

Миланка Ј. Бабић\*

[https://doi.org/10.18485/ai\\_zsjoski.2018.1.7](https://doi.org/10.18485/ai_zsjoski.2018.1.7)

Универзитет у Источном Сарајеву

811.163.41'373.611'37

Филозофски факултет Пале

821.163.41.08-32 Андрић И.

Катедра за србистику

## ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ АНДРИЋЕВЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ *ПИСМО* *ИЗ 1920. ГОДИНЕ*

Анализа Андрићеве приповијетке *Писмо из 1920. године* проводи се као комбинована наратолошко-лингвостилистичка. Будући да се у приповијетци постратне слике Босне или свијета уопште које износе наратор и лик не сливају у јединствену монолошку слику самог аутора, него функционишу полифонијски, као одвојене и на основу различитог искуства формиране неподударне свијести, анализирају се наративне позиције и односи ликова-наратора, при чему се посматра њихов однос кроз однос лица као морфостилистичке категорије и поступак деноминације лика на плану лексичкостилистичке семантике. Тај план је врло доминантан с обзиром на то да се концепт *мржње* паралепсички развија, што укључује разноврсна стилска средства реитерације тематске архисеме. У функцији осликавања постратне резигнације и разочарења једне генерације интелектуалаца приликама у друштву супротстављају се жанровски различити текстови, што усложњава и план израза и план садржаја и у анализу текста укључује и синтаксостилистички и текстуалностилистички аспект.

*Кључне ријечи:* хипербола, парабола, паралела, паралепса, парегменон, персонификација, полиптотон

---

\* rasovaca@yahoo.com

## 1. Увод

Пронаћи прави кључ за језичко-стилско отварање Андрићеве приповијетке *Писмо из 1920. године* подразумијева вишеструко и разноструко ишчитавање текста да би се од мноштва онеобичајених језичких јединица, и на плану израза и на плану садржаја, издвојиле оне које јесу његове доминанте. Притом, лингвостилистичка анализа, да би била свеобухватна, мора да супсумира, осим књижевнотеоријског и/или нараторолошког аспекта дјела и његову књижевноисторијску интерпретацију, која се, у новије вријеме живота ове проповијетке, с обзиром на позицију читаоца, на социокултурни контекст његове рецепције – своди углавном на два проблема: на мјесто ове приповијетке у Андрићевом књижевном опусу и на тумачење њеног смисла, најчешће детерминисано утилитарно, национално-политичким премисама.

Оно чиме се нећемо бавити у раду, јер то сматрамо профанисањем и банализацијом књижевности, јесу политички ставови о смислу и значају овог текста, изнесени од стране историчара књижевности у духу националистичких идеологија, превасходно бошњачке, али се на то морамо уопштено осврнути с обзиром на учесталост и наметљивост тог „новог” читања Андрића као шовинисте.

Несумњиво је, дакле, да наратив, који приказује и представља случајни сусрет два стара знанца на жељезничкој станици у Славонском Броду, по завршетку Првог свјетског рата, и који сижејно води ка слици ратних посљедица, освјетљавајући и продубљујући узроке рата и сукоба међу народима, може да се чита на основу искустава Првог свјетског рата, који се тематизује у ставовима наратора и лика Макса Левенфелда, на основу ауторовог искуства из Другог свјетског рата, након кога је непосредно и објављена (1946. године) ова приповијетка, као и након искуства читалаца и тумача овог

текста стечених током најновијих балканских ратова из деведесетих година XX вијека. Свако од тих читања, типично за отвореност и вишезначност књижевног текста, учитава или може да учитава различита значења, али сматрамо да овај текст није памфлет Андрићеве исламофобије нити мржње према босанским муслиманима, па у том смислу не желимо да га тумачимо. Андрић је, према мишљењу Р. Вучковића, „склон сликовито параболичном начину казивања својих политичких убеђења”, па је и своје „романтичарско-социјалистичке идеје казивао у слике, износио их у виду алузија, метафора, алегорија и параболо. При том он је повезивао социјално-политичка разматрања са националном ситуацијом и покушавао да им, у духу младобосанаца, изнађе неку светлију перспективу, или да покуша, извесном лирско-патетичном драматизацијом, указати на упадљиве знаке националног раздора у првим годинама после рата, а тиме и на проневеру оних идеала за које су се он и његова генерација борили” (Вучковић 2011: 92). Наратолошко-стилистичка анализа ове приповијетке, која на *параболичан*<sup>2</sup> начин тематизира мржњом детерминисане друштвене односе у вишенационалној средини као што је Босна

