

Светлана Б. Панић\*  
Универзитет у Источном Сарајеву  
Филозофски факултет  
Катедра за србистику

[https://doi.org/10.18485/ai\\_zsjoski.2018.1.20](https://doi.org/10.18485/ai_zsjoski.2018.1.20)  
821.163.41.09-31 Андрић И.  
811.163.41'36

## МЕДИЈАЛНА ДЕИКСА У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

У раду се анализира употреба деиктичких форми замјеничког типа са медијалним значењем из различитих аспеката. То значи да ће се дати тип деиктичких лексема посматрати с обзиром на функцију коју имају у тексту, с обзиром на лексичко-морфолошки тип исказивања (замјенице, замјенички прилози и прилошки изрази) и с обзиром на контекстуална значења.

*Кључне ријечи:* деикса, медијал, Проклета авлија, тачка гледишта, наратор

У литератури се деикса описује као упућивачка компонента значења замјеничких врста ријечи (замјеница, замјеничких прилога и прилошких изрази). „Deiktičnost ima različite terminološke sinonime, a ni ne tumači se uvek na isti način, ali se njena suština u svim tumačenjima može svesti na *upućivanje* na znakovne reprezentante određenih denotata ili neposredno na neke neznakovne elemente objektivne stvarnosti” (Пипер 1983:20). Упућивање на контекст, односно на репрезентанте одређених денотата обично се терминолошки одређује као анафора односно катафора, док неки аутори деиксу уско везују за говорни језик и говорну ситуацију лицем у лице (нпр. Кордић позивајући се на Рекеа који тврди да се она односи само

---

\* [svetlana.b.panic@gmail.com](mailto:svetlana.b.panic@gmail.com)

на говорну ситуацију, а и тада када је ријеч о физички присутним предметима), док код Пипера, на примјер, налазимо да то упућивачко код замјеница може бити *контекстуално, ситуативно и конситуативно* (и контекстуално и ситуативно), јер „тип упућивања очигледно није за сваки деиктик и у свим околностима исти, он се менја у зависности од јежићког и ванјежићког контекста” (Пипер 1983: 21).

У односу на говорно лице деикса се даље посматра као *проксимал*, који упућује на близину говорног лица (*овај, овдје*), *медијал*, који упућује на близину саговорника (*тај, ту*), и *дистал*, који подразумијева дистанцу и од говорника и од саговорника (*онај, ондје*). Медијална деиктичка замјеница *тај, та, то* може бити адјективно или супстантивно употребљена, с тим што у супстантивној употреби облик за средњи род може имати супсумирајуће опште, некатегоризовано значење, или може упућивати на особу (в. Кордић 2002: 70). У нашем раду деикса ће бити посматрана у контексту релације говорник/аутор текста – саговорник/читалац која подразумијева дијалогичност која „није својство само експлицитно вербалног контакта, испољеног у комуникацији лицем у лице” (Рајић 2016: 110). Анализираћемо употребу медијалне деиксе у роману *Проклета авлија* Иве Андрића према лексичко-морфолошком типу исказивања, према функцији у тексту, те према контекстуалном значењу, што ћемо довести у везу са тачком гледишта наративне позиције, а начин организације текста посматраћемо аналошки са филмом као медијем јер „све што се ’приказује’ види се из одређеног угла који се увијек може идентификовати као тачка с које се гледа”, гдје се „као и у филму, одређена перспектива може досљедно одражавати, али може се и измјењивати, тако да се час ’приказује’ лик, а час оно што тај лик види. Осим тога, и ту се, као и у филму, поставља питање *плана*: усмјереност на детаљ (крупни план), или на панораму мјеста (тотал)” (Лешић 2010: 279).

Композициони оквир романа *Проклета авлија* чине издвојени уводни и завршни сегменти, док је његова унутрашњост подијељена по главама. Прије саме анализе осврнућемо се на пролошку главу романа, која представља својеврсну схему према којој је роман грађен и из перспективе употребе медијалних деиктика и када је ријеч о тачки гледишта наратора.

