

Уређују
Иво Тартаља, Жанета Ђукић Перишић,
Пер Јакобсен (Копенхаген), Дејвид Норис (Нотингхам)

Секретар редакције
Биљана Ђорђевић Мироња

Графичка опрема
Богдан Кршић

Свеске Задужбине Иве Андрића
излазе по потреби, најмање једном годишње

Издаје Задужбина Иве Андрића
Београд, Милутина Бојића 4, телефон 303–42–50
e-mail: zia@sbb.rs
www.ivoandric.org.rs

За издавача
Драган Драгојловић, управник

СВЕСКЕ

Задужбине Иве Андрића

Година XXXV, свеска 33
Београд, август 2016

Рукописи

Душан Глишовић
Дипломатски испит Иве Андрића из 1922. године
9

Сећања

Перо Радовић
Иво Андрић: фрагменти сећања
45

Ранко Рисојевић
О Босни и Херцеговини поводом Андрића
57

Mato Džaja
Sjećanja: Ivo Andrić u Banjoj Luci
61

Тумачења

Гордана Вулевић
О хеленским реминисценцијама и судбини писца
у Андрићевој причи „Летовање на југу“
67

Бранко Тошовић
„Ли-ли Ла-ла-у-на“
83

Бранко Тошовић
(Грац, Универзитет „Карл Франц“)

„ЛИ-ЛИ ЛА-ЛА-У-НА“¹

Кључне ријечи: Андрић, „Лили Лалауна“, глас, значење, стих, поезија, ритам, музика, знак.

Сажетак: Рад је посвећен пјесми Ива Андрића „Лили Лалауна“. Анализа се састоји од три дијела. У првом се разматра језичка структура текста, у другом мјесто ових стихова у Андрићевом поетском опусу, а у трећем њихова музичка обрада.

Пјесма „Лили Лалауна“ написана је 1950, а први пут објављена 1976. у *Сабраним делима Иве Андрића* у 16 томова (Андрић 1981/11: 241). Оригинал се чува у Задужбини Иве Андрића у Београду (кутија бр. 46). Текст је откуцан писаћом машином на листу формата А4: 21 x 29,5. Да пјесма припада Иву Андрићу, потврђује ауторовом руком написана фуснота: *Тако се звала једна Гркиња; од слогова њеног имена начињена је ова „песма“*. Иза датума 1950 долази латинична скраћеница: *г. Лексема песма* стављена је у наводнике, али накнадно (примјећује се да овај интерпункцијски знак има различиту боју у односу на друга слова).

Текст је необичан јер у више елемената одудара од онога што је писац до тада и касније сачинио. Та необичност састоји се у сљедећем. Према *Сабраним делима* 1981/11, од 89 лирских пјесама ниједна није ни по чему блиска,

¹ Ово је веома скраћена верзија ширег рада о Андрићевој „Лили Лалауни“.

слична „Лили Лалауни“. То се види и према насловима, у које Андрић најчешће ставља вријеме, простор, догађај, људе, артефакте, музичке изразе, атрибуцију (квалификацију) и др.

Андрић је познат по томе што је лирику градио на слободном стиху, чиме је умногоме нарушавао дотадашњу строгу организацију поетског текста. У овој пјесми све је у духу канонског стиха: 12 редова је уланчено у три строфе, које чине три катрена. Метрички превладава тро-хеј, будући да највише има двосложних ријечи (30 од 48). Много је мање једносложних (11), посебно тросложних (четири) и четворосложних (три). Први катрен је готово искључиво двосложан: од 15 ријечи само последњу чине више од два слога (четири). Други катрен је разноврснији: поред тога што доноси једну ријеч више, он има неколико лексема са различитим бројем слогова и то у симетричном односу: три тросложне – три једносложне. У трећем катрену се појављује нова интонација због увођења низа једнослоговница (осам; у претходној строфи њих је свега три) и двију четворослоговница (од укупно три: *Алилуна*, *Алилана* – *лилиана* долази у четвртој строфи). Присутна је квантитативна лексичка градица: прва строфа садржи 15 ријечи, друга 16, а трећа 17. Пјесма је сачињена у тро-хејском осмерцу.

Андрићева поезија је претежно без риме, посебно чисте. „Лили Лалауна“ организована је, међутим, по свим версификацијским правилима – од почетка до краја има строгу укрштену риму (абаб). У пјесми је заступљена искључиво лексичка хетерогена рима (доводе се у финални ритмички однос ријечи са различитим бројем фонема). Лексичка хомогена рима (са једнаким бројем фонема) није примијењена, јер је различит саоднос фонема. Рима је трофонемска. Само се једном јавља четворофонемска. Што се тиче броја ријечи у рими, свуда је моноксично упаривање, изузев у случају када долази до билексикализације (у којој учествују двије ријечи у стиху А и једна ријеч у стиху Б). Лексеме су најчешће четворофонемске (20), мање трофонемске (12), двофонемске (6), петофонемске (2), седмофонемске (2) и шестофонемске (1).

У пјесми се појављу три самогласника (а, и, у) и два сугласника (н, л). Нема дакле самогласника: о и е, који су једини по артикулацијској вертикали средњег реда (а је ниски, и и су у високи). Хоризонтално сва су три различити: и је предњи, а средњи, а у задњи. Самогласник а је отворен, и и у су затворени. Само се у одликује лабијализацијом. На почетку стихова најчешће се налази самогласник а (5 пута). Друго мјесто дијеле сугласници н и л (3). Једном иницијалну позицију заузима и. Крај пјесме је потпуно унифициран: финални положај заузима увијек једна фонема – самогласник а.

Пјесма је структурирана на асонанци (понављању самогласника) и алитерацији (понављању сугласника), што је супротно у односу на оно што налазимо у његовој лирици: „Андрић је мало марио и за звуковност својих стихова: у њима се ријетко сусрећу асонанца и алитерација чиме се још снажније учвршћује осјећај приповједне интонације и мелодије стиха“ (Маринковић 1984: 21). Изразито доминира анафорска алитерација (понављање почетног сугласника) јер сугласник л заузима иницијалну позицију у 18 појавница, а н у 11. Анафорску асонанцу највише носи самогласник а (9), знатно мање у (6) и и- (4). Зато је епифора (понављање финалне фонеме) изразито вокалска: два прва мјеста заузимају самогласници: а (284), и (87), а у (4) налази се на трећем мјесту заједно са н и л. Из овога слиједи закључак да је лексички почетак сугласнички (иницијални однос сугласника и сугласника је 39 : 19), а лексички завршетак самогласнички (однос самогласника и сугласника је 40 : 8). Други ријечима, Андрић у 81,25% случајева започиње ријеч сугласником, а у 83,33% завршава је самогласником.

