног *као да* које би својом транспарентношћу целом изразу донело очигледан и недвосмислен исказно-фикционални учинак („Изгледало му је [као] да се нагло спустио и [као] да са напором гамиже...”).

И управо (не)транспарентност овде упућује на недоумицу у погледу претпостављених ингеренција *нараторске* и *актерске* инстанце унутар саме наратије. Јер ако је конструкција *као да* – као што смо уобичајили да је прихватимо – одиста изражајни амблем и својеврсни (*мета*)фикционални сигнал, реторички самоуказујући и самообзнањујући акт артистичке фикционалности, онда њено нетранспарентно, донекле скривено присуство у оквиру исказа надређене и повлашћене, ауторско-наративне инстанце, и – насупрот томе – транспарентно, понављајуће јављање унутар заграђено-експресивних исказа који се тичу самог актера фабуле, заправо доводи у питање или чак обеснажује полазни утисак о парентези као средству разлучивања ауторског и актерског простора.

Могло би се, дакле, казати да контрапунктски настројени приповедач романа *На Дрини ћуприја* и овде очевидно наступа упркос конвенционалној логици наратије, контаминујући изражајне делокруге и надлежности и стварајући на тај начин

сасвим карактеристично поље наративне интерференције. Отуда и питање функције необично честих парентетичких конструкција у том пољу добија још наглашенији значај. Какво је – морамо се након свега запитати – заиста деловање парентезе, ако она не испуњава своју базичну намену разлучивања изражајних токова и интерполацијског комбиновања семантичких сегмената? Чему она заправо служи, ако већ нема непосредно дистинктивну или пак конвенционално интегративну улогу?

Традиционално засновано поимање по правилу препознаје двоструку функцију ове синтаксички генерисане фигуре. Тако Фонтаније парентезу, скупа с антитезом и поређењем, сврстава међу стилске фигуре савњивања или упоређивања (*figures de style par rapprochement*), разликујући при том парентезу мишљења (*parenthèse de réflexion*) и парентезу осећања (*parenthèse de sentiment*).²³ На сличан начин и Едуард Швицер пише о парентези као саопштењу (*Mitteilung*) које није нужно, али је често жељено, односно о парентези као ближем развијању или додатном разјашњењу већ изреченог, додајући да се у парентетичкој форми може појавити и афективни излив (*ein Ausbruch des Affektes*).²⁴ Добрим делом захваљујући и пишчевом афинитету ка афористичко-

²³ *Les figures du discours*, нав. издање, стр. 384–386.

²⁴ *Die Parenthese im engern und im weiteren Sinne*, нав. издање, стр. 32.

-гноским дигресијама или уметањима, досад помињана тумачења у обзир узимају, међутим, искључиво Андрићеве рефлексивне парентетичке конструкције, усмеравајући разумевање овог особеног стилског феномена само у једном правцу. Она врста друге, афективне парентетичке конструкције остала је сасвим у сенци, иако и она има запажено место у повести вишеградског моста и људских судбина везаних за њега. Следећи навод, који читалац проналази у трећем поглављу, тиче се Абидаге, везировог намесника при градњи моста, и његовог страха од падања у немилост, а примеран је за наглашену нараторску сензибилизацију јунаковом тачком гледишта и функцију парентезе као посредника у том прогресивном померању и самеравању приповедних стајалишта:

Јело му је отровано, људи су му црни, живот му је мрзак само кад помисли на то. Немилост, то значи да си удаљен од везира, да ти се непријатељи подсмевају (ах, само не то!), да ниси нико и ништа, да си дроњак и фукара не само у туђим него и у својим сопственим очима. Значи изгубити тешко стечени иметак или, ако га и задржиш, грицкати га крадимце, далеко од Стамбола, негде у прогонству, у мрачној провинцији, заборављен, излишан, смешан, бедан. Не, само то не! Боље не гледати сунце и не дисати ваздух! Сто пута је онда боље било и не бити нико и не имати ништа! – Ето, то је та мисао која му се увек враћа и по неколико пута у дану нагони крв да болно удара у теме и слепоочнице... (46)