---

2 „Parabola je vrsta figurativnog govora koja u osnovi ima poređenje. S jedne strane srodna je alegoriji, jer jedan krug pojava predstavlja pomoću drugog kruga pojava, tako da se i ona, kao i alegorija, zasniva na simultanom razvoju priče i onoga na šta se priča odnosi. S druge strane slična je zagonetki, jer je i njeno preneseno značenje skriveno. Ali za razliku i od alegorije i od zagonetke, parabola predstavlja potpunu, koherentnu i dovršenu priču. Struktura te priče korespondira ne toliko s razvitkom nekog intratekstualnog događaja, kao što je slučaj u alegoriji, koliko sa strukturom jedne ideje o ljudskom ponašanju u svijetu izvan priče. Ona, u stvari, pomoću priče izražava neku moralnu, filozofsku ili religijsku pouku. Slično metafori, ona artikulira jedan širi i dublji smisao koji bi bilo teško, ili manje efektno, iskazati na drugi način nego u analogiji s nečim što se može konkretno, u priči, izložiti” (Лешић 2005: 435–436)

и Херцеговина, показује да је контекст који гура људе и народе у рат много шири, да се из локално босанског, као прототипског, преноси на план универзално-људског антагонизма добра и зла, дехуманизације и хуманости, љубави и мржње, борбе за живот и страдања, што су и у Андрићевом приповједачком опусу и у његовој лирици<sup>3</sup> најчешће теме. Он врло често у својим дјелима „сматра да само активност и часно име треба да буду основна дужност и крајњи циљ човјека” због чега ствара његов „идеални, а затим и стварни живот јачи од зла и смрти. Јер човек бива и пролази, а живот остаје – вечит и неуништив” (Живковић 1981:331). Различити гласови који у приповијеци Писмо из 1920. године приповиједају и у приповиједању се мимоилазе у ставовима обезбјеђују дистанцу аутору, па се он не може идентификовати са идеолошком матрицом огорченог Макса Левенфелда, него је она укомпонована у смисаоно вишегласје, у коме глас наратора сумира и параболу слику Босне и њених завађених народа претаче у универзални проблем за који човјек у своме свијету не налази другог рјешења за сукоб национално-идеолошких идентитета осим рата и крвопролића – против чега се и сликом свијета и дјелом у „стварном” животу бори Макс Левенфелд.

Будући да је сукоб или супротстављеност двију или више страна централни мотив приповијетке, Андрићев стилистички поступак условљен је и обликован по

3 Нпр. и у лирском запису *Ноћни разговор 1941.* заступљен је исти принцип, с тим што се не тематизује простор, него се у интимистичко-лирском тону одређује као „наш”:  
 „Zašto se oko naših planina vijuju pojasevi magle, koja zastire vidik ljudima i truje ranim strahom duše djece?  
 Jer nema ljubavi ni drugarstva među istokrvnom i istojezičnom braćom.  
 Zašto nad našim varošima i selima lebdi stalno, kao oreol prokletstva, atmosfera straha i nepovjerenja, zla tišina, koja plaši?  
 Jer među raznovjernim sugrađanima ne vlada bratstvo ni iskrena saradnja, nego izdaja i otrovna omraza [...]” (Андрић 1981: 237).

принципу контраста, па је њиме детерминисан и структурни и семантички, тиме и смисаони план овог његовог дјела. Циљ рада јесте да покаже како се и којим језичким јединицама реализује тај антагонистички модел на различитим језичким нивоима, како обликује нараторско-смисаону цјелину, па је анализа текста нараторско-лингвостилистичког карактера.

## 2. Контрасно-паралелна основа наратије

Сам принцип стваралашта Андрић и схвата у дуалистичком концепту контраста, како то и објашњава у *Знаковима поред пута*, гдје каже: „Речи су за писца као ватра и вода у оној пословици: добре слуге, а зли господари. Оне нас носе и побеђују за нас, али нас с времена на време издају и одају. Оне су наша радост и наша слава; али постају наша мука и брука кад год се деси (а дешава се!) да напишемо и потпишемо неке речи као чекове без покрића” (Андрић 1984: 259). Писати значи кретати се између крајности, а те крајности се искључују и сабирају у Андрићевом стваралаштву. *Ватра и вода, добри и зли, слуге и господари, побједа и пораз издаје, радост и слава* – наспрам *муке и бруке* захватају читав опсег појма између антонимијских полова, укључујући и њих као граничне. У Андрићевом стилском поступку контрастно могући појам, постављен као корелатив, наглашава онај реализовани, квантификује његов квалитет, дјелује уз то и евалуативно и прескриптивно, јер у очигледном сучељавању вриједности упућује на ону која се поставља као циљ – тиме се реализује и естетички и етички принцип његовог схватања свијета.

