

Александра Пауновић
Институт за књижевност и уметност
ale.paunovic@gmail.com

82.09+821.163.41.09-3
Оригинални научни рад

ЗЛАТНА ПТИЦА: СЕЛИМОВИЋЕВСКИ И АНДРИЋЕВСКИ ГЛАС

У реферату се анализира мотив златне птице из песама Иве Андрића „Псалм сумње” (1915), „Јутро” и романа *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића. Испитујући лирске модалитете у обликовању мотива златне птице, одговара се и на питање (пост)романтичарског концепта срца, младости, те искуства модернистичког субјекта. Кроз Андрићеве маргиналије, (ауто)критичке белешке, херменеутику и картографију читања исписана је у траговима кратка (диоскурна) историја метафоре златне птице, чије реторско-онтолошко, значењско слабљење долази из симболичког регистра и поимања (култа) младости. Користећи се мишљењем француског филозофа Алена Бадјуа, описаћемо две страсти, два поимања младости у преплитањима лирских орнитолошких дискурса и мистерија срца двојице српских писаца.

Кључне речи: Андрић, Селимовић, златна птица, срце, младост, маргиналије, поетика читања.

На питање где су *ишнице* у српској књижевности може се способношћу педантних орнитолога дуго одговарати, уписати њихова станишта, путању лета испод и изнад неба, тумачити њихов пев као знак другости, као хијероглиф другог света коме смо туђи, или пак где смо

у својој малености најзад сагледани очима птица. Књижевноуметнички текст као место где се птице легу, у српској књижевности XX века посустао је у јакшићевској снази и непосредности транспозиције птичијег цвркута, саговорничког саучешћа у судбини лирског субјекта. Док јунак *Дневника о Чарнојевићу* пролази „кроз мрке шуме без цвркута једне птице”, „Тога јутра певала је”, рећи ће његов савременик и пријатељ, Иво Андрић, „златна птица у мом срцу”. Али може ли песнички гест вербализовати, смислотворно обликовати чувено или ће његова мера певања остати упризорива дистанца од отпеваног гласа *злайне ййице*? Дистанца која се исписује унутар самог искуства модернистичког субјективитета, у његовом срцу, моћи (само)ослушкивања одредиће херменеутички линију окрета ка себи, технике сопства (речено Фукоом). Оставити пак место за певање *злайне ййице* у срцу значи ослободити сопствени простор од себе, начинити место, како каже П. Слотердајк, за оно Насупрот, за интерперсоналну интиму трансцендентног; подупрети говор неизрецивошћу метафизичког ослонца. Могућност самоизмештања и препуштање средишта бића другоме, па и оној радикалној другости каква је својствена природи божанског, очитана на путевима европске кардиоцентричности, ваља нагласити, нема статус универзалије:

Примарна интуиција Европљанима говори како је незамисливо да људскост и кардијалност не конвергирају. Међутим, већ и летимичан поглед на антику и на ваневропске културе показаће да повезаност срца и унутрашњег сопства [...] није увек и свуда оно што у најјачем смислу речи припада унутрашњости човека – а могло би се чак рећи и да извор његовог осећања самог себе и способно-

сти да улази у односе са другима – поистовећено са срцем. [...] Кинези, савесни чувари традиције, као и стари Египћани, могли би, донекле, да се усагласе са реченим Европљанима око срчаног средишта човека; нешто теже би ишли разговори са Јапанцима који своје представе о централној психичкој сфери изражавају кроз два сложена појма, *kokoro* (срце, душа, дух, осет) и *hara* (стомак, средиште тела); заиста би проблематична била с културама попут, рецимо, ескимске, која познаје три врсте душе: душу сна, која се налази са стране, испод дијафрагме, и од тела се одвија тек када човек после спавања устане (због чега ујутру не треба журити), затим душу живота која пребива у доњем делу врата и, коначно, мале животне духове којима је дом у зглобовима. (Слотердајк 2009: 161–162; истакао аутор)

Са друге стране, жижа душевности подрхтава унутар различитих епистема, мењајући своју топологију упоредо са тропологијом, те се историја срца креће од хришћанске мистике, преко ренесансне *ars amandi* до анатомског реза пионирских сецирања и научне рационализације простора човекове унутрашњости. Имајући у виду различите форме односа према средишту бића, аутор *Културне историје срца* Уле Мартин Хејстад настоји да покаже да снага и метафорика срца не изостаје ни у времену након што је срце брижљиво описано и изручено научном дискурсу. Уписујући се унутар мистицизма срца, рано стваралаштво И. Андрића, које је с ону страну нововековног обдукционог третмана човекове унутрашњости (видети Слотердајк 2009), романтичарски имагинаријум интериоризованог бића суочава са модернистичком парадигмом, тренутком метафизичке кризе. Негде при почетку лирских фраг-

мената *Немира*, у првој целини књиге – „Немири од вијека” – Иво Андрић поставгустиновски са тежином паскаловског осећања божијег присуства, промишља тајну Бога:

Он је као миран сјај и велика тишина у којој се чује глас који га нијече.