Роман је изузетно наратолошки занимљив по самој позицији наратора/ā: „Прича о Авлији се преломила кроз призму свести сетног младића, но та свест није била последња инстанца разлагања и слагања фра-Петрове усмене приче. После тренутка набујалог сећања младићевог наступа приповедач који приповест ћутке *пише*. Он, као скривена камера снима са стране сцену пописивања фра-Петрове заоставштине, па и филм сећања у свести младићевој. Прави 'дух приповести' је тај приповедач” (Тартаља 1979: 132). Филмским рјечником казано, ријеч је о оквирном ракурсу, односно тачки гледишта у склопу које се онда фокус ставља на одређене детаље:

– Зима је, снег замео све до кућних врата и свему одузео стварни облик, а дао једну боју и један вид. Под том белином ишчезло је и мало гробље на ком само највиши крстови врхом вире из дубоког снега. Једино ту се виде трагови уске стазе кроз целац снег; стаза је пропрћена јуче за време фра-Петровог погребца. На крају те стазе танка пруга пртине шири се у неправилан круг, а снег око ње има румену боју расквашене иловаче, и све то изгледа као свежа рана у општој белини која се протеже до унедоглед и губи неприметно у сивој пустињи неба још пуног снега. Све се то види са прозора фра-Петрове ћелије. Белина спољњег света ту се меша са дремљивом сенком која влада у ћелији... (Андрић 1997: 17)<sup>1</sup>.

---

1 Сви примјери преузети су из Андрић 1997: И. Андрић, *Проклета авлија*, Београд, Завод за уџбенике.

На самом почетку романа, истакли смо, уочава се фреквентна употреба медијалних деиктика, и то највише замјенице *тај, та, то* и замјеничког прилога *ту*, што важи и за цијели роман. Они у овој сцени функционишу као својеврсне стрелице којима се потцртавају детаљи на које се жели скренути пажња, упућује се на њих. Да није ријеч искључиво о трансфрастичком анафоричком грађењу текста може се доказати уколико бисмо из текста покушали изоставити деиктике (нпр: \*... стаза је пропрћена јуче. На крају стазе танка пруга пртине шири се у неправиан круг). У овом случају информативни план се не мијења, што указује на то да је вриједност деиктика стилистичка, њима се у „кадру” скреће пажња на одређену тачку, а самим тим њихова упућивачка компонента у тексту једнако је ситуативна колико и контекстуална. Као потврду томе издвајамо још два мјеста из пролошке главе романа:

– **И кад их човек овако са стране посматра**, изгледају му помало као отимачи којима је осигурана некажњивост... Нису сасвим **то**, али по нечем на то подсјећају. (18)

– **Кад их човек тако гледа и слуша**, све се у њему и нехотице окреће од живота ка смрти, од оних који броје и присвајају ка оном који је све изгубио и коме више ништа и не треба, јер ни њега нема (18).

Дакле, у самом прологу романа налазимо подражавање говорне ситуације у тачки гледишта наратора, у којој се у видном и аудитивном пољу говорног лица<sup>2</sup> налази оно о чему се саопштава, а читаоца овдје схватамо

2 Напомене о томе ко види или говори у Проклетој авлији веома су честе: „Прво што је угледао...” (40), „Поглед је ишао даље” (41), „Али фра-Петар је и слушао и гледао овог необичног човјека...” (44). Овакве напомене у роману у уској су вези са тачком гледишта наратора.

као саговорника у говорној ситуацији, односно као онога коме се говорно лице обраћа. Потврда овоме управо су деиктици начинске проксималне и медијалне семантике *овако* и *тако*, који на овај начин употријебљени колико имају замјеничку форичку функцију, нарочито у првом примјеру гдје је прилог *овако* катафорички употријебљен у односу на израз *са стране*, толико њихово значење одговара и вриједности ријечци у језичком систему или гесту као карактеристици говорног језика, дакле уже-деиктичку вриједност (из перспективе филма схватили бисмо их као позицију камере), а искоришћени су ради остваривања *интерпретативног сказа* који може бити „део ауторске наратије где има функцију да дочара одређену ситуацију” (Поповић 2007: 675).

*Медијална деиктичка замјеница тај, та, то*

Као што је већ речено, ова замјеница може се јавити супстантивно или адјективно. У роману *Проклета авлија* налазимо веома фреквентне примјере и за супстантивну и за адјективну употребу ове замјенице. У супстантивној употреби, очекивано, најчешће налазимо облик за средњи род:

– (Сваки такав круг има своје средиште.) **То** је нека група коцкара или шаљивчина, или је **то** један једини човек који тихо пева или рецитије масне и смешне песмице... (22);

– ... да је због несрећне љубави пао у неки занос и меланхолију и сав се предао науци и књизи, а ако је у **том** можда претерао, да на **то** треба гледати пре као на болест него као на неко рђаво и злонамерно дело, и да заслужује обзир и сажалење а не прогон и казну. Цела ствар је очигледно један велики неспоразум. **То** чим се он бави, **то** је историја, наука, а од науке не може бити штете. – Али све се **то** разбијало о глупост и неповерење тога човека (54).