Шта је све супротстављено у овом Андрићевом дјелу?

Најприје се уочава жанровска супротстављеност дијелова текста, а тиме и начина на који се освјетљава

приповиједни садржај. Тако се и формално и садржајно јасно раздвајају двије перспективе: оквирно наративна, реализована кроз субјективну наратију у 1. лицу јединине које представља наратора, и епистоларна – интимистички сугестивно и субјективно изнесена образложења, тачније ставови главног лика Макса Левенфелда зашто заувјек напушта Босну. Форма писма је типично у првом лицу, тако да се у тексту сучељавају са свим својим разликама два прва лица, двије ЈА форме наратије и представљања садржаја, па је текст одређен наизмјеничношћу и супротстављеношћу њихове формално-фокализацијске надређености или подређености у улогама адресата и адресанта.

Текст започиње привидно наратијом у 3. лицу којом се дескриптивно отвара хронотоп – ноћ у марту 1920. и железничка станица у Славонском Броду, осликава амбијент у коме се играју сјене, трепере станична свјетла и звијезде док дува хладан вјетар, а уморни и неиспавани путници чекају воз из Београда –, али укључивањем наративног ЈА у посљедњој реченици пасуса у оквиру субјектске синтагме „ми путници” и конструкција у 1. лицу множине „уносимо меланхолију наше заморности и чамотињу дугог, зловољног чекања” (173)<sup>4</sup>, које слиједе, израћа ЈА-наратор и дата слика као субјективно доживљена *дијатипоза* – живописан опис онога што му се одвија пред очима. Том наратијом су, осим актуелног сусрета са Левенфелдом и њиховог разговора док чекају воз, исприповиједани и сви догађаји који се из тог временског тренутка ретроспективно измјештају у периоде упознавања и пријатељства двојице актера приповијетке. Потом нараторско ЈА смјењује ЈА Макса Левенфелда у писму које заузима већи дио текста и фактички чини његову суштину,

4 Примјери из приповијетке означени бројем стране у загради наводе се према Андрић 1977.

а након тога Андрић – у епилогу на крају текста – више-струком наративном *елипсом* (која према Ж. Женету означава приповједне прескоке, прескоке у наративном времену и догађајима, а експлицира се реченицама као на крају ове приче: „Прошло је десетак година. Ретко сам се сећао друга из детињства...”; „Прошло је опет седам-осам година...” 188) – поново враћа ЈА-наратора који реферише о судбини Макса Левенфелда у свијету у који је побјегао од босанске мржње, а у коме је најприје настањен у Паризу, у насељу Неји, гдје је „имао распрострањену праксу” и био познат међу „нашим људима” као велики хуманиста, да би „завршио живот” као љекар добровољац републиканске војске у шпанском грађанском рату.

Тако се у току приповијетке стално супротстављају ЈА наратора и ЈА лика Макса Левенфелда, а тиме и тачке гледишта које они заступају. Њихов однос приказан је по принципу *паралеле* као стилског поступка којим се истовремено приказују два лика на начин да се нагласе сличности и разлике између њих (в. Багић 2012: 235), при чему се поступак води тако да се најприје представљају у свјетлу разлика – у данима упознавања током школовања –, у развијању сличности – током гимназијског дружења и приближавања, те у поновном наглашавању разлика – уочљивих у сусрету на жељезничкој станици у Славонском Броду, по завршетку Првог свјетског рата.

Паралелно супротстављање наратора и лика изражено је у много чему и онда када се подводе под заједнички именитељ МИ, који семантички често попуњаваја синтагма *нас двојица*. Супротстављени су најприје, у периодима који претходе другарству по годинама и социјалном статусу:

„Тада између нас није било и није могло бити додира. Све нас је делило – године, изглед и навике, имовно стање и положај наших родитеља” (174).