Он тако добро шути да се већ помишља да га нема.

А Он је мирно срце свих атома.¹

Коракнувши мимо механицистичког атомизма, лирски субјекат постојање Бога уцртава у демокритовску нужност из које произилази природа и кретање атома. Но, иако је Бог *мирно недељиво срце*, средиште постојања остаје неразговорно, али делезовски екви-вочно у својој самоскривености испод снаге апофактичког гласа. Отуда, из херменеутичке недостатности и несводивости недељивости срца у логосоцентрични оквир, лирско сопство се постепено осамљује, удаљавајући се од сунца и мисли о Богу: „Вече. Мени се чини да је ово час када ћу као птица која има неразумљив поглед, одлетјети, заједно с вриском са свијета.” „Говорни акценат”, „мелодијски закон” вриска, да се послужимо Деридиним речима (1976: 261), измиче се рефлексивно-медитативном дискурсу *Немира*. Неразумљив немисливи поглед птице у истовременој идентификацији и дистанцирању од лирског субјекта унутар поредбеног *као* остаје на дискурзивној граници, у покрету ка идентитетском једначењу унутар метафоризације, процеса који се не догађа, али чија симулација унутар поетике поређења оставља поетичке и семантичке трагове несигурности референце, њене пробабилације.²

1 Сви цитати дати су према издању Андрић 1981.

2 Говорећи о метафори, Јулија Кристева у студији *Љубавне йове-*

Фигура андрићевске птице ступа на место августиновског немирног срца (*cor inquietum*), јер вели Августин у *Исѿовесѿима*: „немирно је срце наше док се не смири у теби” (1973: 7). Угрожена теологија срца под егзистенцијалним дрхтајем оставља нешто неразумљиво, невербабилно, равно крику. Иако као ѿицица, лирски глас надаље наместо лета сведочи о познању нутрине, срца свих ствари, спуштајући се на *дно ѿнора*:³

Једно вече сам видео унутрашњост свих ствари. Крваво наличје живота ми се указало голо и грозно у страховитом трепету коријења, живаца, мишића и дамара.

Видео сам једнолично стезање срца у коме влада вјечни мрак и обливано је сваке секунде крвљу, видео сам рад мождана, језовит и слијеп, и једва приметно сијање ганглија, страхоту организма који стари и слаби и плођење не мање тешко и језовито од умирања.

Андрићевска физиолошка радионица живота као ствар по себи, утемељена на сопственој вољи блиска је нововековном индивидуализму који, према Слотердајку, настаје и на обдукционом столу:

Док су цркве у земљама католичке реакције пуниле култним сликама срца у пламену, на једној другој позорници анатоми су извели феудално срце на суд. Они су лансирали кардиолошки дискурс који

сѿи, дефинише реторско-онтолошки процес *раздивсѿивовања* који одређује природу фигуре на начин де/конструкције дискурзивних граница, видети Кристева 2011: 287–288.

3 У другој глави *Исѿовесѿи* Августин Блажени срце без спознања Бога смешта у крајност дна: „Ето срца мога, Боже, ето срца мога којему си се смисловао на дну понора” (Августин 1973: 35).

је био чиста субверзија, срце су са места сунца уни-
зили у машину, од краља органа до водећег функци-
онера крвотока. (Слотердајк 2009: 174)

Када се андрићевска рана мисао приближи смислу
постојања, она се уписује у метафору и мистику срца,
али се њено антропоцентрично разбаштињење, по-
текло из слепе нужде постојања у *Немирима*, у лирици
окреће неоромантичарском проседеу, „романтичар-
ској рехабилитацији изгубљеног чаробног света срца”
(Слотердајк 2009: 174–175) и дрхтавим питањима иску-
ства субјективности:

У срцу моме нема љубави,
у срцу мом су тавни спомени,
давни и мучни. („Лањска пјесма”)

Ко ће да ми каже ноћас, шта мени значе
Лица и ствари и спомени минулих дана?
И куда иду ови дани моји
И зашто бије тамно срце моје?
Куда? Зашто? („Тама”),

што потврђује приврженост једном значењском и
симболичком регистру *жиже унуїраишњеї*, јер срце „от-
ворено казује о томе као изгледа бивствовање“ (Хејстад
2011: 293). Са друге стране, срце као објекат-дар, орган
жеље, „жеље као зачараности унутар домена Имагинар-
ног“ (Барт 2015: 76) још од првог песничког текста „У
сумрак” актуализовано је унутар само/опречности, гово-
ра који је одмакнут од фигурације немогућим преносом:

У сумраку певају девојке. Њини су гласови меки
и дахну свјежином цвећа и љубави. Њина је песма

блага, као кад бехар опада. Она има нешто од мојих љубави: давно, топло и лепо. Она подсећа на сарајске сумраке, кад јабланови сјају у црвену злату, као витке поносне жене.