Једна кратка, али права *афективна парентеза* представља овде тек први, транспарентни сигнал привремене нараторове „афицираности” јунаковим стањем свести, сигнал који – сасвим у духу већ потврђених могућности синтаксичке стилске интерполације – и диференцира и приближава, и разликује и слаби разликовање, будући да једним гестом скреће пажњу на издвојеност/уметнутост дотичне фразе, истодобно формално оделите и измештене из вербалне матице, а опет чврсто укотвљене у њу захваљујући изразитој тематизацији њене експресивности. Ваља приметити да исту такву двојност *диференцирајућег приближавања* или *приближавајућег диференцирања* показује и једновремени прелазак с трећег („Јело му је отровано...”) на друго граматичко лице („Немилост, то значи да *си* удаљен од везира, да *ти* се непријатељи подсмевају...”) које несумњиво смањује јаз између наратора и актера, али својом језичком манифестношћу такође све време и опомиње на његову фактичку неукидивост. Ако можемо да се сагласимо с Мишелом Битором, који примећује да „сваки пут кад треба да се опише прави развој свести, само настајање језика, друго лице ће се показати као најпогодније”,²⁵ онда нисмо далеко од закључка да симултаност парентетичког и заменичког алтернирања може

²⁵ „Uпотреба ličnih zamenica u romanu”, *Delo* br. 6, 1962, стр. 700.

бити само у служби фигуративног израстања и самообликовања магистралне, *контрапунктско-двогубе, сложене приповедне свести* што се овде коначно потврђује и у карактеристичној интерференцији тзв. *доживљеног говора* (erlebte Rede), оног јединственог стилско-реторичког феномена стапања управног и неуправног, директног и индиректног говора у којем се сусрећу „опречне тенденције” конвенционалног приповедања, „приповедач као очевидно оваплоћење посредности самог приповедања и илузија непосредности кроз одражавање представљене стварности у свести неког персоналног медијума”.²⁶ *Дво-перспективност* „доживљеног говора”, који се, због недостатка интерпункцијских знакова управног говора и јасно упућујуће именичко-заменичке дистрибуције, може разумети двојако, као „сензибилизовано” казивање ауторског наратора, али и као заменички „охлађено” казивање самог актера („Боље не гледати сунце и не дисати ваздух! Сто пута је онда боље било и не бити нико и не имати ништа!”), то је онај ефекат и онај учинак што – чини се – у једнакој мери важи овде и за сам парентетички феномен.

Као што смо могли разумети, Андрићева парентеза, наиме, скоро по правилу изневерава схоластичка очекивања, не испуњавајући или пак превазилазећи синтаксичко-семантичке норме и стварајући места вербалне тензије која упућују на

²⁶ Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 247.

нарочит и повлашћен положај, на *метафункционалност* ове фигуре иначе ограниченог дејства и домета. Уобичајене реторичке и стилистичке претпоставке, другим речима, омашују и постају недовољне за разумевање највећег броја и те како честих парентетичких конструкција у роману *На Дрини ћуприја*, не дозвољавајући тумачу да, с обзиром на појединачни и општи контекст, пронађе начело и упоришну тачку посезања за њима. По-некад, Андрићеве парентезе могу чак изгледати као сасвим случајне или несмислене, односно непотребне и несврсисходне:

На челу овог одреда стајао је Абидага, главни везиров повереник за градњу моста, а уз њега је био Тосунефендија, неимар. (О овом Абидаги већ се унапред причало као о човеку безобзирном, немилосрдном и строгом преко мере.) Чим су се сместили по шаторима испод Мејдана, Абидага је сазвао представнике власти и све угледније Турке на договор. (28)

Али невоље не трају вечно (и то им је заједничко са радостима), него пролазе или се бар смењују, и губе у забраву. (119)

Свирала је виолина, праћена клавиром. То свира војни лекар, Regimentsarzt, др Балаш, а прати га жена команданта гарнизона, пуковника Бауера. (Вежбају други део Шубертове сонатине за клавир и виолину. Полазе добро и сложно, али пре него што стигну