На двије ударне позиције у стиху – почетак и крај долазе и асонанца и алитерација: стихове отварају: л – а – а – н (прва строфа), л – л – а – и (друга строфа), а – а – н – н (трећа строфа), а завршавају: а – а – а – а (прва строфа), а – а – а – а (друга строфа), а – а – а – а (трећа строфа). Самогласници и сугласници се хармонично смјењују до четвртог стиха када се спајају два самогласника (и) и ступају у контакт два сугласника (н и л): *Нали илун лилиана*,

што не доприноси мелодичности (по мјесту образовања л је алвеоларни, а н зубни, односно дентални, по начину артикулације л је латерални, а н назални, по релевантним дистинктивним обиљежјима л је непрекидни, а н акутски и назални). Самогласничко-сугласнички континуитет нарушава се и на почетку друге строфе (у петом стиху) када се сударају два самогласника а: *Лила ани ул илана*. Грађа пјесме не даје одговор на питање зашто је дошло до ове фонолошке дисхармоније.

Самогласници су овако заступљени: а 54, и 23, у 19. Као што се види, преовладава а. У изговору он се одликује највећим степеном отворености и највећом фреквенцијом (Ф1 670, Ф2 1.220, Ф3 2.550 Хз); самогласник у има најмање показатеље (Ф1 380, Ф2 750, Ф3 2.450 Хз); фреквенцијска вриједност самогласника и је различита: најнижа међу самогласницима у форманту 1 (360), средња у форманту 2 (2.200), а највиша у форманту 3 (2.850) (Тошовић 2010: 128).

Редослијед учесталости самогласника у овој пјесми (а 56,25%, у 19,79%, и 23,96%) не одговара њиховој учесталости у српском језику (и 10,61%, а 9,77%, у 2,26%). Разлика се посебно запажа код самогласника у, који је у овом језику међу самогласницима на посљедњем мјесту, а у пјесми на другом. Заступљеност сугласника у „Лили Лалауни“ је различита: л 46, н 37.

Два централна гласа су сугласник л (83) и самогласник а (54), јер обухватају 63,42% (137) свих гласова (216). Они образују и централну комбинацију ла, коју чини 22,91% (22) свих слогова.

Овдје се намеће питање колико је вокалско-консонантска хармонија „Лили Лалауне“ релевантна за дешифровање њеног смисла (ако је уопште укодиран) и колико презентирана звучна слика има неку симболику, односно сугерише неку семантику. Неоспорно је да је Андрић овом пјесмом тежио еуфонији (благозвучности) и музикалности, што је у великој мјери и постигао.

Приступ стилистици звучања „Лили Лалауне“ може бити импресионистички и објективистички. У импресионистичком тежиште се ставља на субјективно пер-

ципирање гласова и њиховог уланчавања. То значи да се тражи симболизам свих гласова (у датом случају трију самогласника и двају сугласника), одређује њихов садржај, повезује глас и смисао. Овај приступ познат је у фоностилистици и није дао веће резултате јер му је основна слабост субјективизам (гласовима се приписују особине које у суштини не постоје). Посебно је споран став да један глас изражава више значења (на нивоу фонеме оно долази само као дистинктивно обиљежје, а фактички се јавља тек на нивоу морфеме). Слабост је и у томе што сваки рецепијент произвољно налази изражајне вриједности према својим звучним доживљајима. Импресионистичком тумачењу „Лили Лалауне“ посебно смета чињеница да у њој нема доминантних гласова, тачније да је то ирелевантно обиљежје будући да су они сведени на свега три самогласника и два сугласника. Ако бисмо ипак изабрали овакав приступ, онда не бисмо морали да будемо превише креативни пошто већ постоје анализе у којима се издвајају изражајне вриједности појединих гласова. Рецимо, истиче се да су предњи гласови свијетли, а задњи тамни (Maxime Chastaing; Вулетић 1976: 13). Ако би то било тако, онда би „Лили Лалауна“ имала више неутрални карактер будући да 56,25% гласова отпада на а, које није ни предњег ни задњег реда, већ средњег.

Као што је познато, фонеме/гласови немају значење, али га могу потенцирати интонацијом којом се изражавају поједина емотивна стања, могу придонијети у изражавању смисла. Она може бити неутрална, упитна, усклична интонација. Врло често је емфатична (истиче осјећање). У гласове „Лили Лалауне“ укодирано је одређено емоционално стање, чији је преносник интонација. Она је шифрована, али ју је тешко открити зато што немамо изворно звучање. Ако бисмо знали како је аутор замислио звуковну реализацију трију (за ово питање) суштинских јединица – гласа, ријечи и стиха, могли бисмо доћи до податка не шта значе ове ријечи, већ какву емоцију преносе. Полазна интенција пјесме може се раздвојити на двије основне – неутралну и маркирану. Да није у питању прва, показује главна мотивација за настанак пјесме. Текст је толико необичан за

позног (касног) Андрића да нулта емоција није могла бити изворна. Маркирана интенција, у ствари емоција, такође је двојна – позитивна и негативна. Ако се узме у обзир чињеница да је пјесников темељни мотив и примарна оријентација жена (Гркиња Лили Лалауна, реална или нестварна, референтна или нереферентна), која иначе у поезији исијава енергетски плус, велика је вјероватноћа да је у питању позитивна емоција. Готово је искључено да се ради о бијесу, страху, презиру, болу, поразу, ужасу, мучењу, катастрофи, иронији, сарказму, негацији, одбијању и сл. У систему позитивних емоција скала је прилично широка – то може бити радост, срећа, екстаза, усхићење, одушевљење, дивљење, љубав, заљубљеност, занесеност, опијеност, ошамућеност итд. Интерпретацијски проблем ове пјесме је у томе што у њој нема експликације, нема јасних исказа, него је све наговјештај, алузија, асоцијација. Чак нема ни контекста, а сам подтекст је готово/тешко недокучив. Може се чак претпоставити да је већи дио текста оноματοпеја (подражавање звучних покрета, радњи, процеса и слика), имитативна хармонија.

За експресивност звучања најважнија је иницијална позиција гласа (анлаут). На то мјесто Андрић најчешће ставља **л** (18), слиједи **н** (11), **а** (9), **у** (6), **и** (4).

У овој пјесми чини се важнијим слоговни симболизам, него звуковни. Основни разлог лежи у томе што је, према самој ауторовој напомени, пјесма настала од слогова имена *Лили Лалауна*, дакле од **-ли**, **-ла**, **-у** и **-на**. Стихови имају укупно 96 слогова, а у имену шест: *Ли-ли Ла-ла-у-на*, без понављања четири: **-ла**- (22), **-на**- (21), **-ли**- (11), **-у**- (5), који дају 59 слогова. Међутим, постоји 12 слогова који се не налазе у имену Гркиње и који су троструке врсте – моносилабички: **а**- (9), **-у**- (5), **-и**- (3), бисилабички: **-лу**- (6), **-ну**- (3), **-ул**- (2), **-ан**- (1), **-ил**- (1) и терсилабички: **-лан**- (1), **-лул**- (1), **-лун**- (1), **-нун**- (1). Њихов укупан број износи 37.