Као румене латице засипају ме гласови. Певају девојке. Певају лепо. То личи на поздрав од старих пријатеља, на спомен онога што проживих у љубави и заносу. Оне певају, у сутон, као срећа моја да ми рупцем маше.

Али срце је моје тамно језеро, кога ништа не диже и у ком се нико не огледа.

Када Свети Августин у *De doctrina christiana* позива на читање Библије, он то чини тако што позива на читање *очима срца, очима окренућим срцу* (нав. према Кристева 2010: 21). Августиновско срце, огледалско место које прелама оностраност и оностраност – место пролаза ка Другоме, дедивинизовано је у Андрићевом првом песничком тексту. Простор *їамної језера, коїа нишїа не диже и у ком се нико не оїледа* уводи нас у поље субјекта аутистично затвореног у самог себе коме су *душине линије*, ако су и исписане, неразговорне. Најзад, Нарцис неће угледати свој лик у тамном језеру.

Имајући на уму ове грубо назначене линије дис/континуитета у лирском обликовању мотива срца и птице у раним лирским текстовима И. Андрића, наше истраживање окренућемо Андрићевим маргиналијама забележеним на роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића да бисмо у самом делу детектовали значење *злајине йїице* и *меїафорике срца*, али на темељу једне појединачне поетике и историје читања. Јер управо на простору селимовићевског текста, у догађају читања, Иво Андрић ауто/критички сагледава природу приповедања и удео лирског обликовања. Лук од коментара, критичке свести могао би нас одвести до андрићевског

шамној срца – до конститутивног момента субјективности, ка ономе што је преузело улогу субјекта и обликовало мишљење. „Дело се живи у мени. У извесном смислу, оно се мисли, оно се чак означава у мени. Тај чудни долазак дела на моје место заслужује да буде поближе простудиран”, наглашава аутор студије *Кришичка свесћ* (Пуле 1995: 239). Случај Андрићевих маргиналија на *Дервишу и смрти* чини посебно интригантним чињеница да се у њима открива однос Андрића читаоца према феномену лирског у књижевноуметничким, посебно наративним дискурсима, а чиме се делимично расветљује загонетка Андрићевог односа према лирици, лирском. Одбијајући да поново за живота штампа књиге *Ex Ponto* и *Немири*, али и текстове песама и песама у прози, Иво Андрић по виђењу П. Палавестре остаје *скривени њесник*. Остављајући по страни непосредно дефинисање и књижевнотеоријско описивање поетичко-естетичких особности лирике, лирског, аутор панлирско поимање андрићевског опуса завршава теоријом фантомског романа чији је „дифузни торзо поетског романа започет још пре *Ex Ponto*” (Палавестра 1981: 168). Наджанровском дефиницијом *фантомски роман скривеној* песника описано је тешко савладиво – нескрасиво учешће лирског, али и његова кохезивна сила окупљања есејистичко-медитативних фрагмената, која претрајава током целокупног пищевог рада. И Александар Јерков, приређујући издање Андрићеве *Лирике* (Каирос, 1998), отвара питање *њоешичкој њрсиена* у Андрићевом делу, показујући да су рана, послератна дела И. Андрића поетичко и естетичко језгро у трагању за текстуалним идентитетом писца. „Непрекинута нит лирске рефлексije”, показала се, „као једна од најважнијих константи Андрићевог дела” (Јерков 1998: 216), нит које ће се рефлектовати и у чину читања, писања читалачких коментара. Важност лирике истиче и Ми-

хајло Пантић у раду „Лирика Иве Андрића”, тврдећи да је она „најчвршће везивно ткиво његове монументалне језичке творевине” (Пантић 2019).