И не само то, дијеле их обиљежја различите културе – Макс је поријеклом покрштени аустријски Јевреј, чија је мајка „кћи италијанске баронице и аустријског поморског официра, потомка француских емиграната” (173) – што му, иако је рођен у Сарајеву, у односу на наратора даје и изглед и понашање *странца*, а то је уз мотив национално-идентитетског *сукоба*, значајна функција лика која одређује његову наративну перспективу дистанце са које он и посматра постратне прилике у босанском друштву. У периоду другарства супротстављају се Максова интелектуална супериорност, начитаност – он чита Ернста Хекела у оригиналу, док је наратор инфериоран у односу на њега – ухваћен је како нетачно цитира истог аутора на основу неке „јефтине брошуре” и рђавог превода, а убрзо затим Макс са лакоћом рецитије и Гетеовог Прометеја, с којим се на одређени начин и идентификује. У то вријеме Макс живи у „лепој кући на обали Миљацке” (175), а наратор носи од њега посуђене књиге „кући, у свој сиротињски стан” (176). Ипак, у збиру тих супротности, између њих се развија пријатељство које се одржава све до Максовог одласка на студиј медицине у Беч и ратних збивања. Поновни сусрет на станици у Славонском Броду опет их супротставља – и изгледом и ставовима.

„Макс је округљао од живота на фронту, огрубео, одевен је као неки предузимач, колико могу да видим [...]. У језику му се осећала уопште извесна несигурност” (178), каже наратор и наставља на другом мјесту: „Гледам искоса крупну згрчену силуету некадашњег друга покрај себе и мислим: мислим како мало личи на оног младића што је ударао песницом и рецитовао: ’Покриј своје небо, Зевсе!...’ – мислим шта ће бити од нас ако нас живот буде мењао овако брзо и овако дубоко, мислим да су само промене које запажам на себи добре и правилне” (180).



Макс је, дакле, супротстављен сам себи – његов књишки грађански свијет високог сталежа смијенио је свијет огорченог и на све кивног, огрубјелог човјека који се вратио с фронта. И наратор и Макс путују из Босне у Европу, али се супротстављају по томе, како каже Макс, што се он никада у њу неће вратити, док наратор хоће. Макс намјерава да заувјек оде из Босне, јер је, након проведена три мјесеца у Сарајеву, схватио да не може да живи ни у том граду у коме се људи дијеле по вјерским језицима и међусобно мрзе према различитим вјерским законима, а нити у било ком аустријском, јер му та помисао, због живих сјећања на рат, изазива одвратност. Он се, дакле, самосупротставља као *странац* и земљи рођења и земљи поријекла. Тиме се уводи други за развој радње значајан мотив, а то је мотив *одласка* или, са тачке гледишта наратора, мотив *бјега*. Намјерава да се насели или у неком европском граду или у Јужној Америци, далеко од онога што га једном ријечју сумирано тјера на бијег из Босне, а то је *мржња*. У том тренутку – израња и супротност у ставовима. Наратор се емоционално супротставља тој тврдњи:

„У мени се јави, и нагло порасте, љута и насртљива жеља да побијем његово тврђење, иако ми није било ни довољно јасно ни разумљиво” (181).

Ако се у тумачењу текста у извјесном смислу може и подразумевати извијесна подударност наратора и аутора (мада се те двије позиције најчешће у интерпретацији књижевних текстова разграничавају) – онда дати цитат показује да Левенфелдови ставови нису експлицитно и ауторови ставови. То је нарочито наглашено у супротстављености њихових позиција у епистоларном дијелу, гдје управљање текстом прелази у надлежност лика, а нараторско ЈА се трансформише у улогу прима-

оца – експлицитно представљеног у ословљавању „драги, стари пријатељу”, а у тексту маркираног облицима замјенице ТИ (нпр. „Не верујем да ће ових неколико неповезаних ставова што их на брзину пишем моћи потпуно објаснити ствар и оправдати у твојим очима моје ’бежање’ из Босне” 182) или инклузивног ВИ – када са личног плана обраћања или садржаја који се односи само на наратора-примаоца писма Макс прелази на колективни план људи, житеља Босне, чији је прималац интегрални дио (нпр. „Можда је ваша највећа несрећа баш у томе што и не слутите колико мржње има у вашим љубавима и заносима, традицијама и побожностима” 184). У томе ВИ супротстављају се најприје, а потом и сабирају индивидуално ТИ његовог пријатеља-наратора претходног текста и ОНИ – сви житељи Босне. У деиктичком оквиру ВИ супротстављају се и четири различита национална идентитета подводљива под деиксу ОНИ. Тако се у ВИ мултиплицира више супротстављених ентитета – наратор, четири различите нације (Срби, Хрвати, Муслимани и Јевреји) и мржњом индоктринирани босански човјек уопште. Супротстављањем ставова ЈА – ТИ, односно ВИ-колективитета, који нити уочава размјере међунационалне мржње нити се бори да је превлада, потврђује се и у овом дијелу општи полифонијски карактер дјела у коме глас *странца* Макса Левенфелда, који се у писму реализује са наративно метадијегестичке позиције, дјелом извана, због измјена у хронотопу (метадијегестички наратор подразумијева наратора приповијести која је уметнута у примарну приповијест – в. Принс 2012: 100), одређује непомирљиве границе једног заосталог свијета.