Иван наслова слогови имају 37 појавних облика: **-а**- (9), **-ни**- (8), **-лу**- (6), **-и**- (3), **-ну**- (3), **-ул**- (2), **-ан**- (1), **-ил**- (1), **-лан**- (1), **-лул**- (1), **-лун**- (1), **-нун**- (1). То значи да Андрићева констатација *од слогова њеног имена сачињена*

је ова „песма“ није потпуно тачна, што се може објаснити на више начина, рецимо: аутор није строго разликовао слогове од гласова и гласовних спојева, он није све узимао у обзир, нити је разграничавао три могућности – да је пјесма створена (а) од свих слогова, (б) неких слогова, (в) слогова и појединих гласова имена *Лили Лалауна*.

Ова пјесма даје основа да се издвоји посебна стиховна врста – слоговна (силабичка) поезија, чију основу чини слоговни симболизам и слоговна стилистика. „Лили Лалауна“ може се сврстати и у ономастичку поезију, поезију властитог имена, посебно женског. Андрић има још једну такву пјесму: *Сан о Марији*. Будући да дио ријечи звучи као узвик, могло би се говорити и о интерјекцијској поезији.

Прозодијски „Лили Лалауна“ мање се одликује сложеностом квантитативном структуром (нема много акцентовањих ријечи), а више квалитативном. Будући да значајан дио ријечи чине једнослоговнице и двослоговнице (41 од 48) и пошто акценат у српском језику не пада на последњи слог (изузеци су ријетки), 85,41% (41 ријечи) лексема ове пјесме има обавезно акценат на првом слогу, а 22,91% (11 једнослоговница) силазне акценте (дугосилазни и краткосилазни). Код осам вишесложних ријечи (*лилиана*, *улана*, *нанула*, *Анали*, *Алауна*, *Алиана*, *нинана*, *анила*) искључен је акценат на последњем слогу. Уколико лексеме које не региструју рјечници (*лину*, *нина*, *лула*) представљају облике презента, њихов наставак има постакценатску дужину. Ствар се компликује тиме што се неке ријечи које биљеже рјечници могу изговорити на неколико начина (због акценатских дублета): *л.л. а/ла/ла, ли/ла/Ли/ла, ала/ла/ла*. Запете испред једносложеница *лу*, *ли*, *ла* сигнализирају немогућност њиховог енклитичког статуса. Посебан аналитички проблем чине ријечи којих нема у лексикографским приручницима и које теоретски могу имати све акценте и постакценатске дужине: *лину*, *илун*, *ани*, *ул*, *ула*, *Алауна*, *лул*, *ил*. Двосложне лексеме дозвољавају на првом слогу сва четири акцента (*лину*, *илун*, *ани*). Ако се све ово узме у обзир, доћи ће се до закључка да постоји више могућности за акцентовање „Лили Лалауне“.

У овој пјесми тешко је разликовати леме (полазне, примарне облике) и појавнице (реализоване облике, токен). Према нашој процјени, укупан број могућих лема износи 42. Ако се рачунају и оне које се пишу различито – великим и малим словом (*Ала/ала, Лала/лала, Лани/лани*), цифра је нешто већа (45). Неке од њих могу теоретски бити облици исте ријечи: *лана* (ген. једн.) од *лан*, *ула* (ген. једн.) од *ул*. Разлика између броја лема и броја појавница је минималан – он се готово подудара: 45 (42) леме – 48 појавница (токен).

Што се тиче значења ријечи, треба узети у обзир чињеницу да је од писања *Лили Палауне* прошло више од пола столјећа (1950–2016) и да се у међувремену многе ријечи промијениле своју семантичку структуру. Значења се сада могу лакше лексикографски утврђивати (има доста рјечника), а тада је било све оскудно и мање доступно.

За семантику датог текста битно је утврдити да ли постоје предикати (посебно глаголски) и колико су они заступљени. Да бисмо их одредили, извршили смо анализу завршетака и издвојили девет потенцијалних облика са глаголским завршетком: **-на** (долази 14 пута), **-ла** (13), **-ли** (4), **-ни** (4), **-лу** (3), **-ан** (2), **-ун** (2), **-ил** (2), **-ну** (2). Међу њима теоретски бисмо могли препознати презент/аорист на **-ну** (1), крњи перфект на **-ла** (13) и **-ли** (4), пасив на **-на** (14), императив/пасив на **-ни** (4). Будући да је пасив у оваквом тексту мало вјероватан (готово искључен), остају као кандидати завршетак глаголског облика **-ла** (13), **-ли** (4) крњег перфекта, **-ну** (2) аориста/презента и **-ни** (4) императива. Када су у питању појавнице на **-ла**, од 13: *Ала/ала, анила, Ила, ла, Лала/лала, Лила, лула, Нала, нанула, нинала, нула, ула* само *нинана* може формално претендовати на улогу предиката. Када су у питању облици на **-ли** (*Анали, ли, лили, Нали*), глаголски карактер може имати *лили* (*Ана лили ула ина*), међутим ни то није реално јер се могућни субјекат *Ана* препознаје као номинатив једине. Потенцијални презент са завршетком **-ну** (1) налазимо у ријечи *лину* (*Налу нилу нун нинала*), али је мало вјероватно да у стиху од четири ријечи постоје два предиката (*лину* и *нинала*). На улогу крајњег дијела глаголског облика не могу

претендовати завршеци **-лу** (3), **-ан** (2) **-ун** (2) **-ил** (2) те стога облици *лу, Налу, нилу, илун, нун* и *ил* немају глаголски карактер. Из анализе слиједи закључак да би само према завршецима глаголски предикат могао да има стих *Налу нилу нун нинала*. Осим *нинала* у пјесми би се тешко могао препознати глагол типичан за савремени језик, али може да се у функцији предиката нађе неки лик колико-толико близак глаголском узвику.

Што се тиче лексичке структуре, од 42 леме, чак 15 не налазимо у рјечницима (в. Изворе). Међу њима четири могу бити појавнице неке рјечничке леме (натукнице): *лана* – *лана* ген. једн. од *лан* – 1. биљка, 2. предиво добивено прерадом лана (постоји *Лана* хипокористика од *Cel/jet-лана*), *нали* – могући колоквијални облик императива *нали* од *налити*, *илун* – има *илуна* 'луцкаста особа, луда', *улана* – ген. једн. од *улан* 'коњаник' (њем. *Ухлан*), *лину* – треће лице множине презента *лини* од глагола *линути*, *линем*, 'сипнути'; *нинала* – треће лице женског рода перфекта од глагола *нинати* 'љуљати', 'спавати' (говори се или пјевуши кад се љуљањем, зибањем успављује дијете), 'тетошити, казити'.