Књижевноисторијска и књижевнокритичка драгоценост изучавања маргиналија не читава се само у домену конституисања историје и поетике читања већ је битна и за промишљање активности унутар књижевног дискурса. У случају стваралаштва И. Андрића маргиналије описују затамњена аутопоетичка места и саопштавају (понешто) о кретњама, процесима успостављања приповедног дискурса и приповедачке имагинације. Измичући соссировској структури, М. Фуко фингира сталност кретања и нужну празнину која конституише књижевни дискурс у есеју „Моје тело, овај папир, ова ватра”, истичући улогу књижевнокритичких текстова у процесу успостављања *langage* књижевности:

Отуда неопходност тих секундарних *langages* (оно што збирно називамо критиком): они сад више не функционишу као спољни додаци књижевности (оцене, посредовања, међустанице за које смо мислили да их је корисно установити између дела испитиваног у психолошкој загонци стварања и потрошачког чина читања); од сада су део, усред књижевности, празнине која ова успоставља у сопственом *langage*; они су нужно кретање, али кретање нужно недовршено, којим је говор одведен свом језику, и којим је језик успостављен у говору. (2013: 612)

Топографија и топологија прочитаних страница исцртана процесима интериоризације и означавања, дакле оспољава недовршено кретање говора до језика / језика у говору или пак текста до књижевности / књижевности у тексту. Са друге стране, савремена *јенейшика њексјова* методолошки и књижевнотеоријски

утемељује приступ разноликим манускриптима. Један од водећих аутора овог приступа, Пјер-Марк де Биаси (Pierre-Marc de Biasi), тумачење и откривање мултипликоване метаморфозе дела које настаје кроз нотесе, белешке, нацрте сматра приоритетним задатком, јер аутографи и модерни рукописи описују „интелектуалну револуцију у огромној амплитуди која је конструирала нашу модерност“ (2011: 16). Заћи у нечији рукопис, дакле, значи бити на путу рада једне личности (*la trace d'un travail personnalité*), на месту настанка његовог искуства. Оно што остаје за аутором, настало је из путање цивилизацијске амплитуде. У односу на традиционалну текстолошку и филолошку праксу, генетика текстова заснива и признаје онтолошку двојакост *белешкама*: оне јесу делу претходеће, али су и самостални траг једног конфликта, судара са собом. J. Levailant у есеју „*Ecriture et génétique textuelle*“ лапидарно закључује: „Белешке не причају, оне дарују поглед: насиље конфликта [...] Белешке нису припреме, оне су другост текста (*l'autre du texte*)“ (цит. према Marc de Biasi 2011: 189, подвукла А. П).

У светлу француске школе/критике генетике текстова, свака лична историја читања јесте транзициона културноисторијска зона, захваћена у тренутку, а њен материјални траг зона архивиране промене. Како смо већ у раду „Иво Андрић, читалац *Дервиша и смрти* М. Селимовића: Како писати читање?“ (види Пауновић 2020: 345–371) детаљно описали и прокоментарисали маргиналије на Андрићевом примерку *Дервиша и смрти*⁴ (Сарајево: Свјетлост, 1966; сигн. IV 2568), за

4 У фонду Андрићеве библиотеке налазе се четири књиге Меше Селимовића: *Tišine* (Sarajevo: Svjetlost, 1961; сигн. IV 618), *Tuda zemlja* (Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1962; сигн. IV 623), *Derviš i smrt* (Sarajevo: Svjetlost, 1966; сигн. IV 2568), *Tvrđava* (Sarajevo:

ову прилику на архивираној мапи читања отворићемо само оне полемичке делове које се тичу мотива златне птице и 10. поглавља романа. Ваља, међутим, методолошки појаснити приступ топо/графији маргине коју примењујемо и овде. Тумачење топологије прочитаних страница, захватање целине забележеног читалачког искуства, подразумева умеће тумачења вербалних и невербалних знакова – семантички капацитет свих графичких објеката која остају иза читања. Сходно овом полазишту, маргиналије дефинишемо као *јрафички ијрај чиијања* (вербални и/или невербални) остављен уз прочитан текст / унутар прочитане књиге (Пауновић 2020: 354), одустајући од њиховог досадашњег књижевнотеоријског поимања које је искључиво у вербалном домену.

На основу рашчитаних коментара упознати смо са картографијом андрићевске читалачке и (ауто) критичке свести која високо вреднује приповедачки стил М. Селимовића. Остављени су коментари попут „Ne samo da kazuje pojmove i osećanja, nego ih u isto vreme procenjuje i odmerava, razmatra spolja i iznutra. To usporava, ali bogati tok pričanja.”; „dobri stil” (Пауновић 2020: 362–363), али и мноштво подвлачења говори о знаковитим, маркираним местима романа која су понукала читаочеву пажњу. У *Дервишу*... исписиви хронос приповедања, хронос потекао из доласка смрти оставља метанаративне коментаре који су Андрићу важни. На самом почетку, И. Андрић подвлачи:

Упитао сам се, не би ли било боље, прекинути ово писање да све не буде теже него што јест. Јер ако оно необјашњивим путевима извлачи из мене чак и

Svetlost, 1970; сигн. IV 2461). О садржају посвета видети Пауновић 2020: 356.