Уочава се да је функција медијалних деиктика прије свега анафоричка или катафоричка, односно медијалном деиктичком замјеницом *то* остварује се актанцијална кохерентност (в. Гловацки-Бернарди 2004: 41-42). Но за издвојене примјере у тексту су тачно назначени наратори, за први примјер то је фра-Петар који описује затвор, а за други то је кадија који износи валији Ђамилов случај. Иако је ријеч о неуправом говору, управо деиктицима писац успијева да подражава управни говор, живи, говорни језик, чиме читаоцу повјерава скоро функцију слушаоца, лица коме се говори у говорној ситуацији, и на тај начин умањује његову дистанцу у односу на текст. Промјену тачке гледишта писац остварује и на прелазу из неких од глава у наредне, и то чини управо користећи медијалне деиктике. У пролошкој глави романа наратор нас обавјештава о фра-Петру, његовом боравку у затвору и начину на који је о томе причао, не именујући при том у наслову романа тематизовани затвор, а глава се завршава реченицом: „Најбоље је ипак пустити човека да прича слободно” (19), сугеришући нам промјену наратора. Већ прва наредна реченица, уједно и прва реченица I главе, започиње замјеницом *то*:

– **То** је читава варошица од затвореника и стражара коју Левантинци и морнари разних народности називају *Deposito*, а која је познатија под именом *Проклета авлија*, како је зове народ а поготову сви они који са њом имају ма какве везе (20).

Неутрални облик средњег рода супстантивно некатегоризовано употријебљене супсумирајуће замјенице *то* медијалне семантике, која стоји на самом почетку I главе, несумњиво је анафорички употријебљен и упућује како на сам наслов романа тако и на претходне напомене о фра-Петровом боравку у стамболском затвору.

Но, имајући у виду посљедњу пролошку реченицу јасно је да је улога наратора сада додијељена лику фра-Петра који је у ствари наратор–свједок, или према савременој терминологији ријеч је о унутрашњој фокализацији. Аутор читаоцу сугерише нову тачку гледишта па је сада „у кадру” оно што фра-Петар види и описује. Такође дијалог фра-Петра и Тамила на крају IV главе сугерисан је из фра-Петрове тачке гледишта: „Таквим гласом је једног дана и трена (фра-Петар и опет није никако могао да се сети кад и како!) дотле малоречиви Тамил почео да прича историју Џем-султана” (61), да би се глава завршила реченицом: „А онда је, после неколико уводних речи које је изговарао са усиљеном равнодушношћу, отпочео” (61). Прва наредна реченица и прва реченица V главе започиње управо деиктиком *то*:

– **То** је у новом и свечаном облику древна прича о два брата (62).

Могућност да неосјетно измијени наратора писцу омогућава управо медијални деиктик *то*, који обезбјеђује да читалац остаје на истој дистанци без обзира на измијењену позицију наратора. V главу романа писац посвећује средњовјековној причи о Џем-султану, дакле ријеч је о историјски дистанциранијем периоду и фреквенција деиктика знатно је мања у односу на остатак романа. Ипак, писац повремено користи деиктике, најчешће управо демонстативно *то*, које прије свега има анафоричку (**О том** Џем није хтео ни да чује (63)) или катафоричко-анафоричку функцију (**То** отимање око „султановог брата” и спретна игра Д’Обисинова трајали су осам година (65)). Међутим, да медијални деиктици немају само форичку функцију него можда и истакнутију функцију у одржавању минималне дистанце у односу на читаоца потврђује повремена употреба прок-

симала (*А Д’Обисин је отпочео да ради на све стране како би што боље искористио овог несрећног принца у интересу свог Реда* (64)). Шеста глава започиње реченицом: „**Ово** је само окосница Ђамилове приче, штуро и кратко казана” (70), гдје је управо анафоричким проксималом *ово* остварена актанцијална кохерентност и потврђена усмена приповиједна ситуација. Дакле, иако је тема наратива историјски дистанциранија, медијалним деиктицима уз понеки проксимал (овдје бисмо још додали и приповједачки презент који је доминантан у овој глави) аутор подражава говорну ситуацију својствену усменом приповиједању, држећи позицију саговорника–читаоца на једнаком одстојању.