У систему контекстуално изолованих ријечи регистрованих у рјечницима готово су једнако заступљени моносеми и полисеми (однос је 14 : 13). Према лексикографским издањима, једнозначне ријечи су следеће: *лина* 'кучка, куја' (постоји *Лина* као хипокористика од *Ангелина, Малина* и сл.), ♦ *лани* 'прошле године, у години прије ове, лањске године', ♦ *Ана/Ана* женко и мушко име (мушко – хипокористика од *Антун*), ♦ *ила* од *хула* 'грдња, псовка', ♦ *инā* од придјева *ини* 'други, остали' ♦ *Ли́ла* женско и мушко име (женско – име и хипокористика од *Лу́ција, Љи́љана*, мушко – хипокористика од *Мило́је, Или́ја* и сл.), ♦ *ани* узвик у значењу 'ено' (њиме се такође патке вабе), ♦ *ил* 'кошница, улиште' ♦ *нанула* турцизам 'врста отворене обуће коју чине само дрвени (или сл.) ђон и кожни, платнени или сл. каиш, односно два каиша', ♦ *анали* 'списи у којима се догађаји излажу хронолошким редом, љетописи' ♦ *ни* везник/ријечца без нагласка, ♦ *лил* узвик за вабљење коза ♦ *ил* 'иловача' ♦ *ан* турцизам (*хан*)

’хан, сеоска и друмска механа; гостионица, свратиште, коначиште’.

Што се тиче могуће реализације лексикографских значења у Андрићевој пјесми, ствар стоји овако. Ријеч *лина* завршава први стих (*Лала лула, луна лина*), али се не може довести у вези са значењем које налазимо у рјечницима (’кучка, куја’). Лексема *лани* појављује се у другом стиху (*Ала луна лани лана*) и шестом стиху (*Лани лину ул нанула*); значење ’прошле године, у години прије ове, лањске године’ вјероватније је у другом него у првом примјеру. Лексичка јединица *Ана* отвара трећи стих: *Ана лили ула ина* – једино лексикографско тумачење указује да се ради о женском или мушком имену (ако је доиста име у питању, више основа има да се говори о женском имену). У истом стиху појављује се ријеч *ула* (*Ана лили ула ина*) са једним рјечничким значењем: ’грдња, псовка’, које је спорно у датом окружењу. Пети стих отвара *Лила* (*Лила ани ул улана*) за коју се у рјечницима каже да је женско и мушко име од *Љиљана*, односно *Милоје*, *Илија* и сл. Ако је употребљено за ознаку жене, долазимо до закључка да се у пјесми поред имена *Лили Лалауна* појављује *Лила*, па и *Ана*, што још више усложњава семантичку/смисаону интерпретацију текста. Постоје случајеви када се (лексикографски) једнозначна ријеч појављује у два сусједна стиха (петом и шестом): *Лила ани ул улана* | *Лани лину ул нанула*. Оба примјера није лако довести у везу са рјечничким значењем ’кошница, улиште’. Ријеч *нанула* у шестом стиху *Лани лину ул нанула* тешко се може асоцијативно везати за турцизам *нанула* ’врста отворене обуће коју чине само дрвени (или сл.) ђон и кожни, платнени или сл. каиш, односно два каиша’, али у пјесми не налазимо никакве елементе које би то потврђивали. Слична је ствар са седмим стихом *Анали ни нина нана*, у који се *Анали* не уклапају у значењу ’списи у којима се догађаји излажу хронолошким редом, љетописи’. У овом стиху долази још један (лексикографски) моносем – *ни*: *Анали ни нина нана*. Рјечници кажу да је то *везник/ријечца без нагласка*, а у овој пјесми то не може да буде *ненаглашена лексема* јер испред ње стоји *запета* па би *прије* могла

бити *ријечца*. У деветом стиху *Алауна лул ил лала* ријеч *лул* изразито би стршала ако бисмо је тумачили као *узвик за вабљење коза* (што налазимо у рјечницима). Мало је вјероватно да је у деветом стиху *Алауна лул ил лала* лексема *ил* употребљена у значењу ’иловача’. Још је теже повјеровати да у посљедњем стиху *Нала уна ан анила* облик *ан* представља турцизам у значењу ’хан, сеоска и друмска механа; гостионица, свратиште, коначиште’.

Дакле, веома мало рјечничких значења може се примијенити на ријечи из ове пјесме. Оно што нуде лексикографска издања и оно што нуди „*Лили Лалауна*“ у већини случајева је *неспојиво* па је свако налажења рјечничких *натукница* у њој *натегнуто*, *извјештачено*, *неприродно* и *контрапродуктивно*. Значи ли то да највећи дио употребљених ријечи нема *никаквог лексичког значења*, да се ради о *бесмислености*? У авангардној поезији појављује се *логички бесмисао* у *граматички коректним формама*. Лексички *бесмисао* посебно долази до изражаја у *летристичкој поезији*.

Поред *издвајања моносема* и *полисема*, неопходно је *разграничити аутосемантичне* и *синсемантичне* ријечи (прве су *самосталне* врсте ријечи јер имају пуно лексичко значење), а друге су *граматичке* ријечи (*несамосталне*, *непунозначне*, *помоћне*, *релационе*). Поуздано се може рећи да само име *Лили Лалауна* припада аутосемантичним лексемама. Структурно то би могле бити и *Лала*, *луна*, *лани*, *лана*, *лиљана*, *Лила*, *Анали*, *нула*, *Алауна*, *Алиана*.

Интерпункција у пјесми није досљедна. У прва три катрена нема ни тачке ни зареза, а у трећем се други и четврти стих (посљедњи у пјесми) завршавају тим знаком. У првом стиху долази једна *запета* (*Лала луна, лина лина*), а у десетом четири *запете* (*Алиана, лан, лу, ли, ла*). Тачка се јавља у 10. стиху: *Алиана, лан, лу, ли, ла*. и 12. стиху: *Нала уна ан анила*. На крају реченице она *недостаје*.

„*Лили Лалауна*“ је сложена *семиотичка структура*. Она је *комплексни визуелни*, *аудитивни* и *текстуални знак* (више *звучни* и *визуелни* него *семантички*). У њој је *тежиште* на *ознаци*, а *означено* се налази у *позадини*, *замагљено*, *нејасно*, па *стога слабо* или *никако докучиво*. Ако

су *Знакови поред пута* пишчева знаковна мегаструктура, „Лили Лалауна“ је пишчева знаковна минијатура.

Пјесма „Лили Лалауна“ може се посматрати и као збир функција, односно као структура у којој се оне реализују. Ако се примијени Јакобсонов модел из рада *Поетика и лингвистика* (Јакобсон 1966: 285–326), може се констативати прожимање референцијалне функције (у односу на Гркињу Лили Лалауну ако је доиста постојала), емотивне, умјерене на пошилаоца (изражавање ауторовог емотивног става према ономе о чему говори) и поетске (довођење у фокус поруке зарад ње саме, стављање у средиште пажње саме порука и њеног изговора). Метајезичка функција (оријентација на кодове унутар којих знак може бити протумачен као језик у језику) долази до изражаја у имену *Лили Лалауна* и пјесниковом објашњавању разлога за његову употребу. Ако се узме корелациони модел функција (Тошовић 2001), добија се примарност корелационе функције у односу на комуникативну и све друге, јер је сва пјесма чиста корелација. Из других модела функција важна је симболичка функција (Андрићева пјесма је конгломерат појединачних симбола), естетска функција (она је оријентисана на хармонију – битну особину категорије лијепог и читаве естетике).