што нисам хтио да кажем, што није била моја мисао што се скривала у мраку мене, уловљена узбуђењем, осјећањем које ме више не слуша, ако је све то тако, онда је писање немилосрдно исљеђење, шејтански посао, и можда би најбоље било сломити тршчано перо пажљиво зарезано на врху, просути дивит на камену плочу, пред текијом [...] (Селимовић 1966: 10)

Јер, постоји по/етика нужности приповедања – једно *ишик* и *ишак* у чији распон мора стати прича, мора се казати чак иако се приповедање води до радикалног самоукинућа. Међутим, Иво Андрић као читалац *Дервиша и смрти* записује и „Stil bliži muzici nego pisanju”, „Тако он у жељи да све протумаћи и објасни, често заплиће и затамњује оно што је већ јасно и лепо казано и изнесено.”; каже „јединственом реченицом”, „најбољом која за то постоји, а онда дода другу књишку и ожекивану, конвенционалну и клишејску ⁵ и излишну. Као да дугује некој мутној приповести.”

Пројекција андрићевске херменеутичке свести обележена је, дакле, проглашењем лирског за сувишак, јер тежи кохеренцији обухваћеног приповедног света. Лирика попут жаоке опомиње да фабулативни котачи који не иду ка напред, нису генератори наративног прогресивног низа. Надзорно око читаоца издваја лирске елементе у приповедању и проглашава их „више музиком”. Лирски пасаж, понављања које Андрић брижно обележава постају мутно средиште изван-приче, знакови чије значење треба тек протумачити. Читалачко ја маргиналија исписује се у вољи бивања на земљи, у територијалној прегледности приче, те се сва дискурзивна улегнућа кроз која се постварује *дуи некој мушној*

5 Нечитка реч у рукопису.

їриїовесїи осећа као излишно понављање, као такт неразговетне музике.

Читалац Иво Андрић, чини се, остварује херменеутички налог за (само)одржањем у поретку јасне и незатамњене приче, држећи се узглобљене дискурзивне економије на разини односа лирско–наротивно. Јер лирско долази из доњег, несвесног света приче и, попут лакановске жеље у стадијуму огледалне слике, скрива места белине, пукотина: свој дуг мутној приповести. Понављање као открита празнина, тамо где реч не захвата означено и проклизава у музикалност, представља, дакле андрићевску модернистичку жудњу за значењем, за семантичком окупацијом празног места, трансцендирајућим смислом текста. Делезовски „наговештаји тамног понављања” (2009: 464) читалац Иво Андрић осећа као дискурзивно смењивање и испољавање Истога. Он пребројава, статистички прецизно мери интервал јављања, дајући повремено и стилску квалификацију. Како запажа аутор *Разлике и ѿонављања* идеја поезије је имплицирана понављањем, његовим вишком: „Понављање је моћ језика; далеко од тога да се објашњава на негативан начин, посредством мањка номиналних појмова, оно имплицира идеју поезије која увек носи вишак” (Делез 2009: 464). Лирско селимовићевског дискурса долази из „криве орбите” понављања, његово утварно присуство преобликује приповедање у конвулзовани виртуелни наротив читаоца, поставши блудећа супстанца у искуству читања (в. Пауновић 2020: 366). Оно је обележило и рецептивни хоризонт и тренутак у коме се појављује златна птица: „207 i dalje (_⁶ i dečak) cela istorija schwach (швах) i bez pečata autentičnosti. Možda će se svideti nekom za prevod”.

Наведена Андрићева маргиналија тиче се 10. поглавља романа *Дервиш и смрт*, ретроспективног приповедања о дервишовом детињству, мотива златне птице.

Премда је читање тамо „где се структура слуђује” према Ролану Барту који питање читања види као атеоријско поставља се питање шта значи ово *швах*, шта је то и из је каквих читалачких наратива и преднаративних структура приповедање М. Селимовића оцењено као слабо? Видели смо како читалац И. Андрић оцењује стил М. Селимовића као музику због бројних тематско-мотивских варијација, понављања да би закључио напослетку да њима аутор сам квари своје приповедање, одузима му на јасноћи „као да дугује некој мутној приповести”. Отуда се Андрић, из овог де/конструисаног „уговора са собом” о јасном и лепом приповедању, дистанцира у коментарима од приповедања о златној птици људске среће.

На том тавану, гдје сам тражио самоћу, сазнавајући се, и прибјежиште од отворених ширина завичаја, иако сам га волео више него мајку, мислио сам често о златној птици из нениних прича. Нисам знао шта је та златна птица, али док сам слушао како пада киша по крову од шиндре, и отворени капак лупа на вјетру, и безброј очију вири из ћошкова, замишљао сам како проналазим своју златну птицу, као јунак из нениних жуборних казивања, знајући да се тако, на неки чудан, необјашњив начин, остварује срећа.