У једнако фреквентно употреби у роману је и медијална деиктичка замјеница у адјективној функцији:

– (Петнаестак приземних или једноспратних зграда (...) затварају огромно, издужено и стрмо двориште посве неправила облика...) **То** џомбасто и пространо двориште личи преко дана на вашариште разних раса и народа. А ноћу се сва **та** гомила сатерује у ћелије, све по петнаест, двадесет и тридесет њих у једну (21);

– Иза поспаног и као мртвог лица и склопљених очију крила се увијек будна пажња и ђаволски немирна и довитљива мисао. На **том** лицу тамномаслинасте боје није никад нико видео осмех, ни онда кад би се цело Карађозово тело тресло од тешког унутарњег смеха. **То** лице је могло да се стеже и растеже, мења и преображава, од израза крајњег гнушања и страшне претње до дубоког разумевања и искреног саучешћа. Игра очију у **том** лицу била је једна од великих Карађозових вештина (30);

– Неразумљива је била **та** његова бесконачна и чудна игра... **Та** игра је изгледала у већини случјева излишна и несхватљива и недостојна... (33);



Издвојени примјери карактеристични су по употреби деиктика у истовремено и анафоричкој и катафоричкој функцији. Ако се у неутралној организацији „stvarna tema može odrediti kao onaj element koji pokazuje najmanje komunikacijskog dinamizma, dok je rema najviši stupanj komunikacijskog dinamizma” (Гловацки-Бернарди 2004: 56), онда уочавамо да је упрвом издвојеном примјеру остварена линеарна прогресија, док је у остала два остварена прогресија са непрекинутом темом. Међутим, анафоричко-катафоричком употребом деиктичких замјеница медијалне семантике аутор изједначава комуникацијски динамизам теме и реме, чак се може рећи да је деиктицима на стилистичком плану тема више истакнута у односу на реме. Осим тога, ако имамо у виду да је „камера” сада подешена у тачку гледишта фра-Петра, наратора-свједока, онда деиктици могу да имају и вриједност гесте у усменом говору, па би се оваква употреба медијалних деиктика могла схватити као конситуативна, а у примјеру описа Карађозовог лица чак и ситуативна, јер нам се као читаоцима у издвојеном микротексту (филмски крупном кадру) описа лица управника затвора полиптотонски скреће пажња на тему.

Потпуно ситуативну употребу медијалних деиктика аутор остварује у управном говору као у примјеру:

– Знаш да ти ниси крив, него неко од твојих. Али докле год се покрадено не нађе и не врати у царску азну, **ти си тај**. Него хајде да **то** учинимо, јер иначе, дина ми и амана, спашће **то** месо са тебе у мукама и неће га остати ни онолико колико га има на дечаку од десет година (36).

Техником сказа писац постиже подражавање говорне ситуације, што у наведеном примјеру кулминира синтагмом *то месо*, у којој медијални деиктик *то* има потпуну вриједност геста будући да именица *месо* претходно није

поменута. Ријеч је, дакле, о говорној ситуацији у којој је у видном пољу говорног лица оно на шта се указује.

Супстантивно употријебљен облик *тај* у означавању живог у *Проклетој авлији* налазимо ријетко, и то углавном у директном говору:

– Ко овде дође, **тај** је крив, или се макар очешао о кривца (32);

Међутим, биљежимо и примјере у којима није издвојен управни говор, али је ријеч о монологу лика–наратора:

– *Тако* је и *сада* сам стао поред фра-Петра и сам почео разговор о човеку са промуклим басом. И *ту* је већ све знао.

*То* је човек ниског порекла (...) Велику је пару **тај** преко руке претурио (84-85).

Кроз младића–наратора рефлектована је фра-Петрова прича, кроз кога се опет рефлектовала прича затвореника Хаима. Дакле, ријеч је о редуплицираној рефлексiji која би читаоцу-саговорнику била удаљена да писац не посеже за бројним деиктицима (*тако*, *сада*, *ту*, *то*, *тај*). Комбинација медијалних деиктика поново омогућава да дистанца према читаоцу остане готово нулта, и овдје нарочито истичемо супстантивно употријебљени деиктик *тај*, који је овако употријебљен својствен управо усменом казивању и стилски је веома маркиран. У овом Хаимовом монологу аутор употребљава још неколико медијалних деиктика, провлачећи суптилно опет и један проксимал, да би се потцртало говорно лице:

– Од некадашњег силеције и расипника није остало готово ништа до **ово** празно препирање са докоњацама и стална потреба за говором и причањем (85),

а монолог се завршава реченицом са опет супстантивно употребљеним *тај*:

– **Тај** не може више да говори. Попустили обручи и видите да цури на све стране. Готов је! (85).