Међусобни однос ликова – наратора и Макса Левенфелда, који је наратор садржаја писма, одражава поступак деноминације *другог*. Макс у писму наратора ословљава „драги, стари пријатељу”, чиме евоцира и осјећања која је сачувао и упоришну тачку наратива која

подразумијева саговорника до чијег разумијевања је наратору стало. Причање уопште, а посебно повјерљиво изношење ставова и осјећања тражи управо таквог саговорника какав је наратор, који интелектуално може да парира самом Левенфелду. У садржају писма, замјеном ТИ лица наратора-саговорника инклузивним ВИ, Макс апелује на његову свијест као на колективну, с циљем да у оквиру супротстављених националних идентитета утиче на превазилажење сукоба преко интелектуалне елите, коју наратор представља. С друге стране, често реименовање главног лика Макса Левенфелда од стране наратора врло нијансирано одражава њихове односе приближавања и удаљавања: у периоду који претходи познанству и зближавању наратор га именује *антономазијском перифразом* као нпр. „снажан дечак, 'Швапче'”, „протегљаст младић светлих очију” (174) или *синегдохом* „модре светле очи” (175); у периоду зближавања такође антономазијском синтагмом „старији друг” (176/177) или (равноправно) присно, личним именом Макс; у вријеме сусрета на жељезничкој станици, након што их је рат поново удаљио, Максово име најчешће замјењују конструкције које наглашавају успостављену дистанцу – „мој давнашњи познаник и пријатељ” (173), „некадашњи Макс” (178), „мој сапутник”, „некадашњи друг” (180), а у епилошком дијелу на крају приче, у коме наративне елипсе наглашавају вишедеценијски проток времена без међусобног контакта ликова – „друг из детињства”, „др Макс Левефелд” и *симболично-метонимијски* „човек који је побегао од мржње” (188). Те разноврсне номинације актуализују семе репрезентативне за њихов међусобни однос из перспективе наратора, а све их сумира и обједињује име и презиме, с тим да само име актуализује сему интимизације, коју име и презиме неутралише, а додатно је укида употреба титуле уз име и презиме (др Макс Левенфелд), чиме се нараторова тачка гледишта

мијења и његов однос према Левенфелду одређује као протоколарно званичан израз поштовања. Будући да посљедња реченица текста „Тако је завршио живот човек који је побегао од мржње” (187) дјелује *епифонемски* у односу на комплетан дискурс Макса Левенфелда – који у свом писму до детаља образлаже узроке и посљедице међунационалне мржње у Босни и свој став као став човјека који не жели да живи „у мржњи и са мржњом” (187) – сматрамо да она не припада наратору као лику, него имплицитном аутору који иронијом интензивира закључак да и Максов конкретан примјер борбе против мржње и сукоба, за хуманије односе, потврђује да је деструкција човјековог свијета увијек заснована на *сукобу* у чијој је подлози рушилачки принцип *мржње*. Тај закључак је у складу са Андрићевом скепсом постратног интелектуалца, разочараног политичким приликама у којима се рефлектују несређени међуљудски односи као клица будућих разорних сукоба. У том смислу, у контексту цијелог дјела симболично је и значење имена главног лика, а име лика у Андрићевом стваралачком поступку често је мотивисано. Његово име Макс према латинској ријечи *maximus* значи *највећи*. Презиме је настало од њемачких ријечи *лав* – *Loewe* (Кангрга 1975, 423) и *поље* – *Feld* (Кангрга 1975, 239), па је Макс Левенфелд „највећи лав на пољу” хуманости, са кога одлази у смрт, борећи се за праведнији свијет.

### 3. Концепт мржње у епистоларном дискурсу Макса Левенфелда

Хомодијегестичко приповиједање са промјенљивом унутрашњом фокализацијом, која осим приповиједања из перспективе наратора укључује и оно што је предочено од стране лика фокализатора када се он повлачи