Заборавио сам на њу доцније, живот је распршио снатрења младости, могућа у врелом замишљању, без препрека, у слободи жељења без граница, рођену у неискуству. А јавила се поново, као подсмјех кад ми је било најтеже.

Био једном један дјечак, у очевој кући, над ријеком, који је сањао златне снове, јер ништа није знао о животу.

Био је и један други дјечак, у хану, на равници, који је мислио о златној птици. Убили су му мајку, била је гријешна, а њега су отерали у свијет.

Било нас је четворо браће и сва четворица су тражила златну птицу среће. Један је погинуо у рату, један је умро од сушице, једног су убили у тврђави. Ја своју више не тражим.

Гдје су златне птице људских снова, преко којих се то безбројних мора и врлетних планина до њих долази? Да ли нам се та дубока чежња дјетиње неразумности посигурно јавља само као тужни знак извезен на махрамама и на сафијанским корицама непотребних књига. (Селимовић 1966: 213–214)

Миодраг Петровић у раду „Златна птица или мотив психолошке регресије” показује како селимовићевска златна птица „припада најдубинскијем слоју ове прозе. Он у њој није утемељен но је распршен и није ту да одређује већ да обасјава. То је фантомска светлост за којом Нурудин непрекидно корача, али ка којој никако не стиже. Мотив златне птице јесте лирска основа *Дервиша и смрти* [...]”. Подаље, остајући у домену психолошке мотивације, аутор доноси суд о Нурудину: „Његов проблем јесте у његовој властитој немоћи пред самим собом. Његов проблем је у томе што он не чује и не разуме глас златне птице.” (1978: 304) Часлав Николић у есеју „На успон и пад једне друге птице” осврнуће се на орнитолошку фигуру М. Селимовића, истичући како је њена бајковита и метафизичка осена онемогућена егзистенцијалним структурама модернистичког сензибилитета:

Птица из златних времена у делу Меше Селимовића постаје птица будућности, али ње заправо нема ни у прошлости, ни у будућности, већ је има једино сад: она живи нашем вечито садашњом лажи, нашем баналношћу и нашем повученошћу из живота. [...] Фигурација дивље птице бива обележјем преко потребне концентрације, али концентрације које се нема, утврђености која се не може одржати, мира који се не може сачувати. (2011: 298)

Неодољива потреба Нурудинова да верује у *злаӣну ӣӣицу*, објашњено језиком психоанализе, јесте потпора говору, страст адолесцента према апсолуту. Када верујемо, када нас обузме страст према Идеалном Објекту, ми смо сви адолесценти, говори Јулија Кристева (2010: 33–35). Међутим, на интертекстуалној, трансфигуративној мапи златна птица као тужни знак сафијанских књига⁷ алудира на чувено песничко и филозофско остварење Ф. М. Атара *П̄ӣице*. У песми „Обраћање златној зеби” којом се завршава прво поглавље „Окупљање птица” семантика златног потиче из зебине усредсређености на Вишње:

Добродошла, зебо златна, ватра нек ти зори
И буде борбе нутарње знамен, дивље моћи;
Ма шта буде, нека буде, у том пламу гори,
А душу за земаљску склопи тмицу, и очи!
И док згараш и тај пакао осећаш врео,
С љубављу вољеног проћи ће те муке;
Кад творац светаинства скине ти вео
Да оживиш, живот у свете предај му руке!
И најпосле, бићеш потпун, савршенство знати;
Тебе више неће бити, *Алах ће ос̄ӣаӣи!* (курзив аутор)

7 О исламској филозофији у *Дервишу и смр̄ӣи* видети Андрејевић 1991: 27–43.

Фигури златне зебе је препуштен пут до Бога, тренутак „преображаја срца” (*шауба*) када се индивидуално сопство повлачи и уступа место божанској егзистенцији (видети Хејстад 104). На месту где у искуству модернистичког субјективитета *Дервиша и смрїи* мит о златној птици постаје мондемски знак, тривијализован и сведен на неупотребиву вредност, первертовану темпоралну фигурацију контунуитета – „хаварију рајског синдрома” (Кристева 2010: 36), Иво Андрић је у ратним годинама, 1915. године исписао „Псалм сумње” и „Јутро”. У оба песничка текста, без меланхоличног штимунга, расклопљен је наслеђени наратив о златној птици, о њеном гласу који баштини оно идентично/идеално сопству. Искуство субјективитета ране андрићевске лирике начиниће отклон према културним сликама и метафорама срца, драми тела и крви, младости, те се и самом гласу златне птице затире траг. У првим стиховима песме „Псалм сумње” лирско сопство не одговара певу златне птице, остајући непокренито:

Тога је јутра пјевала златна птица у срцу мом:
које су твоје молитве, дјечаче?