Писац нам готово филмски даје кадар у коме је говорно лице Хаим, саговорници су фра-Петар и гледалац, а оно о чему се говори у видном је пољу учесника у говорној ситуацији, за шта су нам импликација медијални деиктици, проксимал *ово* и глагол *видите*.

### *Медијални замјенички прилог ту*

Уз замјеницу *тај*, *та*, *то* у роману се веома фреквентно употребљава и замјенички спацијални прилог *ту*. Он доминира већ послије прве реченице у првој глави, гдје се даје исцрпан опис самог затвора:

– **Ту** долази и **туда** пролази све што се свакодневно притвара и хапси у **овом** пространом и многољудном граду, по кривици или под сумњом кривице, а кривице **овде** има заиста много и свакојаке, и сумња иде далеко и захвата у ширину и у дубину (20).

– **Ту** се врши велико и споро одабирање похапшених. Једни се испитују за суђење, други **ту** одлеже своју краткотрајну казну или, ако се баш види да нису криви, бивају пуштени, трећи се упућују у прогонство у удаљене крајеве (20);

– **Ту** има ситних и крупних преступника, од дечака који је украо са тезге грозд или смокву, до светских варалица и опасних обијача; има невиних и набеђених, маломумних и изгубљених, или омашком доведених људи из Цариграда и из целе земље (20);

– **Ту** пристижу и сви они који су упућени по казни, као прогнаници, из западних покрајина, и **овде** се решава њихова судбина: или се, помоћу цариградских веза и заштитника, ослобађају и враћају кући, или бивају

упућени у место свога заточења у Малој Азији или Африци (21);

– И ту се продужује бучан и шаролик живот (21);

– Сав тај свет поврви из загушљивих ћелија на страну авлију и ту се, на сунцу, треби од гамади, превија ране или продужује са grubим шалама и бесконачним, оштрим препиркама и мрачним обрачунавањима (22).

У издвојеним примјерима истакли смо све спацијалне деиктике, међу којима се јасно истиче управо прилог *ту*, који аутор најчешће употребљава на почетку реченице, на стилски јаком мјесту. Они свакако имају анафоричку улогу упућивања прије свега на у првој реченици ове главе именован појам *Проклета авлија*, међутим, имајући у виду тачку гледишта и тип наратора употреба поменутих замјеница може се схватити и у уже деиктичком значењу јер медијални деиктици кореспондирају са проксималима *овом* и *овде*, сугеришући говорну ситуацију. Уколико бисмо филмском терминологијом анализирали овај микротекст, јасно бисмо закључили да је ријеч о сцени у тзв. плану тотал, који обухвата шири амбијент, у овом случају динамичан, у коме би медијални деиктик *ту* био у функцији потцртавања, наглашавања онога на шта се гледаоцу скреће пажња. Самим тим упућивачка семантика замјеничких ријечи је двострука. Један план односи се на паралелни тип грађења текста, односно деиктицима се остварује прогресија с непрекинутом темом – *Проклета авлија*, а други план подразумијева актуализовање текста као говорне ситуације у којој медијална деикса има функцију приближавања онога што се описује саговорнику–читаоцу. Детаљан опис даје таквом саговорнику готово филмски објективни кадар у коме се гледалац „identifikuje sa samim sobom, kao prisutni nevidljivi svedok” (Babac 2002). У том случају медијални деиктик има вриједност гесте у говорној ситуацији,

односно употријебљен је (кон)ситуативно.

Као и код употребе медијалних деиктичких замјеница специфична улога медијалних деиктичких прилога, нарочито прилога *ту* као најфреквентнијег, у овом роману потврђује се и у дијеловима у којима аутор укључује новог наратора, а у *Проклетој авлији* то чини неколико пута када проговарају ликови који су у затвору са фра-Петром (Заим, Хаим, Ђамил). Њихов говор заправо рефлектују се кроз фра-Петра, а овај опет кроз младића-оквирног наратора, као нпр:

– А мали човек прича даље како је отишао чак у Трапезунт и *ту* се оженио имућном удовицом.