Пјесма је написана на универзалном језику, језику који не тражи преводе на било који природни или вјештачки језик, па је необично да постане објекат било каквог транслаторолошког покушаја.

Будући да „Лили Лалауна“ не нуди много експлицитних информација, њене критичке перцепције нису бројне. Нема их много ни изван стручних кругова (у интернету).

Једно од важних питања јесте мјесто „Лили Лалауне“ у тадашњој српској и југословенској књижевности. Андрић је писао стихове у вријеме доминације реализма у прози, а модернизма у поезији. Стога се ова пјесма може довести у везу са основним авангардним поетским правцима XX стољећа, чија је главна особина оријентација на бунт, умјетничку побуну и радикализам. То су (а) импресионизам, са фокусирањем на расположења и утиске, (б) футуризам, који разбија традиционалну структуру стиха и уводи непоетичне

ријечи, (в) експресионизам са халуцинантним и искривљеним сликањем, шкртошћу у изражавању, ослобађањем стиха од метричких схема, разбијањем језичких конструкција, изостављањем интерпункције, (г) дадаизам, усмјерен на деструкцију, нелогичност језика и смисла, (д) надреализам, са тежиштем на ирационалном, несвјесном и подсвјесном, нарушавање сваке логике и језичких норми, (е) имажинизам, концентрисан на сликовитост језика, (ж) кубизам (претежно сликарски правац), са ликовним представљањем предмета књижевног изражавања, (з) летризам, заснован на словном коду. Десетак година након појаве *Лили Лалауне* настаће још један правац у српској књижевности – (и) сигнализам.

Андрић се приближавао доминантним пјесничким школама с почетка 20. стољећа, али се ниједној није без остатка приклонио (Маринковић 1984: 13). Његов основни тон у поезији био је исповједни лиризам (Палавестра 1981: 25–84), тачније медитативно-лирска рефлексивна исповједног типа (Палавестра 1981: 41). На Андрића, као и друге пјеснике Младе Босне и Младе Хрватске, утицао је космизам и дијалектичка теологија експресионизма, густе и тешке нордијске симболизам, бергсоновски интуиционизам, темпераментни динамизам футуриста, европска авангарда у скривеним и готово неухватљивим путевима (Палавестра 1981: 38–39). Међутим, Андрић није могао да прати бујну динамику авангардних токова и модернистичких тежњи, иако је многа својства модерне поезије његовао и развијао (Палавестра 1981: 40). Он се као пјесник није формирао искључиво под утицајем авангарде, јер је свој исповједни лиризам везивао за традиционалну струју мисаоне лирике (Палавестра 1981: 40).

У пјесми „Лили Лалауна“ исповијести нема, али има лиризма, више скривеног него експлицираног. У њој не налазимо елементе који чине основу његове лирике – немоћ, бол, изгубљеност, самоћу, меланхолију, стрепњу, депресију, сјету, тјескобу, грч, трагично осјећање живота, опсесију смрћу, песимизам, резигнацију. Ту нема ни националног и ослободилачког карактера раног модернизма, нити поетске филозофије засноване на трагичном доживљавању стварности с почетка 20. стољећа.

У раној фази књижевне дјелатности Андрић је експериментисао са графичким обликом слободног стиха, не придавајући посебан значај тим поигравањима, као што то није ни касније чинио (Палавестра 1981: 72). Изузев „Лили Лалауне“! Овдје долази битно питање: ако је „млади“ Андрић избјегавао такву форму изражавања, зашто се „стари“ Андрић (у 58. години живота) одлучио за њу? Ако је развој Андрићевог пјесничког израза ишао од пјесме у прози и слободног стиха ка лирској рефлексiji (Палавестра 1981: 73), како се и зашто Андрић одлучио да на врхунцу прозне активности и продуктивности – у времену непосредно након објављивања трију великих романа 1945 (*Травничке хронике*, *На Дрини ћуприје*, *Госпођице*) и привођењу крају четвртог 1954 (*Проклете авлије*) – напише стихове који би прије требало да се појаве у младалачком периоду његовог стваралаштва? Зашто је нарушен „исповједни и контемплативни карактер Андрићеве лирике, са трансформацијом песничког облика од слободног стиха к прозном фрагменту“ (Палавестра 1981: 73)?

И у послјератном периоду Андрић се такође не приклања тадашњим поетским струјањима: напредној утилитарној и ангажованој поезији (пјесме о народноослободилачкој борби и херојству), поезији субјективног лиризма (Ристо Тошовић, Славко Вукосављевић, Стеван Раичковић, Мира Алечковић, Светислав Мандић, Бранко В. Радичевић, Драгослав Грбић и др.), антиромантичарској поезији (Васко Попа, Миодраг Павловић), неоромантичарској поезији (Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић, Вук Крњевић), неосимболистичкој поезији (Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Велимир Лукић) и др. Између 1950. и 1955. настаје српска варијанта естетизма која остаје владајући стил све до 60-их година 20. вијека (Деретић-www), али ни ту нема Андрића. Треба додати да је анализирана пјесма настала након резолуције Информбироа (1948) и постепеног напуштања догматског социјалистичког реализма совјетског типа.

Ако „Лили Лалауну“ укључимо у Андрићеву љубавну поезију, она ће се наћи у контексту најмање 12 пјесама. Жена је Андрићу први, полазни мотив у поетском опусу

(отворила га је пјесма „У сумрак“ написана 1911, чији први стих гласи: *У сумрак певају девојке*). Неколико година касније (1919) долази мотив непознанице („Сан о Марији“); иницијалну позицију заузима стих: *Ја нисам никад видио Твог лица*, а финалну: *Тако је прошао живот. | И никад нисам видио Твог лица*. Исте године опет је жена инспирација у пјесми са насловом „Земља“, иза кога долази за Андрића необичан стих – упитни: *То од све моје љубави?* Текст се завршава истом мишљу у асерцији (изрично): *То од све моје љубави*. У средини пјесме налази се констатација: *Од све моје љубави | не оста ништа*. Наредне године (1920) слиједи тајновита пјесма „Жеђ“ са интродукцијом: *Остадох те жељан једног летњег дана. | О, сребрна водо из туђега врела*. „Његова песма“ (1921) садржи признање: *Ни ја нисам живео без љубави*, али је значајнија финална мисао: *Само једна ме је одмах оставила, | јер је увидела | да у љубави све узимам | а што мање дајем*. У Грацу настаје 1923. пјесма без наслова из циклуса *Шта сањам и шта ми се догађа*, са стиховима: *Да л' љубав крију пусти паркови | Ил вино пију двојица | Горко вино, у здравље исте жене?* Готово деценију касније (1932) написана је „Сабитова песма“ са мотивом женског срца: *Кад би женско срце било милостиво, | Као што кажу да је, | И као што изгледа понекад, | Понекад, | Не би Сабит био | Изгубљена суза, лудо бачен камен, | Јадник и сироче, | Као што изгледа понекад, | Понекад*. Наредне године (1934) Андрић се враћа мотиву из прве пјесме („У сумрак“): *Дјевојачка пјесма (као народна) стиховима: У младости су брза крила | Очи су ватре кратка вјека, дјевојке цвијеће ђурђевданско! | А нема, болан Маријане, горчијега пића од растанка | Ни црњег хљеба од самоће, ни теже смрти од чекања*. Године 1937. настаје у Београду „Лепа млада жена говори“, у волунтаривној форми: *Да сам... Да сам... Да сам...* Од те године па до 1950 (према Андрићевим *Сабраним делима* из 1981) мотив жене одлази у други план. Тада се јавља „Лили Лалауна“. Пјесма „Вео“, написана четири године касније (маја 1954), значајна је за тумачење „Лили Лалауне“ јер има мотив тајновите и безимене жене коју види у ноћи на мору: он се одмиче у копно, али кад год се окрене, види витку