на метадијегестичку позицију у епистоларном дијелу, подразумијева и различита изражајна средства којима се маркирају одвојене наративне цјелине, односно различити типови говора. Њихово повезивање, укључивање епистоларне форме у ток приповијетке, ауторефлексивног је карактера, будући да елементи стварности представљени у писму Макса Левенфелда постају предмет размишљања и лика фокализатора и наратора као адресата. Моделовање стварности из перспективе лика фокализатора отвара његов мисаоно-емоционални концепт Босне као земље мржње – за који добија простор у опширном писму, чиме се на одређени начин нарушава основни код наратије –, што у језичко-стилском смислу подразумијева *паралепсу* – много више информација него што би требало да буде дато у складу са оквирном фокализацијом (в. Принс 2011: 134), која се реализује у тематско-временском простору изненадног сусрета (на жељезничкој станици у Славонском Броду) двојице старих пријатеља које су животни токови и Први свјетски рат одвели у различитим правцима. Паралептично наратолошко обиље развија *параболу* о мржњи, коју Макс Левенфелд пише на њемачком језику из Трста, као привременог боравишта (одакле му је мајка), двадесетак дана по сусрету на станици у Славонском Броду са адресатом, а референцијално је усмјерено на њихово заједничко искуство и знање о свијету. У том тексту образлаже разлоге свога одласка или, према ријечима наратора *бијега* из босанског традиционално подијељеног и завађеног друштва, друштва у коме је *сукоб* основни принцип колективног менталитета. Та параболична слика која се као прототип не само *сукоба* него и *трагичног бола* преноси и на друге националне, социјалне или идеолошке *сукобе* у свијету – а у једном таквом, у Шпанском грађанском рату, Макс Левенфелд и смртно страда – у суштини је *хиперболично* детерминисана. Предимен-

зионирање *мржње* остварује се стилистичким поступцима понављања облика или коријена ријечи, као и атрибутом, односно епитетом, те релативном реченицом, као лексичко-(морфо)синтаксичким јединицама. Најфреквентније је свакако понављање типа *епаналепсе* – понављање именице *мржња* више од 40 пута, које се реализује најчешће у различитим падежима – по *полиптотонском* принципу, чиме се наглашава њен семантички потенцијал као опсесивна тема. Полиптотон се комбинује са *парегменоном* у облицима глагола *мрзити* и придјева *мрзак* и *мржен*, чиме се такође појачава наглашавање тематске архисеме, с тим да су ове истокоријенске ријечи рјеђе заступљене у односу на лексему *мржња*. Повезивањем са различитим денотатима у функцији описа *мржње* укључују се врло разноврсни предмети и појаве, а значења се комбинују до *парадокса*, нпр.:

„Сећам се да сам остао запрепашћен кад је рекао да честита победницима и – да их дубоко жали, јер побеђени виде на чему су и шта треба да раде, а победници још и не слуте шта их чека” (189); „Можда је ваша највећа несрећа баш у томе што и не слутите колико мржње има у вашим љубавима и заносима, традицијама и побожностима”; „Код вас аскети не извлаче љубав из своје аскезе, него мржњу на сладостраснике”; „Они који вјерују и воле – смртно мрзе оне који не вјерују или оне који другачије вјерују и друго воле” (184).

Парадокс је заснован на контрасту, на неочекиваном садржају, на изневјереном очекивању и успоставља сопствену логику према којој побједничко славље завршава у рјешавању тешких проблема, док *мржња* разара и поништава све вриједности, па и вјерници и подвижници умјесто да воле – мрзе.

На лексичком плану *мржња* у Босни или *босанска мржња* детерминисана је лексемама као што су: *сапета*, *збијена*, *отворена*, *подземна*, *невидљива*, *јединствена*, *надљудска*, *свеобухватна*, *тотална*, *највећа могућа*,

исконска, ендемична, убилачка, до краја, до смрти. То су све језичке јединице са значењем предимензионираног и квалитета и квантитета које функционишу као конгруентни или неконгруентни атрибути и приписују детерминисаном појму максималну разорну моћ која уништава и човјека и његову/е заједницу/е.

Развијену перифразу карактеристика *мржње* Андрић уобличава и у форми атрибутске реченице којом се са додавањем новог значења антецедент, истакнут и осамостаљењем у иницијалној реченичној позицији, идентификује и квалификује и новим битним особинама које му приписују не само хиперболично него и *персонифицирано* значење:

„То је мржња, али не као неки такав моменат у току друштвеног развитка и неминован део једног историјског процеса, него мржња која наступа као самостална снага, која сама у себи налази своју сврху. Мржња која диже човека против човека и затим подједнако баца у беду и несрећу или гони под земљу оба противника; мржња која као рак у организму троши и изједа све око себе” (183).