до половине, клавир истрчава напред. Виолина прекида свирку. После краће тишине у којој ваљда расправљају о том спорном месту, почињу став изнова.) Они готово редовно вежбају овако и свирају до у неко доба ноћи, док пуковник у другој соби игра своје бесконачне партије преферанса или просто куња уз мостарско вино и швапску цигару, а млађи официри праве међу собом шале на рачун заљубљених музиканата. (309)

У току ранијег причања заборавили смо да кажемо за још једну новину у касабџи. (Извесно сте и ви приметили како човек лако заборавља да каже оно о чем не воли да говори.) (318)

Нити један од четири наведена примера, очигледно, не одговара широко прихваћеном захтеву распознавања парентезе као вербалне *интерполације* или *уметка* који „нема никакове синтаксне свезе с реченицом у коју је уметнут”, јер се овде по правилу ради о синтаксички неуметнутим исказима, док у случају другог навода још једном препознајемо онај посебан, синтаксички повезан, *паремболички* облик који и јесте и није парентеза у дословном значењу речи. Заправо, ниједан од датих примера није потпуна и чиста парентеза, јер преостала три навода доносе оно што би се најпре могло именовати као *привидна парентеза* или *квазипарентеза* у стриктно лингвистичком значењу термина: исказ који је парентетички омеђен заградама, иако то ни интерпункцијски ни фор-

мално-логички није нужно. Уз то, чињеница да први и трећи пример доносе (квази)парентетичке конструкције наративно-извештајног, док други и четврти пример дају конструкције коментаторско-генерализујућег типа још једном подсећа на илузорност схватања о томе да је парентеза једно од привилегованих поља *ауторске гноме* у Андрићевој прози.

Једино што, у ствари, обједињује све ове наводе јесте управо њихова *квазипарентетичност*. А то је већ сасвим индикативно. Јер, у питању су углавном целовити и независни искази, односно – у претпоследњем примеру – групе исказа, који су граматички, логички и тематски једнако ваљани и равноправни интерпункцијски незаграђеним исказима и као такви би извесно могли да стоје, што нас неминовно упућује на помисао о наивној и изведеној функцији парентетичког означавања њихових „граница”, а то значи и њиховог статуса у структури нарације. И управо та изведеност, та помињана *метафункционалност* има посебну, симптоматску тежину за ово тумачење, будући да – пре него функција делимично или потпуно парентетичких исказа, каквих такође има доста – својом ексклузивношћу и неусловљеношћу лингвистичким или реторичко-стилским нормама по свој прилици указује на инхерентна и значајна својства самог приповедног поступка у роману *На Дрини ћуприја*.

Ако, наиме, на час оставимо по страни тематску разноврсност и формално-исказну различитост наведених примера, који се крећу од приказивачке неутралности граматичког трећег лица у првом, до дигресивне субјективности првог лица у последњем од њих, уочићемо да гестом њиховог (квази)парентетичког обележавања на семантичком плану приповедач без изузетка остварује исти, већ помињани учинак могућег *нијансирања значења*. Тај учинак је можда најлакше уочљив у примеру с двоје заљубљених „музиканата”, у којем „парентетички” искази својом фактичком, а формално-граматички неусловљеном издвојеношћу као да читаоцу – судећи према логици самог казивања – скрећу пажњу на привремену промену статуса преовлађујуће наративне визууре, која овде постаје тек тренутно, но сасвим довољно „сужена” у свом *аукторијалном* свезнању на лимитираност и „непоузданост” аудитивног чулног поља („Виолина прекида свирку. После краће тишине у којој *ваљда* расправљају...”), наговештавајући тако, посредно али и сугестивно, ону дифузну атмосферу нагађања и претпоставки у којој потом и сами заинтересовани актери дешавања унутар фикционалног света романа, „млађи официри праве међу собом шале на рачун заљубљених музиканата”.