А ја сам лежао нијем, без покрета, ко они који очекују
последњи ударац,

док у песми „Јутро”:

(Дан један празних очију и замагљена чела.)

Тога је јутра црна птица пјевала у срцу мом:

била је – била! – твоја младост

И све је прошло с њом;

не походи нас двапут радост.

Црвљиво воће брзо зре,

а сужањ не зна сунца ни неба

већ брзо стари и брзо мре. –

Тога је јутра златна жица препукла у срцу мом.

Није случајна ова повезаност, јер су обе песме заједно са „Шетњом“ у заоставштини куцане на јединственом папиру са назнаком „1915, Марибор“. (У издањима *Сабраних дела* њихов след „Псалм сумње“, „Јутро“, „Шетња“ није очуван.) Златна птица у „Псалму сумње“ открива полумрачни смисао заборављених молитви које се попут белих магли дижу пут безименог неба. Оно није последња утеха М. Црњанског већ страши и опомиње потентношћу своје неисписивости, радикалне незнаковитости. Мотив крви која моли и кружи, док златна птица пребива у срцу, поставља питање о средиштености срца и трансцендентног, божанског лика, јер од Августина па преко средњег века познање Бога ствар је срца. П. Слотердајк управо на мистерији срца Св. Катарине утире пут својој теорији интерсубјективне интимае, интерсубјективних простора. Андрићев лирски субјект не смешта своју птицу *оноцвейно* као што то Бранко чини са жар-птицом, јер зна да нема повратка метафизичкој кући – у оно идентично средишту бића. Или како то каже П. Слотердајк у *Кријици циничној ума*: „Оно што нам се јављало као властито и као искон већ је чим се натраг осврнемо постало другачије и изгубљеним“, оно је знак који се на путу повратка себи мења, развија. Модернистичко искуство субјективитета премда обликовано неоромантичарским мотивима у Андрићевој лирици рекреира простор унутрашњег и *мисицизам срца*. Једноставном елементарношћу боја: од златне ка црној, начињен је суптилан прелаз ка утихнућу трансценденталног упоришта у *жижи душевносци*. Андрићу је, дакле, начелно рецепцијски хоризонт задат стваралачком праксом која напушта младалачку форму

интериоризације биће, а на њом и култ младости. Ален Бадју, не осврћући се са Марка Аурелија, запажа како у књижевној уметности постаје два модалитета односа према младости, две страсти, два супротна суда о младости: идеја да је младост чудесан тренутак и идеја да је младост ужасан тренутак у животу (2017: 13). Читајући Рембоа, француски филозоф налази да је он песник који пролази „кроз гибања оба могућа усмерења сваке младости: апсолутну владавину непосредног и његових наслада, или храпаво стрпљење дужности да се успе” (2017: 15).

Суспендовање лирског у читалачким белешкама И. Андрића и превредновање златне птице унутар поетике читања, лекционистичке праксе корени у стваралачком прегибу, у конфликтном судару поетичких модалитета. По третману култа младости и поетичком отклону од њега Иви Андрићу је блиско поратно стваралаштво Милоша Црњанског, његова приповетка „Убице (гротеска)” која је за пишчева живота имала једино часописно издање на страницама *Савременика* (1918). Како је М. Црњански Андрићу у писмима саопштио имена својих приповедака (Н. Петковић у „Поговору” детаљно образлаже, видети Петковић 1996: 501–509), вероватно је да је Андрић својевремено прочитао ово рано Црњансково остварење. Реч је о краткој приповедној форми, приповедању после рата чији су протагонисти осакаћени војници, морнари у неименованој болници. Болесници су летаргични, препуштени злом удесу и укочености, али поред дувана „који их једино весели”, живну на причу о златној канаринки у кавезу коју смрзнуту оживљава Бог:

Зачас кресну светлост, обасја морнареву главу са страшном брадом. Изгубио је код експлозије мине браду, а лекари му дометоше кост и да би како тако

закрпили јаз, свукоше парче коже с главе, с црном дугом косом. Њихова сенка одскочи по белом зиду и напуни собу мраком. И тихо се зачу... „тада рече Бог канаринки: Зашто теби, канаринко, пада споменак из очију”...