У датим примјерима *мржња* није само објекат описа у статичко-дескриптивној слици него је и персонифицирани субјекат динамичког – разорног дјеловања. Она, као свјесно биће, *наступа, налази (своју сврху), диже, баца, гони, троши и разара* човјека и све око себе. Та персонифицирана хипербола блиска је трагичном – изразу трагичне слике свијета коју Макс представља о Босни, за коју је непосредно везан и његов живот, па се уз дескриптивну хиперболу реализује и хиперболично појачана сензибилност лика. *Мржња* није идеја, него оживотворени, персонифицирани антитворац, који се посебно наглашава у антитетичком принципу, наспрам љубави, у својеврсном парадоксу Макса Левенфелда:

„И по чудном контрасту, који у ствари није ни тако чудан [...], може се исто тако казати да је мало земаља у којима има толико тврде вере, узвишене чврстине карактера, толико нежности и љубавног жара, толико дубине осећања, привржености и непоколебљиве оданости, толико жеђи за правдом. Али испод свега тога крију се у непрозирним дубинама олује мржње. Читави урагани сапетих, збијених мржњи које сазревају и чекају свој час [...] Можда је ваша највећа несрећа баш у томе што и не слутите колико мржње има у вашим љубавима и заносима, традицијама и побожностима” (183/184).

Да би се супротставио таквом виђењу свијета, он одлази у потрази не за „вароши у којој нема мржње”, него за „местом у коме ће моћи живети и радити” – како би испунио своју „човечанску дужност” (187). Зато страдање у рату човјека који је побјегао од рата и *мржње* испуњавајући управо ту дужност као добровољац у шпанском рату, борећи се за бољи и праведнији свијет, реконструира контекст *мржње* и измјешта га из хронотопа приче о Босни и њеним ратовима у оквиру других ратова и других народа. На тај начин тој хиперболисаној прототипској *босанској мржњи* супротставља метафору, односно *концепт мржње*, као универзални рушилачки принцип човјековог свијета, што посебно наглашава посљедња реченица текста, која долази од имплицитног аутора, као трећи глас поуке који побија Максову максиму „У бијегу је спас” и, као што је већ речено, епифонемски наглашава да се од судбине, односно од принципа који одређују човјека као личност – не може побјећи. Тако се догађаји који прате Максов живот и његов доживљај стварности стапају у слику и индивидуално и универзално трагичног у човјековом свијету. Трагично води у страдање, у рушење вриједности за које се залаже Макс Левенфелд као лекар и хуманиста, који одлази у свијет



не с циљем да побјегне „од своје човечанске дужности”, него да би могао да је „потпуно и несметано изврши” (187). Мотив трагичног није само везан за трагедију као књижевну врсту, него је врло чест у дјелима савремених писаца, јер „književnost stalno govori o tamnim stranama života, o neprestanoj i kobnoj prijetnji čovjekovom miru i sreći, o neminovnom njegovom stradanju u sukobu sa silama koje su jače od njega. Sfera u kojoj se tragično pojavljuje je sfera vrijednosti. (’U svijetu slobodnom od vrijednosti, kao što je onaj koji konstituira mehanička fizika, nema tragedije,’ govorio je Scheler)” (Лешић 2005: 343). А свјетски рат представља трагедију свјетских размјера од које човјечанство не може вијековима да се опорави. Трагични бол Макса Левенфелда, чија је клица у његовој емоционално пренаглашеној доживљености *босанске мржње*, размиче границе на стратиштима људске историје и потврђује да је хуманиста дужан да се алтруистички и безусловно бори за бољи свијет. Револт Макса Левенфелда због изневјерених очекивања у постратном хаосу Босне, његова предимензионирана психолошка драма која жртвовањем тежи модернистичком пантеизму и витализму, представља Андрићеву идејно-мисаону оријентацију након балканских и Првог свјетског рата.

#### 4. Закључак

Будући да *мржња*, као идентитетска и идеолошка категорија, и *сукоб*, као њена металеписички подразумевајућа посљедица, чине тематски центар приповијетке *Писмо из 1920. године*, Андрићев стилистички поступак условљен је и обликован по принципу контраста, па је њиме детерминисан и структурни и семантички, тиме и смисаони план овог његовог дјела. Дуалистички супротстављен однос уочава се у жанровској структури текста,