и белу жену како њен вео носи ветар све даље од њега: *Хладно звездано небо, | запењено море и северни ветар. | Сам не знам право где сам, | куда бих, ни кога чекам у овој ноћи. | Окренут леђима пучини, споро одмичем | све даље у копно. | Али кад год се окренем, видим: | тамо, ивицом мора, | витка и бела жена иде. | И станем и гледам како | њен вео ветар носи. | Не брзо, не високо, | али све даље од мене* (Гралис-Корпус-www). Пролазе двије године и Андрић пише пјесму у прози „Сусрет“ (1956) са мотивом сличном оним у „Велу“, али са више детаља.

И то су, колико нам је познато, посљедњи Андрићеве љубавни стихови, написани шест година након „Лили Лалауне“.

Иако је настала прије појаве постмодернизма код нас, ова пјесма има свој постмодернистички кључ. Он претпоставља да се текст може читати и интерпретирати нелинеарно: не само слијева надесно, него и здесна на lijeво. Такво кретање по пјесми није мање компликовано од уобичајеног читања слијева надесно.

У „Лили Лалауни“ налазимо такође три битна постмодернистичка појма – деконструкцију, конструкцију и реконструкцију. Андрић разбија име Гркиње на слоге (деконструкција), од њих прави нове ријечи (конструкција) и актуелизује постојеће (реконструкција).

„Лила Лалауна“ једна је од ријетких (ако не првих) Андрићевих пјесама које су подвргнуте мултимедијалној транспозицији – преношењу из једне врсте умјетности (књижевности) у другу (музику). Таква медијализација обухвата екранизацију, театрилизацију, хипертекстуализацију и музикализацију. У вријеме Андрићевог живота дошла је до већег изражаја само једна врста транспозиције – сценска. Није нам познато да је тада било покушаја компоновања музике на његове стихове па је, вјероватно, „Лила Лалауна“ прва компонована Андрићева пјесма (2011). Композитор је Раде Радивојевић, а интерпретатори су Вјера Мујовић (глумица), Горан Султановић (гумац, први извођач) и Александар Срећковић Кубура (гумац, касније други извођач) – Лили Лалауна-www. Креатор музике се строго придржавао Андрићевог текста и нигдје

није нарушио структуру оригинала. Једини изузетак је увођење рефрена *Лили Лалауна*. У настојању да створи композицију што мелодичнију Раде Радивојевић је примијенио пет музичких поступака – увео је два гласа, уткао понављање стихова, извршио дужење кључних ријечи, унио рефрен и убрзао ритам. Двогласним пјевањем постигнут је значајан динамизам. Композитор је строго раздвојио мушко и женско пјевање: први дио стихова је увијек мушки, а други женски. То може да има и симболично значење: ако је ово љубавна пјесма, чини се природним смјена мушког и женског гласа. Дата пјесничка структура не експлицира, међутим, да је иницијална позиција мушкарчева, а завршна женина. Може се претпоставити да је у стихове уоклирана порука или је дат неки скривени смисао. Нажалост, пјесма нема никакав опипљив детаљ на основу кога би се могло утврдити шта је у питању: обраћање жени, опис односа према њој, изражавање љубави... Нема такође никаквих наговјештаја о томе да је у питању монолог или дијалог, поготово мушкарца и жене под именом *Лили Лалауна* или скривене иза тог антропонима. Ако није пјеснички монолог, већ дијалог, поставља се питање гдје почиње и завршава један глас (мушки), а гдје почиње и завршава други (женски). Композитор је нашао границу између мушког и женског дијела у средини сваког стиха али не на бази семантичких маркера, већ на основу процјене да цезура (пауза између двају сегмената стиха) сигнализира прелаз са мушког пјевања на женско. Тиме је осмерац поцијепан на два четверца (мушки и женски). Иако мушки глас увијек заузима иницијалну позицију, добија се утисак да логички (фразни) акценат увијек ставља женски интерпретатор, односно да мушки долази као тема, а женски као рема.

Увођењем рефрена изразито се потенцира име Гркиње. Он се разликује од других дијелова тиме што се у њему спаја мушки и женски глас тако да се формира цик-цак композиција: строфа – рефрен – строфа. Ако се зна да су ударне поетске позиције почетак и крај, онда је јасно да се рефрену придаје особен значај.

Поред двогласа значајан елеменат ове интерпретације је спој људског гласа и музичког инструмента. Звук клавира долази као стална позадина (без промјене прелива, скокова и падова), јер се од почетка до краја ритам не мијења и доста је убрзан. Тај се темпо задржава и када се истовремено успорава мушки и женски глас ради потенцирања имена *Лили Лалауна*. Двогласна интерпретација добила је на разноврсности тиме што је први глас мушки, а други женски (они се по том редослиједу смјењују до краја). Други поступак је такође у функцији пјевљивости – понављање трију првих стихова у три строфе. Ријечи из четвртог стиха у сва три катрена се дуже. Након друге и треће строфе долази рефрен са редупликацијом имена *Лили* у трећем и петом стиху, а у завршном стиху се продужује *Лили Лалауна*. Дакле, компонована пјесма је овако структурирана: прва строфа → друга строфа + рефрен → трећа строфа + рефрен.

Посебно улогу има ритам – он је у функцији стварања динамизма, који је главно обиљежје дате интерпретације. Он је толико брз да реципијент нема времена ни да покуша да докучи ионако неразумљиве ријечи ономотопејског, интерјекцијског и симболичког карактера.

Једно од питања је коме жанру припада ова пјесма. Ако се суди по ауторовој напомени и узму у обзир разноврсне екстратекстуалне околности, могло би се рећи да је то љубавна пјесма. Међутим, у њој нема ниједне ријечи за коју би се рекло да експлицитно изражава било каква љубавна осјећања. Њих, скривене и тешко доступне за препознавање, можемо налазити само у дубини пјесме. Загонетку повећава и сам Андрић тиме што у напомени ставља у наводнике „песму“, што би се могло овако протумачити: то и јесте и није пјесма.