Они су слушали тихо, пушећи лагано, нису чули кишу, ни препирку доле, гледали су једнако у мрак и на њих лагано падала детињаста, смешна, мута бајка... И они су искали само то, само то... (Црњански 1996: 85)

Ахмед Нурудин имаће бледи траг те златне бајке о човеком самопознању и ентелехији његовог бића, о срећи премда је наличје баналности живота како је то приметио Ч. Николић. Напослетку, глас златне птице се припаја гласу човека: „*Човјече, који њјеваши у засѡрашујућој ѡами, чујем ѡе. Твој крхки ѡлас ми личи на ѡоуку. Али чему сад?*” (истакао М. С). Са друге стране, лирском сопству Андрићевих песама пак не остаје ни тај меланхолични, тренутачни бљесак – златна жица пуца да би се унутарњи простори померили за црну пругу у грудима, за *ѡвесно* које ће одредити искуство субјективитета и душе у Андрићевом стваралаштву.

Реторско-онтолошко слабљење метафорике срца, *злаѡне ѡѡице* у раним лирским текстовима И. Андрића пропраћено је децентрираном *жижом унуѡрашњосѡи*, док је у маргиналијама оно херменеутички и хермејеутички изложено раду критичке свести. Њена путања и ангажман унутар проблема разумевања лирских дискурса отворила је латентне нивое, чворове читалачког наратива и имагинације – унутрашњу покретљивост структура књижевног дискурса, њихову фукоовску празнину/бланшоовску белину. Диоскурни андрићевски и селимовићевски глас *злаѡне ѡѡице* одјекује пре-

делима књижевног неба исписујући мистичну спрегу говора и вере, језика и сопства, фигуре и њене метафизичке сенке, па и ту где исти глас замире, доведен до нихилистичког заокрета пред ликом децентрираног субјекта.

ЛИТЕРАТУРА

- Augustin, Sv. Aurelije. *Ispovijesti*. Prev. Stjepan Hosu. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973. Štampano.
- Андрејевић, Даница. „Велики роман Меше Селимовића и исламска филозофија”. *Зборник филолошкої факултїеїа у Пришїїини* 1 (1991): 27–43. Штампано.
- Badju, Alen. *Pravi život*. Prev. Olja Petrović. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017. Štampano.
- Bart, Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Prev. Goran Bajović. Loznica: Karpos, 2015. Štampano.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Génétiq̃ue des textes*. Paris: Biblis, 2011. Štampano.
- Delez, Žil. *Razlika i ponavljanje*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Fedon, 2009. Štampano.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Prev. Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo: Veselin Masleša, 1976. Štampano.
- Јерков, Александар. „Лирика Иве Андрића”. *Лирика*, Иво Андрић. Сремски Карловци: Каирос, 1998, 202–222. Штампано.
- Kristeva, Julija. *Neverovatna potreba da verujemo*. Prev. Zoran Minderović. Beograd: Službeni glasnik, 2010. Štampano.
- Kristeva, Julija. *Ljubavne povesti*. Prev. Mira Žiberna. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011. Štampano.
- Николић, Часлав. „На успон и пад једне друге птице”. *Пїици: књижевносїї, кулїїура*. Ур. Драган Бошковић, Мирјана Детелић, Крагујевац: центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 2011. 297–313. Штампано.
- Палавестра, Предраг. *Скривени йесник: йрилої криїїичкої биоїрафији Иве Андрића*. Београд: Слово љубве, 1981. Штампано.

- Пантић, Михајло. „Поезија Иве Андрића“, Дело Иве Андрића, Београд: САНУ, 2018, 67–95. Штампано.
- Пауновић, Александра. „Иво Андрић, читалац Дервиша и смрти М. Селимовића: Како писати читање?“. *Књижевност, култура, идентитет: међународни зборник радова у часопису проф. др Јована Делића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020, 345–371. Штампано.
- Петровић, Миодраг. „Златна птица или мотив психолошке регресије“. *Књижевна историја* XI 42 (1978): 295–319. Штампано.
- Пуле, Жорж. *Криптичка свесћ*. Прев. Јован Попов. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995. Штампано.
- Слотердајк, Петер. „Операција срца или: о евхаристичком ексцесу“. Прев. Александра Костић. *Писмо* 96/97 (2009): 161–179. Штампано.
- Sloterdajk, Peter. *Kritika ciničnog uma*. Prev. Boris Hudoletnjak. Podgorica: CID, 2008. Štampano.
- Fuko, Mišel. „Моје тело, овај папир, ова ватра“, у: *Istorija ludila u doba klasicizma*, prev. Jelena Stakić, Novi Sad: Mediterran publishing, 2013. Štampano.
- Хејстад, Уле Мартин. *Културна историја срца: од антике до данас*. Прев. Ангела Дреновац. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011. Штампано.

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. *Ex Ponto, Немири, Лирика, Београд*: Просвета, 1981. Штампано.
- Atar, Feridudin Muhamed. *Govor ptica*. Priredio Slobodan Đurović. Beograd: Kulturni centar I. R. Irana, 2011. Štampano.
- Црњански Милош. *Приповедна проза*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског: СКЗ, 1996. Штампано.