– Пазила ме је као очи у глави. *Ту* што сам поживео четири године у сваком добру! Али, моја несрећа, разболи се и умре жена, а ја од жалости не могнем *ту* остати, него опет распродам све и кренем у свет. Радио сам свуда и свуда су ме ценили и волели због мојих златних руку. До Солуна сам дошао. И *ту* се оженио... (24).

Медијални деиктик овако постаје средство актанцијалне кохерентности текста, а наратор и ликови захваљујући њему држе једнаку дистанцу у односу на читаоца – сам наратив захваљујући медијалној семантици сугерише близину саговорника-читаоца, не дозвољавајући да се рефлексijом рефлексijе прича од њега удаљи.

*Остале медијалне деиктичке замјенице, прилози и прилошки изрази*

Као најфреквентније медијалне деиктике у роману *Проклета авлија* издвојили смо замјенице *тај*, *та*, *то* и замјенички прилог *ту*. Осим ових аутор употребљава и читав каталог медијалних деиктичких замјеница, прилога и прилошких израза:

– **Такав** је Латифага, звани Карађоз. Можда би боље било казати да је **такав** био... (35);

– Не *те*, али **такве** очи он је већ гледао. Има **таквих** људи који се нечег плаше или стиде, нешто желе да сакрију (41);

– **Таквим** гласом је једнога дана и трена (фра-Петар и опет није никако могао да се сети кад и како!) **дотле** малоречиви Ђамил почео да прича историју Џем-султана. И од **тада** па до краја није више ни о чему другом говорио.

Повод је био случајан, или је изгледало **тако** (61);

– Није требало познавати људе **толико** колико их је он познавао, да би се извео *тај* закључак (42);

– **Тако** су се *то* доподне неколико пута сретали и раздвајали (41);

– **Због свега тога** Авлија брзо а неосетно савије човека и потчини га себи... (25);

– Али причао је **исто тако** живо и са појединостима и о животу Авлије као целине и о занимљивим, смешним, жалосним, поремећеним појединцима људима о њој... (37).

И ови деиктици имају примарно или анафоричку или катафоричку функцију којом се постиже актанцијална кохерентност, али с обзиром на њихову фреквентност и како међусобно тако и комбиновање са најфреквентнијим деиктицима, најчешће као што је уочљиво медијалне семантике, њихова вриједност у тексту такође се може схватити прије свега стилистички једнако као и употреба замјенице *тај*, *та*, *то* и прилога *ту* – одржавање дистанце у односу на читаоца и додатно потцртавање детаља на које се скреће пажња.

У роману *Проклета авлија* технику монтаже срешћемо врло често изведену управо комбинацијом медијалних деиктика:

– Сав **тај** свет поврви из загушљивих ћелија на про- страну авлију и **ту** се, на сунцу, треби од гамади, превија ране или продужује са грубим шалама и бесконачним, оштрим препиркама и мрачним обрачунавањима. Ства- рају се тихи или гласни кругови. Сваки **такав** круг има своје средиште. **То** је нека групица коцкара или шаљив- чина, или је **то** један једини човек који тихо пева или реци- тује масне и смешне песмице, или је неко наивно причало или занесен манијак са којим они из круга јевтино и дрско терају шалу. Фра Петар приђе понеком од њих и слуша и гледа мало поиздаље. **Ту**, поред његове зграде ствара се, у сенци, сваког јутра танак круг око неког Заима. **То** је ома- лен и погнут човек бојажљива изгледа, који говори тихо али сигурно и одушевљено, а говори увек о себи и казује све само у крупним потезима (22).

У издвојеном пасусу организација текста је линеарна, односно рема претходне постаје тема наредне реченице. Медијални деиктици позиционирани су на иницијал- ним мјестима у реченицама, што је већ само по себи импликација појачане стилогености. У овом примјеру из плана тотала „камера” се фокусира из перспективе фра-Петра, деиктицима се упућује шта се гледа и како то изгледа. Стилски је наглашенији медијалини прилог *ту*, који је за разлику од осталих деиктика катафорички употријебљен, оба пута запетом одвојен од онога на шта упућује, чиме је омогућена промјена „кадра” и фокуса.