а показује се кроз однос оквирног наратива и широког епистоларног пасажа. Ти дијелови су исприповиједани од стране различитих гласова – безименог наратора и главног лика Макса Левенфелда, чиме се супротстављају и двије основне тачке гледишта, детерминисане доживљеношћу маркираним објективним ставом наратора оквирног наративна и интимистички сугестивно и субјективно у писму изнесених образложења главног лика Макса Левенфелда зашто заувјек напушта Босну. Њихов однос приказан је по принципу *паралеле* као стилског поступка којим се истовремено приказују два лика на начин да се у ширем временском оквиру нагласе сличности и разлике између њих, а осим низа социокултурних карактеристика, детерминише га и поступак номинације саговорника. У њиховом међусобном реименовању садржане су компоненте и блискости и дистанцираности, колективне идентификације и супротстављености, поштовања и идеалистичког уопштавања. Хомодијегестички тип приповиједања са промјенљивом унутрашњом фокализацијом, која осим приповиједања из перспективе наратора укључује и оно што је предочено од стране лика фокализатора метадијегестички, у епистоларном дијелу, подразумева и различита изражајна средства којима се мартирају одвојене наративне цјелине, односно различити типови говора. Тако је дискурс писма у коме Макс Левенфелд износи разлоге свога одласка из Босне, опсесивно наглашавајући проблем међунационалне мржње који се развија у параболу слику универзално људских зала и сукоба, обиљежен изражајним средствима појачаног наглашавања која попримају патетичан тон. У функцији таквог израза јесу *епаналепса*, *полиптотон* и *парегменон* – фигуре понављања именице *мржња* и њених облика, те лексема истог творбеног гнијезда. Предимензионирано понављање, квалификовање и квантификовање *мржње* средства су *хиперболе*, комбиновање са различитим

денотатима у њеном квалификовању развија *парадокс*, а будући да *мржња* није представљена као идеја, него као оживотворени антитворац – и *персонификације*. Персонифицирана хипербола подесна је као језичко рухо трагичне слике свијета коју Макс представља о Босни, за коју је непосредно везан и његов живот, па дескриптивна хипербола условљава и хиперболично појачану сензибилност његовог лика. Страдање у Шпанском грађанском рату човјека који је побјегао од рата и *мржње* зарад човјечности, реконструише контекст *мржње* и измјешта га из хронотопа приче о Босни и њеним ратовима у оквире других ратова и других народа. На тај начин тој хиперболисаној прототипској *босанској мржњи* Андрић супротставља *метафору*, односно *концепт мржње*, као универзални рушилачки принцип човјековог свијета, а у трагичном болу Макса Левенфелда и његовом хуманистички мотивисаном жртвовању представља идејно-мисаону оријентацију генерације интелектуалаца разочаране друштвено-политичким приликама у земљи након Првог свјетског рата.

### Извори

Андрић 1977: I. Andrić, *Pismo iz 1920. godine*, у: I. Andrić, Deca, Sarajevo: Svjetlost, Zagreb: Mladost, 173–188.

### Литература

Андрић 1981: I. Andrić, *Ex Ponto. Nemiri. Lirika*, Sarajevo: Svjetlost – Udruženi izdavači.

Андрић 1984: I. Andrić, *Znakovi pored puta*, Sarajevo: Svjetlost – Udruženi izdavači.

Багић 2012: K. Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.

- Вучковић 2011 : Р. Вучковић, *Велика синтеза о Иви Андрићу*, Београд – Ниш: Алтера – Филозофски факултет.
- Живковић 1981: Д. Живковић, *Андрићев стил*, у: Б. Милановић, *Критичари о Иви Андрићу*, Сарајево: Свјетлост, 327–334.
- Лешић 2005: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratorološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Кангрга 1975: Ј. Кангрга, *Немачко-српскохрватски речник*, Београд: Просвета.

Milanka J. Babić

#### LINGUO-STYLISTIC CHARACTERISTICS OF ANDRIC'S STORY "LETTER FROM 1920"

The analysis of Andric's story "Letter from 1920" combines both naratological and linguistic approach. The post-war impressions of Bosnia and the world in general told by the narrator and the main character do not merge into one and the same picture as given by the author himself, instead they function as polyphony - as separately formed, differing opinions based on different experiences. Therefore, this paper investigates narrative positions and relationships between characters/narrators. These relationships, apart from the sociocultural differences that were explicitly given, are investigated through the concept of person as a morpho-stylistic category, as well by use of the denomination of the character from the lexico-semantic perspective. This perspective is very dominant since in the epistolic segment of the story, that appears within the narrative frame as a novelistic-intimate confession of MaksLavenfeld's opinions and emotions, the concept of hatred is being developed by use of paralepsis, which implies the use of var-

ious stylistic tools of the reiteration of the thematic archiseme. In order to point out to the post-war resignation and disappointment of one generation of intellectuals with the state of the society they live in, different genres and ideologically different texts are being juxtaposed, which makes it more complex on the level of expression and contents, while at the same time it invites and reaches towards syntactical-stylistic and textual-stylistic perspectives of the text analysis.

*Key words:* hyperbole, parabole, parallelism, paralepsis, paragon, personification, poliptoton