Парентетички гест овде, дакле, као и у преосталим наведеним примерима, не служи више тек пуком изражајно-синтаксичком „пресецању”

и уметању или пак раздвајању повлашћених нарративних простора, већ, чини се, искључиво „унутрашњем”, иманентном диверсификовању саме приповедне инстанце у којем, баш захваљујући овом транспарентном стилско-реторичком средству, наједном постаје могуће својеврсно *фигуративно успостављање „предњег” и „задњег” плана наратива*. Јер, кад и иначе ауторитативни ауторски глас у другонаведеном примеру устврди да „невоље не трају вечно (и то им је заједничко са радостима), него пролазе или се бар смењују...”, онда он својим (*квази*)*парентетичким*, тачније: *паремболичким* захватом заправо *релативизује* сопствени исказ о пролазности људских невоља, које у једном посебном, свеопште временском аспекту бивају изједначене с људским радостима. Једноставан графичко-стилски поступак, при том, универзално формулисаној тврдњи прибавља симболичку визуру „двопланског” смисаоног нијансирања које има „ближи” и „даљи” план, „површину” и „дубину”, значење које се из „скраћене” перспективе размишљања може указати као свеобухватно и тотално („невоље не трају вечно...”), и друго, „дубље” значење које из „шире”, „разућеније” и обухватније мисаоне перспективе открива његову условност, релативност и непотпуност („...и то им је заједничко с радостима”). Иако могуће или чак логично са строго граматичког становишта, изостављање парентетичких заграда осиромашило би и на изванредан начин заклонило

ово фино смисаоно нијансирање које баш посредно и симболично, употребом формалних обележја парентезе, скреће читаочеву пажњу на онај драгоцен и другачије неизразиви „вишак значења” што стално осцилују између два пола и две могућности, а до којег је приповедачу – по свему судећи – особито стало.

Ради се, према томе, о веродостојној стилско-изражајној инвенцији, о стварању простора за сасвим нарочиту *аутоперспективизацију приповедања*, односно: креативно осмишљену употребу *двоструке перспективе* или *визуре* унутар вербалне матице и иначе *контрапунктски* устројеног ауторског приповедања у роману *На Дрини ћуприја*. Андрићева проблематична парентеза (или „парентеза”), сасвим извесно, није спорадичан и случајан реторички феномен, већ особен и сврсисходан поступак што има своју *метапоетику*, своје иманентно обликотворно начело које заиста упућује на „свесну језичку делатност говорног лица коме је циљ да разоткрије себе и чињеницу да о нечему говори и да се то о чему говори односи на управо употребљени језички израз”.²⁷ Истакнута и потенцирана метафункционалност те зачудне парентезе, њено изведено-особено значење аутоотранспарентене, непрестано *самоуказујуће амбиваленције* између *опречних могућности интериоризације и екстериоризације*,

²⁷ Grochowski, „Parenteza i metarečenica”, нав. издање, стр. 4.

затворености и отворености, приближавања и удаљавања, то је, нема сумње, онај одлучујући квалитет који највише погодује изразито „свесној језичкој делатности” *полиморфног приповедача* романа *На Дрини ћуприја* у његовом незатомљивом и контрапунктски самообзнањујућем изражавању властите противречне сложености.

ХРОНИКА ПАЛАНАЧКИХ НАРАВИ

Али шта то својом противречном сложености заиста обзнањује изнутра „вишегласни” приповедач Андрићевог романа, наратор с више него једним реторским „лицем”? О каквој самоуказујућој амбиваленцији је заправо реч?

Следећи навод из уводног поглавља „Вишеградске хронике”, који се тиче „капије” моста и „софе” као његовог најистуренијег дела, баца, чини се, нарочито светло на ту запитаност:

Колико има везира или богаташа на свету који могу своју радост или бригу, или свој ђеиф и доколицу да изнесу на овакво место? Мало, врло мало. А колико је *наших* [подв. Т. Б.], у току столећа и низу нараштаја, преседело овде зору или акшам или ноћне часове кад се неприметно помера цео звездани свод над главом! Многи и многи *од нас* [подв. Т. Б.] седео је ту, поднимљен и наслоњен на тесан, гладак камен, и при вечитој игри светлости на планинама и облака на небу, размрсивао *вечно исте а увек на други начин замршене конце наших касабалијских судбина* [подв. Т. Б.]. Неко је давно тврдио (истина, то је био странац и говорио је у шали) да је ова капија имала утицаја на судбину касаве и на сам