#### *Однос медијала са проксималом и дисталом*

Већ смо у неколико примјера уочили и истакли да писац комбинује медијалне и проксималне деиктике суге- ришући тако говорну ситуацију. Аутор најчешће комби- нује медијал и проксимал:

– По целом изгледу, по миру и чистоћи, **то** је био други свет, на хиљаду миља **одавде**, а ипак у самом суседству Авлије и невидљиво везан с њом. Служићи се преким, само њему приступачним путељцима, Карађоз је могао у свако доба дана, право од своје куће, неопажен ући у Авлију. (**Тако** се никад није тачно могло знати кад је **ту** а кад није, ни откуд може одједном искрснути) (29);

– Е? А! – прекинуо је Хаим своје казивање за тренутак, не пропуштајући да истакне каква је **та** варош Смирна која није само њега, Хаима, оклеветала и дотерала у **овај** затвор него, ето, и **такве** угледне и непорочне људе као што је **овај** Тамил ефендија. (50)

– Али фра-Петар је сматрао да **ово** није место ни тренутак да се све **то** расправи и истера на чистину. Утолико више што му самом **много тога** није било јасно ни разумљиво. Њему су људи одувек, *свуда на и овде*, слободно прилазили, брзо се повезивали с њим и лако му се поверавали. А он је **то** примао као природну и разумљиву ствар и трудио се само да све пажљиво слуша. *Увек на и сад*. (71)

– Да би се колико-толико заштитио од туча, свађа и ружних ноћних призора, фра-Петар је изабрао један забачен кут простране ћелије, иза великог проваљеног оцака, и **ту** се склонио са оно мало ствари што је понео са собом. **Ту** су већ била два грађанина Бугарске, такође „пролазни” и предодређени за прогонство. Фра-Петра су примили без много речи, али добро. Свакако су били задовољни да **то** место заузме **овај** мирни, грађански одевени човек из Босне о ком нису ништа други знали ни питали, али су погађали да је „пролазни” као и они и да му је тешко као и њима у **овој** ружној и опасној гужви. (39)

У свим издвојеним примјерима ријеч је о неуправно говору у коме аутор комбинацијом проксималних и медијалних деиктика постиже стилски ефекат говорне ситуације, којом без обзира на позицију наратора оства-



рује минималну дистанцу саговорника и онога о чему се говори. Потврда овоме су и примери управног говора, који функционишу на исти начин:

– Е, **то** сте погрешили. Пхи, пхи, пхиии! **То** не ваља. Јер баш сад хватају невинне а пуштају криве. **Такав** је нов ред. Али кад сте ви сами пред властима изјавили да није ништа крив, мораће да остане **овде** (32).

Једнак начин комбиновања проксимала и медијала и у управном и у неуправном говору потврђује подражаваће ситуације усменога казивања. Исто је и са комбиновањем медијала и дистала:

– Многобројни хапсеници, који су се, као увек, пред Карађозом повукли у своје ћелије или у најудаљеније углове Авлије, нису ништа **од свега тога** могли да виде или чују. Осећали су само да се између старог Киркора и Карађоза **тамо** у **оном** удубљењу врши тежак обрачун (37);

– Добро, није **тај** за кога сам погрешно – рецимо „погрешно” – мислио да јесте, добро, али јесте други за кога и неслутиш да је. А који је **тај**? **Онај** што стоји поред капије, гледа преда се и прави се као да га ништа не занима? **Онај** што дрско загледа сваког од главе до пете? **Онај** безазлени и на изглед приглупи? Или можда није ни један од њих, него неки десети? И пошто ни за једног од њих не знаш да ли је **то**, али исто тако ниси сигуран да није, сваки од њих може **то** бити. Сваки (57).

Примјери јасно указују на поступак филмске монтаже. У њима се деиктицима сугерише на одређене појаве или лица на која се у сцени скреће пажња, а комбинацијом медијала и дистала остварује се просторна равна у којој аутор гледаоцу–читаоцу прецизно сугерише у ком правцу и шта да гледа.

## Закључак

Проведена анализа прије свега указује на изразиту фреквентност деиктика, нарочито оних медијалне семантике, чија је функција у првом слоју форичка и служи као средство актанцијалне кохерентности. Но, имајући у виду тачку гледишта наратора и аналогију са филмом, закључили смо да контекстуално медијална деикса, будући да по своме основном својству има значење упућивања на близину саговорника, у роману *Проклета авлија* има функцију сугерисања да је оно што се у сцени приказује блиско саговорнику, кога смо у овом контексту схватили као читаоца. Најфреквентнији медијални деиктици у овом роману су замјеница *тај*, *та*, *то*, у обје своје могућности употребе (супстантивној и адјективној) и замјенички прилог *ту*. Уз своје форичке функције они, нарочито прилог *ту*, имају и ужедеиктичку функцију у тексту, која произлази из технике интерпретацијског сказа којом се аутор користи како би роман приближио форми усменог приповиједања, тј. говорне ситуације. Аутор се овим једнако користи и у директном и у индиректном говору, што додатно потпомаже саодносом медијала са проксималом и дисталом.