Сљедеће питање је још теже – да ли је и коме посвећена „Лили Лалауна“, односно има ли адресата? Ако је позитиван одговор (да је некоме упућена), он може бити општи и конкретни. Општи одговор би се базирао на томе да не постоји референт-индивидуа, већ се ради о жени визији, илузији, апстракцији. Овдје би могла доћи у обзир Јелена, коју је Андрић поетизовао у више текстова. Али пјесма је

написана у вријеме (1950) када је Андрић на емоционалном плану изишао из (да је условно назовемо) „јеленске“ фазе и ушао у „мандаринску“ фазу (скривену везу са Милицом Бабић). Ако је у питању конкретна жена, прва асоцијација би била усмјерена на неку Гркињу под именом *Лили Лалауна*. Међутим, није нам познато да у Андрићевом животу постоји било каква особа под тим именом, нити било која Гркиња вриједна помена, поготово као предмет лирске исповијести. Андрић је, колико знамо, путовао у Грчку тек касније (од 5. до 9. марта 1962), након што је написао ову пјесму. Али је могуће да је током дугогодишњег дипломатског службовања (са прекидима од 1920. до 1941) дошао/долазио у контакт са неком женом из Грчке. Међутим, овдје искрсава нешто што би било реалније: да се иза те Гркиње крије сасвим друга особа, и то из прикривене везе. Лили Лалауна могла би бити Милица Бабић са којом се Андрић упознао 1939, а 1958. вјенчао, годину дана након смрти њеног супруга Ненада Јовановића, који је био службеник југословенске амбасаде у Берлину од 1939. до 1941, када је Андрић вршио дужност амбасадора. Читав низ извора говори о томе да је у вријеме писања пјесме Андрић био у врло блиским односима са Милицом Бабић и да је тај однос настојао да учини максимално невидљивим, недоступним, недокучивим. Али извори упућују на још једну жену: Љубицу Оташевић.

Интересантно је да је 1950. Бранко Ћопић сачинио поему такође са чудним насловом: „Лалај Бао“. Завређује пажњу и чињеница да је Данило Киш написао стихове који у многоме подсећа на Андрићеву. То је „Леда и лабуд“ (1995). Силвије Страхимир Крањчевић има пјесму која насловом *Ели! Ели ламâ азâвтани?!* подсећа на „Лили Лалауна“. Доста примјера нуди *Антологија српског дадаизма* (Тодоровић 2014). У потрази са примјерима сличним „Лили Лалауни“ нашли смо их у летристичкој поезији. За њу је карактеристично да одбацује ријечи и одлучује се за словни, односно гласовни израз. Летристи разбијају ријечи на слова/гласове, повезују смисао и глас. Елементе латрицизма налазимо код А. Г. Матоша у пјесми „Код куће“. О летризму говоримо мало више јер се појавио

управо у вријеме писања „Лили Лалауне“. О томе да ли је овај правац могао утицати на настанак дате пјесме немамо никаквих података, али је чињеница да је то једно од ријетких поетских струјања настало педесетих година 20. стољећа. Овдје се намеће питање зашто Андрић није писао дадаистичку поезију у младости, у вријеме њеног врхунца, већ на врхунцу летризма испод његовог пера излази „Лили Лалауна“? Примјере нуди и тзв. конкретна поезија, чија је суштина у слједећем: језик није само средство комуникације већ и одређена материја која се може естетски обликовати; не треба користити језичку материју ради комуницирања у облику уобичајених језичких симбола (ријечи), већ употребом звуковне и визуалне форме или семантичког набоја језичке материје (Вулетић 1976: 119). У конкретној поезији пјесници се, као Андрић у „Лили Лалауни“, поигравају са ријечима и слоговима, њихове пјесме лишене су и најмање семантичке вриједности јер су састављене од слова/гласова. Представници спацијализма иду још даље: напуштају слова и користе се другим уобичајеним (интерпункцијом) или неуобичајеним знаковима, од којих стварају визуалну поезију, односно „претварају језик у енергију“ (Вулетић 1976: 121). У сигнализму (који је дошао много касније) наглашава се гласовна супстанца појединих речи, уз покушај да се њоме испољи значење цијеле пјесме: оно је оформљено на фоничком нивоу, али је истовремено у непосредној вези са њеном морфолошком ознаком (Тодоровић 2014⁶: 41). Андрићевој „Лили Лалауни“ структурно је блиска естрадна пјесма Едуарда Хила „Трололо“ (1976), пошто је састављена од пет самогласника **а, е, и, о, у** и пет сугласника: **ј, н, л, п, т**.

Из анализе Андрићеве 1950. године није се могао добити ниједан опипљив елеменат који би помогао у разјашњавању питања како је и зашто написана „Лили Лалауна“. Штавише, парадокси у вези са пјесмом овдје су чак и повећани: пјесма је дисонантна и у односу на Андрићево друштвено-политичко дјеловање (писање ангажованих текстова на актуелне теме, учешће у политичком животу, чланство у разним организација и сл.).

Наша анализа сутерисала је низ одговора, али изродила не мање питања. Чиме је Андрић био понесен, подстакнут, одушевљен да створи овакву музику слогова? И шта она исијава? Да ли је „Лили Лалауна“ настала спонтано, у трену, или ју је пјесник дуго носио, данима и ноћима? Да ли је потребно правити мистерију од ових стихова ако се Андрић само (лежерно) поигравао, унапријед смијући се мукама оних који ће у њима тражити неки дубоки смисао, а он га није унио? Да ли се доиста само играо, али врло тенденциозно (у позитивном смислу)? Ако је тако, ефекат који је постигао могао би се свести на једну ријеч – мистификација. Али шта Андрић мистифицира, шта жели и може да мистифицира? У „Лили Лалауни“ намећу се двије могуће мистификације – једна је референтна, друга аутомистификација. Под референтном подразумевамо једначину са више непознатих – Гркињу Лили Лалауну. Аутомистификација се односи на аутора ако је свјесно унио у текст заблуду (= лажни мамац) у односу на самога себе. Да аутомистификација није искључена, односно да није далека од Андрића, показује спор око датума његовог рођења (9. или 10. октобар 1892) у који није желио да улази, остављајући га отвореним и потичући знатижељу стручњака и лаика? Он понекад мистификује оно што јавно каже, нпр. да у процјени свога стваралаштва писац није поуздан извор, што имплицира закључак да све што је рекао треба узимати с резервом. Да ли је Андрићева „Лили Лалауна“ мистификацијска игра, мистификација некога (неке жене) и/или нечега (своје емоције дубоко замандаљене слоговима)? Ако је циљ био да се створи максимално шифрирана порука, намјера је могла бити најмање двосмјерна: 1. да изрази емоцију коју не би нико могао докучити, 2. да замјени неки животни траг или однос, завара читаоца, а посебно критичаре (које није волио) и да их намами у перцепцијски и аналитички ћорсокак. Уколико се може говорити о мистификацији, намећу се три корелације: пјесник мистифицира – критичар демистифицира, пјесник не мистифицира – критичар мистифицира, оба мистифицирају, нико не мистифицира. Правац „пјесник не мистифицира – критичар мистифицира“ за

тумачење „Лили Лалауне“ најгора је ствар. Оријентација „оба мистифицирају“ проблематична је јер постоји велика вјероватноћа да ће се и један и други наћи на (потпуно) различитим таласним дужинама, један на основном, а други на споредном колосијеку. Овдје импресионистичка критика може бити најмаштовитија, али и најосјетљивија (па и најспорнија). Најлошије је за валоризатора (посебно стручног) да тражи и, још горе, налази смисао кога нема. Читаоцу писац помаже само једним гестом, тачније једном демистификацијом и то наслова: напоменом да се не ради о чистој апстракцији, тоталној заумности, игри ради игре, већ о конкретном мотиву/поводу/узроку/оријентуру – жени под (не)фиктивним именом *Лили Лауна*.