Уочљива је и аналогија са филмом, према којој се тачка гледишта наратора поклапа са планом сцене, а медијални деиктици *ту* се могу схватити у својој (кон) ситуативној функцији. Њихова улога у том смислу односи се на фокусирање у оквиру „кадра”, медијалним деиктицима *ту* се скреће пажња на одређене детаље. Без обзира на тачку гледишта наратора, која често подразумева вишеструко редуплицирану рефлексiju, медијалним деиктицима омогућава се да се наратив не удаљава од гледаоца–читаоца, да он, без обзира на то ко „говори” и ко „види”, остаје учесник у техником сказа актуализованој говорној ситуацији.

У погледу организације текста медијални деиктици омогућавају да комуникацијски динамизам теме остане или на нивоу реме или чак и изнад тога.

### Извор

Андрић 1997: И. Андрић, *Проклета авлија*, Београд: Завод за уџбенике.

### Литература

Бабац 2002: М. Babac, *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova, interaktivna enciklopedija* [CD-ROM], Београд: Univerzitet umetnosti.

Гловацки-Бернарди 2004: Z. Glovacki-Bernardi, *O tekstu*, Загреб: Školska knjiga.

Кордић 2002: S. Kordić, *Riječi na granici punoznačnosti*, Загреб: Hrvatska sveučilišna naklada.

Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.

Пипер 1983: P. Piper, *Zamenički prilozi (gramatički status i semantički tipovi)*, Novi Sad: Institut za strane jezike i književnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu.

Поповић 2007: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art.

Рајић 2016: Ј. Рајић, *Увод у прагматику*, Београд: Филолошки факултет.

Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит.

Svetlana B. Panić

### MEDIALE DEIXIS IM *VERDAMMTEN HOF*

In der Arbeit wird die Verwendung von deiktischen Formen des pronominalen Typs mit medialer Bedeutung aus verschiedenen Aspekten des Korpus des Romans *Verdammt der Hof* analysiert. Die Deiktika sind in diesem Roman häufig, insbesondere diejenigen der medial-Semantik, und ihre Funktion ist in der ersten Schicht phorisch und dient als Mittel der aktantialen Kohärenz. Aber darüber hinaus haben wir den Einsatz von medialen Deiktika aus der Sicht der Erzählperspektive und der Analogie mit dem Film beobachtet. Da die mediale Deixis in ihrer grundlegenden Eigenschaft die Bedeutung der Verweisung auf die Nähe des Gesprächspartners hat, haben wir festgestellt, dass Sie in dem Roman die Funktion des Suggestieren der Nähe des Lesers hat. Die häufigsten medialen Deiktika in diesem Roman sind die Pronomen *dieser*, *diese*, *dieses* und das Pronominaladverb *da*. Zusätzlich ihrer phorischen Funktion, hat besonders das Adverb *da*, eine engere deiktische Funktion, die aus der Technik des interpretativen Skaz abstammt, mit welcher sich die Romanerzählung der Form des mündlichen Erzählens nähert, dh. der Sprachsituation. Auffällig ist die Analogie mit dem Film, nach dem sich die Erzählperspektive des Narrators mit dem Plan der Szene überschneidet und die medialen Deiktika kann man da in ihrer situativen Funktion verstehen. Ihre Rolle in diesem Sinne bezieht sich auf das Scharfstellen im Rahmen der „Aufnahme“. Ungeachtet auf die Erzählperspektive des Erzählers, die oft eine mehrfach verdoppelte Reflexion beinhaltet, ermöglichen mediale Deiktika, dass sich die Erzählung nicht vom Betrachter-Leser wegbewegt, dass er, unabhängig davon, wer „spricht“ und wer „sieht“, er ein Teilnehmer in der durch Skaz-technik aktualisierten Sprechsituation bleibt.

*Stichwörter:* Deixis, Medial, *Verdammt der Hof*, Erzählperspektive, Erzähler