Андрић у пјесми више ћути него што говори (у *ћутању је мудрост*), више шапуће, дошаптава него што разговјетно збори. Та његова афонија (тишина, губитак гласа) дубоко је осмишљена и програмирана. Она нас носи, али не знамо ни како, ни зашто, ни куда. Нас не вуче смисао, већ заплускују таласи слогова. Осјећамо да је то нека игра несхватљивог смисла, загонетне интонације и тајновитог ритма. Ријеч је десемантизована или пресемантизована, она је закуљена и замуљена. Праг предвидљивости је сведен готово на нулу јер стихове чине ријечи које нису испуњене препознатљивим смислом. Уколико нема значења, шта је остало и шта је примарно? Постоји неколико одговора: игра ријечима, подражавање, поетизација тешко изрецивог и неухватљивог, фокусирање неодређеног, безграничног, оркестрација без краја и почетка (апејрона), излијевање скривене емоције, одјекивање унутрашњег гласа, ерупција крика, емитовање унутрашњих, само аутору, знаних слика и емоција. Или: ...

О смислу „Лили Лалауне“ може се говорити онолико колико њени слогови носе значење. Смисао ријечи дешифрујемо, прије свега, уживљавањем у интонацију, ритам, звучност и мелодију стихова. Централна јединица „Лили Лалауне“ је слог са својим гласовним склопом, интонацијом, метричком структуром, милозвучношћу, али суштину ове пјесме не чине сами слогови, већ емоција која се њима и у њима изражава.

Да резимирамо. „Лили Лалауна“ је тешка семантичка тишина. Ово није лексичка пјесма, ово је пјесма слогова. То је мање поезија (бе)смисла, а више поезија унутрашњег таласања, поезија неког скривеног Андрића који не жели да се препозна. Стога је формула „Лили Лалауне“ тако једноставно сложена: двотачка плус тротачка.

Извори

Андрић 1981/11: Андрић, Иво. *Сабрана дела*. Књ. 11: *Ex Ponto, Немири, Лирика*. Уредник Вук Крњевић. – Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна zaloжба Словеније – Мисла – Побједа. 317 с.

Гралис-Корпус-www: *Gralis-Korpus*. У: <http://glyph.uni-graz.at/cocoon/gralis/andric42-45>. 10. 5. 2016.

Лили Лалауна-www: *Lili Lalauna*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ULSI4TuNP8w>. 20. 5. 2016.

Поетски кабаре Андрић-www1: Поетски кабаре Иво Андрић: Вјера Мујовић и Александар Срећковић Кубура. Музичка пратња Радивоје Радивојевић. У: <https://vimeo.com/64886996>. 20. 5. 2016.

Поетски кабаре Андрић-www2: Поетски кабаре Иво Андрић (pptx). У: http://www-gewi.uni-graz.at/gralis/projektarium/Andric/andric-film_theater_music_radio_tv.html. 20. 5. 2016.

Rečnik SANU 1959: *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*. Beograd: Institut za srpskohrvatski jezik.

Rečnik MS 2007: *Rečnik srpskoga jezika*. Redigovao i uredio Miroslav Nikolić. Novi Sad: Matica srpska.

Rečnik MS/MH 1969: *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*. Knj. I–VI. Novi Sad – Zagreb: Matica srpska – Matica hrvatska.

Вулетић 1976: Vuletić, Branko. *Fonetika govora*. Zagreb: Liber. 238 s.

Деретић-www: Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. У: http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/index_c.html. 16. 2. 2016.

Јакобсон 1966: Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.

Маринковић 1984: Marinković, Duško. *Rano djelo Ive Andrića*. Zagreb: Liber.

Палавестра 1981: Палавестра, Предраг. *Скривени песник: Прилог критичкој биографији Иве Андрића*. Београд: Слово љубве.

Тодоровић 2014⁶: Тодоровић, Мирољуб. *Време неоавангарде*. Београд: Пројекат Растко.

Тошовић 2001: Tošović, Branko. *Korelaciona sintaksa. Projektional*. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität.

Тошовић 2010: Tošović, Branko. *Korrelative Grammatik des Bosni(aki)schen, Kroatischen und Serbischen. Teil 1: Phonetik – Phonologie – Prosodie*. Münster: LIT. [Slawische Sprachkorrelationen, Bd. 4]

Branko Tošović

„Li-li La-la-u-na“

Zusammenfassug

Die Arbeit ist dem Werk „Lili Lalauna“ von Ivo Andrić gewidmet. Die Analyse besteht aus drei Teilen. Im ersten wird die sprachliche Struktur dieses Gedichts betrachtet, im zweiten die Stellung „Lili Lalaunas“ innerhalb von Andrićs poetischem Opus und im dritten wird die musikalische Aufbereitung des Gedichtes untersucht.

Светлана Шеатовић Димитријевић
(Београд, Институт за књижевност и уметност)

„ПОНОРИ ОД СЈАЈА“ АНДРИЋЕВИХ ЈУНАКА

Кључне речи: самоћа, меланхолија, море, копно, светлост, тело.

Апстракт: У раду се анализирају приповетке Иве Андрића из послератног периода („Летовање на југу“, „Жена на камену“, „Јелена, жена које нема“ и есеј „Летећи над морем“). Приповетке и есеји се тумаче као примери самоће која осмишљава тренутак у животу појединца (Марта, Јелена), води у бескрај (професор Норгес), под светлошћу мора (Марта, професор Норгес) или у специфичном светлосном окружењу постаје универзално биће (Јелена). Интердисциплинарним приступом феномен самоће у Андрићевим приповеткама представља се кроз биографски (Ђукић Перишић, Новак Бајцар) поетички (Ужаревић, Стојановић) филозофски (Ками, Епштејн, Кристева) и психолошки аспект (Џ. К. Поуис).

„Тај бескрајни и нејасни разговор између самца човека и тишине око њега, значи да смо при крају пута. То је последња реч свих мора овога света.“

Иво Андрић, „Летећи над морем“

Самоћа је конститутивни тематски елемент у приповеткама Иве Андрића смештеним у медитерански амбијент, мотиве и филозофију Средоземља. Специфичан облик самости или усамљености испољавају јунаци у приповеткама „Летовање на југу“ (1959), „Жена на камену“ (1954) и „Јелена, жена које нема“ (1962) која се не односи на